

A detailed view of a Baroque architectural element, likely a column capital or pediment, featuring intricate carvings and a sense of dynamic movement. The image is set against a dark red background with a subtle floral pattern.

BARROCO

Mestizajes
en Diálogo



Imagen Portada: Detalle *Iglesia de la Compañía*. Arequipa Perú.

Contraportada: *Triunfo de la iglesia*, Melchor Pérez Holguín,
Iglesia de San Lorenzo de Potosí, 1706, Bolivia.

Edición y publicación:
Fundación Visión Cultural

Producción General:
Norma Campos Vera

Diseño Gráfico:
Fátima Gutiérrez

ISBN: 978-99974-63-29-6
Depósito Legal: 4-1-4183-16
Copyright © Fundación Visión Cultural
fundacion@visioncultural.org

Todos los derechos reservados

La Paz, Bolivia, 2017



Mestizajes en Diálogo

VIII ENCUENTRO INTERNACIONAL
SOBRE BARROCO

EDICIÓN:

FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL
UNIVERSIDAD NUESTRA SEÑORA DE LA PAZ

VIII ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO

Mestizajes *en Diálogo*

ORGANIZACIÓN

BOLIVIA

Norma Campos Vera
Fundación Visión Cultural

Jorge Paz Navajas
Universidad Nuestra Señora de La Paz

PERÚ

Alberto Briceño
Universidad Católica Santa María

Germán Chávez Contreras
Rector Universidad Católica San Pablo

Fiorella Quintanilla
Directora del Centro de las Artes de la UCSP

AGRADECIMIENTOS

Norma Barbacci
World Monuments Fund

Julio Paredes Nuñez
Carlos Rodriguez
Yemy Alemán
Isabel Olivarez
Marisol Velasco

CONTENIDO

PREFACIO

- 9 Norma Campos Vera
DIRECTORA DEL VIII ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO
- 11 Jorge Paz Navajas
RECTOR DE LA UNIVERSIDAD NUESTRA SEÑORA DE LA PAZ

PONENCIAS

- 13 MESTIZAJES EN DIÁLOGO
RICARDO ESTABRIDIS CÁRDENAS / PERÚ
- 17 PARTICIPACIÓN DE LOS SECTORES POPULARES
EN LA CARACTERIZACIÓN DEL BARROCO AMERICANO
RAMÓN GUTIÉRREZ / ARGENTINA
- 23 EL BESÜRO, LA LENGUA FRANCA EN LAS MISIONES DE CHIQUITOS
ALCIDES PAREJAS MORENO / BOLIVIA
- 29 “LO INDÍGENA” EN EL ARTE COLONIAL:
¿EXPRESIÓN INCONSCIENTE O IMAGEN MANIPULADA?
HIROSHIGE OKADA / JAPÓN
- 39 LAS REPRESENTACIONES FIGURATIVAS EN LA ORNAMENTACIÓN
DE LA ARQUITECTURA BARROCA DEL VIRREINATO PERUANO
ROBERTO SAMANEZ ARGUMEDO / PERÚ
- 49 ARQUITECTURA BARROCA POPULAR EN LA REGIÓN PUEBLA-TLAXCALA
EXPRESIÓN DEL MESTIZAJE
JOSÉ ANTONIO TERÁN BONILLA / MÉXICO
- 59 EL CORREDOR MADERERO CONTINUO EN LOS CENTROS URBANOS
DE LA AUDIENCIA DE CHARCAS
VICTOR HUGO LIMPIAS ORTIZ / BOLIVIA
- 69 ¿AD MODUM NOSTRUM? ALGUNAS CUESTIONES SOBRE LA IGLESIA
DE LA COMPAÑÍA EN AREQUIPA Y EL CONCEPTO DE MESTIZAJE ARTÍSTICO
SLENKA BOTELLO - JAVIER CUESTA / MÉXICO
- 77 EL MESTIZAJE CULTURAL EN LA ARQUITECTURA DE LAS MISIONES
DE CHIQUITOS Y MOJOS
ECKART KÜHNE / SUIZA
- 87 *BENE FVNDATA EST DOMVS DOMINI...*
ANALOGÍAS Y DIVERSIDADES EN TRES ARTESONADOS CUSQUEÑOS
DIANA CASTILLO CERF / PERÚ
- 97 EL BARROCO AREQUIPEÑO COMO GERMEN DE LA ARQUITECTURA
NACIONALISTA AMERICANA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX
GONZALO RÍOS VIZCARRA / PERÚ
- 111 EL “BARROCO MESTIZO”: ¿PRODUCTO O PROYECTO?
RICARDO GONZÁLEZ / ARGENTINA
- 121 MUNDOS ENCONTRADOS: TESTIMONIOS DE INTERCAMBIOS
ARTÍSTICOS ENTRE EUROPA, ASIA Y AMÉRICA EN LA ERA DEL BARROCO
MARGARITA VILA DA VILA / BOLIVIA

- 133 LAS FUENTES GRABADAS DE LA TRINIDAD
CRESCENTINA EN EL ARTE COLONIAL
ALMERINDO OJEDA DI NINNO / ESTADOS UNIDOS
- 145 OBJETOS FORÁNEOS EN IMÁGENES PROPIAS.
ENTRECruzAMIENTOS Y APROPIACIONES EN LA PINTURA
DIECIOCHESCA NEOGRANADINA
OLGA ISABEL ACOSTA LUNA / COLOMBIA
- 157 LAS TINIEBLAS DEL CORAZÓN.
RECORRIDOS DE LAS REPRESENTACIONES DEL CORAZÓN
DE LA EUROPA MEDIEVAL A LA VENEZUELA BARROCA
EMANUELE AMODIO / VENEZUELA-ITALIA
- 171 ICONOGRAFÍAS LOCALES EN LAS PINTURAS MURALES
DE LA RUTA DE LA PLATA
PAOLA CORTI - FERNANDO GUZMÁN - MAGDALENA PEREIRA / CHILE
- 177 APOSTOLADO ZURBARANESCO EN POMATA
MARTÍN ISIDORO - CLELIA DOMOÑI / ARGENTINA
- 185 LA REPRESENTACIÓN MESTIZA DE LOS CUERPOS
AGUSTINA MAZZINI URIBURU / ARGENTINA
- 197 GRANADAS EN EL ALTIPLANO.
UN PROBLEMA ICONOGRÁFICO EN LOS MUROS
DEL SANTUARIO DE COPACABANA DE ANDAMARCA, BOLIVIA
CAMILA MARDONES BRAVO / CHILE
- 205 LA SERIE DE SAN PEDRO ALCÁNTARA EN EL MUSEO
DE ARTE COLONIAL DE SAN FRANCISCO
LORENA VILLABLANCA KONG / CHILE
- 211 DIÁLOGOS CULTURALES EN EL ARTE DE LA AMÉRICA PORTUGUESA
LAS FUENTES DEL REPERTORIO DECORATIVO DE LOS ESPACIOS
RELIGIOSOS JESUÍTICOS Y LOS INVENTARIOS DE LOS BIENES DE LA COMPAÑÍA
RENATA MARIA DE ALMEIDA MARTINS / BRASIL
- 221 BERNARDO DE LEGARDA: HACEDOR DE PASIONES.
SOBRE EL EROTISMO ESCULTÓRICO DEL BARROCO
ANDREA PANTOJA BARCO / COLOMBIA
- 229 VISUALIZANDO LA CONVERSIÓN Y LA ADORACIÓN
A TRAVÉS DE LOS MAGOS SUR ANDINOS
CATHERINE E. BURDICK / CHILE
- 237 LA CUSTODIA COMO SEÑA DE IDENTIDAD:
LA PLATERÍA EN QUITO DURANTE EL SIGLO XVIII
ANDRÉS DE LEO / MÉXICO
- 247 ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN DEL ROSARIO EN LA REAL AUDIENCIA
DE QUITO. ADOPCIÓN, MESTIZAJE E INFLUENCIAS
VERÓNICA MUÑOZ ROJAS / ECUADOR
- 255 EL CUERPO COMO SISTEMA: LA SERIE DE MÁRTIRES DE LA IGLESIA
DE SANTO DOMINGO DE TUNJA, SIGLO XVIII
CARLOS ROJAS COCOMA / COLOMBIA
- 265 IDÓLATRAS Y HEREJES VASALLOS DE DEMONIO:
LA REPRESENTACIÓN DEL ENEMIGO EN EL VIRREINATO DEL PERÚ
LUCILA IGLESIAS / ARGENTINA
- 275 LA ESCUELA DEL COLLAO AL OCCIDENTE DEL TITICACA
MARTÍN ISIDORO Y CLELIA DOMOÑI / ARGENTINA

- 285 VÍRGENES Y WAKAS: MECANISMOS DE LA REPRESENTACIÓN
EN LAS IMÁGENES DE CULTO COLONIALES
MARÍA ALBA BOVISIO - MARTA PENHOS / ARGENTINA
- 295 IMAGEN Y REPRESENTACIÓN, EN LOS CONFINES DEL IMPERIO ESPAÑOL:
LA IMAGINERÍA POPULAR EN CHILE
JUAN MANUEL MARTÍNEZ / CHILE
- 305 “LOS DIOSES MEXICANOS” EN LA *SECONDA PARTE DELLE IMAGINI
DE GLI DEI INDIANI* (1615) DE LORENZO PIGNORIA COMO UNA IMAGEN
DEL MESTIZAJE CULTURAL
EWA KUBIAK - KATARZYNA SZOBLIK / POLONIA
- 315 “MESTIZO”... ¿HASTA DÓNDE Y DESDE CUÁNDO?
LOS SENTIDOS DEL TÉRMINO Y SU USO EN LA HISTORIA DEL ARTE
CARLA GARCÍA - MARTA PENHOS / ARGENTINA
- 325 MELCHOR PÉREZ HOLGUÍN, UN ARTISTA MESTIZO:
¿UN MITO HISTORIOGRÁFICO O UNA REALIDAD ARTÍSTICA?
RAFAEL LEFI / FRANCIA
- 331 LA DIFUSIÓN DE MODELOS EN LA PINTURA DEVOCIONAL
DEL BARROCO EN EL VIRREINATO DEL PERÚ
JESÚS PORRES / ESPAÑA
- 343 EL CULTO A LA VIRGEN DE ITATÍ y a NA. SRA. DE LUJÁN:
INDIOS Y NEGROS EN LA CONSTRUCCIÓN DE TRADICIONES
DE MILAGROS MARIANOS EN EL RÍO DE LA PLATA COLONIAL
PATRICIA A. FOGELMAN / ARGENTINA
- 353 TEJIDOS PLUMARIOS DE LA ÉPOCA COLONIAL. ENCUENTROS
E INTERCAMBIOS CULTURALES EN LAS MISIONES JESUÍTICAS DE MAYNAS
FRIEDERIKE SOPHIE BERLEKAMP / ALEMANIA
- 361 CUZCO: *MAMACHA DEL CARMEN* DE PAUCARTAMBO.
UNA FIESTA BARROCA MESTIZA
ELIZABETH KUON ARCE / PERÚ
- 371 ESTUDIO ARQUEOASTRONÓMICO DE LOS TEMPLOS ANDINOS
DE ARICA Y PARINACOTA, CHILE
ALEJANDRO GANGUI / ARGENTINA
ÁNGEL GUILLÉN / CHILE - MAGDALENA PEREIRA / CHILE
- 383 LA (RE)CONSTRUCCIÓN DE ESPACIOS SAGRADOS. LOS PROYECTOS
HIEROTÓPICOS DE ISLA DEL SOL/COPACABANA, CARABUCO Y LA PLATA
ASTRID WINDUS / ALEMANIA - ANDRÉS EICHMANN OEHRLI / BOLIVIA
- 391 LA IMAGEN DE LA VIRGEN DE GUADALUPE POR DOS MIRADAS:
EL PINTOR MIGUEL CABRERA Y EL ARZOBISPO FRANCISCO ANTONIO
DE LORENZANA - NUEVA ESPANHA, SIGLO XVIII
JULIANA BEATRIZ ALMEIDA DE SOUZA / BRASIL
- 399 LA COCINA BARROCO MESTIZA DE AREQUIPA
ALONSO RUIZ ROSAS / PERÚ
- 403 MAÍZ, CHUÑO Y PAPAS: (DIS)GUSTO ADQUIRIDO Y LA RETÓRICA
DE LA DIFERENCIA EN LA AUDIENCIA DE CHARCAS
MÓNICA VALLIN / ESTADOS UNIDOS
- 409 ANEXOS: ACTIVIDAD ARTÍSTICA



PREFACIO

Norma Campos Vera

Directora del VIII Encuentro Internacional sobre Barroco

El Barroco en sus múltiples variantes ha marcado un campo cultural muy amplio en Europa y América. Sus contrastes han generado una producción que hoy en día es motivo de estudio, de revalorización, de identidad y de interculturalidad. Se manifiesta en el hacer, sentir y decir. Más allá de ser un estilo, es un modo de vida que ha marcado transformaciones profundas, especialmente en los siglos XVII y XVIII con repercusión a la actualidad. Presenta peculiaridades que llegaron a impulsar y generar fenómenos históricos y tendencias estilísticas y culturales, que incluyen obras de arte, arquitectura, textos, música, vestuario, gestualidad, etc.

Es así que cuando nos referimos a Barroco, nos referimos a una riqueza cultural expresada en distintos elementos y procesos, que en la contemporaneidad queda no sólo como patrimonio cultural, sino que se vive a través de las expresiones del folklore, la música, la gastronomía, etc.

El proceso de la historia muestra que las identidades se rediseñan constantemente y coexisten, y es lo que el Barroco asume a través de códigos, representaciones, peculiaridades e individualidades.

Los mestizajes marcan diálogos, contrastes, procesos permanentes de creatividad, mezclas, superposiciones e interrelaciones permanentes, que han generado producciones en las más variadas disciplinas y aspectos de la actividad humana.

Mestizajes en diálogo, nos lleva a un camino de reflexión sobre procesos quizás incomprendidos desde ópticas como la política, pero es a partir del Barroco que se comprende la construcción de códigos y símbolos, propiciando obras originales en cada territorio, gran parte realizadas por artistas y maestros del lugar, y que hoy día forman parte del acervo cultural de los países, constituyéndose en importantes elementos identitarios.

Es precisamente los mestizajes en diálogo que han dado lugar al desarrollo del IX Encuentro Internacional sobre Barroco, realizado en la ciudad de Arequipa-Perú, el año 2015, oportunidad en la que decenas de especialistas procedentes de distintos países de Europa, Asia y América han contribuido con investigaciones recientes que se plasman en esta publicación y que esperamos sea una contribución a la investigación y la historia en general.

El Encuentro sobre el Barroco, tiene el objetivo de contribuir a la puesta en valor de la riqueza del patrimonio cultural material e inmaterial de los siglos XVII y XVIII, con proyecciones al siglo XXI, que se constituye en acervo cultural de comunidades rurales y de ciudades, a través de diferentes expresiones arquitectónicas, artísticas, literarias, música, teatro y prácticas sociales, que dan lugar a formas y transformaciones que fortalecen los imaginarios y las culturas.

Jorge Paz Navajas

Rector de la Universidad Nuestra Señora de La Paz

Hace ya mucho tiempo que los Encuentros Internacionales sobre el Barroco se han consolidado como un referente imprescindible en relación con la producción artística de los siglos XVII y XVIII en América, sin excluir otros ámbitos geográficos. La Universidad Nuestra Señora de La Paz siempre ha acompañado la realización de estas actividades, empezando por la que se llevó a cabo en Santa Cruz de la Sierra en el año 2002.

Afortunadamente, los mestizajes constituyen un tema que ha atraído la atención de un gran número de investigadores. En ocasiones pudo ser utilizado como bandera política e ideológica. En la arena política se los ha considerado un elemento positivo y, alternativamente, se los ha pretendido rechazar como anti-valor que debía ser superado. En el ámbito académico se ha discutido su validez como noción apropiada para la antropología y también como subcategoría dentro del Barroco. Estos cuestionamientos vienen de larga data. En el mismo auditorio de la Universidad Nuestra Señora de La Paz tuvo lugar un debate de gran interés, precisamente sobre este último aspecto, en el año 2005, en el marco del III Encuentro sobre el Barroco. Esta discusión no fue nunca ociosa, porque trajo en cada caso nuevas perspectivas que permiten enriquecer las nociones antropológicas y artísticas que se encuentran en la base de tal categoría. Indudablemente estamos hoy ante un universo de conocimientos mucho mayor que el de hace apenas un decenio, sobre una multitud de aspectos de las artes plásticas, la literatura, la música, el teatro y otras expresiones que se desarrollaron en el periodo barroco. Por eso mismo es de agradecer el tipo específico de avance que, más que el aumento de datos, proporciona una mayor capacidad de navegación en ese universo. Es un tipo de aporte que requiere un vigor especulativo que a menudo no es fruto de un genio sino del trabajo conjunto de expertos como el que ahora felizmente se congrega para estas jornadas de trabajo.

Por supuesto que aún queda, en el ámbito de los estudios monográficos, muchas áreas que cubrir. Todavía no se ha rastreado, por dar solamente un ejemplo, el variado aporte de la población americana de origen del extremo Oriente durante el periodo colonial. Esta población, contribuyó en los procesos de mestizaje, pero de momento son muy escasos los estudios a ella referidos. Y como este hay un abanico muy amplio de temáticas cuyo abordaje también requiere de perspectivas novedosas.

Todo ello hace posible, en el fondo, una mejor comprensión no solo de nuestro pasado, sino de nosotros mismos. Porque la mirada arrogante, que observa con suficiencia o con desdén a quienes nos han precedido, presenta una penosa disfunción: la que le impide reconocerse a sí misma, tanto en lo mejor como en lo peor de las sociedades que han vivido y convivido en estas tierras. En cambio, lo que nos reúne en este encuentro es la modesta confianza de que podemos aprender del pasado, también del arte y del “arte de vivir” que se cultivó en el periodo barroco.

Uno de los elementos que forman parte de ese arte de vivir lo tenemos en las expresiones teatrales. Me detengo en ello no por casualidad, sino para resaltar el trabajo que disfrutamos en la puesta en escena de materiales que, muy recientemente, encontró en Potosí uno de los profesores de la Casa Superior de Estudios que represento, el Dr. Andrés Eichmann Oehrli, y que publicó junto con Ignacio Arellano en la prestigiosa editorial Iberoamericana.

Mi gratitud para la Universidad Católica Santa María, para la Universidad Católica San Pablo, para Norma Campos de Visión Cultural, y para los expositores que con su participación se hacen viables estos encuentros que disfrutamos cada dos años, motivo por el cual para mi institución es un orgullo compartir los afanes que hacen posible su realización, como lo es toda iniciativa que nos permitimos coadyuvar para el avance del conocimiento.



MESTIZAJES EN DIÁLOGO

RICARDO ESTABRIDIS CÁRDENAS / PERÚ

En el marco del VIII Encuentro Internacional Sobre Barroco: *Mestizajes en Diálogo*, hablaremos sobre el Barroco y el Mestizaje, un breve resumen evolutivo.

Se han realizado a lo largo del siglo XX y en los lustros que van del siglo actual, varios congresos y encuentros internacionales en relación al barroco en general, el que abarca diversas expresiones culturales, sobre las cuales aún hay mucho que decir, intercambiar ideas y opiniones, sobre todo en nuestra América.

Como mencionáramos en el III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano de Sevilla en el 2001, el barroco europeo aún es tema de discusión entre los historiadores y teóricos del arte en base a que resulta un problema de unidad por la variedad de formas de expresión que trajo consigo en los siglos XVII y XVIII.

En un primer momento con la semilla colocada en el Concilio de Trento en las últimas décadas del siglo XVI, como un arte fruto de la Contrarreforma, que fue evolucionando como medio de propaganda religiosa para cimentar nuevamente el poder de la Iglesia en el mundo en el siglo XVII, pero que además fue medio de afianzamiento burgués en los países protestantes, cimiento de un absolutismo real en algunas monarquías y bandera de evangelización y defensa de la fe en otras. Intereses diferentes dieron por resultado expresiones formales diferentes, que sólo han podido hermanarse por la intencionalidad retórica.

Creemos que uno de los mejores ejemplos de la problemática producida por la delimitación de una producción artística bajo un sello estilístico, lo encontramos en el llama-

mado estilo barroco, este estilo globalizado de los siglos XVII - XVIII.

Por todo ello la visión y caracterización del barroco ya no puede ser únicamente la del formalismo de Wölfflin. Bialostocki ha profundizado sobre el tema y ante la pluralidad de problemas nos dice:

“.. por un lado se debe subrayar la rica variedad del arte del siglo XVII, y por otro lado el hecho de que el carácter retórico común de sus creadores y de todas sus obras es propio de un arte que no fue creado ni para Dios ni para alcanzar una perfección ideal y objetiva, sino sobre todo para ejercer su efecto sobre los hombres, ilustrándoles, cautivándoles y conmoviéndoles”.

En Iberoamérica el llamado arte barroco, si bien parte inicialmente de modelos o referencias europeas, en el siglo XVIII igualmente se ponen de manifiesto en él caracteres formales diferentes, no sólo con el Viejo Mundo, sino también entre centros importantes de producción como Lima, Cusco, Quito o Potosí, llamados, en lo que a las artes plásticas se refiere, generosamente escuelas, concepto tan amplio y relativo que han usado los estudiosos para destacar principalmente diferencias formales y ciertas particularidades en sus discursos persuasivos.

Creemos que si bien en Hispanoamérica no hubo libertad absoluta en cuanto a las expresiones arquitectónicas y plásticas en general, supervisadas por la Iglesia y el poder político, hacia finales del siglo XVII y sobre todo en el siglo XVIII, se desarrollaran en mayor porcentaje otras expresiones formales, donde el artista fue modificando

lo aprendido y lo transformó a un “modo” o sentir más personal, como fruto de su creatividad y surgieron obras nuevas en un contexto diferente.

Como bien anotó Ramón Gutierrez en su ponencia “Repensando el Barroco Americano”, para este Congreso en Sevilla:

“Despojada esta contrarreforma de sus emblemas bélicos y superadas las campañas de extirpación de idolatrías, en América alcanzarán mayor gravitación y preeminencia los mecanismos del cambio, es decir las estrategias que permiten obtener los frutos de la persuasión para el mensaje religioso”. “Lo que pasa de España a América no es pues la hipótesis contrarreformista del conflicto con el luteranismo sino la profundización de la evangelización, utilizando para ello los nuevos instrumentos de persuasión”.

Además, no se puede negar que tanto en un reino como en una colonia, el arte fue usado por el poder, ya sea eclesiástico o laico, para controlar y persuadir a las masas y que la libertad del artista, en cierta medida, siempre estuvo sujeta a los deseos del encargante; por tanto, creemos que el arte en el Virreinato del Perú, sobre todo en esta etapa, no debe verse como un arte provincial sino como una manifestación diferente producida en una sociedad diferente.

El término mestizo, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua es considerado como el fruto de la mezcla de razas y también como resultado de mezcla de culturas. Desde el punto de vista biológico es perfectamente aceptable, no hay discusión, pero desde el punto de vista cultural ha habido muchos problemas en el mundo y no nos referimos solamente a América Hispana, sino también a Europa. A lo largo de la historia la aculturación también se llevó a cabo en pueblos sometidos en el viejo mundo y quizás el caso de España es un buen ejemplo, antes del descubrimiento de América. Solo por citar alguno, lo moro no está ausente en el llamado arte morisco.

El presente Encuentro Internacional del Barroco ha sido denominado *Mestizajes en diálogo* y para enfocarnos en la generalidad que nos convoca, se hace necesario recordar brevemente la problemática que el término encierra en América, desde las primeras décadas del siglo pasado cuando el arquitecto argentino Ángel Guido lo utilizó para referirse a la arquitectura planiforme sur peruana, prendiendo la mecha de una gran controversia entre los estudiosos, no solo de aquella generación, sino también de las posteriores, hasta iniciado el siglo XXI.

Como bien anotó el P. Antonio San Cristóbal en su ponencia “Reinterpretación de la arquitectura planiforme”, en aquel congreso en Sevilla del 2001 mencionado, esta denominación del término mestizo respondía a las preocupaciones sociológicas y políticas de los intelectuales

de aquellos años, que trataban de demostrar la particularidad de las expresiones de la cultura americana en relación a Europa, entendiéndolo como una fusión de los esquemas arquitectónicos españoles con las expresiones decorativas, culturalmente vinculadas a la cosmovisión indígena.

Algunos historiógrafos de una primera generación se dedicaron a criticar ardorosamente el término mestizo, pero no introdujeron un concepto distinto al planteado por Guido, solo se dedicaron a polemizar y desvalorizarlo como arte popular, provinciano y marginal.

Una segunda generación de historiadores e historiógrafos puso especial énfasis en la invariabilidad de los esquemas arquitectónicos de la arquitectura española inicial en América durante el último tercio del siglo XVII y todo el XVIII. La perduración en la arquitectura mestiza de elementos arquitectónicos renacentistas y manieristas en la arquitectura lo afirmaba Teresa Gisbert, sin considerar como anotó el desaparecido estudioso Antonio San Cristóbal, que son diferentes en Apurímac, Arequipa el Collao y zonas altas bolivianas.

Plantea San Cristóbal que quedaría por comprobar si el presunto arcaísmo afectaba por igual a los artesanos planiformes de todos estos centros arquitectónicos, ya que difieren notablemente.

En las polémicas de aquella época se planteó el análisis de la arquitectura planiforme como una simple actividad decorativa. Por entonces enunciaba Teresa Gisbert:

“no hay duda que lo único que interesó a los canteros y arquitectos de esta parte de América fue la decoración, casi con carácter de exclusividad. Aquí es donde radica la originalidad de este estilo”.

Los europeizantes al referirse a la arquitectura mestiza mencionaban que conviene adelantar de una vez que la definición de arquitectura mestiza no propone ninguna alternativa de cambio en los esquemas arquitectónicos transmitidos de Europa y solo se refiere a una modalidad decorativa.

El arquitecto Graziano Gasparini en 1972, en su libro *América, Barroco y Arquitectura*, se centra en el espacio como valor esencial de la arquitectura y no admite la existencia de una arquitectura barroca hispanoamericana. Desde este punto de vista tendríamos que negar que hubo una pluralidad de tendencias en la misma Europa, lo que todos sabemos constituye una de las características esenciales del barroco ya que se aplica a la pintura, escultura y arquitectura. Las particularidades de la arquitectura barroca italiana no se aplican en otros lugares de Europa.

Tanto Gasparini como su seguidor más destacado Ilmar Lucks, quien publicó en 1973 un libro basado en su tesis doctoral: *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII*, expresaron que

las restricciones de la Iglesia no permitían al artista indio ningún impulso creativo genuino, sin considerar que si esto sucedió en los primeros ciento cincuenta años de la conquista, después todo cambió, sobre todo en las zonas más rurales.

Desde el punto de vista del mestizaje cultural los europeizantes afirmaban que si se considera que el estilo es la expresión de una cultura, la definición de estilo mestizo sugiere la existencia de una cultura mestiza, distinta de la cultura occidental y de la cultura andinista, lo que no es aceptable según ellos, ya que la cultura de dominación occidental impidió durante el periodo colonial la afirmación de una cultura mestiza, a pesar de producirse el mestizaje biológico y el complejo proceso de aculturación, llamado también mestizaje cultural.

Ante estos tajantes enunciados, San Cristóbal manifestó con dureza que Gasparini no había realizado el menor estudio sobre la cultura peruana y que no tenía sobre ella un solo conocimiento histórico, cultural o arquitectónico.

El surgimiento tardío de la arquitectura planiforme andina, no fue precisamente producto de una imitación de los modelos europeos españoles, sino una verdadera creación autónoma de nuevas estructuras arquitectónicas; y ello implica por extensión, que durante el siglo XVIII había surgido una cultura indígena en las tierras altas sur peruanas no quechuas, que no fue ni la cultura española, ni la continuación preservada de la cultura incaica prehispánica.

Se plantea que: no se trata de la reaparición tardía, pura y simple de alguna cultura indígena pre-hispánica, no es tampoco la fusión hispano-indígena o alguna forma de mestizaje cultural que han venido interpretando los historiadores desde la tesis de “estilo mestizo” de Ángel Guido; mucho menos consiste en la incompreensión y deformación de los esquemas barroco europeos o en la interpretación popular de los modelos estáticos asincrónicos por estatismo cultural.

San Cristóbal amplió horizontes de investigación cuando enunció: “Lo interpretamos como la vivencia creadora de la cultura andina virreinal en territorios no quechuas que reinterpretó y propuso nuevas alternativas originales de cambio, tanto en cuanto a los esquemas arquitectónicos de las portadas planiformes, como en las expresiones decorativas”.

Afirma que en dichas interpretaciones hubo omisión de análisis arquitectónicos y estructurales estrictos sobre la arquitectura planiforme. Él plantea que la decoración arquitectónica planiforme arequipeño - collavina y de Apurímac - Chumbivilcas - Coporaque, es ante todo arquitectura, en sentido estricto, ya que posee sus propios y específicos esquemas arquitectónicos; por tanto, no se reduce a una simple expresión decorativa.

Desde esta óptica nos faltaría una visión minuciosa y analítica para realizar una correcta interpretación arquitectónica.

Enfatizó que, los diseños de las portadas planiformes en cuanto esquemas arquitectónicos, fueron trazados y tallados por los artesanos indígenas, que no los recibieron ni del periodo renacentista, ni de las arquitecturas europeas. Así lo hizo por ejemplo en el libro publicado en 1997 donde abre otro derrotero o camino a seguir a los estudiosos del arte mestizo americano, en lo referente a la arquitectura. En el libro denominado: *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa*, el reconocido investigador convoca al celo de los estudiosos arequipeños para que investiguen en los protocolos notariales, en busca de documentos que ayuden a dar mayor futuro a su tesis.

En un enfoque de análisis mucho más amplio se menciona una pluralidad de culturas andinas virreinales. En lo referente a la arquitectura en Cusco, es menester destacar la habilidad de los canteros cusqueños que sabían trabajar la piedra desde sus antepasados quechuas y que gracias a ello se logró esa arquitectura no planiforme en Cusco, pero de gran precisión.

La modalidad de la arquitectura planiforme corresponde a nacionalidades indígenas no quechuas, las que habían sido dominadas por los Incas.

Podemos aceptar nuevas propuestas, pero no podemos negar que en el proceso de aculturación americano siempre hay que considerar como base un sistema constructivo y planteamientos arquitectónicos occidentales que los precedieron, los que fueron transformados con el tiempo dando por resultado nuevas formas. Nuestro barroco tendrá siempre componentes europeos pero jamás podrá explicarse desde la óptica europeizante, ya que responde a otros contextos sociales y culturales.

San Cristóbal propone en sus estudios de que se trata de la reactualización innovadora de las categorías estilísticas ancestrales, realizada en una situación cultural totalmente diferente de la pre-hispánica, la que incorporó la expresión de relieve planiforme, tal como propuso en su libro sobre la arquitectura planiforme y textilográfica de Arequipa mencionado.

Todavía hay mucho camino por andar, aprovechando los diversos saberes científicos multidisciplinarios, para responder a la interrogante ¿qué proceso de dinámica cultural condujo al surgimiento de la cultura andina virreinal con su arquitectura planiforme?

Pero no es este el único aspecto a considerar en el barroco americano después de la casi centuria y media inicial, existen otras expresiones artísticas sobre las cuales ya estos encuentros han sumado aportes y diálogos fructíferos. En especial el estudio de: Las fuentes de nuestra di-

versidad cultural, el tema del Manierismo y su transición al barroco, Entre cielos e infiernos, el tema de La Fiesta, el de La Imagen del poder y por último el de Rutas y migraciones del Barroco realizado en Arica - Chile.

En otros aspectos por ejemplo podemos considerar, para entender nuestro barroco, la presencia de lo lúdico por su manifiesta convocatoria plástica. Ya desde las últimas décadas del siglo XVII, como bien anotó Ramón Gutiérrez, la participación de las etnias, los gremios y las cofradías en las expresiones culturales ponía de manifiesto una posibilidad de protagonismo en la vida urbana colonial. La intervención elocuente en las fiestas religiosas o civiles mediante la presencia de retablos efímeros o arcos de triunfo se complementaba con el desfile masivo de los miembros de gremio o cofradía y la exhibición de sus estandartes o la construcción de castillos de fuegos artificiales. La importancia de esta presencia lúdica marcaba el ascenso de estos sectores marginales de la sociedad que, de esta forma, obtenían un reconocimiento que era impensable en el primer siglo y medio de la conquista. Solo por citar un ejemplo las pinturas de la Serie del Corpus en el Arzobispado del Cusco ponen lo dicho en evidencia.

Así como existieron diferentes expresiones culturales barrocas en Europa igualmente sucedió en América, donde el barroco no se expresó de una manera única y excluyente. Ello estaba condicionado en parte por la predilección de materiales y recursos expresivos y Gutiérrez nos da un buen ejemplo cuando compara los maravillosos azulejos que revisten las fachadas de la ciudad de Puebla con los de la capital mexicana y en el Perú tendríamos claras diferencias en las expresiones arquitectónicas de otras regiones con respecto a aquella llamada planiforme o textilográfica en el sur andino.

Todavía no se ha dicho la última palabra ni se han perfilado completamente posiciones antagónicas, aunque consideramos que todos estos Encuentros o Congresos

internacionales sobre el tema del Barroco, van lanzando luces con nuevas investigaciones y sobre todo ampliando horizontes de estudio en el campo general de la cultura barroca americana de los siglos XVII y XVIII y para algunos su supervivencia hasta la actualidad en el marco de otros contextos.

Ya en Encuentros anteriores, en el 2004 por ejemplo, leemos que se han sumado al panorama del barroco mestizo en el Perú, ponencias como la de José de Mesa y José Correa Orbegoso, que planteaban un “Barroco mestizo en la costa norte del Perú, en la Iglesia de Santiago de Huamán de Trujillo, presentada en el II Encuentro Internacional denominado *Barroco y fuentes de la diversidad*.

Nos acompañan ilustres colegas de dieciséis países, de casi América toda: Estados Unidos, México, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Brasil, Argentina, Bolivia y Chile, y del viejo mundo España, Francia, Alemania, Suiza, Polonia y de Asia el Japón.

Las temáticas en diálogo han sido enmarcadas en mesas que llevan por denominaciones: Historia e Historiografía, Arte e Historia, Arte y Mestizaje, Arquitectura y Mestizaje, Arte y Arqueoastronomía, Influencias y visualizaciones en el arte, Antropología y Fiesta así como también Letras, Música y Mestizajes. Como vemos los campos temáticos son multidisciplinarios e incluso no dejan de lado un tema denominado: “El barroco mestizo en la comida arequipeña” de Alonso Ruiz Rosas.

Deseo concluir, expresando mi agradecimiento a los organizadores de este VIII Encuentro Internacional sobre Barroco, La Fundación Visión Cultural, La Universidad Católica Santa María y la Universidad Católica San Pablo de Arequipa, por haber tenido la gentileza de invitarme a esta inauguración y a todos los representantes de países hermanos que hoy se congregan en esta bella ciudad, orgullo del Perú. ¡Muchos éxitos en Mestizajes en Diálogo!



PARTICIPACIÓN DE LOS SECTORES POPULARES EN LA CARACTERIZACIÓN DEL BARROCO AMERICANO

RAMÓN GUTIÉRREZ / ARGENTINA

ACERCA DE LOS OFICIOS ARTESANALES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

A diferencia de Europa, donde el barroco fue impulsado por las Monarquías expresando la magnificencia de los poderes de la realeza, en América serían los sectores populares, bajo el mecenazgo de la Iglesia, quienes impulsarían esta vertiente cultural.

Para entender esta singularidad es preciso aceptar que lo barroco no radica esencialmente en la lectura de las formas como ha sido tradicional identificarlo en ciertas corrientes de la historia del arte, sino fundamentalmente en la relación de esas formas con los protagonistas y destinatarios de las mismas.

Los valores implícitos en la capacidad de sensibilizar, conmover, transmitir mensajes y persuadir implican una cuidadosa forma de comunicación que se sustentaban no meramente en las formas materiales sino en un ambiente y clima específico.

Así el espacio escenográfico con sus colores, texturas, humos y olores generaban con el trasfondo musical, los resplandores de los espejos o de la mica unas realidades complejas destinadas a envolver a los participantes del rito y convencer de la plenitud del mensaje. La forma material de la arquitectura, los retablos, las pinturas murales o de caballete y la imaginería eran de esta manera elementos instrumentales para una función de necesaria participación y definitiva persuasión. Los sectores populares de la América indígena y criolla fueron los destinatarios privilegiados y los protagonistas centrales de este proceso cultural y artístico.

Sin embargo, el despotismo ilustrado de los Borbones en España organizó una sistemática destrucción de las tareas gremiales y apuntó a la descalificación profesional de los artesanos, desde mediados del siglo XVIII, a raíz de la creación de las Academias. Esta circunstancia se instala en el concierto de un pensamiento social generalizado y puede verificarse en las múltiples Reales Cédulas que la misma Corona se encuentra en la necesidad de sancionar para España y América aclarando que los oficios derivados del ejercicio de las manos no son degradantes y que quienes los ejercen pueden ocupar funciones públicas.

Con el pretexto de la “ilustración de los artesanos” y apoyados en los textos que escribiera Rubin de Celis y editara Rodríguez de Campomanes, las exigencias de los académicos tendieron en definitiva no solamente a capacitar a los artesanos, sino también a destruir sus formas de producción. En el caso de la arquitectura esta disciplina abandonaba el mundo de las “Ciencias matemáticas” para ingresar al de las “Bellas Artes” que suponía privilegiar los conocimientos teóricos y el dibujo frente al dominio de los oficios prácticos de la construcción.

Un conflicto, que tardaría más de un siglo en resolverse, marcó en América un proceso hondo de destrucción de los mecanismos de producción de las artes y la arquitectura que habían de alguna manera sintetizado las experiencias de las culturas prehispánicas y los saberes medievales de los españoles de la conquista.

En el largo proceso de dos siglos los americanos habían fortalecido estos mecanismos de transmisión del aprendizaje de maestros a aprendices y potenciado la articulación de los mismos con los grados de parentesco y la pertenencia.

cia a entidades gremiales y asistenciales. Esto fue posible con el cambio sustancial de mentalidad que impulsó el desarrollo del Barroco en América y que dio sin dudas los mejores frutos de sus expresiones artísticas. La magnitud y calidad de las obras barrocas americanas, fruto de un proceso de integración social y cultural señalaron la culminación de una nueva modernidad americana.

EL BARROCO AMERICANO ENTRA EN ESCENA A FINES DEL XVII

El Barroco constituye uno de los momentos culminantes de la cultura iberoamericana ya que expresa una primera etapa de síntesis luego de un prolongado proceso de transculturación derivado de la transferencia europea a América.

Una visión excesivamente eurocéntrica ha analizado la resultante artística iberoamericana como un subproducto provincial y secundario de las “cabezas de serie” que se gestaban más en Europa que en la península ibérica. Sin embargo, penetrando en lo que Foster ha dado en llamar “la cultura de conquista”, es evidente que estamos ante un proceso complejo que incluye la selección y síntesis de lo que se transfiere; el rechazo, la modificación o la adaptación de lo transferido y además, muy especialmente, la creación de nuevas respuestas para problemas inéditos.

En este marco, podemos entender la generación de programas arquitectónicos e iconográficos destinados a la evangelización de millares de indígenas, la generación de un “modelo” urbano, tanto teórico (Ordenanzas de Población de 1573) cuanto fáctico (el damero) y desde ya, unas formas de ocupación territorial que desarticulaban los antiguos sistemas indígenas.

Tiene particular importancia, para el tema que vamos a analizar, el desarraigo de buena parte de la población rural indígena desde fines del siglo XVI, cuando la etapa de la conquista bélica dio paso a la reestructuración del espacio productivo y a nuevas formas de tenencia de la tierra. El sistema reduccional, criterio que intentó “reducir a policía”, es decir a control, a vida urbana, a “polis”, a las comunidades indígenas tenía dos finalidades esenciales: concentrar a la población para evangelizarla y perfeccionar el cobro de tributos. A la vez, generar la disponibilidad de nuevas tierras para distribuir entre los encomendados y hacendados.

Esta estrategia, aplicada de México al Perú significaría entre fines del siglo XVI y primeras décadas del XVII, un verdadero cataclismo para las comunidades indígenas que sufrieron el peor de los castigos: el “desarraigo”. Recién a fines del siglo XVII se estabilizó la situación de los indios “forasteros”, es decir de los migrantes, con la finalidad de

cobrarles tributos en cualquier lugar que residieran. Mientras tanto, los servicios en encomiendas, las mitas mineras, el yanaconazgo y múltiples formas de servicios personales (jurídicamente prohibidos) se unían a la nostalgia por la tierra propia y los sitios sagrados de la comunidad.

En ese contexto podemos entender cómo ciertas propuestas del Barroco en cuanto a la valoración del territorio y el paisaje, la extraversion del culto al espacio externo y la jerarquización de los rituales colectivos fueron recibidos por los indígenas urbanizados con notable entusiasmo en tanto expresaban una visión del mundo que se aproximaba a aquellos valores ancestrales que se habían desdibujado tras dos siglos de conquista. La cultura del Barroco introdujo, en efecto, algunos elementos que se correspondían con claridad al modo de pensamiento indígena. Uno de ellos fue sin dudas el de la sacralización de las actividades humanas. El mundo indígena siempre vislumbró que todo tenía un sentido religioso y que era preciso satisfacer determinados rituales para acceder a determinadas formas de respuesta. En esto, la integración del pensamiento Barroco con las creencias indígenas fue plena.

Las montañas donde vivían los dioses andinos (apus) eran ahora sacralizadas y cruces u oratorios las coronaban a la usanza de las antiguas pirámides. El culto retomaba su sentido ritual y procesional y se realizaba nuevamente al aire libre. Más aún, las iglesias se esforzaban por llevar a su fachada los altares que tenían adentro, en un intento de proyectarse hacia el exterior. Luego de haber tardado casi medio siglo en superar el temor al espacio cerrado, los indígenas venían a recuperar el disfrute de los espacios sacros al aire libre, complementado por los ámbitos internos de los templos.

La integración de estas cosmovisiones no era lineal. El hombre occidental seguía preocupado con construir la historia, mientras que el indígena buscaba el cotidiano equilibrio que le asegurara la sobrevivencia. Si las dinámicas y los tiempos eran diferentes, lo siguen siendo en nuestros días. Lo que es evidente es que hubo códigos comunes de comunicación en algo que deberíamos profundizar con los mecanismos de culturas casi exclusivamente parlantes. Palabras, gestos, símbolos formaban un basamento cultural común para una sociedad estratificada habitualmente por razones de raza y linaje antes que por conocimientos o talentos.

Esto explica la notable integración cultural en las artes, la presencia cada vez más notoria del mundo natural y de las conceptualizaciones indígenas, aun en los lugares donde el control civil o eclesiástico podría presuponerse más rígido. La integración presupuso aceptar los códigos del Barroco católico, pero también grandes márgenes de libertad para interpretarlos en la clave de sus propias convicciones culturales. En esto, la perpetuación de la memo-

ria es notable como veremos en las ciudades superpuestas donde se “recuerdan” y referencian los antiguos sitios y espacios.

Otro de los factores esenciales de esta integración cultural, es justamente la ritualización y el sentido lúdico que imprime el Barroco a la vida cotidiana de la ciudad colonial. En Lima, a mediados del siglo XVII casi un tercio de los días del año tenía una razón de ser festiva, atendiendo preferentemente a los santos patrones y a devociones de las diversas parroquias y cofradías que aseguraban el éxito y convocatoria a sus responsables.

PARTICIPACIÓN, COMUNICACIÓN Y PERSUASIÓN

Uno de los objetivos centrales del barroco era motivar a los receptores del mensaje de la fidelidad del mismo y de la necesidad de una actuación acorde con ello. El mensaje cristiano tiende a teñir todos los actos de la vida, como ya hemos dicho, pero requiere además una creciente dosis de sorpresa y misterio, de capacidad de conmover y convencer y finalmente, de lecturas y rituales codificados. En muchos casos se ha señalado el proceso sincrético de antiguas creencias indígenas con lecturas cristianas. Este fenómeno entra dentro de la “mestización” cultural y sin dudas que en ello tuvieron peculiar importancia los mecanismos pedagógicos de la evangelización.

Pero también aquí es necesario reflexionar sobre las formas de relación cultural entre culturas donantes y receptoras. Sin dudas que la superposición de los templos cristianos sobre antiguas “huacas” o adoratorios indígenas significaba, como se ha leído, un hecho de fuerza de la cultura dominante sobre cultura dominada. Pero también podemos percibir en este gesto un reconocimiento al carácter de un lugar sacral, a la permanencia de un sitio de culto y ello es lo que va a aflorar con nitidez durante el período Barroco.

Los itinerarios procesionales, la conformación de calles sacrales que hilvanaban en las grandes fiestas de Semana Santa y el Corpus los momentos paradigmáticos del diálogo entre las parroquias de los españoles y criollos con las de los indígenas, conformaban los elementos vertebradores de la geografía urbana en esta nueva clave barroca de vivir la ciudad. Los altares callejeros, las cruces, las estaciones de vía crucis, los oratorios a las salidas de los caminos (como las antiguas apachetas indígenas) son hitos urbanos que jalonan circuitos y recorridos cuyas referencias son compartidas por el conjunto de los habitantes de la ciudad y cuya nomenclatura urbana las recoge hasta nuestro días, aunque hayan desaparecido físicamente los elementos que las justificaban.

El ejercicio de la persuasión se prolongaba obviamente en el interior del templo, donde el indígena había terminado apoderándose del espacio a través de un proceso de dominio total de su caja muraria mediante la utilización de la pintura mural, la yesería o un denso equipamiento. Aquí es donde podemos ver la creciente presencia de la sensibilidad indígena en estas manifestaciones del arte americano, no solamente por la presencia de elementos formales de la fauna o la flora local, sino muy particularmente por la manera de modificar el espacio envolvente.

Desde las yeserías y el azulejo en México hasta la pintura mural de la región andina es verificable una manera de aprehender y dominar el espacio interior mediante la decoración y el color. No se trata de un único programa, por el contrario, nos es posible verificar momentos diversos. Por ejemplo, en la pintura mural andina la utilización de grandes superficies semejando cuadros colocados sobre murales simulando telas de damasco o guadamecés (que se colocaban habitualmente en iglesias españolas pero eran muy caros en América) darian paso luego a pinturas de lienzo y frisos decorativistas en zócalos y cenefas. Posteriormente, estos lienzos tendrían menos importancia que las vistosas y costosas marquerías (algunas valían diez veces más que el cuadro) que adornaban, con grandes series didácticas, los interiores mientras la pintura mural cubría las bóvedas o artesonados de los templos.

Pero además de todas estas instalaciones fijas que incluían retablos, púlpitos, ambores e imagerie diversa, podemos contabilizar todo un equipamiento móvil de “andas”, altares portátiles y otras construcciones efímeras que acompañaban las solemnidades de los santos patronos, las fiestas mayores o los velorios con sus túmulos y piras funerarias.

La persuasión actuaba desde la razón y el sentimiento. La razón para entender las claves simbólicas, los programas iconográficos, la jerarquización de lo trascendente y divino frente a lo cotidiano y finito. La apelación a los sentimientos se proyectaba desde un arte capaz de conmover, de lograr revivir las circunstancias del mensaje cristiano, de introducir al espectador como parte activa del mismo. Ese papel protagónico del presunto observador se logra, no solamente por la instalación del sujeto en el centro del mensaje, sino también por la efectividad de la propia escenografía en que se desarrolla la acción. Así los retablos son considerados como “máquinas” de persuadir, con un mensaje explícito de las jerarquías celestiales, de agrupamiento de los santos e imágenes de conformidad a la ortodoxia, aunque esto de la ortodoxia en América fue también bastante relativo como lo demuestran las representaciones humanizadas de la Trinidad.

El conmover a los sentidos, el envolver en un ámbito espacial irreal, pero al mismo tiempo claramente compren-

sible, donde convergen las representaciones de un ritual teatralizado, la música, los olores de perfumes e inciensos junto a los propios de la colectividad humana, el cántico coral y participativo, el llanto y la risa, todo ello persuade de participar de una circunstancia trascendente que aparta de las duras condiciones de la vida colonial. Pero no todo fue un tema de sentimientos sino también una sutil elaboración de conocimientos y una notable capacidad creativa, donde podemos encontrar, como en Santo Tomás de Chumbivilcas (Cusco, Perú) la representación de un Cristo que es solamente una oquedad en el muro, por donde penetra un rayo de luz que simboliza abstractamente la presencia de la divinidad.

LOS ARTESANOS PROTAGONISTAS ESENCIALES DEL MUNDO BARROCO

El punto central de la inserción del Barroco en la vida cotidiana americana se debe a la participación, fundamentalmente de las comunidades indígenas, mestizas, criollas y aun de esclavos en esta nueva realidad social, calificada sobre todo en el medio urbano. Si los siglos XVI y XVII se habían caracterizado no solamente por sus procesos de dominación sino también de exclusión de la población indígena, configurando aquellas respuestas urbanas de las “dos repúblicas” donde los españoles vivían en el centro y los indígenas en las periferias, la nueva realidad del uso de la ciudad barroca marcó el fin de la segregación espacial. Las vías procesionales articulaban una serie de espacios urbanos sacralizados y los mercados formales e informales iban invadiendo el espacio público, mientras los indígenas retomaban sus hábitos de vida al aire libre.

El abandono por parte de los españoles de los trabajos “de las manos”, dejó la tarea artesanal a cargo de los indios, mestizos y las “castas” que pronto introdujeron sus habilidades para los oficios al mismo tiempo que incluyeron sus propios repertorios formales e icónicos. Esta circunstancia de retomar las antiguas tradiciones familiares indígenas del aprendizaje de oficios –que se emparentaba obviamente con la organización medieval europea– significaría una forma de participación importantísima. Será frecuente que Obispos, Oidores y autoridades civiles coloniales tengan que acudir a estos artesanos, que muchas veces no saben ni dibujar ni siquiera leer, para resolver los problemas técnicos de sus templos y edificios, porque, lo que sí sabían era el construir. Esto les daría un sólido prestigio y un ascenso social que hizo que ya, desde fines del siglo XVII, hubiera tiendas de artesanos indígenas y criollos en los portales de las plazas mayores de las ciudades americanas, algo absolutamente impensado varias décadas atrás.

De la misma manera, este efecto de la jerarquización del oficio por las “castas” arrastra al conjunto familiar y social, pues el mecanismo de aprendizaje se realizaba fundamentalmente en el seno de la familia y sus “allegados”. Esta visión de la familia extensa articula entonces dos elementos sustanciales del tejido social colonial: el núcleo indígena de parentesco y la acción laboral canalizada a través del gremio.

Los gremios, donde hubo sin dudas diferencias entre los propios grupos de artesanos españoles e indígenas que a veces tenían organizaciones distintas, tal como lo exigían los españoles de México en el primer tercio del siglo XVIII, marcaron otra forma de presencia activa de los estratos populares en la vida urbana colonial. A través del gremio se canalizaban las modalidades de participación ciudadana en las fiestas grandes, haciendo sus altares que, frecuentemente, estaban en competencia con los de los otros gremios o inclusive con los que el propio gremio había realizado el año anterior. Los gremios participaban orgánicamente en las procesiones con sus trajes, pendones, banderas y estandartes mostrando orgullosamente el sentido de pertenencia. Si esto sucedía en aquellas ocasiones en que la fiesta era del conjunto de la ciudad, podemos intuir lo que significaba la presencia cuando el gremio era el protagonista central del acontecimiento lúdico.

Aquí es preciso incorporar el tercer componente de este cambio social de la vida urbana colonial, que se refleja en las cofradías, que aglutinan a personas para la devoción de una determinada figura del santoral. Estas cofradías acompañan el proceso de realización de los templos y suelen ser responsables de la construcción y mantenimiento de sus capillas o altares específicos. Cada gremio tiene su Santo Patrono, así el de los carpinteros será san José, el de los pintores será san Lucas, el de los canteros san Mateo y el de los plateros san Eloy. Los gremios se harán cargo pues de la construcción de capilla o retablo en algún templo parroquial y festejarán en el mismo la fiesta anual del patrono.

Fue así que la construcción de retablos efímeros, el engalanamiento de la plaza y atrio, los regocijos, música y comidas solían correr por cuenta de la cofradía y del gremio mostrando claramente la convocatoria desde ese espacio –que ya no es necesariamente de la periferia– a toda la comunidad. La cofradía que vertebra la relación de los grupos populares con la actividad de la Iglesia, tiene a la vez otro componente social importantísimo ya que manifiesta la forma de asistencia más directa. La cofradía se ocupa de ayudar a las viudas y los hijos de un cófrade desaparecido, como el gremio acompaña a los familiares de artesanos fallecidos para concluir los trabajos pendientes, para vender sus herramientas entre los socios, etc. Esta circunstancia se complementa con la presencia de las Órdenes Terceras

formada por laicos que realizan sus propios templos junto a los conventos más importantes y colaboran con el mantenimiento del culto. Fueron muy importantes en el Brasil, pero las hay en México, Perú y otros países.

El grupo de parentesco indígena (Ayllu en la región andina o Callpulli en México) vinculado a la tarea laboral del gremio y éste articulado a la tarea religiosa y asistencial de la cofradía, conforman una sólida urdimbre que durante el siglo XVIII marcará el crecimiento de estos grupos sociales dentro de la vida colonial.

Puede alguien plantear que todo esto pudo hacerse sin el proceso de la cultura barroca, pero ello hubiese sido muy difícil ya que las formas de manifestación de estos grupos sociales, protagonistas centrales del mundo barroco, no hubieran tenido la posibilidad de participación y exteriorización que alcanzan en este momento. Por otra parte la Iglesia, gran mecenas y comitente de las artes, podía no haber requerido la plena participación de estos talleres indígenas y criollos que se multiplicaron en todo el continente. Hemos localizado familias de canteros trabajando por períodos mayores de 150 años en algunas regiones, hay contratos de pintores para hacer 400 cuadros en tres meses, lo que evidencia el tamaño que debían tener los talleres de aprendices y oficiales para atender pedidos de esta envergadura. Los testimonios de la vida urbana del siglo XVIII nos presentan a la fiesta como un centro dinámico de la actividad social y un elemento catalizador de un proceso de integración de las artes y de la participación del conjunto de la sociedad.

Persuasión del mensaje cristiano y formas activas de participación constituyen el núcleo conceptual del Barroco americano, un momento histórico que posibilitó la integración de diversos sectores sociales en un programa artístico y cultural común.

EL BARROCO FUE LA EXPRESIÓN DE LOS TIEMPOS DE LA MODERNIDAD EN AMÉRICA

El replantear la historiografía sobre el Barroco americano, lejos de llevarnos a la visión encadenada y finalista de un supuesto “provincialismo” en las artes, nos ubica frente a una realidad incontestable: el Barroco fue un momento de plena “modernidad” americana muy superior a lo que nos depararía la aventura neoclasicista de la Academia hacia fines del XVIII y comienzos del XIX.

Nuestra modernidad se expresaría en los profundos cambios sociales y culturales que el Barroco posibilitó en la sociedad americana, en las obras de arquitectura que superan cuantitativa y no pocas veces cualitativamente lo que se produce en España, en la creación de una estructura de producción artesanal con escuelas regionales de no-

table presencia. Pero sobre todo se expresa en las posibilidades de participación y ascenso social que el movimiento generó. Todo ello será dejado de lado por la imposición de los nuevos cánones del “buen gusto” que la Academia ejerció imperativamente sin llegar siquiera a aproximarse a los niveles de calidad de las manifestaciones barrocas.

La supuesta modernidad el “despotismo ilustrado” fue percibida en América como un elemento de ruptura del proceso de integración social y cultural que tuvo, en definitiva, más de despotismo que de ilustración. Sin dudas que era distinto el programa de desarrollo para la metrópoli que para la colonia, pero los funcionarios ultramarinos se empeñaron en aplicarnos a los americanos remedios para enfermedades que no teníamos y acentuaron las que efectivamente padecíamos.

Los controles de las Academias y la corona sobre la producción arquitectónica del continente derivaron en un fracaso estrepitoso. Ningún proyecto enviado desde América fue aprobado en la Academia madrileña, ningún proyecto enviado por la Academia madrileña fue concretado en América. Más de treinta años de frustraciones jalonan entre desencuentro. Así, las mejores obras de la arquitectura neogranadina del artesano y maestro de obras Fray Domingo Petrés, como la Catedral y el Observatorio astronómico de Bogotá, fueron hechos clandestinamente sin autorización de la academia metropolitana.

La expulsión de los jesuitas marcó, quizás más en España y sus dominios que en Portugal, el fin de una instancia que había mostrado la posibilidad de desarrollo del mundo indígena a través de las artes y del afianzamiento de algunos de sus rasgos culturales. Este ensayo social, económico y cultural de las misiones del Paraguay, que ya se extendía a Moxos y Chiquitos, era una demostración palpable del nuevo camino que el Barroco potenciaba.

Posteriormente a fines del siglo XVIII, la supresión de los Gremios y las cofradías marcó el proceso de desintegración. Así se ratificaban las medidas metropolitanas de prohibición del ejercicio profesional a los maestros de obras no examinados por la Academia, se exigía el título de académico para ejercer las funciones municipales y diseñar las obras públicas y finalmente se prohibían los retablos de madera y se obligaba a hacerlos de mármol o estuco para desalentar las manifestaciones barrocas. Pintura y escultura declaradas profesiones liberales se entroncaban con la visión artística, pero dejaban desamparados de defensa gremial a los artistas, a la vez que desarticulaba los antiguos sistemas de aprendizaje del oficio.

Con el proyecto metropolitano de Carlos III, la posibilidad de la modernidad barroca americana quedó trunca. El reemplazo pocas veces superó a lo que se había perdido. El “despotismo ilustrado” terminó en la llamada independencia y aun hoy los americanos seguimos siendo en bue-

na parte barrocos, como lo testimonian nuestras exitosas literaturas donde lo real se convierte en mágico.

Continuamos también con ese sentido entre festivo y trágico de la vida, donde ya persuadidos seguimos nostálgica e insistentemente, en tiempos de creciente exclusión social, exigiendo la participación que alguna vez, aunque sea muy parcialmente, logramos tener en aquellos tiempos de nuestra modernidad barroca.

Es ahora tiempo de recuperar el sentido del trabajo de las manos, fomentando las destrezas y la creatividad. Esto es no solamente el dar un oficio y contribuir al desarrollo económico y social sino, sobre todo, fomentar la dignidad de la persona y sus valores insustituibles en el fortalecimiento de la comunidad. En definitiva es reconocer que el trabajo constituye no solamente una forma de testimonio individual sino que trasciende al bien común y nos personaliza.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. (2001), *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Universidad Pablo de Olavide, Ediciones Giralda, Sevilla. 2 Tomos.
- AAVV. (2002), *Barroco Andino*. Memoria del I Encuentro Internacional, Viceministerio de Cultura de Bolivia, La Paz.
- AAVV. (2004), *Barroco y fuentes de la diversidad cultural*. Memoria del II Encuentro Internacional, La Paz.
- Bailey, G. A. (2010), *The Andean hybrid baroque: convergent cultures in the churches of colonial Peru*, University of Notre Dame Press. Notre Dame.
- Bonet Correa, A. (Ed.). (2001), *Atlas Mundial de la Arquitectura Barroca*, UNESCO, Electa, Madrid.
- Díaz, M. (1982), *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España*, Instituto de Investigaciones Estéticas., UNAM. México DF.
- Gasparini, G. (1972), *América, Barroco y Arquitectura*, Armitano Arte. Caracas.
- Gutiérrez, R. (1983), *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid.
- Gutiérrez, R. (1994), "Modernidad europea o modernidad apropiada, la crisis del barroco al neoclasicismo", En *Arte, Historia e identidad en América. Visiones comparativas*. (Coordinador Gustavo Curiel), XVII Coloquio Internacional de Historia del arte. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México D.F.
- Gutiérrez, R. (Coordinador). (1997), *Barroco Iberoamericano, de los Andes a las pampas*, Lunverg. Barcelona.
- KELEMEN, P. (1951), *Baroque and rococo in Latin America*, Mac Millan, New York. 2 Tomos.
- Marco Dorta, E. (1973), *Arte en América y Filipinas*. Ars Hispaniae-Plus Ultra. Madrid.
- Mínguez Cornelles, V. (2012), *la fiesta barroca en los Virreinos americanos (1560-1808)*, Universitat Jaume I, Castellón.
- Morales Folguera, J. M. (1991), *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla.
- San Cristóbal, A. (1999), *Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal peruana*. Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería, Lima.
- Sebastián López, S. (1990), *El barroco Iberoamericano: mensaje iconográfico*, Encuentro, Madrid.
- Viñuales, G. M. (Editor), (1992), *Iberoamérica siglos XVI al XVIII: tradiciones, utopías y novedad cristiana*, Encuentro. Madrid.
- Viñuales, G.M. (2004), *El espacio urbano en el Cusco Colonial: uso y organización de las estructuras simbólicas*, Epígrafe Editores S.A., Lima.
- Wethey, H. (1949), *Colonial architecture and sculpture in Peru*, Harvard University Press. Cambridge.



EL BESÜRO, LA LENGUA FRANCA EN LAS MISIONES DE CHIQUITOS

ALCIDES PAREJAS MORENO / BOLIVIA

INTRODUCCIÓN

El siglo XV y los albores del XVI constituyen el pórtico de la Edad Moderna, y en estos años se produjeron dos hechos de gran trascendencia que condicionaron desde entonces la historia de la humanidad: la invención de la imprenta, vehículo incomparable para la propagación de las ideas, y el descubrimiento de América, que, entre otras cosas, abrió al Evangelio las puertas de un nuevo continente.

La evangelización del continente americano es un proceso que tiene como agentes a hombres –clero secular y regular– que estaban estrenando la modernidad, pero que en muchos aspectos todavía estaban anclados en el medioevo. Estos agentes enfrentaron una enorme cantidad de problemas y tuvieron que hacer camino al andar, como ocurrió en otras latitudes. “En la India, el jesuita P. Nobili ansioso de lograr conversiones entre los brahmanes juzgó oportuno adoptar una actitud tolerante frente a usos y costumbres que no le parecían ligados de modo inseparable a la religión pagana. En China los misioneros jesuitas siguieron una parecida metodología apostólica y trataron de adaptar el Cristianismo a las peculiaridades culturales de aquel pueblo, con el fin de facilitar la penetración del evangelio. Las principales concesiones giraron en torno al nombre para designar a Dios y la tolerancia para que

los católicos siguieran rindiendo honores tradicionales a Confucio y a los antepasados. Estas licencias parecieron excesivas a otros misioneros y la larga controversia que se entabló, terminó con la prohibición pontificia de admitir los famosos ritos, pese a las desventajas que ello habría de reportar al apostolado misional”¹.

La evangelización se planteaba como un trabajo titánico que sólo era realizable en función de la gloria de Dios. El celo apostólico llevó en un primer momento a la idea de una siembra indiscriminada; pareciera que lo único importante era bautizar y ganar adeptos, aunque estos no se enteraran de lo que se trataba. “Fueron diversos los pareceres que se plantearon entre los religiosos en cuanto al modo de realizar la evangelización. Indudablemente eran muchas las dificultades para desarrollar tal labor: por ejemplo, existía el problema del idioma, y el más grave el de las características de la cosmovisión indígena, desde la cual era muy complejo el entendimiento de la doctrina cristiana”².

El proceso de cambio que se dio desde el primer momento que los europeos llegaron a tierras americanas fue profundamente dramático y traumático: los cambios eran radicales, pues se estaba buscando crear un hombre nuevo en una nueva sociedad. En este proceso, sin lugar a dudas jugó un papel protagónico la Iglesia y el uso de las lenguas nativas ha sido fundamental. Al respecto, Esteva Fabregat

¹ Orlandis, José. *Historia breve del Cristianismo*. Rialp. Madrid, 1999, p. 143.

² De la Puente, José. *La administración colonial*. En: *Historia común de Iberoamérica*. EDAF Ensayo. Madrid, 2000, p. 119.

dice que “el náhuatl de México y el quechua de los Andes se convirtieron en idiomas francos, hasta el extremo de que su expansión geográfica llegó a ser mayor que en tiempos prehispánicos. Esta situación pronto se rectificó, cuando se llegó a la conclusión de que mientras debían aprender idiomas indígenas para relacionarse con los adultos de la primera generación o contemporáneos de los misioneros y eclesiásticos que se ocupaban de evangelizar a los nativos, al mismo tiempo las generaciones infantiles fueron educadas en castellano. Y así fue cómo a partir de las primeras generaciones, sobre todo de los urbanos, la cultura española entró en las cogniciones semánticas indígenas, y lo hacía acompañada de una educación escolar que sembraba conocimientos de oficios, tecnología, moral y costumbres”³.

Mientras esto ocurría en México central y en el territorio del antiguo Imperio Incaico, el panorama cambiaba en la periferia, donde se presentaba una verdadera torre de Babel en la que fue necesario imponer un idioma para facilitar la comunicación. De este problema se excluye el Paraguay donde muy temprano los franciscanos Luis de Bolaños y Alonso de San Buenaventura predicaban en *guaraní*. Es más, el P. Bolaños fue el primero en escribir en *guaraní* “doctrina, confesionario y sermones”; “...en su empresa lingüística fue ayudado, sobre todo en el período 1582-85, por dos misioneros criollos, Fr. Juan de San Bernardo y Fr. Gabriel de la Anunciación. Nacidos en tierra paraguaya y aunque no fueron ni indios ni mestizos, tenían la lengua guaraní como lengua materna, fenómeno muy propio del Paraguay”⁴.

Cuando los jesuitas llegaron a los llanos de Moxos y a Chiquitos se encontraron con un panorama lingüístico muy variado. 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 en llegar al Nuevo Mundo, con la diferencia de 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. Al respecto Hoffmann comenta: “La solución ingeniosa que encontraron fue la creación de un idioma general, una especie de

coiné. Los integrantes de otras tribus minoritarias reunidas en una reducción con chiquitanos, debían aprender el chiquito, idioma oficial, utilizado por el cura en la iglesia, el maestro en la escuela y las autoridades indias del pueblo en sus disposiciones. En el barrio podían seguir hablando su propio idioma, pero en el trabajo, cuando estaban reunidos con los chiquitanos o frente a las autoridades, debían hablar el chiquito. Los chicos aprendían rápido el nuevo idioma, como Knogler refiere, y, en muchos casos, el idioma nativo se olvidó ya en la segunda generación”⁵.

Tanto en Moxos como en Chiquitos en tiempos sorprendentemente cortos se escribieron vocabularios y la doctrina cristiana en esas *lenguas francas*. Esto resulta verdaderamente sorprendente y me ha provocado algunos cuestionamientos que hoy planteo como tales y que vale la pena investigar en profundidad. Estas reflexiones están basadas fundamentalmente en el caso de Chiquitos, pero que bien pueden ser extendidas al de Moxos.

EL PADRE JOSÉ DE ARCE Y EL BESÜRO

Los protagonistas hispanos del proceso evangelizador de Chiquitos nacieron y se formaron en la segunda mitad del siglo XVII. Aunque es una época en la que se había empezado a hacer patente la decadencia político-administrativa de España, seguían las manifestaciones del Barroco, incluso hasta entrado el siglo XVIII. Estos protagonistas, hombres de su época, vivían en medio del mundo y lo vivían intensamente; el barroquismo de estos hombres se plasmó en una intensa vida espiritual que iba de la mano de una búsqueda sostenida de una cada vez mayor y mejor formación para conseguir los objetivos y un deseo de servicio a la labor apostólica que va más allá de la simple vocación.

Los hombres que como el Padre Arce trabajaron en Chiquitos eran hombres del Barroco, que, por una profunda y apasionada vocación, despejaban de sus vidas la parte oscura del *claroscuro barroco*. Hombres del Barroco que enarbolaron la bandera de la defensa de la fe que se traducía en un trabajo intenso y creativo que se materializaba en la realización de la *utopía chiquitana*, uno de los más interesantes experimentos que se dieron en América. Hombres del Barroco que habían recibido una sólida formación humana y espiritual, y que usaban todos los

³ Esteba Fabregat, Claudio. *Mestizaje y aculturación*. En: *Historia general de América Latina*. Vol. II. Editorial UNESCO/Editorial Trotta. París, 2000, p. 338.

⁴ Ortiz, Diego. *Los catecismos y la evangelización*. En: *La evangelización en el Paraguay. Cuatro siglos de historia*. Ediciones Loyola. Asunción del Paraguay, 1979, p. 67.

⁵ Hoffmann, Werner. *Las misiones jesuíticas entre los chiquitanos*. Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Buenos Aires, 1979, p. 58.

instrumentos ortodoxos que ofrecía el mundo, porque vivían en medio del mundo. Hombres del Barroco con una tremenda inquietud interior que los llevaba a buscar lo “nuevo”, lo “nunca visto”; así, por ejemplo, a través del arte en general y de la música en particular tratan de “tocar” a Dios.

José Francisco de Arce y Rojas nació en Santa Cruz de la Palma (Canarias) el 8 de noviembre de 1651. Hizo sus estudios básicos en su ciudad natal. Llegado el momento, pasó a Sevilla a estudiar leyes en el Colegio de San Hermenegildo. Pero antes de terminar estos estudios académicos, decidió entrar en la Compañía de Jesús. Con el objeto de seguir los estudios eclesiásticos se trasladó a Valladolid e ingresó al Colegio de San Ambrosio, donde destacó “por su oratoria fácil y altos valores humanos”⁶. El joven Arce engrosó las filas de los hijos de Loyola, pero antes de terminar los estudios filosóficos decidió convertirse en misionero e hizo la solicitud correspondiente para trasladarse al Paraguay, licencia que le fue concedida en 1672. “En la Compañía de Jesús los candidatos al ministerio misionero en las Indias, tanto occidentales como orientales, debían escribir una carta de solicitud al Prepósito General, el único que poseía la facultad para elegir o enviar misioneros a ultramar. En el caso de España los religiosos podían escribir directamente a los Provinciales, quienes gozaban de la facultad de selección y nombramiento oficial de las expediciones, sin perjuicio de las atribuciones propias del Prepósito General”⁷. Un año más tarde embarcaba una numerosa expedición formada por 30 misioneros (siete sacerdotes y 23 estudiantes) y tres hermanos coadjutores, que estaban encabezados por los P.P. Diego Altamirano y Simón Méndez. José de Arce estaba entre los estudiantes; tenía 22 años y como dice la reseña del embarque, era “blanco, de pelo castaño, un lunar en el carrillo derecho”⁸.

La expedición embarcó en Sevilla el 15 de diciembre de 1673 y llegó a Buenos Aires el 15 de marzo de 1674 y el joven Arce se dirigió a Córdoba. Habiendo terminado en Valladolid los estudios de filosofía, la teología que le faltaba la cursó en Córdoba; asimismo, estudió lenguas y culturas indígenas, que serán de vital importancia para su formación. Permaneció en esta ciudad de 1674 a 1689.

Son 15 años oscuros “donde es difícil encontrar noticias suyas reflejadas en la documentación jesuítica de la época. La tal cosa radica en que no realizó cosa alguna de tipo extraordinario digna de figurar en los anales de su provincia, o que sirviera de reclamo, como después lo será... De esta etapa oscura nos dice Francisco Javier Charlevoix que habiendo reconocido en él su Provincial ‘un talento especial para el púlpito, lo destinó a la predicación, a pesar de sus ruegos y solicitudes de ser empleado en las más penosas misiones’. También sabemos que en Córdoba ejerció la docencia. Las Cartas Anuas de 1689-1690 al pergeñarnos la figura del futuro fundador de la misión chiquitana lo hace con estas breves palabras: ‘El tercero fue José de Arce, sujeto de mucha actividad, virtud y letras, maestro que fue de Filosofía de un curso de Provincia que se leyó en este Colegio a cuyo cargo está la universidad de todas estas provincias’”⁹. Se trata, por tanto de 15 años oscuros en cuanto a falta de información, pero resultan fundamentales para terminar de moldear la personalidad de este joven misionero (“talento especial para el púlpito”, deseo de “de ser empleado en las más penosas misiones”, “sujeto de mucha actividad, virtud y letras”) y ponerlo en contacto con la realidad americana, pero sobre todo –como bien dice Tormo Sanz– “allí también debió aprender los rudimentos de una nueva teología que no conocieron ni San Agustín ni Santo Tomás: las lenguas indígenas y sus culturas, sin cuyos conocimientos no era posible transmitir a los indios las verdades reveladas”¹⁰. En algún momento de estos largos años el padre Arce visitaría Juli para recibir entrenamiento en lenguas nativas.

Fundación de Chiquitos

Terminada su formación religiosa y misionera, el P. Arce solicitó ir a tierra de misión. Fue destinado a tierra de *patagones*, pero solicitó un cambio de destino: prefirió un territorio de la Audiencia de Charcas en la que habitan los indómitos *chiriguano*s que estaban constantemente hostigando las fundaciones hispanas. Junto a los P.P. Tomás de Domvidas, Antonio Ibáñez, Juan Bautista Zea y Francisco Bazán intervino en la fundación del Colegio de

⁶ Pérez García, Jaime. *Fastos biográficos de La Palma II*. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorro de Canarias. Santa Cruz de la Palma, 1990, pp. 22-23.

⁷ En: Tormo Sanz, Leandro. *El canario José Arce y los orígenes de las misiones de Chiquitos*. IV Coloquio de Historia Canario-Americana (1980). Ediciones del Excelentísimo Cabildo Insular de Gran Canaria. Tomo II, 1982, p. 369.

⁸ Ibid. p. 376.

⁹ Ibid. pp. 375-376.

¹⁰ *Letras Anuas en que se trata de lo obrado en tiempo en que fue Provincial de esta Provincia el P. Gregorio Orosco. 1689-1692*. Archivo Romano S.I. Paracuaria, num. 9, fols. 269-270. En: Tormo Sanz, Leandro: Op.cit. pp. 381-390.

Tarija, que se encargaría de los indios *chiriguano*s. Entre 1689 y 1690 inició su trabajo entre estos indios, lo que supuso ponerlo en contacto con la Gobernación de Santa Cruz de la Sierra, a cuyo distrito pertenecía el territorio en el que habitaba esta etnia¹¹. Mientras tanto, el gobernador de Santa Cruz de la Sierra, Agustín de Arce y de la Concha, con el objeto de solucionar el problema de la provincia Chiquitos que se había convertido en tierra para proveer de braceros a los traficantes de mano de obra, recurrió a la Compañía de Jesús. Pronto el P. Arce tomó conocimiento de este ofrecimiento. “Cuando el Padre provincial Gregorio Orozco visitó el Colegio de Tarija el P. Arce le habló del ofrecimiento del gobernador. A pesar de la falta de misioneros que se registraba en las misiones guaraníes, Orozco aceptó el proyecto de los Arce, pero puso una condición: como el territorio de los *chiquitos* era demasiado apartado del resto de la Provincia Paracuaria de la Compañía, debía buscarse una vía de comunicación con las misiones guaraníes. El Provincial prometió enviar gente al Paraguay por vía fluvial y Arce recibió la orden de explorar el curso alto del río Paraguay y de buscar un camino transitable, al menos en época seca, hacia el río”¹².

El P. Arce llegó a Santa Cruz de la Sierra en los últimos meses de 1691. Su llegada causó alarma entre la población cruceña, pues la entrada de los jesuitas en Chiquitos suponía el fin de un lucrativo negocio. “Es increíble –dice Dobrizhoffer– cómo se empeñaron en perturbar las reducciones comenzadas por el P. José de Arce y sus colegas para los chiquitos y otras naciones, o al menos en impedir su proceso en el temor de que escasearían los indios que ellos pudieran cautivar y vender”¹³. En el último tercio de 1691, tal como lo había planificado el Provincial Orozco, se preparaban dos expediciones –una desde Asunción del Paraguay y otra de Santa Cruz de la Sierra– con el propósito de establecer una comunicación fluvial entre Chiquitos y Paraguay. Fracasaron en su objetivo, sin embargo significó el establecimiento de los jesuitas en Chiquitos.

A pesar de las lluvias tempranas y la oposición de los cruceños, el 2 de septiembre de 1691 salía de Santa Cruz de la Sierra acompañado del hermano Antonio de Rivas y dos guías indígenas, presumiblemente *chiriguano*s. Se adentraron hacia el noreste hasta ponerse en contacto con el primer pueblo *chiquito*, los *piñoca*. La llegada de Arce fue

por demás oportuna: los indios padecían los azotes de una peste y encontraron cierto alivio en la presencia del misionero y le pidieron que se quedara entre ellos. El P. Arce quiso ver en este pedido como la voluntad manifiesta de Dios para hacer una fundación: era el 31 de diciembre de 1691. De esta forma, con la fundación de San Francisco Xavier, el P. José de Arce daba inicio a las misiones de Chiquitos, de las que sería su primer Superior de 1691 a 1693.

Pocos meses permaneció el fundador en San Francisco Xavier. En abril de 1692 le dieron un nuevo destino: Nuestra Señora de la Presentación de Guapay, una misión de *chiriguano*s. El P. Arce dejó San Xavier en manos del P. Diego Centeno, a quien encargó el traslado de la reducción a un lugar más adecuado. Por otra parte, el P. Juan Bautista de Zea fue nombrado como nuevo Superior de Chiquitos¹⁴.

Producción bibliográfica

Fundamentalmente hombre de acción, ha dejado algunas obras que reflejaban su gran celo apostólico, y ese “vivir en medio del mundo” del Barroco. Se tiene noticia de un *Vocabulario de la lengua chiquita* y una *Doctrina cristiana en lengua chiquita*. Ambas obras circularon por las misiones en forma manuscrita y debieron ser de las primeras escritas en esa lengua. Pareciera que es lícito sostener la hipótesis de que estas dos obras –tanto el vocabulario como el catecismo– precedieran en el tiempo a las redactadas por los P.P. Felipe Suárez y Francisco de Herbás¹⁵.

De acuerdo a Constancio Eguía, citado por Tormo Sanz (14) la *Relación historial de los indios chiquitos* fue escrita por el P. Juan Patricio Fernández sobre la base de unos apuntes dejados por el P. Arce. Finalmente, escribió una *Breve relación del viaje que hicieron por el río Paraguay arriba cinco padres y un hermano el año de 1703 por orden de nuestro Padre General*¹⁶.

EL BESÜRO

Tradicionalmente se ha afirmado que la lengua *chiquita* o *besüro*, así por ejemplo Métraux, es “una lengua

¹¹ Hoffmann, Werner. *Las misiones jesuíticas entre los chiquitos*. Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Buenos Aires, 1979, pp. 155-156.

¹² Dobrizhoffer, Pedro. *Historia de los abipones*. Resistencia, 1967-70. Tomo III, p. 373.

¹³ Tomichá Charupá, Roberto. *La Primera evangelización en las reducciones de Chiquitos, Bolivia (1691-1767). Protagonistas y metodología misional*. Pontificia Universidad Gregoriana. Roma, 2000, p. 359-360.

¹⁴ Tormo Sanz, Leandro, Op.cit. p. 376.

¹⁵ Ibid, pp. 375-376.

¹⁶ Tomichá Chapurá, Roberto. Op.cit.

aislada” y que fue adoptada por los indígenas que fueron congregados en las reducciones jesuíticas¹⁷. En una reciente publicación, Molina y Albó dicen que “la lengua chiquitana es la que los colonizadores jesuitas impusieron para enseñar la doctrina cristiana, al conjunto de más de 40 etnias que encontraron en esta región, con raíces lingüísticas diferentes como la arawak, chapacura, otukes, guaraní... La lengua chiquitana no ha podido ser clasificada por los especialistas debido a muchas peculiaridades que la hacen considerar entre las pocas lenguas ‘aisladas’ de América”¹⁸.

Veamos a continuación lo que la bibliografía nos dice sobre el tema.

- 1 Cuando el P. José de Arce entró en la provincia de Chiquitos lo hizo acompañado de un hermano español y dos indios *chiriguano*s. Antes de llegar a Santa Cruz de la Sierra el P. Arce había estado en Juli y posteriormente había solicitado entrar en tierra de *chiriguano*s, cuando sorpresivamente fue mandado para hacerse cargo de Chiquitos. Por todos estos antecedentes y por la documentación existente se llega a la conclusión que ni el P. Arce ni sus acompañantes conocían las lenguas que se hablaban en Chiquitos.
- 2 De acuerdo a Hevías¹⁹, la familia lingüística chiquitana se divide en cuatro subgrupos, según sus respectivos dialectos:
 - Dialecto *tao*. Era hablado por las siguientes tribus: *arupareca*, *bazoroca*, *booca*, *boro*, *pequica*, *piococa*, *puntagica*, *quibiquica*, *tañopica*, *tabiica*, *tao*, *tubacica*, *xuberesa* y *zamanuca*.
 - Dialecto *piñoco*. Era hablado por las siguientes tribus: *guapaca*, *motaquica*, *piococa* (se trata de un grupo que habita en San Xavier, que no hay que confundir con los de San Ignacio y Santa Ana, que hablan el *tao*), *pogisoca*, *quimeca*, *quitagica*, *taumoca* y *zemuquica*.
 - Dialecto *manasi*. Era hablado por las siguientes tribus. *Cucica*, *manasí* (*manacica*), *quimomeca*, *sibaca*, *tapacuraca*, *yiritua* y *yurucareca*.
 - Dialecto *peñoqui*. Era hablado por una sola tribu que se asentó en la misión de San José.
- 3 Se tiene noticia de que en los inicios de las misiones de Chiquitos circularon, en forma manuscrita, un *Vocabulario de la lengua chiquita* y una *Doctrina cristiana en lengua chiquita*, que, como se ha dicho anteriormente, debieron ser las primeras en esa lengua. Tomichá sugiere que el P. Arce tuvo contacto con la lengua chiquita antes de llegar por primera vez a Santa Cruz de la Sierra, a través de indios *chiriguano*s²⁰. Se trata de una hipótesis un tanto difícil de sostener, pues pareciera lícito preguntarse cuál es el nexo para que estos indígenas, cuya etnia mantenía una relación conflictiva con la gobernación esté en contacto con los chiquitanos y sepan su lengua.
- 4 Ante la dificultad que planteaba la comunicación, el padre Arce recurrió a la creación de una “lengua franca” en base al *gorgotoqui*, pero que en este caso toma también elementos de las otras lenguas. Swadesh afirma que “en la mayoría de los casos el vocabulario se toma principalmente de un solo idioma, aunque siempre con cierta mezcla de otros”²¹.
- 5 El P. José de Arce permaneció poco más de un año en Chiquitos y fue tiempo suficiente para escribir un vocabulario y una doctrina cristiana, al mismo tiempo que organizaba el pueblo que había fundado el 31 de diciembre de 1691 y se ganaba la confianza de los indios que acudieron ante la noticia que este misionero había aliviado a un grupo de cierta enfermedad.
- 6 En poco tiempo se impone la lengua “chiquitana, chiquita o besüro” en las recientemente formadas misiones de Chiquitos.
- 7 Se trata de una lengua compleja. Al respecto el P. Patricio Fernández decía lo siguiente: “Lo que toca a su idioma y lenguaje es tan difícil, que para saberla y entenderla no bastan muchos años... cada rancharía usa un lenguaje diferentísimo y difícil y mucho más que todos el de los Chiquitos... La gramática es difícilísima, y el artificio, y la distinción de los verbos es increíble. No hay paciencia para haber de decir con diferentes verbos y conjugaciones: yo amo, yo amo a Pedro, yo lo amo, yo me amo, yo la amo, yo le amo, por esto amo, con tal incongruencia en las conjugaciones, que poco aprovecha saber conjugar un verbo para poder hacer lo mismo con otro”²². Otro documento, a raíz de una visita del P. Camaño, decía: “Tanto son los laberintos, por así decir de su lengua, tanta la amplitud, tanta la dificultad. Antes de

¹⁷ Métraux, Alfred. *Tribes of Easter Bolivia and the Madeira Headwaters*. En: STEWARD, Julian H.: *Handbook of South American Indians*. Smithsonian Institution. Vol. 3. Washington D.C., 1948, p. 381.

¹⁸ Molina Barrios, Ramiro y Albó, Xavier. *Atlas de idiomas y pertenencia a pueblos indígenas y originarios de Bolivia*. Plural. La Paz, 2012, p. 81.

¹⁹ En: Steward, Julian H. *Handbook of South American Indians*. Smithsonian Institution. Vol. 3. Washington D.C., 1948, p. 383.

²⁰ Galeote Tormo, Jesús. *Manitaza auqui besüro*. Gramática moderna de la lengua chiquitana y vocabulario básico. S.e. Santa Cruz, 1993, pp 13-14.

²¹ Ibid. p. 14.

²² Swadesh, Mauricio. *El lenguaje y la vida humana*. Fondo de Cultura Económica. México, 1984, p. 303.

coger en mis manos extractos bien copiosos que me ha dado –se refiere al P. Camaño–, creía que no había en el mundo lengua más amplia y más difícil que la tamanaca. Me retracto de buen grado después de compararla con la lengua chiquita respecto de la cual aquella no conserva para mí la figura de antes”²³. “La noticia de esta dificultad –dice Tomichá– había trascendido las fronteras chiquitanas, llegando incluso a oídos de grandes lingüistas, como era el caso del flamenco Ignacio Chomé, quien, aún en camino hacia las misiones americanas, no dudó de calificar a la lengua chiquita como ‘bárbara en extremo’. Sin embargo, una vez en las reducciones, el mismo Chomé, dotado de talento especial para las lenguas, señalaba –al cabo de algunos años de permanencia en Chiquitos– a propósito de la lengua chiquita que ‘tomada en su punto de vista y con arte metódico’ era ‘una de las más fáciles que hay’”²⁴.

En la actualidad uno de los mejores conocedores del *besüro* es Jesús Galeote Tormo OFM, que durante muchos años ha permanecido como párroco en la antigua misión de San Javier, desde donde atendía San Antonio de Lomerío. En 1993 publicó una gramática y un vocabulario básico en el que señala las siguientes características de esta lengua²⁵:

- 1 Se trata de una lengua “difícil, compleja en su artificio y amplia en sus variaciones”.
- 2 Tiene una pronunciación “clara y suave, aunque algo nasal y gutural”.
- 3 Los *besüro* parlantes “no reduplican nunca las consonantes ni las unen entre sí, lo que hace que el hablar discurra fácilmente”.
- 4 Una de sus principales singularidades es “la existencia de dos formas de hablar que las denominamos ‘hablar masculino’ y ‘hablar femenino’”.
- 5 “El nombre sustantivo chiquitano no tiene casos, pero unido a los posesivos se hace más variado por la diferencia de las partículas pronominales que se les anteponen”.
- 6 “En la primera persona del plural existe “el número llamado ‘inclusivo’ o ‘excluyente’, ni más ni menos que como en la lengua de los incas”.
- 7 “Ciertas relaciones gramaticales se indican con preposiciones y adverbios antepuestos”.
- 8 “El adjetivo predicativo se conjuga”.
- 9 “Existe el artículo determinado”.
- 10 “Hay distinción de sexo en las terceras personas del verbo”.

²³ Galeote Tormo, Jesús. Op. cit., p. 14.

²⁴ Tomichá Charupá, Roberto. Op. cit., p. 155.

²⁵ Tormo Sanz, Leandro. Op. cit., p. 376.

²⁶ Molina y Albó calculan 195.624 personas. Molina Barrios, Ramiro y Albó, Xavier. Op. cit., p. 81.

²⁷ Galeote Tormo, Jesús. Op. cit., p. 17.

11 “Multitud de afijos precisan como modo y aspectos la forma verbal”.

12 En contraste con esta gramática tan complicada, la numeración es muy pobre, pues “no se distingue sino la unidad, algunos, pocos y muchos”.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

En la actualidad los *chiquitos* conforman uno de los grupos étnicos más numerosos del Oriente boliviano²⁶. Las consideraciones que sobre el *besüro* hemos hecho en esta ponencia nos han llevado a hacer los siguientes planteamientos que deberán dilucidar los especialistas:

- 1 ¿Es la lengua *chiquita* o *besüro* que por primera vez el P. Arce tradujo al lenguaje escrito, una lengua real o es una construcción que hace a partir de una imperiosa necesidad misionera?
- 2 ¿En qué medida esta *lengua franca* responde a una o a varias de las lenguas que se hablaban en la antigua provincia chiquitana?
- 3 Las lenguas que se hablaban en la zona donde se estableció la misión eran las siguientes: *punisacas*, *boococas*, *tubasicas*, *paicones*, *puizocas*, *quimenecas*, *nampecas*, *paunacas*, *cusicas* y *tapacuras*. Si sólo respondiera a una de estas lenguas, dificultaría su aprendizaje al resto de las etnias; en cambio si fuera producto del aporte de varias o de todas, la comunicación se hace más fácil y efectiva entre los indígenas de la región pero la dificultaría enormemente para los afuerinos, cosa que estaba de acuerdo con la política aislacionista de la Compañía de Jesús para estas misiones.
- 4 Este mismo fenómeno puede haberse dado con anterioridad en las misiones de Moxos; su éxito lleva a implementarla en Chiquitos.
- 5 La construcción del *chiquito* o *besüro* se realiza en los primeros años del periodo jesuítico. A partir del momento en que se convirtió en la *lengua franca* de Chiquitos sufrió los cambios de todo elemento cultural. Así, pues, la lengua actual que hablan los *chiquitanos*, especialmente los de San Ignacio de Lomerío, es la construcción creada a partir del P. José de Arce. Galeote afirma que los habitantes de la región de Lomerío –al sur del pueblo de Concepción– se reconocen descendientes de siete grupos indígenas. Por otra parte, dice que “la lengua chiquitana que hablan los diferentes grupos es la misma, y solamente se observan algunas pequeñas variantes, dependiendo del grupo de procedencia”²⁷.



“LO INDÍGENA” EN EL ARTE COLONIAL: ¿EXPRESIÓN INCONSCIENTE O IMAGEN MANIPULADA?

HIROSHIGE OKADA / JAPÓN

El 2 de mayo de 1610 llegó a Cuzco la noticia de que Ignacio de Loyola fue declarado beato, y a continuación se celebraron unas fiestas conmemorativas en las que participaron numerosos indios. Según una noticia de la época, “...por ser tan extraordinaria... no se han hecho en esta ciudad desde su fundación fiestas que iguallen a estas”¹.

Vistiéndose de trajes antiguos a lo inca, los participantes indígenas salieron en procesión, realizando un gran espectáculo. Como una festividad pública en Cuzco, se destaca la del Corpus Cristi de la época del obispo Mollinedo en la segunda mitad del siglo XVII, cuya escena está representada en la serie pictórica mayoritariamente conservada en el Museo del Arzobispado de Cuzco. Ahí observamos las figuras de los caciques en indumentaria inca. Antecediendo a esta famosa festividad, la celebración del beato Ignacio les dio la oportunidad de ostentar en público varias representaciones referentes a su identidad cultural.

¿Con qué intención, entonces, fueron producidas y emitidas estas representaciones de “lo inca” o de “lo indígena”? Y, ¿Por quienes y de qué modo fueron recibidas esas representaciones?

“Lo indígena” en el arte colonial se ha considerado en el estudio de historia del arte, por lo general, como algo que se basa en una imaginación o sensibilidad “colectiva”

que supera lo individual. Los estudios recientes, sin embargo, están aportando nuevos conocimientos sobre una intervención más personal de la élite indígena en la cultura trasplantada desde Europa, lo cual es una clave para entender el proceso complicado de formación de fenómenos calificados como “fusión” o “mestizaje” de la cultura. La festividad de 1610 presenta varios hechos que merecen la atención al reconsiderar este tema de “lo indígena” en el arte.

Para empezar, examinemos brevemente en qué contexto apareció el término de “lo indígena” en los discursos de la historia de arte latinoamericano. Después de señalar una contradicción en ese proceso, consideraremos cómo se han formado las representaciones de “lo indígena” en los Andes coloniales, refiriéndonos a ejemplos tales como la indumentaria en las festividades y la iconografía del escudo de armas.

EL CONCEPTO DE “LO INDÍGENA”

Vamos a ver primero el origen del término “lo indígena”. Este término se hizo común en el contexto del argumento del “mestizaje” en el arte latinoamericano². La persona clave fue Ángel Guido, arquitecto argentino, quien publicó un libro titulado *Redescubrimiento de América en*

¹ Relación 1610, fol. 1.

² En cuanto a la historiografía del arte colonial latinoamericano, hay algunos importantes intentos de reflexión. Bailey 2010: 15-43 (“The Great Debate. Andean Hybrid Baroque and Latin American Art History”); Alcalá, 2010.

el arte en 1944. La esencia de su teoría está resumida en el primer capítulo titulado “América frente a Europa en el arte”. Mostrando una vista general sobre la historia de arte latinoamericano, Guido desarrolla un argumento sobre “la reconquista” del arte por “la grandeza en el Indio de América”. La “suerte de agonía del arte indio”, según el arquitecto, “a pesar de la inclemente esclavitud conocida, sobrevivió subterráneamente,” y reapareció en el siglo XVIII como “arte insurrectamente americano”³.

En otro artículo, Guido esquematiza esta teoría, aplicando el término de “arte mestizo”. Para el teórico argentino, el arte latinoamericano fue un “imbricamiento feliz entre lo indio y lo español,” y explica el proceso de su formación en la forma de ecuación: “arte español + arte indígena americano = arte criollo o mestizo”⁴. “Lo indio” o “lo indígena” fue para Guido una categoría para marcar un sujeto de expresión artística que se distingue claramente de algo español.

Lo que le inspiró a Guido en la teorización de tal idea fue la disciplina moderna de la historia del arte que por entonces se desarrollaba en los países germano parlantes. Como buen estudiante de esta disciplina, Guido “redescubrió” la originalidad del arte colonial en el “hondo espíritu de rebelión” de los indígenas, y define el sujeto de este “espíritu” por el término de la “voluntad de forma” (o *Kunstwollen*), citando el nombre de Worringer⁵. Gracias a esta lógica que supone la imaginación esencialmente colectiva y a la vez inconsciente de los indígenas, Guido esquematizó el valor del “arte mestizo” diferenciado del arte español.

Una lógica parecida está repetida en uno de los primeros ensayos de Mesa y Gisbert, “Lo indígena en el arte hispanoamericano” (1971). Mesa y Gisbert, quienes ejercieron una influencia decisiva en el desarrollo del argumento del “arte mestizo”, afirman aquí que el arte colonial del siglo XVIII lo produjo el indio, pero “como conjunto social y no como individuo” y ahí aparece expresada la “sensibilidad indígena”, que es una “sensibilidad americana determinada por el aporte indígena”⁶. La teoría del “arte mestizo” suponía, en el fondo, la expresión inconsciente de “lo indígena” por un sujeto que supera al intento personal.

¿La sociedad indígena, no obstante, formaba realmente un sujeto de expresión artística como suponían Guido

y otros? Sobra decir que dentro de la comunidad indígena también existía la diferencia tanto en clase social como en posición política y cultural. Obviamente, en las posturas hacia la cultura europea trasplantada también habría grandes diferencias. En realidad, el concepto de “lo indígena”, que constituyó el fundamento para reclamar el valor original del arte colonial, se basaba irónicamente en la teoría europea moderna de la historia del arte, más que las realidades históricas.

De hecho, el intento de vincular algunos motivos decorativos de las iglesias coloniales tales como los monos, loros, y sirenas, con la imaginación indígena o prehispánica, que se convirtió en el tópico más polémico en la discusión del arte mestizo, no ha llegado nunca a un consenso entre los expertos. Yo, por mi parte, en un artículo antes publicado he señalado el hecho de que estos motivos, al parecer indígenas, corresponden más bien a representaciones del exotismo del Nuevo Mundo producidas en Europa⁷.

Entonces, ¿cómo podemos precisar la forma de intervención por parte de los indígenas en las actividades artísticas, teniendo en cuenta una cierta artificialidad del concepto de “lo indígena” producido por los discursos de la historia del arte en el siglo XX?⁸ Si existen imágenes de “lo indígena” debidas a los mismos indígenas en algún contexto histórico, van a ser una materia muy interesante desde nuestro punto de vista. Y justamente, celebraciones como las fiestas del Beato Ignacio ofrecieron un lugar ideal para la ejecución de las representaciones de identidad, mientras los ejemplos tempranos de los escudos de armas de los nobles indígenas marcaron el origen iconográfico de tales representaciones. Ahora daremos un vistazo a estas categorías de arte consideradas en general como algo periféricas.

EL ORIGEN DE LA REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA DEL INCA

El escudo de armas fue una práctica iconográfica que los indígenas adoptaron justo después de la conquista. La nobleza indígena que se unió a los conquistadores reclamó al rey de España el reconocimiento de sus privilegios, y como prueba de la buena admisión de tal reclamo se le concedió un escudo.

³ Guido 1944, pp. 30-33.

⁴ Guido 1938, pp. 476-489.

⁵ Guido 1938, p. 492.

⁶ Mesa y Gisbert 1971, especialmente pp. 36-37.

⁷ Okada, 2006.

⁸ El reciente trabajo de Rappaport, además, plantea la discusión sobre la ambigüedad del “mestizo” como categoría racial en sí. Véase Rappaport 2014.



Fig. 1 Escudo de Martín Cortés Moctezuma Nezahualtecolotzin. (Cédula expedida en 1536), Archivo Ducal de Alba, Madrid.

En este movimiento, México, se adelantó a Perú. Tan sólo a tres años de la caída de Tenochtitlan, Martín Cortés Moctezuma Nezahualtecolotzin, décimo hijo de Moctezuma II, pasó por España visitándola tres veces⁹. Martín Nezahualtecolotzin recibió la educación de un cristiano, contrajo nupcias con una española y en su tercera visita realizada en 1536 con motivo de “besar las manos del rey” consiguió la prueba de sus privilegios como noble¹⁰ (Fig. 1).

Este escudo, que lleva las letras iniciales del nombre del rey y del príncipe de España y las inscripciones que confiesan la fe, obedece a la fórmula habitual del escudo europeo. (Fig. 2) Pero en el escudo concedido algo más tarde, en 1546, precisamente a otro príncipe azteca, Diego Tehuetzquititzin, está representado el motivo aparentemente azteca del cactus sobre el agua¹¹.



Fig. 2 Escudo de Diego Tehuetzquititzin. (Cédula expedida en 1546), Archivo Ducal de Alba, Madrid.

Los indígenas andinos también consiguieron sus escudos. El personaje más destacado fue Paullu Topa Inca, a quien le concedió Carlos V su escudo en 1545, justo después de su bautismo¹².

Como es bien sabido, Paullu Topa fue una persona clave de la época. Siendo un hijo de Huaina Cápac, se alió con Pizarro en el importante momento de la conquista del inca. Según la cédula real, cuya copia se conserva en el Archivo de Indias, el escudo de Paullu, exactamente el de “don Cristóbal” Paullu Topa Inca, estaba “hecho dos partes, que en la una de ellas esté un Aguila negra rampante en campo de oro, y a los lados dos yelmos verdes, y en la otra parte de abaxo un tigre de un color, y encima de el una borla colorada que solia tener por corona atabalida su hermano, y a los lados del dicho tigre dos culebras coronadas de oro y campo azul, y por orla unas letras que digan

⁹ *La Crónica mexicáyotl* por Tezozómoc es un testimonio importante sobre la vida de Martín Nezahualtecolotzin y de otros príncipes aztecas (Tezozómoc 1975: 151). Ver también: López de Meneses 60; Martínez Garnica 2009, pp. 96-104.

¹⁰ Archivo Ducal de Alba, Carpeta 238, leg. 2, doc. 50, fol. 1r. La transcripción de este documento se encuentra en Paz y Melia 1892, pp. 267-268. Ver también, Castañeda de la Paz y Luque-Talaván 2010, pp. 290-292. La exposición recién celebrada en LACMA ha prestado debida atención a los escudos de armas de la nobleza indígena (Los Angeles 2011, especialmente el artículo de Domínguez Torres). En cuanto a la función del escudo de los indígenas en el amplio contexto colonial, ver Haskett 1996.

¹¹ Archivo Ducal de Alba, Carpeta 238, leg. 2, doc. 18; Paz y Melia 1892, p. 257.

¹² Cristóbal Vaca de Castro, en la carta al emperador fechado el 24 de noviembre de 1542, se refiere al bautismo de Paullu Inca, diciendo que “a Paulo, yndio preñcipal, hijo de Guainacaua, tomaré presto christiano...” (Levillier 1921-26: tomo 1. 72). Sobre la vida de Paullu, ver Dunbar 1937.



Fig. 3 El escudo supuestamente concedido a Gonzalo Uchu Hualpa y Felipe Tupa Yupanqui, S. XVII?, Archivo General de Indias, Sevilla.



Fig. 4 Escudo de Felipe Guacarapaucara, Cacique de Jauja. (Cédula expedida en 1564), Archivo Ducal de Alba, Madrid.

Ave Maria, ...e por divisa una Aguila negra rampante con sus tras colas e dependencias de foleages de azul, y oro”¹³. La iconografía aquí documentada tiene los elementos en común con un dibujo de escudo (Fig. 3) conservado en el Archivo de Indias como el de Gonzalo Uchu Hualpa y Felipe Tupa Yupanqui, también hijos de Huaina Capac¹⁴.

Otro ejemplo temprano del escudo en los Andes es el del cacique de Jauja, también un aliado importante de Pizarro¹⁵ (Fig. 4). Aquí están representados los motivos como un *uncu* y cabezas cortadas de indígenas.

Se considera que por lo general estos escudos fueron diseñados por los mismos solicitantes indígenas. Un error que se encuentra en la cédula real dada al cacique de Jauja es un revelador. Como señala Mónica Domínguez Torres, el autor español de la cédula describe aquel *uncu* como un “adarga cuadrada jaquelada de plata y negro”¹⁶. Este ejemplo muestra que la corte española admitía el diseño del escudo solicitado por los indígenas, sin entender a veces exactamente lo qué representaba.

Los nobles indígenas tanto en México como en los Andes, a pesar de las diferencias en su trasfondo histórico hasta el momento de la conquista, empezaron a la vez a procurar obtener los escudos, y a inventar o reinventar los motivos referentes a sus identidades. Esta coincidencia entre ambos sería un resultado lógico de las experiencias comunes que sufrieron a lo largo de la negociación intercultural con los españoles bajo el dominio colonial. Entonces, ¿qué sentido tuvieron, o qué papel desempeñaron, estas representaciones de identidades “étnicas” o “indígenas” de los vencidos en el lugar de negociación con los poderosos que aparecieron desde fuera de sus mundos?

La celebración de la beatificación de Ignacio de Loyola en el Cuzco de 1610, que se destaca por su mayor intervención de los indígenas, arroja luz sobre este problema. En estas fiestas, los participantes de la procesión se pusieron la indumentaria antigua con algunos accesorios decorativos tradicionales como la *maskapaicha*, que se usaba como elemento iconográfico en los escudos de armas de Paullu Topa y del cacique de Jauja. El espacio de las fiestas donde se enfrentaron cara a cara los que hicieron y emitieron aquellas representaciones de identidad y los espectadores que gozaban de estas mismas pone de relieve la función simbólica que cargaban esas representaciones. Vamos a ver cómo se presentaron las representaciones de identidad en el Cuzco de 1610.

¹³ Archivo General de Indias, México 2346, fol. 245.

¹⁴ Escobari de Querejazu 2001, pp. 113-136.

¹⁵ Archivo Ducal de Alba, Carpeta 238, leg. 1 no. 45; Paz y Melia, pp. 272-273; Cúneo-Vidal 1977, pp. 77-79.

¹⁶ Domínguez Torres 2011, pp. 102-103.

REPRESENTACIONES DEL INCA EN EL ESPACIO DE FIESTAS

En cuanto a la festividad, un folleto que se imprimió en el mismo año de su celebración ofrece una descripción bastante detallada¹⁷. Aunque el folleto no lleva el nombre del autor¹⁸, parece casi obvio que lo redactara un español que tenía algún cargo en la gobernación de las colonias, si tenemos en cuenta la situación histórica de la época. En todo caso, como veremos después, se observan claramente las miradas de los españoles que se divertían viendo los espectáculos presentados por los indígenas.

El folleto narra primero las fiestas de los españoles, en las que se celebraron espectáculos habituales tales como las cañas y los toros, y se montaron castillos efímeros. A continuación, los “naturales animados” por los españoles, según cuenta el texto, participaron en las fiestas¹⁹. El número de los participantes indígenas ascendió a treinta mil. Los descendientes del inca desempeñaron el papel principal, y en la festividad se introdujeron varios elementos referentes a ellos.

Los espectáculos empezaron con las procesiones de los indígenas de ocho parroquias de indios dentro y fuera de la ciudad de Cuzco. Coincidiendo con la procesión de la parroquia del Hospital, la cofradía de Jesús, que estaba en la Compañía, sacó una imagen de “niño Jesús en habito de Inga”, una iconografía muy particular en los Andes que conocemos a través de algunas noticias tanto documentales como pictóricas (Fig. 5)²⁰.

La procesión de la parroquia de San Sebastián apareció encabezada por los cuatro guerreros indios con las “(h)astas de plumería”, ostentando los escudos de armas de los caciques incas. Según el texto, los escudos representaban “la borla del Inga, y dos culebras con un castillo”, motivos comunes con el de Paullu Topa Inca arriba referido.

Después de las procesiones de las parroquias, siguió otra fiesta en la que se celebró la procesión de “once Ingas deste Reyno”. Los incas vinieron “en sus literas, las mas cubiertas de plumas de diversas colores”, y “vestidos al traje inca de cumbis”.²¹ En la plaza, saludaron al corregidor y otros caballeros españoles que les esperaban allí. Siguiendo a los reyes incas, llegó a la plaza la infantería de más de



Fig. 5 El Niño que lleva la corona imperial de inca, probablemente S. XVIII, Colección privada.

mil indios dirigida por el “capitán de todos”, don Alonso Topa Atauchi.

Las representaciones del inca aparecieron, por tanto, muy abiertamente en el Cuzco de 1610. Pero, ¿Cuál era el motivo?

Una simple interpretación sería atribuirlo a una manifestación de la “propia” cultura por los conquistados. David Cahill, quien estudió esta festividad, por ejemplo, afirma que la imagen del Niño Jesús vestido de inca arriba referida sería una reminiscencia de alguna deidad antigua, quizá la de Inti²². Es posible, ciertamente, que existiera alguna idea sincretista que intentara a mantener la religión

¹⁷ *Relación* 1610. Una parte del texto de este folleto está reproducido en Romero 1923. David Cahill desarrolla una discusión detallada sobre esta festividad. Cahill y Bradley 2000, pp. 115-123.

¹⁸ Un nombre que aparece en el título del folleto, “Don Fernando de Vera y Padilla”, parece corresponder al del promotor de la festividad.

¹⁹ *Relación* 1610, fol.4.

²⁰ *Relación* 1610, fol.4. Sobre la iconografía de esta imagen, ver Mujica 2004.

²¹ *Relación* 1610, fol.5.

²² Cahill y Bradley 2000, p. 119.

autóctona unida al cristianismo, porque obviamente los indígenas vivían por entonces en una época de cambio radical en cuanto a sus creencias religiosas. Pero a lo que hay que prestar atención al mismo tiempo es al ambiente en el que se representaron tales espectáculos; efectivamente el valor singular de la *Relación* consiste en su detallada descripción de los espectadores que asistían a estos espectáculos, la cual no siempre es muy habitual entre documentos de esta índole.

La *Relación* que documenta los espectáculos menciona repetidamente a “la plaza que estava llena de Españoles”. En cuanto a la procesión de “once incas”, dice que fue la “fiesta que dio mas gusto a los Españoles”²³. Aparentemente, serían cosas que reconocerían los mismos indígenas; el texto de la *Relación* hace notar que los incas sobre literas, al pasar la plaza, “hazian su cortesía al Corregidor y demas caualleros inclinado ... la cabeza”²⁴. Por otra parte, “respondían el Corregidor y demas cavalleros quitando las gorras”²⁵.

Todos estos espectáculos suponen aparentemente las miradas de los españoles. La celebración de los indígenas “animados” por los españoles según dice la *Relación*, por tanto, formaba parte de la negociación con los espectadores culturalmente ajenos. Este esquema parecerá más significativo, si tenemos en cuenta quiénes fueron los dirigentes de la celebración.

Fue don Alonso Topa Atauchí quien encabezó la infantería de mil indios que siguió la procesión de los once incas. Es el único nombre individual que se indica entre los participantes indígenas en el folleto de la festividad. Esto, sin embargo, no es de extrañar porque Alonso Topa fue un hijo de Paullu Topa Inca, la persona más destacada en el Cuzco después de la conquista, según hemos referido²⁶. Como es lógico, la élite indígena que se involucraba en la negociación con los españoles desempeñó a la vez un papel dirigente en la celebración de tan importante festividad²⁷.

Los primeros años del siglo XVII en los que se celebró esta festividad fue, por otra parte, un período significativo para esos nobles incas. Persona clave es Melchor Carlos Inca, el nieto heredero de Paullu Topa y un sobrino de Topa Atauchí. Melchor Inca viajó a España en 1602. El objetivo fue suplicar al rey una gran recompensa por todas las hazañas de su familia a partir de Paullu Topa. El rey lo admitió, y en 1604 le concedió una anualidad de gran suma, además del honorífico título de caballero de Santiago. Pero el nieto de Paullu Topa, en su lugar, abandonó todo lo que tenía en el Perú, y vivió para siempre en España²⁸.

Además, según el testimonio del Inca Garcilaso, que también vivía en España, en 1603 llegó allí una carta de los nobles incas de Cuzco en la que pedían al rey algunos privilegios como la exención de tributos. Fue Melchor quien concedió ayuda a esta petición. Resulta de interés que a la carta de los nobles de Cuzco le acompañasen los retratos de reyes incas y su genealogía desde Manco Capác a Paullu Topa²⁹. Los descendientes incas entendían que las imágenes referentes a la historia del inca les servirían de probanza al solicitar los privilegios como nobles. Las experiencias tales como las negociaciones para la otorgación de los escudos deberían de ser buena ocasión para aprenderlo. La élite indígena cuzqueña, sobre todo los miembros del linaje de Paullu Topa, en tanto que “reyes” de los “naturales”, estaban dispuestos para aprovechar las representaciones de “lo inca” o de “lo indígena” como un medio de negociación con los dominadores que pertenecen a otra cultura distinta. Las fiestas de 1610 deben situarse en estas circunstancias.

Frente a los espectadores culturalmente ajenos, los descendientes incas presentaron sucesivamente las imágenes del inca, pero en forma admisible y agradable para los españoles. Se trataba de un proceso para formar la imagen, digamos, de “sí mismo como otro”, o “sí mismo como algo exótico”.

²³ *Relación* 1610, fol.4.

²⁴ *Relación* 1610, fol.5.

²⁵ *Relación* 1610, fol.5.

²⁶ En cuanto a Alonso Topa Atauchí, ver Dunbar 1949, pp. 45-77.

²⁷ La íntima relación entre la Compañía y los incas de Cuzco, que se simboliza mediante el matrimonio entre Martín García Óñez de Loyola, sobrino-nieto del santo, y Beatriz Coya, hija de Sayri Túpac, sería otra razón de la intervención de la élite indígena en esta festividad de 1610. Efectivamente, el cronista jesuita Antonio de Vega escribe acerca del impacto de este matrimonio a Carlos Inca, hijo de Paullu: “Quedaron los indios desde entonces muy devotos y aficionados a los nuestros y, especialmente, los Incas, y entre éstos, con más particularidad, muy agradecidos D. Carlos Inca, padre de Don Melchor Inca, vecino encomendero de esta ciudad, que vive hoy día, los demás incas desterrados por el reino.” (Vega 1948 [Ms. c.1600], p. 22).

²⁸ Garcilaso de la Vega 1963 [1617], II. pp. 384-385 (Lib. 9, Cap. 40).

²⁹ Garcilaso de la Vega 1963 [1617], II. p. 384. Ver también, Marco Dorta 1975: especialmente 75; Buntinx y Wuffarden 1991, pp. 152-155. Buntinx y Wuffarden muy justamente señala el rol importante que desempeñó el Inca Garcilaso en la formación de la iconografía incaica.

Pero, ¿por qué la indumentaria y su imagen tuvieron un significado tan destacado en las representaciones de identidad? Sobra decir, por supuesto, que la indumentaria lleva una clara función simbólica en cualquier sociedad civilizada. Pero un hecho importante que llama la atención es que esta “iconización” de la indumentaria inca ocurrió al mismo tiempo que el cambio en la costumbre de vestir en la vida real por parte de los nobles incas. En un testimonio que dejó Melchor Carlos Inca en el proceso de su petición, comenta así:

“... luego que el dicho paullu topa ynga ser cristiano se bistio en abito español y hizieron lo mismo algunos yndios sus deudos caciques principales...”³⁰

Así, después del bautismo, Paullu Topa Inca abandonó su hábito tradicional, y justamente en este momento Carlos V le concedió el escudo que representó el motivo de “una borla colorada que solia tener por corona”, es decir, la *maskapaycha*. La iconización de la indumentaria inca fue otra cara de moneda de la neutralización de la función política que esta indumentaria antigua había ejercido antes de la conquista. Por lo cual, los gobernantes españoles podrían admitir la ostentación pública tanto de la indumentaria antigua en sí misma como de sus íconos.

Pero si es así, ¿esta redefinición de la indumentaria inca que ocurrió en el proceso de negociación con los españoles aportaría alguna alteración en sus apariencias? Antes de terminar, vamos a examinar algunos detalles de la iconografía.

LA MANIPULACIÓN DE LAS REPRESENTACIONES

En la *Relación* de la festividad, se encuentran algunas referencias a los detalles de la indumentaria de los participantes de los espectáculos. Un cacique, por ejemplo, se vestía de “seda de colores... y en los hombros de los leones de plata, y en el calzado otros dos”³¹. Esta indumentaria nos recuerda las figuras de los caciques pintadas en los cuadros de la conocida serie pictórica con escenas del Corpus cuzqueño de la segunda mitad del siglo XVII (Fig. 6). Como señala Carolyn Dean, a pesar de su aparente insistencia en algunos elementos tradicionales como la *maskapaycha*, los accesorios en los hombros y calzados muestran

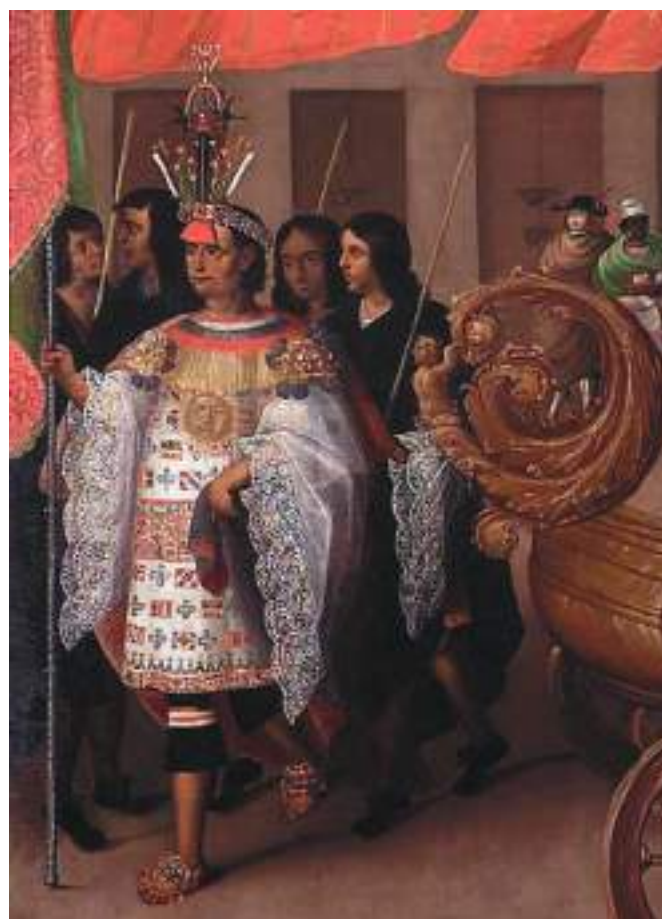


Fig. 6 *Procesión de la Parroquia de San Sebastián*, detalle, Segunda mitad del S. XVII, Museo del Arzobispo, Cuzco.

una clara asimilación al arte europeo³². El folleto de la festividad del Cuzco muestra que tal indumentaria ecléctica se había formado ya en 1610. Pero, ¿de dónde exactamente procedieron esos nuevos elementos?

El origen se remonta a la antigüedad clásica. La armadura y los calzados con accesorios de mascarón son frecuentes en estatuas como las de Marte (Fig. 7). Estas botas algo especiales son llamadas “dress parade boot”³³. Las obras con tales detalles se conocían ampliamente en la época renacentista a través tanto de grabados como de los retratos de príncipes plasmados “a la clásica” (Fig. 8). No obstante, ¿cómo accedieron los nobles cuzqueños a esos modelos? Y, ¿por qué intentaron introducir tales elementos en su indumentaria?

Lo que hay que recordar en este contexto es el hecho de que los nobles incas que dirigieron las fiestas de Cuzco

³⁰ BNE, Mss/20193: f.148r; MacCormack 2004, pp. 103.

³¹ *Relación* 1610, fol.6.

³² Dean 1999, pp. 126-127.

³³ Sebesta 1994, pp. 123.



Fig. 7 *Marte*, detalle, Musei Capitolini, Roma.



Fig. 9 "Le Duc de Guise, Roy Ameriquain", Charles Perrault, *Festiva ad capita annulumque decursio, a rege Ludovico XIV principibus, summisque aulæ proceribus edita anno M. DC. LXII*, 1670.



Fig. 8 *Marte*, Jacob Bos, serie "Speculum Romanae Magnificentiae", 1562.

estaban ligados directamente a los que pasaron a España, como Melchor Carlos Inca y el Inca Garcilaso. El Inca Garcilaso es especialmente importante, porque este erudito tenía amplio conocimiento sobre la antigüedad europea. En su famoso libro, Garcilaso llama a Cuzco “otro Roma”, y compara a los romanos con los indígenas andinos, llamando a los primeros “antiguos gentiles” y a los últimos “nuevos gentiles”³⁴. Su conocimiento llegaba hasta la iconografía de la mitología antigua. Refiriéndose a los *curacas* antes de la conquista que se vestían con piel de puma como vestido de ceremonia, el historiador mestizo describe: “(ellos) venían ni más ni menos que pintan a Hércules”³⁵. Así en Garcilaso, no sólo fue frecuente la referencia a la antigüedad clásica, sino también obvia la intención de compararla con la historia incaica. La intención de esta comparación parece obvia.

Sobra decir que los incas vivían en la gentilidad. La comparación con los romanos, que también eran gentiles, debería parecer a los descendientes incas una retórica justificadora de este hecho. La introducción de los motivos romanos en la indumentaria inca la podemos entender como visualización de esta retórica³⁶. Aunque no podemos afirmar si el propio Garcilaso intervino en esta manipulación de la indumentaria, parece cierto que una persona como él, que entendía profundamente la cultura europea y a la vez podía manejarla deliberadamente, desempeñara un papel esencial en ese proceso.

Esta imagen de los “indígenas romanizados”, por otra parte, tiene relación con un contexto algo inesperado. Se trata de la imagen de “América” representada en las festividades, en este caso, europeas (Fig. 9). El “Rey de América” aquí representado en la armadura romana, a la vez, se pone un tocado de plumas muy exagerado, digamos, muy “americano”. En el pie se observa aquel “dress parade boot”, en este caso con la decoración del dragón.

Esta curiosa coincidencia de la imagen del “rey de América” a la antigua presentada en Europa y la del Inca “romanizado” inventada en el Cuzco colonial podría ser un revelador de un paralelismo que se encontraría en el

proceso de la formación de las imágenes del otro y de “sí mismo” en las llamadas *contact zones*. Ahí se observan tanto el deseo de los “descubridores” o dominadores que fácilmente proyectaron sus ideales sobre la imagen del otro, como la imaginación de los “descubiertos” o vencidos que asimilaron, o aprovecharon deliberadamente, el deseo de los que les dominaron desde fuera. Los nobles indígenas, como los miembros del linaje de Paullu Topa Inca, desempeñaron un papel decisivo en este proceso.

CONCLUSIÓN

Al empezar la discusión de hoy, hemos señalado que en los discursos de la historia del arte en el siglo XX, el concepto de “lo indígena” funcionó como un término para reclamar la originalidad del arte colonial. Para los teólogos del “arte mestizo” como Ángel Guido, la expresión inconsciente de “lo indígena” fue una señal de su esencial ajenidad a “lo español”. Este es un extremo de la discusión del “arte mestizo”.

Sin embargo, la forma de ser de “lo indígena” ha sido más complicada de lo que pensábamos, porque, como hemos visto, ya en la época inmediatamente posterior a la conquista, algunos indígenas de la élite, se involucraron intencionalmente en la construcción de las representaciones referentes a sus nuevas identidades adaptadas al nuevo régimen, reconociendo su propia ajenidad como descendientes de los reyes de “los naturales” recién descubiertos por los españoles. Los nobles indígenas del siglo XVI manipulaban deliberadamente estas nuevas representaciones de su identidad como “el otro”. Las miradas con un tono de exotismo de los españoles también se reflejaron en la construcción de estas nuevas representaciones.

Nuestro diálogo en cuanto al “mestizaje” de la cultura quizá deba tener en cuenta, pues, la complejidad de la manipulación de las representaciones de la identidad que se idearon en el proceso de negociaciones interculturales.

³⁴ Garcilaso de la Vega 1963, II. 3, pp. 123, 218.

³⁵ Garcilaso 1963: II, p. 219.

³⁶ Una discusión parecida la plantea Dean en cuanto a la celebración del Corpus Christi en Cuzco. Ver Dean 1999, p. 111.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá, Luisa Elena (2010), "Where do we go from here?" Themes and Comments on the Historiography of Colonial art in Latin America. In *Art in Spain and the Hispanic World: Essays in Honor of Jonathan Brown*, edited by Sarah Schroth. London: Paul Holberton Publishing.
- Alvarado Tezozómoc, Fernando (1975), *Crónica mexicáyotl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bailey, Gauvin Alexander (2010), *Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*. Notre Dame [Indiana]: University of Notre Dame Press.
- BNE, Mss/20193. Ascendencia de Juan Carlos Inga. c.1626. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Bradley, Peter T.; David Cahill (2000), *Habsburg Peru: Images, Imagination and Memory*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Buntinx, G.; Luis Eduardo Wuffarden (1991), Incas y reyes españoles en la pintura colonial peruana: La estela de Garcilaso. *Márgenes* 8: 151-210.
- Castañeda de la Paz, María; Miguel Luque-Talaván (2010), Privileges of the "Others": The Coats of Arms Granted to Indigenous Conquistadors. In *The International Emblem: From Incunabula to the Internet. Selected Proceedings from the Eighth International Conference of the Society for Emblem Studies, 28th July-1st August, Winchester College 2008*, editado por Simon McKeown. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing. pp. 283-316.
- Cúneo-Vidal, Rómulo (1977), *Guerras de los últimos incas peruanos*. Edited by Ignacio Prado Pastor. Vol. 3, *Obras completas*.
- Dean, Carolyn (1999), *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Durham: Duke University Press.
- Domínguez Torres, Mónica (2011), Emblazoning Identity: Indigenous Heraldry in Colonial Mexico and Peru. En Exh.Cat.: *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, editado por Ilona Katzew. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art. pp. 97-115.
- Dunbar Temple, Ella. (1937), La descendencia de Huayna Cápac. *Revista Histórica* 11 (1): 11(3): pp. 284-323, 13: pp. 31-77.
- Dunbar Temple, E. (1949), Un linaje incaico durante la dominación española: Los Sahuaraura. *Revista Histórica* 18, pp. 45-77.
- Escobari de Querejazu, Laura (2001), *Caciques, yanaconas y extravagantes. La sociedad colonial en Charcas s. XVI-XVIII*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Garcilaso de la Vega, Inca (1963), *Comentarios reales de los Incas*. Vol. 2-3, *Biblioteca de autores españoles*. Madrid: Atlas. Original edition, 1617.
- Guido, Angel (1938), El estilo mestizo o criollo en el arte de la colonia. In *Actas del II Congreso Internacional de História de América*. Buenos Aires: Academina Nacional de Historia, pp. 474-494.
- (1944), *Redescubrimiento de América en el arte*. Buenos Aires Librería y editorial El Ateneo.
- Haskett, Robert (1996), Paper shields: The Ideology of Coats of Arms in Colonial Mexican Primordial Titles. *Ethnohistory* 43, pp. 99-126.
- (2005), *Visions of Paradise. Primordial Titles and Mesoamerican History in Cuernavaca*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Levillier, Roberto, ed. 1921-26. *Gobernantes del Perú: Cartas y papeles, siglo XVI: Documentos del Archivo de Indias*. 14 vols. Madrid.
- Los Angeles (2011), Exh.Cat: *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, editado por Ilona Katzew. Los Angeles County Museum of Art.
- MacCormack, Sabine (2004), Inca o español? Las identidades de Paulu Topa Inca. *Boletín de arqueología PUCP* 8, pp. 99-109.
- Marco Dorta, Enrique (1975), Las pinturas que envió y trajo a España don Francisco de Toledo. *Historia y Cultura* 9, pp. 67-78.
- Martínez Garnica, Armando (2009), La incorporación jurídica del vencido. La nobleza aborígen de la Nueva España. In *Modernidad iberoamericana: cultura, política y cambio social*, editado por Francisco Colom González. Madrid: Iberoamericana.
- Mesa, José de; Teresa Gisbert (1971), Lo indígena en el arte hispanoamericano. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, pp. 32-38.
- Mujica Pinilla, Ramón (2004), El "Niño Jesús Inca" y los jesuitas en el Cusco Virreinal. En Exh.Cat.: *Perú indígena y virreinal*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 102-106.
- Okada, Hiroshige (2006), Inverted Exoticism? Monkeys, Parrots, and Mermaids in Andean Colonial Art. En Exh.Cat.: *The Virgin, Saints, and Angels: Latin American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*, editado por Suzanne Stratton-Pruitt. Stanford: Iris & Gerald Cantor Center for Visual Arts, Stanford University. 67-79.
- (2011), "Golden Compasses" on the Shores of Lake Titicaca: The Appropriation of European Visual Culture and the Patronage of Art by an Indigenous Cacique in the Colonial Andes. *Memories of the Graduate School of Letters, Osaka University* 51: 87-110.
- Paz y Meliá, Antonio (1892), *Nobiliario de conquistadores de Indias*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Rappaport, Joanne (2014), *The Disappearing Mestizo: Configuring Difference in the Colonial New Kingdom of Granada*. Durham: Duke University Press.
- Relación (1610), *Relación de las fiestas que en la ciudad de Cuzco se hicieron por la beatificación del bienaventurado padre Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, a pedimiento de Don Fernando de Vera y Padilla*. 1610. Lima.
- Romero, Castro (1923), Festividades del tiempo heroico del Cuzco. *Inca: Revista trimestral de estudios antropológicos* 1, pp. 447-454.
- Vega, Antonio de (1948), [Ms. c.1600]. Historia o enarración de las cosas sucedidas en este colegio del Cuzco destos Reinos del Perú desde su fundación hasta hoy Primero de Noviembre Día de Todos Santos año de 1600. In *Historia del Colegio y Universidad del Cuzco*, editado por Ruben Vargas Ugarte. Lima: Librería "Studium".



LAS REPRESENTACIONES FIGURATIVAS EN LA ORNAMENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA BARROCA DEL VIRREINATO PERUANO

ROBERTO SAMANEZ ARGUMEDO / PERÚ

LA RELACIÓN ENTRE ESCULTURA Y ARQUITECTURA

El arte de crear imágenes esculpidas en Grecia y posteriormente en el Imperio romano alcanzó su mayor esplendor en la antigüedad clásica, desde entonces embelleció los edificios, surgiendo otra expresión estrechamente vinculada a la arquitectura, como es la talla en relieve.

El simbolismo y el tratamiento ornamental de los relieves, los hacía portadores de mensajes y contenidos de valor estético que determinaron que se conviertan en complementos indispensables de los edificios religiosos o de carácter cívico. En el siglo XV con el Renacimiento surgió una innovación con la ejecución de relieves en perspectiva. Se atribuye a Donatello la técnica de *rilievo schiacciato* o relieve aplanado, con el que otorgó plasticidad a las representaciones.

Una obra emblemática empleando relieves fue la de Francesco Laurana (1430-1502) en la portada triunfal de Alfonso V, en el Castelnuovo de Nápoles. En el ático encima de un arco representa en medio relieve el séquito del rey y en las enjutas del vano, ubica leones rampantes alados sosteniendo cornucopias. Perfeccionó así un modelo ornamental que no se limita a recuadros temáticos, sino se distribuyen los componentes ornamentales en otros espacios de la superficie.

Siguiendo esa pauta Jacopo Sansovino concibió el empleo de relieves escultóricos apoyados encima de la rosca de los arcos. Plasmó la idea en la Loggetta y en la Biblioteca de Venecia, con ángeles reclinados sobre el extradós de

los arcos, en el espacio de las enjutas. La posición de las figuras representadas se inspiró a su vez en las figuras colocadas encima del féretro del duque Lorenzo de Médicis, magistral creación de Miguel Ángel de 1534, en la que la figura femenina simboliza la aurora y la masculina el crepúsculo. Ambas están reclinadas sobre el frontón curvo, apoyadas sobre uno de sus antebrazos, con una de las rodillas ligeramente levantada.

La naturalidad de esa composición y el prestigio que la acompañaba, hicieron que se tome como modelo para los relieves de las enjutas, trascendiendo la época en la que se creó. Con el advenimiento del Barroco entre los siglos XVII al XVIII se produjo una reacción frente a las reglas clásicas observadas durante el período del Renacimiento. La nueva tendencia se diferenció por el empleo de líneas curvas, el juego de salientes y entrantes, efectos de claro oscuro y preferencia por la ornamentación abundante.

Las monarquías y la iglesia católica con su influencia cada vez más creciente, consideraron que esa forma de expresión, era la adecuada para exaltar el poder político absoluto y el boato que su imagen requería. Gracias a su dinamismo, complejidad de formas y elocuencia expresiva, el Barroco respondió adecuadamente a su tiempo. Se potenció con las disposiciones del Concilio de Trento (1545-1563) que alentó el empleo del arte como una forma de propagación de la fe. Sirvió de impulso para el surgimiento de artistas europeos que consolidaron la relación entre las formas escultóricas y la arquitectura.

Es importante destacar que el arte español no se vinculó a la tendencia que fomentó la creación de esculturas de

bulto difundidas en edificios religiosos, civiles y espacios públicos del resto de Europa. La iglesia católica española promovió un cristianismo contrarreformista que se orientó al culto de las imágenes veneradas en los templos. El Concilio de Trento reconociendo el apoyo de la corona española contra la prédica de Martín Lutero, dedicó entre sus ordenanzas consideraciones para el imperio español señalando lo siguiente:

“... las imágenes de Cristo, la Virgen Madre de Dios, y los otros santos deben colocarse y retenerse especialmente en las iglesias y que se les debe rendir honor y veneración, no porque se crea que contienen en sí mismas virtud o divinidad se les debe venerar, o pedirles favores, o poner en ellas la fe, como lo hacían antiguamente los gentiles, que ponían su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se les rinde se refiere a los prototipos que las imágenes representan...”

Esa ordenanza a favor de las imágenes promovió la edificación de templos exornados con profusa decoración en relieve, determinando la preferencia por las imágenes de culto, los retablos, las sillerías y las pinturas. Fue una reacción contrarreformista, puesto que Lucero había rechazado todas las expresiones artísticas de los templos, porque inquietaban los sentidos y desviaban la atención de los feligreses. En consecuencia la valoración de las imágenes como medio de difusión de la doctrina determinó la preferencia por las tallas en madera policromada o confeccionadas con otras técnicas, buscando alcanzar el mayor realismo. Para ello se valieron de carnaciones de manos y rostros, incorporando ojos y lágrimas de cristal, uñas de asta y dientes de marfil, consiguiendo mayor naturalidad.

El Barroco español fue entendido como un arte dirigido a los sentidos del espectador, para impresionarlo y convencerlo, se valió de diversos esquemas arquitectónicos y decorativos caracterizados por el empleo de columnas salomónicas, contrastes de claroscuro y decoración en alto relieve concentrada en sectores determinados. El repertorio de elementos arquitectónicos y ornamentales que se trasladó a Hispanoamérica, adquirió en algunos casos, características propias al reinterpretarse en las colonias.

La historiografía sobre la arquitectura virreinal peruana hace referencia a la geografía artística, identificando diferentes modalidades creativas en diversas unidades regionales, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII con la consolidación del barroco. Desde entonces se crearon Escuelas Regionales claramente definidas, autónomas y con una producción arquitectónica diferente no solo en los materiales de construcción, sino en sus formas

de composición, como las de Lima y Cusco. A finales del siglo surgió la escuela arequipeña y en el siglo XVIII la de Cajamarca. En la misma época floreció otra escuela en la región altiplánica en torno al lago Titicaca, extendiéndose hasta Potosí¹.

El investigador san Cristóbal señala que el flujo de influencias y transmisiones de la arquitectura española a la del virreinato, cesó al finalizar el primer tercio del siglo XVII. A partir de entonces se produce un desarrollo evolutivo sin recurrir a modelos externos². Con estas premisas presentamos desde una perspectiva analítica y comparativa, algunas de las expresiones del Barroco, el período más notable de la arquitectura virreinal peruana.

LAS PORTADAS DEL BARROCO INICIAL

Al analizar las expresiones iniciales haremos referencia a las llamadas *portadas retablo*, referidas por una parte a pórticos de acceso a los templos, que desde el Renacimiento se caracterizaban por el empleo del lenguaje clásico mediante los órdenes arquitectónicos. El otro componente alude a los retablos, estructuras arquitectónicas de carácter litúrgico que se instalan en el interior de las iglesias, sirviendo de escenarios para exponer lienzos o imágenes de bulto y para una determinada veneración. Cuando mencionamos las *portadas retablo* nos referimos a la composición de los imafrentes de las iglesias.

En un segundo momento de la colonización cuando se habían consolidado las estructuras urbanas de la sede del gobierno virreinal y de la antigua capital incaica, se decidió reemplazar los templos modestos levantados en los solares destinados a las catedrales y emprender las construcciones definitivas. En ambos casos fueron obras de largo aliento, que recién culminaron en el siglo XVII. En la Catedral de Lima la portada principal o del Perdón fue iniciada en 1626 en base a un diseño renacentista, que fue cambiado por una concepción de portada retablo de tres calles y dos cuerpos, empleando columnas corintias estriadas y hornacinas con frontones rectos y curvados en las entrecalles. Se introdujo el empleo de la cornisa arqueada y abierta en la parte central que caracterizará a las portadas de las escuelas virreinales. En este caso la cornisa arqueada tomó como modelo una solución similar que existía en la sillería del coro de la misma Catedral.

En la decoración de la portada se emplearon grutescos, como los que representan un rostro femenino con velos anudados a ambos lados, que viene de la antigüedad clásica.

¹ Marco Dorta, Enrique, *La arquitectura barroca en el Perú*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Serie Artes y Artistas. Madrid 1957, p. 8.

² San Cristóbal, Antonio. *Arquitectura Virreinal Peruana*, Universidad Nacional de Ingeniería. Lima 1999, p. 246.



Fig. 1 Portada retablo iniciada en 1626 en la *Catedral de Lima*. Presenta columnas corintias estriadas en el primer cuerpo y pilastras en el segundo. Introduce en el virreinato peruano el empleo de la cornisa arqueada y abierta en la parte central.

sica, simbolizando a la diosa Vesta, conocidas en el arte peruano como marioletas. En el friso sobre el primer cuerpo existen relieves con caras de ángeles y en la rosca del arco de acceso se ubicó un querubín. Como reminiscencia renacentista en las enjutas del arco se observan ángeles en vuelo, con túnicas ondulantes.

El periodo inicial del Barroco en la ciudad de los Reyes destaca por los esfuerzos de alarifes, albañiles y carpinteros por mejorar los sistemas constructivos y adaptarlos a los efectos de los sismos. Se hizo evidente que las bóvedas vaidas o de crucería labradas con cal y ladrillos, no habían resistido la acción sísmica y deberían ser reemplazadas por otras de materiales ligeros, empleando madera, cañas y yeso.

En la segunda mitad del siglo XVII la obra más representativa es el Convento de San Francisco, con su iglesia de tres naves, con macizas torres con fajas almohadilladas, que confinan entre ellas la portada de piedra terminada en 1674. Destaca el frontón de lados muy abiertos y la curva de la cornisa sobre la hornacina central, que tiene encima una claraboya elíptica situada en el ático. La por-



Fig. 2 *Portada de la iglesia de San Agustín* en Lima, concluida en 1720. Está ricamente decorada con columnas salomónicas distribuidas en cuatro ejes. Presenta en el entablamento del primer cuerpo el característico frontón abierto y de lados curvos.

tada es de una sola calle con dos pares de columnas corintias a ambos lados del vano de acceso, que llevan encima remates en forma de templete, tornados del modelo de la Compañía de Jesús del Cusco. Los temas decorativos contemplan cabezas de mujer con velos anudados, paños cargados de frutas en el fuste de las columnas, estrias en zigzag en el tercio inferior de las columnas y motivos vegetales en las enjutas del arco de acceso, sobre el cual existe una tarja con las llaves y la tiara de san Pedro.

La evolución del Barroco limeño se puede entender a través de las portadas de las iglesias, verificando que al finalizar el siglo XVII se enriquecen con el empleo de columnas salomónicas. Es el caso del templo de La Merced concluido en 1704, donde la riqueza expresiva se consigue con el empleo de ocho pares de columnas salomónicas, distribuidas en los dos cuerpos y tres calles, las que están ornamentadas con racimos y hojas de vid. El entablamento carece de arquitrabe y es continuo. Es notorio en el arco de acceso, como en el óculo del ático, el empleo de veneras, representaciones de una concha marina en la parte superior de los vanos.



Fig. 3 *Iglesia de La Compañía de Jesús* en la localidad de Pisco, concluida en 1721. En su portada presentaba decoración floral en las enjutas y una cartela con atlantes entorno a la claraboya del segundo cuerpo. Fue demolida sin intentar su recuperación después del sismo del año 2007.



Fig. 4 *Templo de La Compañía de Jesús* en Cusco, obra de singular calidad, construida después del terremoto de 1650, en apenas 17 años, inaugurada al conmemorarse 100 años de la presencia de los jesuitas en el virreinato peruano. Su portada retablo de grandes proporciones, se replica en el altar mayor situado en el interior.

En la fachada de la Iglesia de san Agustín concluida 16 años después en 1720, se acentúa el barroquismo y la riqueza decorativa. Se asemeja a un gran retablo de piedra distribuido en tres cuerpos, con ático superior y tres calles con cuatro ejes de columnas salomónicas decoradas con racimos y hojas de vid. Las entrecalles albergan nichos rematados por veneras y flanqueados por columnillas también salomónicas. El entablamento del primer cuerpo toma forma curva y se abre en la parte central, mientras que el entablamento del segundo cuerpo presenta una curva sobre la hornacina pero sin abrirse, produciendo ambos un notorio efecto de claroscuro.

Con posteridad a esta obra memorable el Barroco evoluciona hacia formas más sencillas y se deja de emplear el orden salomónico en las portadas, manteniéndose en los retablos. Se vuelven a emplear columnas clásicas y las portadas se hacen más austeras. Después del terremoto de 1746 las portadas reciben influencia Rococó. Representativa de esa etapa es la iglesia de San Antonio Abad, última construcción jesuita antes de su expulsión y convertida desde 1924 en el Panteón de los Próceres.

Su portada está compuesta con hornacinas y pilastras con modillones en una concepción despojada de ornamentación que anuncia la severidad del Neoclasicismo. Este ejemplo del Barroco tardío acata disposiciones de la época y solo se utiliza la piedra en el primer cuerpo de la portada, empleando materiales ligeros para el segundo. En el primer cuerpo se utilizan sencillas pilastras pareadas que en el segundo cuerpo se hacen de estuco, rematadas por modillones. Las mismas ordenanzas en previsión de daños ocasionados por sismos obligaron a construir las torres con campanarios ciegos.

En el siglo XVIII el Barroco limeño hizo sentir su influencia en pueblos y áreas rurales del litoral del Océano Pacífico. Hacia el sur se levantaron iglesias que formaban parte de haciendas. La presencia del puerto de Tambo de Mora por donde se embarcaba el *azogue* o mercurio proveniente de Huancavelica, para ser trasladado vía Arica a las minas de Potosí, contribuyó al auge económico de la zona de Chíncha y Pisco. La más destacada de esas edificaciones religiosas era sin duda la iglesia de la Compañía de Jesús de Pisco concluida en 1721. Lamentablemente fue demolida por haber sido dañada por un terremoto en el año 2007. Tenía planta jesuítica en cruz latina y dimensiones relativamente modestas, construida con ladrillos, adobes y *quincha* destacaba por su diseño, tratamiento espacial y ornamentación.

Su portada situada entre los cubos lisos de las torres tenía tres calles en el primer cuerpo y una sola en el segundo, con columnas de fuste liso y capiteles corintios a ambos lados del arco de ingreso, que presentaba decoración floral en las enjutas. En las entrecalles existían nichos

sobre peanas rematados con veneras. Encima del entablamento corrido del segundo cuerpo existía una claraboya elíptica enmarcada por una cartela con figuras de atlantes que tomaban la forma de hermes sobre pedestal, sosteniendo el entablamento superior.

La ornamentación contemplaba cartones, volutas y follaje de estuco, existiendo representaciones de marioletas con paños anudados en el eje de los nichos y decoración de rocallas en torno al óculo. La investigadora Negro³ considera que el diseño es propio de una tendencia regional sin vinculaciones estilísticas con las portadas limeñas. Similares en su composición son las portadas de las iglesias de la hacienda San José (1774) y El Carmen Alto (1761) en Chíncha.

La Iglesia rural de San José (1744) en las inmediaciones de Nazca presenta una composición de fachada semejante a la de Pisco, aunque con un barroquismo más acentuado, con mayor vuelo en las cornisas y modillones. La portada tiene grandes columnas salomónicas ceñidas con hojas de acanto y el característico frontón curvo muy abierto, en el entablamento.

LA ESCUELA DEL GRAN BARROCO CUSQUEÑO

La construcción de la Catedral del Cusco iniciada en 1560, fue terminada después de transcurrido un siglo. Es una de las más imponentes de América y se ha mantenido incólume, sin modificaciones en su arquitectura ni en su tesoro artístico. La portada del Perdón concluida en 1657 constituye el primer ejemplo del Barroco en la ciudad. Su composición de dos cuerpos y un ático superior, contempla una calle central y dos laterales más angostas, definidas por esbeltas columnas que se repiten en los dos cuerpos. Las columnas pareadas que flanquean la gran puerta central se adelantan, produciendo una inusitada sensación de movimiento. Un recurso de composición similar se consiguió con el arco del acceso, que invade el entablamento cortando la cornisa formando un frontón partido.

La decoración labrada en piedra es bastante austera, pero está ejecutada con gran calidad. Los cartones y roleos tallados en el primer tercio de las columnas y las representaciones de paños con frutas en las columnas del cuerpo superior así como las molduras de las hornacinas tienen estrecha relación con los motivos de los retablos y las sillerías de coro.

El Cusco sufrió los efectos de un terremoto en 1650, que obligó a rehacer muchas edificaciones de la etapa ini-



Fig. 5 Figuras esculpidas en medio relieve encima del frontón curvo abierto, de la portada del Colegio Jesuita en Cusco. Son notables las efigies con rostros indígenas que llevan tocados que rodean sus cabezas.

cial de colonización. A partir de entonces se impuso el barroco caracterizado por la influencia de los ensambladores de retablos. El mejor ejemplo del esplendor de ese estilo es el de la iglesia de La Compañía de Jesús, edificada en 17 años a partir de 1651, en reemplazo de un templo doctrinero anterior.

La portada de grandes proporciones está compuesta de tres cuerpos, en el primero destaca el frontón curvo partido en el entablamento. En el segundo una ventana abocinada asciende hacia el tercero rompiendo a su vez el arquitrabe. Ese cuerpo superior está encerrado debajo de un arco trilobulado con molduras sucesivas. En toda la portada existen elementos decorativos con representaciones antropomorfas y vegetales del repertorio grutesco, como mascarones con cabello y barba foliáceos, tarjas mixtilíneas con monogramas jesuitas, querubines y filas de hojas de acanto en el tercio de las columnas compuestas, mostrando un manejo erudito.

³ Negro Tua, Sandra, "Las portadas religiosas virreinales de Chíncha y Pisco ¿una arquitectura diferente?". Libro en homenaje al R.P. Antonio San Cristóbal. Universidad Nacional de San Agustín, Lima 2000, pp. 327-373.

A un costado del templo descrito se encuentra el Colegio de la Compañía, edificado en la segunda mitad del siglo XVII. Con proporciones cuadradas, la fachada está compuesta con tres calles, dos cuerpos y ático con remate trilobulado como el de la iglesia. La calle central presenta el frontón curvo y abierto a la altura del entablamento. Las columnas corintias que flanquean las calles tienen hojas de acanto ciñendo el tercio inferior de los fustes. Un escudo entre columnillas decora el espacio del frontón, destacando a sus lados dos efigies hieráticas con rostros indígenas de pómulos marcados por estrías y carentes de barba, con un tocado que los rodea y cuerpo estilizado con mazorcas de maíz como brazos junto a hojas y pétalos.

A nuestro entender se trata de representaciones de personajes de la cosmovisión andina, entronizados en ese lugar con anuencia de los propios jesuitas, que buscaban ser reconocidos por los caciques descendientes de los incas como sus protectores.

Como indica Wethey: *“La escuela de Cuzco, no es provinciana. Ella es hispana y solo es colonial porque era de las colonias españolas”*⁴. En efecto el Barroco cusqueño del siglo XVII se ejecutó observando los cánones del lenguaje clásico de la arquitectura y la decoración sobria y controlada, solo recurre al repertorio europeo. La sola excepción la constituyen las imágenes labradas en la portada jesuita que la interpretación eurocéntrica de los historiadores ha visto como simples mascarones foliáceos.

En el último tercio del siglo XVII el Barroco cusqueño alcanzó su mayor esplendor gracias a la valiosa contribución del Obispo Mollinedo y Angulo (1673-1699) que promovió la construcción de gran número de iglesias en su extensa diócesis. En el ámbito de la ciudad destacan tres de sus obras, la primera de ellas fue la iglesia de San Pedro encargada al entallador, retablista y arquitecto Juan Tomás Tuyru Tupac, que edificó el templo con planta en forma de cruz latina cubierto con bóvedas y cúpula. La portada se inspiró en la solución de la Catedral, con dos cuerpos y remate superior que prolonga la calle central. Emplea columnas corintias dispuestas en ejes diferentes y frontón partido en el entablamento.

La iglesia de Nuestra Señora de Belén sigue el mismo esquema de torres campanario de cubo liso, enmarcando una portada de dos cuerpos y tres calles. Un gran recuadro en relieve se ubica sobre el vano de acceso, solución que corresponde al *arrabá* mudéjar utilizado también en otras portadas cusqueñas. El recuadro encierra un relieve escultórico del nacimiento de Jesús con los Reyes Magos.

La tercera iglesia parroquial de la serie es la de San Sebastián, en la que destaca el frontispicio, con portada de dos cuerpos y tres calles, con un ático enmarcado por un arco carpanel. Es notorio el desplazamiento de las columnas pareadas de la calle central con respecto a las laterales. Las columnas del primer cuerpo están cubiertas de roleos y cartones, con el motivo de las cabezas femeninas tocadas con paños.

De ese mismo período son las iglesias y conventos de órdenes religiosas que contaron con el apoyo del Obispo. Mencionamos la portada de acceso al Colegio Seminario y Pontificia Universidad de San Antonio Abad, plenamente asimilada al Barroco cusqueño, con un solo cuerpo y calle única con el acceso flanqueado por columnas corintias sobre pedestal. Una peana alargada interrumpe el arquitrabe para dar paso a un nicho que tiene a ambos lados el escudo de la casa de Austria y el del Obispo Mollinedo.

En el extenso obispado cusqueño que llegaba hasta el actual departamento de Apurímac y la cuenca del lago Titicaca, la acción promotora del obispo permitió que se edificaran importantes iglesias. Muchas de ellas inspiradas en el emblemático modelo de La Compañía de Jesús como las de Ayaviri, San Miguel de Mamara, San Martín de Haquira y otras en las que prevalece el esquema de torres gemelas que enmarcan la portada retablo⁵. Cabe destacar la Iglesia de Lampa en el altiplano del lago Titicaca, empezada en 1676, concebida con planta en cruz latina, cubierta con bóveda de cañón y cúpula. La portada principal se cobija debajo de un gran arco y mantiene el esquema del estilo cusqueño con dos cuerpos y ático distribuidos en tres calles flanqueadas por robustas columnas corintias. Tiene frontón partido en el entablamento enmarcando una cartela de gran calidad expresiva, con sirenas tenantes tocadas de cestas de frutas, situadas debajo de ángeles que sostienen una corona.

EL BARROCO ANDINO DE LA REGIÓN ALTIPLÁNICA Y CUSQUEÑA

Fue gracias a la tolerancia que caracterizó al gobierno español del período borbónico, que se abrió la posibilidad de la participación indígena, promoviendo los procesos de transculturación. Las concepciones del mundo andino, pudieron expresarse a través de creaciones de los artistas nativos. En el siglo XVIII cobró fuerza esa tendencia en los territorios que circundan el lago Titicaca y la ruta hacia

⁴ Wethey, Harold E. *Colonial architecture and sculpture in Perú*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1949, p. 63

⁵ Samanez Argumedo, Roberto. *“Las portadas retablo en el barroco cusqueño”*, en *El Barroco Peruano*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito, Lima 2002, pp. 145 a 199.



Fig. 6 *Templo de Santo Tomás* en Chumbivilcas, Cusco, concluido en 1795. Su portada es importante por la talla en piedra con motivos vegetales y de la cosmovisión indígena, constituyendo un destacado ejemplo del Barroco Mestizo.

las minas de Potosí. Se extendió además por las provincias altas de Cusco y la región de Apurímac.

Se impuso el gusto por formas decorativas que tenían significados y estas se incorporan con libertad en los imafrentes, consiguiendo expresividad y carácter inconfundible. Al estudiar obras de este período se verifica que las autoridades eclesiásticas alentaron el empleo de motivos simbólicos renacentistas y fueron complacientes cuando se agregaron motivos de la ideología pre hispánica. Consideraron que así adquirirían un valor didáctico y contribuían al mensaje evangelizador.

El estilo decorativo del Barroco andino prescinde del relieve tridimensional y se materializa con la técnica de la talla a bisel en un solo plano rebajado, dando un resultado planiforme y arcaizante. El contenido temático de los motivos incorpora elementos de flora y fauna con el empleo de flores, frutos y follajería y de otra parte loros, monos, pumas, vizcachas y serpientes. La preferencia por motivos de la región amazónica se explica por una evocación mítica de la región del Antisuyo considerada tierra de redención. Se emplean también motivos grotescos como la sirena, mascarones foliáceos y figuras fantásticas.

El Barroco cusqueño tuvo continuidad y pervivencia en la meseta del Collao, sin restar originalidad a la arquitectura mestiza, por lo que mencionamos algunos ejem-

plos que tienen componentes derivados de esa escuela. La Catedral de Puno terminada en 1757, repite soluciones de los templos de La Compañía del Cusco y Arequipa, utilizando las torres de cubo liso que flanquean la fachada retablo, y reproduce el arco trilobulado del remate superior. No obstante el templo tiene sus propias soluciones y gran valor como obra del siglo XVIII. El vano de acceso tiene dos pares de columnas salomónicas y como detalle excepcional encima de las hornacinas están labradas sirenas que tañen, la vihuela. Otros motivos son el atlante en la clave del arco, la banda de cuadrifolias en la rosca del mismo arco y cabezas de perfil de cuyas bocas salen tallos ondulados.

La Iglesia de san Pedro de Zepita concluida en 1765, fue edificada con nave única cubierta con bóveda y cúpula. En la fachada lateral, protegida por un gran arco de piedra, se ubica la portada retablo de dos cuerpos y tres calles, con singulares columnas en las entre calles, decoradas con máscaras de felinos, hojas y cintas entrelazadas. Los cartones laterales se ornamentan con sirenas que tienen tocados de plumas de indiscutible reminiscencia indígena.

Bastante lejos de la cuenca del Titicaca, en los límites con los departamentos de Arequipa y Apurímac, está situada la localidad de Santo Tomás de la provincia de Chumbivilcas en Cusco. Entre 1787 y 1795 se edificó



Fig. 7 Portada de la *Casa del Moral* en Arequipa, construida a mediados del siglo XVIII, en el tímpano ostenta el escudo de su propietario coronel Manuel Santos de San Pedro, junto a cabezas humanas decapitadas y armas que simbolizan la condición de militar del dueño de casa.

su iglesia con planta en cruz latina, cubierta con bóveda y cúpula en el crucero. Su tratamiento frontal tiene un paramento muy elevado uniendo los cubos de las torres, emergiendo únicamente los campanarios. En medio de esa gran superficie de piedra, se ubica la portada retablo de dos cuerpos y calle única.

Es notoria en el conjunto la follajería tallada en piedra, que incorpora numerosos motivos indígenas. En el arco que remata la portada, una peana sostiene a la Santísima Trinidad, representando al padre con cabeza en forma del sol, mientras que el hijo y el espíritu santo llevan *chullos* las prendas para la cabeza usadas en los Andes. En torno a la hornacina del segundo cuerpo existen cuatro nichos con representaciones casi planas de los Doctores de la iglesia. En el entablamento del primer cuerpo una peana interrumpe el friso para sostener un atlante.

Todos los motivos labrados están repartidos, cubriendo pilastras, frisos y en general los espacios libres, con composiciones que guardan armonía en tamaño y simetría a ambos lados. Se trata de un destacado ejemplo del Barroco mestizo⁶.

LAS PORTADAS DE LA ESCUELA AREQUIPEÑA

La geografía en torno al valle de Arequipa con la presencia de volcanes, que proporcionaron extensas canteras de sillar y determinaron la frecuencia de movimientos sísmicos, forjaron las características de su arquitectura mestiza. La portada barroca más antigua que inspiró a otras posteriores es la existente en la fachada lateral del templo de Santo Domingo construida en 1680. Es de un solo cuerpo con un amplio frontón curvo encima. Pilastras que se elevan hasta el tímpano del frontón, enmarcan todo el conjunto. El vano de acceso presenta las jambas y la rosca del arco decorados con cuadrifolias. Destacan a ambos lados de las pilastras cartones decorados con follaje ondulante, racimos de uvas, ángeles desnudos y máscaras de perfil.

En el tímpano una peana se sobrepone al entablamento para destacar una cartela con la imagen en relieve de San Pablo, rodeado de tallos de vid con racimos y hojas, sostenidas en los extremos por ángeles niños.

El templo de La Compañía es el más representativo del Barroco arequipeño, caracterizado por la técnica de labrado de los relieves ejecutando incisiones alrededor de las figuras, para que destaquen sobre el fondo que está más abajo. En su fachada de 1698 la iglesia jesuita tiene dos cuerpos rematados por un frontón trilobulado. El primer cuerpo es de tres calles enmarcadas por dos pares de columnas, mientras que el segundo solo tiene la calle central. La decoración cubre con relieves los paramentos, intercalando con armonía tallos y hojas, racimos y cuadrifolias, veneras y mascarones de raigambre renacentista. A ambos lados de la ventana abocinada y con venera del segundo cuerpo figuran águilas bicéfalas del escudo de la casa de Austria.

Han trascendido a la historia local las figuras de origen pre hispánico labradas en las orlas laterales, representando cabezas de felinos de cuyas fauces brotan tallos con hojas y flores. No es menos notable la portada lateral del templo concebida con un solo cuerpo y un singular frontón. En el tímpano enmarcado por un cornisamiento terminado en roleos, se ha labrado una representación del apóstol Santiago a caballo y con el sable desenvainado caminando sobre cabezas de moros. La imagen en relieve está rodeada de una venera y ornamentación floral, tratada con ingenuidad y simplicidad en sus rasgos demostrando que fue ejecutada por un escultor indígena.

Aparte de otras notables portadas de iglesias como la de san Agustín y las de los templos de Yanahuara y Caima en los alrededores de la ciudad, son importantes las casas del siglo XVIII construidas con gruesos muros de sillar en una sola planta. Las portadas rematadas con amplios

⁶ Gutiérrez, Ramón, "Arquitectura virreinal en Cuzco y su región", Universidad Nacional de San Antonio Abad, Cusco 1987, pp. 95-118.



Fig. 8 *Catedral de Puno* cuya portada concluyó en 1757. Su decoración muestra motivos tallados con temas de la flora y fauna autóctonas. A ambos lados junto a las orlas laterales figuran leones y encima de las hornacinas del primer cuerpo se han labrado sirenas tocando el charango.

frontones de lados curvos en las casas de Tristán del Pozo, la de Ugarteche y la del Moral son de particular interés. Nos referiremos a la última de las nombradas.

La casa fue edificada para un coronel de milicias español, corregidor de Arequipa; en el exterior destaca la portada con pilastras y traspilastras que enmarcan el vano de ingreso. En la parte superior emerge el frontón semicircular rodeado de cornisa abierta con blasón y piezas parlantes en relieve. El escudo tiene cuatro cuarteles que aluden a familias vinculadas al propietario y símbolos como el gallo y las llaves de San Pedro también están relacionados al dueño de la casa.

Lo más notable es que el escudo presenta figuras de dos ángeles con un pie encima de cabezas humanas decapitadas y los mismos ángeles sujetan cadenas de las que penden cabezas de felinos, de cuyas fauces surgen tallos con flores. Debajo del escudo, en la base del frontón se observan espadas, arcabuces y lanzas, junto a otra cabeza decapitada. Interpretamos que las armas simbolizan la carrera militar del propietario y que el escultor indígena en una concepción de su propia visión andina, consideró las cabezas trofeo como signo de valor y coraje de los guerreros.

PORTADAS DE LA REGIÓN AUTÓNOMA DE CAJAMARCA

En el siglo XVI se estableció la reducción indígena de san Antonio de Cajamarca, con solares pequeños de acuerdo con las ordenanzas vigentes. En el siglo XVII se produjo la transformación del pueblo en villa de españoles por un proceso de inmigración gracias al otorgamiento de tierras y solares urbanos convertida en lugar de intercambio comercial por su ubicación entre la costa del Pacífico y la selva amazónica, tuvo un período de auge económico que convocó pintores y arquitectos, desde fines del siglo XVII a las postrimerías del XVIII, período de desarrollo del Barroco cajamarquino⁷.

Entre 1682 y 1746 se edificó la Iglesia de santa Catalina para adecuar la villa al modo de vida hispano, la misma que se convirtió en catedral de la ciudad.

La fachada con tres portadas, presenta arcos tallados con hojas, canastas de flores y querubines. Columnas salomónicas que tienen el tercio inferior cilíndrico, ornamentadas con racimos de vid, flores y pajarillos. Destaca por su calidad y relación con la tradición renacentista el

⁷ Gaitán Pajares, Evelio. "El apogeo de Cajamarca". Fondo editorial Lumina Copper, Cajamarca 2010, pp. 19- 52.



Fig. 9 Ángeles trompeteros vistiendo hábitos franciscanos, tallados en las enjutas del arco de acceso de la iglesia de *San Antonio* en Cajamarca. Los tres templos principales del siglo XVIII tienen ornamentación con ángeles de diferentes atributos.

empleo de ángeles en relieve portando incensarios y las llaves del paraíso, situadas en las enjutas del arco de ingreso.

En los intercolumnios las hornacinas tienen decoración derivada de los retablos. Todos los espacios libres del segundo cuerpo y del ático están labrados con ornamentación vegetal. En las portadas laterales aparecen bustos de atlantes con faldellines de hojas, semejantes a los del Barroco mestizo del Alto Perú. El mejor ejemplo del Barroco cajamarquino es sin duda la iglesia de Belén, concluida en 1746. La portada retablo tiene dos cuerpos y un ático. En la calle central una venera interrumpe el entablamento sobre el primer cuerpo y encima una claraboya cuadrilobulada rodeada de ornamentación foliacea destaca sobre la parte central las columnas salomónicas que flanquean las calles tienen pedestales que sirven de ménsulas.

También en las enjutas del ingreso se han labrado relieves de ángeles que sostienen cartelas con las tres coronas del escudo de la orden de los belemitas que construyeron el hospital y la iglesia. El templo del Convento de San Francisco, concluido a mediados del siglo XVIII, tiene una portada retablo que en las enjutas del arco presenta



Fig. 10 La iglesia de *Belén*, anexa al Hospital de los Betlemitas, concluida en 1746, es el mejor ejemplo del Barroco cajamarquino.

relieves de ángeles trompeteros que sostienen una tiara papal.

Las portadas cajamarquinas en general emplean elementos arquitectónicos que se habían empleado en las portadas de Lima y Cusco un siglo antes, pero ya estaban en desuso en el siglo XVIII como los recuadros de molduras en las entrecalles laterales o el empleo de columnas salomónicas que en la escuela limeña, se emplearon solo hasta inicio del siglo XVIII, desapareciendo posteriormente.

Un último ejemplo indispensable es el de la fachada del hospital de mujeres con una portada que lleva encima una torre de espadaña. Destacan un par de esculturas femeninas que se caracterizan por tener cuatro senos cada una, tomadas de un grabado del tratado de Serlio (1552). En el entablamento dos ángeles sostienen una cartela con la inscripción narrativa de la construcción del hospital. Todo el conjunto se cubre de follajería y una fila de rombos flanquea el borde y cubre el campanario. La portada tiene un vano de acceso adintelado entre columnas salomónicas.

Concluimos esta apretada síntesis destacando la importancia de estudiar y conocer mejor las diferentes manifestaciones de la arquitectura barroca peruana.



ARQUITECTURA BARROCA POPULAR EN LA REGIÓN PUEBLA-TLAXCALA EXPRESIÓN DEL MESTIZAJE

JOSÉ ANTONIO TERÁN BONILLA / MÉXICO

INTRODUCCIÓN

Con frecuencia, en los estudios relativos a la arquitectura barroca novohispana se han omitido aquellas obras no monumentales por considerárseles insignificantes o de poco valor artístico. Estas expresiones no deben ignorarse o despreciarse, pues representan la producción arquitectónica de un gran sector de la población y en ellas se expone, de algún modo, la idiosincrasia de sus autores y usuarios.

El presente trabajo pretende mostrar la forma en que el arte barroco incide en la arquitectura religiosa producida por el pueblo en la región Puebla-Tlaxcala durante el siglo XVIII. El tomar como objeto de estudio a dicha arquitectura se debe a que este género arquitectónico fue el difusor del estilo barroco. Elegimos esa zona geográfica ya que en ella existen ejemplos significativos del fenómeno a estudiar.

La mayor parte de la historiografía que aborda el tema de la arquitectura religiosa popular sólo hace referencia a un determinado aspecto de la misma (casi siempre a lo ornamental), pocos trabajos la analizan de manera más amplia, y prácticamente no han abordado el referente a nuestro objeto de estudio.

El principal problema que se tiene al estudiar la arquitectura popular es la falta de referencias a ella en fuentes primarias. Por eso se recurrió a tomar al propio edificio como documento histórico, puesto que el mismo propor-

ciona datos para su conocimiento; con la investigación *in situ* se obtuvo información importante acerca de las iglesias; se tuvieron que hacer o contar con levantamientos arquitectónicos para analizar ciertos aspectos de dicha arquitectura.

Para lograr el objetivo planeado se consideraron algunos aspectos relativos a la arquitectura popular, a la producción artística barroca en la región de Puebla-Tlaxcala durante el siglo XVIII, el ámbito geográfico, social, cultural, económico y religioso en que se produjo, para posteriormente, analizar el fenómeno y entender la manera en que el Barroco se manifestó en la arquitectura religiosa popular como expresión del mestizaje.

REVISIÓN DE CONCEPTOS

En Nueva España, en el siglo XVIII, se presentó un tipo de arquitectura erigida por el pueblo sin apegarse a los lineamientos establecidos por la “arquitectura culta u oficial”, a la cual se le ha llamado “arquitectura popular”. La culta se refiere a la edificada por las clases elitistas con fundamento en teorías filosóficas, da cánones estéticos formando estilos. Utilizaremos el término “arquitectura oficial” en lugar de “arquitectura culta” ya que, “no se puede considerar como ‘inculta’ a la producida por el pueblo pues ambas poseen su propia cultura, aunque sean diferentes entre sí”¹.

¹ Gutiérrez, Ramón. *et al. Arquitectura del Altiplano Peruano*. Resistencia, Argentina: Universidad Nacional del Nor-este, Departamento de Historia de la Arquitectura, 1978, p. 128.

Algunos investigadores han tratado de definir la “arquitectura popular”; al revisar los conceptos propuestos encontramos imprecisiones, polémicas, contradicciones, puntos de vista distintos que hasta la fecha no han quedado esclarecidos del todo. En varios de éstos se menciona sólo un aspecto de ella o se aprecia la falta de sustento reflexivo o de fundamento filosófico al verter opiniones subjetivas, lo que los hace poco serios, otros llegan a considerarla como sinónimo de la arquitectura vernácula, tendencia que sobre todo se enfoca a la vivienda.

Por eso adaptamos, para la arquitectura popular, el concepto que para el arte popular proporciona Arnold Hauser², puesto que de alguna manera contempla nuestro objeto de estudio; la definimos de la siguiente manera: se entiende por arquitectura popular a la actividad constructiva y plástica producida por estratos sociales carentes de ilustración (entendiéndose por esto último la falta de conocimientos acordes con lo “oficial”) y no pertenecientes a los grupos sociales dominantes (en nuestro caso españoles y criollos); actividad en la que participan los miembros de la comunidad sin pretender darse a conocer como autores.

Ha sido común “considerar popular a lo mal hecho, a lo deforme (como una expresión inferior). Sin embargo tal opinión parte del hecho de juzgar al arte popular según los valores del arte culto”³. Pero no se debe olvidar que “una forma similar no tiene necesariamente una significación similar en una cultura diferente”⁴. Entre las características de la arquitectura popular están: el anonimato, “la tendencia a la abstracción, geometrización, esquematización de las formas”⁵, el manejo de la escala, el espacio y la proporción, así como la composición de modo distinto a lo establecido por los cánones de la “arquitectura oficial”. Para el estudio de esta arquitectura se debe contemplar el contexto en el que se desarrolló, teniendo presente se trata de una manifestación de los estratos no elitistas que, basándose en los modelos artísticos y arquitectónicos de la “arquitectura oficial”, los reinterpreta sin intentar copiarlos servilmente, dando como resultado una expresión diferente a la llamada “arquitectura culta”.

En cuanto al mestizaje, en este trabajo se refiere tanto a su sentido antropológico –al producto de la mezcla de sangre indígena y española–, como al resultado de la asimilación de elementos culturales españoles por parte de la población indígena y mestiza, hecho al que también se conoce como *aculturación*.

EL BARROCO

Como forma de vida y estilo apareció en la Nueva España a mediados del siglo XVII, estando vigente hasta finales del XVIII. Cada pueblo y clase social se expresa de acuerdo con sus necesidades e idiosincrasia particulares. Los indios, mestizos y castas con el correr del tiempo fueron los constructores de las formas barrocas novohispanas procedentes de la Metrópoli y les otorgarían un estilo peculiar⁶. En la región de Puebla-Tlaxcala el barroco adquirió características propias que reflejaron la forma de vida de sus autores y usuarios condicionadas por su historia, cultura, economía, política, religión y ámbito geográfico.

EL CONTEXTO

La región Puebla-Tlaxcala posee características geográficas y culturales semejantes, comprende los estados de Puebla, Tlaxcala, una parte de Veracruz y otra de Morelos. En la época virreinal formó parte del obispado de Puebla. Era una zona estratégica en rutas de comunicación y comercio con una diversidad en riqueza de recursos naturales, buenas tierras agrícolas y ganaderas.

Dicha región contaba con ciudades, villas y pueblos; muchos de ellos eran importantes centros productores de artículos de primera necesidad y en ellos se establecieron artistas y artesanos dándoles relevancia cultural. “En el transcurso de los siglos XVII y XVIII la región tuvo una época de notable riqueza y esplendor”⁷, bonanza que se vio reflejada en la proliferación de arquitectura religiosa barroca popular.

² Hauser, Arnold. *Teorías del Arte*, Madrid: Guadarrama, 1975, p. 279.

³ Flores Guerrero, Raúl. “El barroco popular de Texcoco” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n°. 24, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1956, p. 37.

⁴ Mumford, Lewis. En Flores, Carlos. Vol. 1. España: Aguilar, 1973, p. 118.

⁵ Luks, Ilmar. “Tipología de la Escultura decorativa Hispanoamericana en la Arquitectura Mexicana del siglo XVIII”. En: *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1980, p. 43.

⁶ Tovar de Teresa, Guillermo. *México Barroco*. México, Beatrice Trueblood, 1980, p. 15; Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 1983, p. 106.

⁷ Castro Morales, Efraín. “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en la región de Puebla, Tlaxcala y Veracruz” en *Historia del arte mexicano*, tomo 5, México: SEP, INBA, Salvat, 1982, pp. 51-69, p. 52.

En la región Puebla-Tlaxcala la sociedad estuvo muy estatificada tanto en lo social como en lo económico. Los indios y mestizos vivían en los barrios marginales de las ciudades y villas así como en los pueblos.

Los distintos grupos étnicos convivieron y se mezclaron, produciendo, poco a poco, la aculturación de los mismos, su fusión, mestizaje y la transformación tanto en sus formas de vida como en su pensamiento y costumbres.

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA POPULAR

Durante el XVIII en los barrios marginales de las ciudades y villas como en las zonas rurales de la región de Puebla-Tlaxcala, hubo una proliferación de construcciones religiosas y civiles ornamentadas al gusto barroco con características populares, lugares cuya población era de escasos recursos económicos y no contaron con personal instruido en los oficios relacionados con la construcción y ornamentación arquitectónica, aspectos que repercutieron en su arquitectura. Sus templos consistieron en capillas, santuarios, parroquias e iglesias principales de poblados y barrios; varios de ellos contaron con cofradías que proporcionaron “un enorme beneficio para las actividades constructivas y religioso-artísticas de la iglesia al estar a cargo de la ornamentación de los templos, para lo cual contrataban a decoradores locales”⁸.

ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

Para conocer las características de la arquitectura religiosa popular barroca de la región se realizó un análisis arquitectónico de la misma, contemplando aspectos relativos a su diseño, escala, dimensión, proporción, ornamentación y espacio.

Casi siempre las iglesias fueron diseñadas con planta de cruz latina: capilla de Los Reyes, Tlax (Fig. 1), o de una sola nave (San Juan Aquiahuac), retomando las formas de la arquitectura “oficial”, pero a diferencia de ésta, algunos templos poseyeron pequeños cruceros: Capilla de *Ecce Homo* (Fig. 2), brazos de distintas dimensiones (San Pedro Colomoxco), o casos excepcionales: la capilla de Dolores, en Puebla (Fig. 3), con dos pequeños cruceros coronados por cúpulas y San Pedro Colomoxco (Fig. 4), con planta de cruz latina invertida, colocando a sus pies el presbiterio, donde o los constructores ignoraban el significado de la planta en cruz o la vincularon con el martirio de San Pedro.

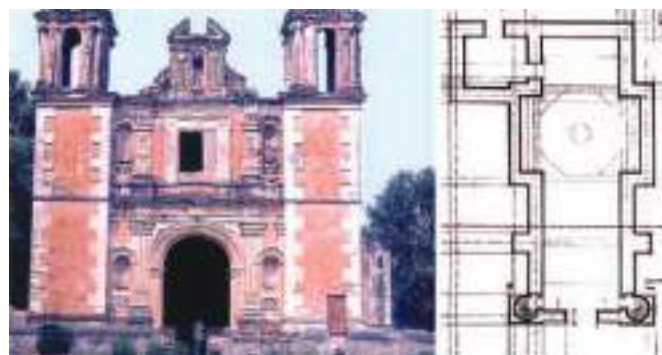


Fig. 1 Fachada y planta arquitectónica de la Capilla de Los Reyes, en la Hacienda “Los Reyes”, Tlaxcala.



Fig. 2 Fachada y planta arquitectónica de la Capilla de *Ecce Homo*, Ciudad de Puebla.

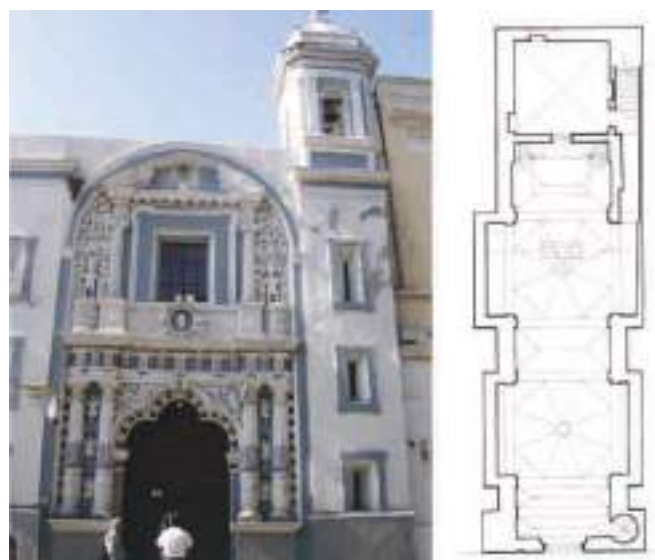


Fig. 3 Fachada y Planta arquitectónica de la Capilla de Dolores, Ciudad de Puebla.

⁸ Luks, Ilmar. *op. cit.* p. 37.



Fig. 4 Fachada y planta arquitectónica de la Capilla de San Pedro Colomoxco. San Andrés Cholula, Puebla.



Fig. 5 Portada y planta arquitectónica con sacristía "ochavada", de la Capilla de Santa Inés Xanenetla, Ciudad de Puebla.

Entre los elementos barrocos que la arquitectura popular retomó de la arquitectura "oficial" están el octágono, que se aprecia en plantas (sacristía de Santa Inés Xanenetla) (Fig. 5), en los cuerpos de las torres (en el segundo de *Ecce Homo*), en tambores (Santa Isabel Xiloxostla), y cúpulas (Los Reyes, Tlaxcala), así como en ventanas (San Diego Notario, Tlaxcala), el uso de líneas mixtilíneas se observa en plantas (la de la torre de Balvanera), remates de fachadas (San Bernardino Tlaxcalancingo), en ventanas (la coral de La Trinidad Tepanco) y arcos (Santa Bárbara); la línea quebrada se usó en pretilos de azoteas (San Gregorio Zacapechpan), ventanas (cúpula de Balvanera en forma de estrella), cornisas de fachadas y torres (torres de Santa Inés Xanenetla). Se utilizaron arcos lobulados (Dolores), líneas

ondulantes en las bardas atriales (San Dionisio Yauhque-mecan) y cúpulas gallonadas (Los Gozos).

La arquitectura oficial consideraba que debía haber una relación entre la obra arquitectónica y ciertos cánones estéticos, trazos geométricos reguladores sujetos a la sección áurea, así como con otros aspectos plásticos. En la arquitectura religiosa popular barroca el manejo de la medida –contemplando de manera conjunta la escala, dimensión y proporción– dio como resultado volúmenes arquitectónicos muy diversos, perceptibles en la apreciación de conjunto de cada iglesia, visible en el juego de volúmenes producido entre su tipo de planta y sus elementos arquitectónicos: muros, cúpulas, torres, espadañas, etc. Así, encontramos cúpulas, espadañas y torres muy altas o bajas respecto a la nave o fachada de su iglesia, coros demasiado pequeños, espacios muy amplios para el desplante de cúpulas en relación con los tramos de la nave, brazos de crucero apenas perceptibles o minimizados, columnas, pilares, pilastras, nichos y ventanas sumamente reducidos, alargados, bajos, altos, anchos o delgados, así como esculturas desproporcionadas en relación con sus nichos y portadas.

Las dimensiones de las iglesias variaron tanto en su largo, ancho y altura sin haber un prototipo de ello, existiendo una diversidad en sus tamaños; las hubo muy grandes y otras sumamente pequeñas. Por lo común, sus elementos arquitectónicos y su ornamentación no estaban proporcionados (según los cánones de la arquitectura "oficial"), ya fuera con respecto a la antropometría humana, a la relación que guardaban unos elementos con otros, a la disposición que tenía una sección de un elemento con respecto a sus partes. Pero en el manejo de sus propios valores produjo "una armonía de la desproporción, que para el pueblo y el artista popular es una armonía de proporciones distintas"⁹.

La región de Puebla-Tlaxcala contó con recursos naturales que permitieron adquirir una variedad de materiales de construcción y ornamentación, tales como algunos tipos de cantería, yeso para los estucos, cal para argamasas, barro para ladrillos y azulejos. La arquitectura de esa zona manifestó características bien definidas, así como diferencias locales en sus zonas como resultado del empleo de algunos elementos constructivos, arquitectónicos y decorativos, así como por el uso de materiales locales [...] Ninguno de estos elementos y materiales son excepcionales en la arquitectura de la Nueva España, pero su reiterado empleo y la ausencia de otros, típicos de otras regiones, es lo que contribuye a definir el carácter regional¹⁰.

⁹ Flores Guerrero, Raúl. *op. cit.*, p. 39.

¹⁰ Castro Morales, Efraín. *op. cit.*, p. 52.



Fig. 6 Izquierda: Columnas salomónicas en la Capilla de Loreto, Ciudad de Puebla. Derecha: Detalle de columna salomónica en el templo de la Trinidad, Tepango, Estado de Puebla.

La arquitectura religiosa popular se construyó utilizando sistemas de edificación poco complejos y materiales constructivos regionales no gravosos, de fácil adquisición. Para su ornamentación usó materiales y técnicas múltiples y variadas; los hubo muy sencillos, como el rejoneado, hasta los muy elaborados (argamasas y yeserías), que por la manera de emplearlos le dieron un sello regional muy característico.

En esta arquitectura, en la ornamentación es donde mejor se aprecia el gusto barroco. Roleos, pináculos, cornisas con quiebres, frontones rotos, óculos de formas variadas, columnas y pilastras en diversas formas, tales como salomónicas (capilla de Loreto) (Fig. 6), estípites (portada de Santa Inés Xanenetla), en zigzag (Los Reyes de Juárez), sus formas a veces únicamente insinuadas o delineadas (pilastras estípites de la torre de Tzicatlán); ornamentadas con guías vegetales (La Trinidad Tepanco), sostenidas por figuras humanas (Los Reyes de Juárez), o forradas con azulejo y ladrillo (pilastras de la fachada de Santa María Tonantzintla) fueron elementos arquitectónicos elaborados con diversos materiales constructivos y decorativos, utili-

zando multitud de combinaciones y colores, que en conjunto lograron dar a cada edificio una expresión diferente, mestiza, de gusto barroco en la arquitectura popular. Los motivos decorativos barrocos que más se emplearon en sus elementos fueron los geométricos, los vegetales, la fauna y la figura humana; muchas veces formando parte importante del mensaje iconográfico, en otras, por la interpretación que de las mismas hizo su autor, llegaron a fusionarse unos con otros y con los elementos arquitectónicos, haciéndolos difíciles de identificar, pasando sólo a formar parte de la estructura decorativa.

El manejo del color, dado por la policromía de los materiales, logró efectos variados, y fue uno de los factores más importantes en la manera de presentar la expresión barroca en la arquitectura religiosa popular.

El uso de materiales ornamentales regionales, solos o combinados ya fuera en secciones o en la totalidad del espacio arquitectónico, como argamasas en fachadas retablo (Tepalcingo) (Fig. 7), paramentos de ladrillo y argamasa (Santa Bárbara), ladrillo y azulejo (San Bernardino Tlaxcalancingo) o de ladrillo, argamasa y azulejo (arco atrial



Fig. 7 Izquierda: Fachada del Templo de San Bernardino, Tlaxcalatzingo, Puebla. Derecha: Fachada del Templo de la Trinidad Tepanco, Estado de Puebla.

de la Trinidad Tepanco), así como cúpulas tapizadas con azulejo (San Dionisio Yauhquemecan), yeserías doradas y policromadas (San Bernardino Contla) o de lambrines de azulejo (Dolores), produjeron en cada ejemplo de arquitectura religiosa popular, múltiples texturas, provocaron juegos de sombras, luces y claroscuros, logrando diversidad de efectos cromáticos, volumétricos, de movimiento y contrastes propios del barroco.

La luz natural tuvo gran importancia en los efectos ambientales barrocos producidos sobre las yeserías y retablos de los interiores de la arquitectura religiosa popular, a menudo resaltados por la “luz de las velas [que] se reflejan contra el decorado del estuco”¹¹.

El espacio arquitectónico tiene un papel muy importante en la arquitectura religiosa popular; está condicio-

nado por el volumen, las dimensiones, la proporción, la textura, el color, el manejo de luces y sombras, así como por los elementos arquitectónicos y decorativos de un edificio. “Sólo la experiencia directa puede proporcionar la comprensión del espacio de una obra arquitectónica. Sólo viviéndola y observándola desde todos sus ángulos en diversas horas del día, se puede percibir su carácter específico”¹².

En las iglesias populares, el espacio exterior a veces fue sacralizado a través de fachadas-retablo (Los Reyes de Juárez), delimitando sus atrios con bardas (San Juan Cuautlipan) o arcos de formas barrocas (La Trinidad Tepanco). El espacio interno se vio condicionado por las formas de los elementos arquitectónicos y por la decoración del propio edificio.

¹¹ Palm, Erwin Walter. “Reflexiones sobre el lenguaje de la arquitectura hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII” En *Nuestra América, El barroco Latinoamericano*, México, Centro Coordinador y Difusos de Estudios Latinoamericanos, UNAM, Año 1, Núm. 3, Septiembre-Diciembre 1980, pp. 57-70, p. 65.

¹² Gasparini, Graziano. “La influencia indígena en la arquitectura barroca colonial de Hispanoamérica” En *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Núm. 4, Caracas: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1966, p. 76.

Ejemplo del espacio arquitectónico es el santuario de Santa María Tonantzintla, (Fig. 8) considerado como expresión del “barroco *sui generis*, con marcado acento indígena y popular”¹³ por la utilización de materiales y técnicas constructivos como ornamentales imitando diseños de la arquitectura “oficial”, aunque obedeciendo a un programa iconográfico y teológico culto. Sus “... yeserías trepan por muros, arcos, bóvedas y cúpula del sencillo esquema cruciforme y logran alterar el espacio, transformar las estructuras y volver confusas las formas de las pechinas o de la base octogonal de la cúpula”¹⁴, a la vez que forman una unidad inseparable entre lo religioso y lo estético, “piedad y plástica fueron puestas en juego para rendir culto a María”¹⁵.

Por todo lo anteriormente expuesto, considerando la idiosincrasia y la heterogeneidad étnica de los pobladores de la región, hace que las iglesias de “estas comunidades rara vez se den ejemplos idénticos en su composición y ejecución”¹⁶.

LOS CONSTRUCTORES Y DECORADORES

Al analizar la arquitectura religiosa popular se puede constatar la falta de personal formado en los gremios de constructores para su diseño, dirección, ejecución de la obra arquitectónica y ornamental debido a que en los lugares donde se presenta, la mayor parte de sus habitantes por sus limitados recursos económicos, no podía contratar a maestros de arquitectura para la erección de sus templos, recurriendo a maestros de obras o a personal de la localidad que poseía práctica y experiencia en el oficio de la construcción. Así, este tipo de arquitectura estuvo al margen de las ordenanzas gremiales, mostrable en el manejo de la proporción y escala distinto a los cánones establecidos por la “arquitectura oficial”.

Un programa técnico rigurosamente arquitectónico, fundado sobre un plan general comprendiendo desde la planta, hasta el coronamiento de la iglesia todos los elementos constructivos del templo, no existe en esta Arqui-



Fig. 8 Fachada e interior del Santuario de Santa María Tonantzintla, Estado de Puebla.

¹³ Maza, Francisco de la. *La ciudad de Cholula y sus iglesias*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1959.

¹⁴ Gasparini, Graziano. *América, Barroco y Arquitectura*, Caracas: Ernesto Armitano, 1972, p. 434.

¹⁵ Sebastián, Santiago. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje Iconográfico*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990, p. 58.

¹⁶ Luks, Ilmar. *op. cit.* p. 31.

itectura Popular. [...] La mayor parte de las iglesias de este tipo, están hechas por el esfuerzo pecuniario y artístico de los habitantes del pueblo, o de un barrio de una ciudad, bajo la dirección espiritual del sacerdote... se escogía por voto público a un maestro de obras, el cual se encargaba de la dirección técnica de la fábrica; se cotizaba a los ricos del lugar o con materiales o con dinero y se hacía trabajar a todo mundo¹⁷.

En los documentos de archivos no se han encontrado los nombres de los autores de esta arquitectura, aunque se intuye pertenecían a la comunidad o procedían del mismo ámbito en el que iban a trabajar.

Algunos maestros de arquitectura como José de Medina, Diego de la Sierra, José Miguel de Santa María y Antonio de Santa María Incháurregui¹⁸, laboraron tanto en la ciudad de Puebla como en otros lugares de la región llevando así el Barroco a esos sitios.

Con frecuencia indígenas y mestizos trabajaron de manera temporal como ayudantes o maestros de obras, en la construcción “oficial” de edificios en las ciudades llegando a tener nociones de las actividades edificatorias. De esta forma llevaron los modelos barrocos de la arquitectura “oficial” a sus lugares de origen. Sabemos que algunos albañiles y canteros indígenas que vivían en la Puebla de los Ángeles trabajaron en otros lugares, como Juan Salvador, del barrio de Santiago, laboró en la construcción de una iglesia en Chietla, los canteros Juan Guzmán, Nicolás de Santa Ana, Juan Miguel y Salvador Macías fueron a Córdoba a labrar la portada de la iglesia parroquial, los oficiales albañiles y canteros indios del barrio de San Juan del Río trabajaron en la catedral de Oaxaca¹⁹ y la capilla de Xanenetla en Puebla fue construida por los naturales del barrio en 1777²⁰. Así, frente al arquitecto o alarife [...] trabaja el albañil o el maestro de obras inculto que imita sus edificios. Conocen empíricamente, o por experiencia de la práctica, los métodos de construcción, y es en la parte decorativa donde su ingenio y su memoria tratan de reproducir lo que han visto en otros monumentos. Como

falta lo esencial, que es el arte del dibujo clásico, de las proporciones arquitectónicas, de la medida y de las leyes de la composición, la obra resulta deliciosamente popular²¹.

Al observar y analizar los ejemplos de la arquitectura objeto de nuestro estudio nos damos cuenta de que no siempre prevalecen las mismas condiciones en todos ellos. A veces, “en algunas iglesias, surge [...] un problema, el de que, perteneciendo la decoración al ámbito de lo popular, la estructura del edificio y la composición de la fachada muestran la intervención de una mente arquitectónica preparada y conocedora”²², y viceversa, lo que sucede tanto en su aspecto constructivo como en el ornamental. Los programas iconográficos y simbólicos en algunas de ellas a veces fueron sencillos y otros elaborados, en muchos casos estuvieron bien estructurados y estudiados, como el de la portada del Templo de Tepalcingo o el interior del Santuario Santa María Tonantzintla.

El autor de la ornamentación no buscaba solamente conferirle al templo una apariencia agradable para su comunidad, sino a la vez plasmó imágenes de acuerdo con una función didáctica doctrinal lo que se aprecia en ciertos programas iconográficos de lo que hace pensar que el proyecto ornamental estuvo bajo la dirección espiritual de algún sacerdote²³.

En otros casos, los autores trataron de plasmar las formas que les eran gratas y habían visto en templos de la arquitectura “oficial”, por lo que los símbolos cristianos sufrieron transformaciones o fueron usados indistintamente “pasando muchas veces a formar parte de la categoría decorativa”²⁴ (como en Tzicatlán). Pero el artesano siempre confirió a su obra su propio sello, presente en el manejo de los materiales, del color, del espacio, de la proporción, de la abstracción de formas o de la interpretación diferente de los motivos ornamentales.

En el caso de la arquitectura popular existen por lo general influencias de edificios cercanos realizados por arquitectos preparados; sólo que el arquitecto popular y los escultores que trabajan a sus órdenes toman de ellos

¹⁷ Toussaint, Manuel. “La Arquitectura Popular” en *La Arquitectura Religiosa en la Nueva España durante el siglo XVI*, México, Secretaría de Hacienda, 1927, pp. 109 y 127.

¹⁸ Castro, Efraín, *Constructores de la Puebla de los Ángeles*, Puebla: Museo Mexicano, 2004, pp. 85, 11 y 156; González Franco, Glorinela. *et al. Artistas y artesanos a través de fuentes documentales: Ciudades, pueblos y villas*. vol. II, México, INAH, 1995, pp. 135 y 188; Ramírez Montes, Guillermina. *Catálogos de documentos de Arte en el Archivo General de la Nación, México, Ramo: Templos y Conventos, Primera parte*. n° 2, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983, pp. 2, 3 y 9.

¹⁹ Castro, Efraín. *Constructores ... op. cit.*, pp. 146, 78 y 92-93.

²⁰ Cervantes, Enrique, *Bosquejo del desarrollo de la ciudad de Puebla*, México: [s.e] 1938, p. 12.

²¹ Toussaint, Manuel. *Arte colonial en México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1974, p. 209.

²² Flores Guerrero, Raúl. *op. cit.*, p. 39.

²³ Luks, Imar. *op. cit.*, p. 35.

²⁴ *Ibidem*, p. 25.



Fig. 9 Izquierda: Fachada del templo de Tzicatlán, Puebla.
Derecha: Fachada del templo de Jolalpan, Puebla.

los elementos según su arbitrio, siguiendo sus afinidades emocionales y estéticas con tal o cual forma, con tal o cual motivo ornamental. A veces les gusta tanto que lo hacen destacar de un modo desmesurado, sin importarles, o más bien sin tener siquiera idea, de que en el edificio inspirador esa forma o motivo está sometido a un concepto de orden y armonía establecido por determinados cánones estilísticos²⁵.

Los pueblos no contaron con el suficiente dinero para contratar a un maestro para la decoración de sus iglesias, por lo que la comunidad delegaba la ornamentación de sus templos en oficiales y maestros prácticos, vecinos de la misma población, que tenían experiencia y conocimientos empíricos en la construcción y la decoración. La falta de dirección apta repercutió definitivamente en la “calidad” de ejecución, pero este aspecto, al igual que la utilización de algunas técnicas y materiales económicos, le confirió su propio sello y característica a dicha arquitectura.

En ocasiones, uno se encuentra ante una fachada profusamente decorada de acuerdo con el estilo Barroco

(Jolalpan) (Fig. 9) o por el contrario, sólo tiene alguna característica en este estilo (San Juan Aquiahuac); en varias iglesias, las fachadas están ornamentadas y sus interiores carecen de decoración, o al contrario, los interiores están espléndidamente ornamentados con yeserías (Santa Isabel Xiloxotla) (Fig. 10) y las portadas son sencillas o carecen decoración. En otros, fachadas e interiores están ornamentadas al gusto barroco (Santa María Tonantzintla).

CONCLUSIONES

La arquitectura religiosa popular barroca durante el siglo XVIII en la región de Puebla-Tlaxcala fue muy rica y variada. El artesano le confirió a cada obra su propio sello, presente en el manejo de los materiales regionales, el color, el espacio, la proporción, los volúmenes, la abstracción de formas o de la interpretación de los motivos ornamentales en las que se aprecia la reinterpretación de los modelos “oficiales” pero que dan como resultado una

²⁵ Flores Guerrero, Raúl. *op. cit.*, p. 37.

expresión diferente propia del mestizaje. Todo esto repercutió en el producto arquitectónico y le confirieron a la arquitectura religiosa popular barroca características muy peculiares, destacando la forma y profusión en que se utilizaron los materiales regionales en su ornamentación.

Lo barroco en esta arquitectura prácticamente se da en la ornamentación y, de manera aislada, en algunos elementos constructivos. Lo popular se aprecia en la manera variada de conjuntar y relacionar los diferentes elementos arquitectónicos y ornamentales, el manejo del diseño, escala, proporción, medidas, dimensiones, técnicas constructivas y ornamentales, así como en la mano de obra, que aunado a la idiosincrasia de sus usuarios y constructores muestran su mestizaje y aculturación, junto con el forjamiento de muchos aspectos de la cultura mexicana.

Muchas veces las iglesias populares fueron llamativas y resaltaron del resto de las construcciones del lugar, sir-

viendo a su vez como difusoras de las manifestaciones barrocas para otros ámbitos. En esta arquitectura, las formas barrocas se manifestaron de una manera muy diversa al retomar los modelos de la arquitectura "oficial", plasmándolos de acuerdo con su propia sensibilidad, condicionantes económicas, pero sobre todo buscando resolver las necesidades de cada comunidad.

El Barroco llegó a esta arquitectura a través de maestros de arquitectura que fueron a trabajar a diversos lugares de la región o por los habitantes de los pueblos que temporalmente laboraban en las ciudades y villas, llevando consigo el gusto barroco al regresar a sus lugares de origen.

La importancia de la arquitectura religiosa popular radica en ser la expresión de una comunidad histórica con la que sus actuales usuarios se identifican y consideran su patrimonio, por lo que la cuidan con el fin de transmitirla y heredarla a sus descendientes.



Fig. 10 Fachada e interior de la Parroquia de Santa Isabel Xiloxostla, Estado de Tlaxcala.



EL CORREDOR MADERERO CONTINUO EN LOS CENTROS URBANOS DE LA AUDIENCIA DE CHARCAS

VICTOR HUGO LIMPIAS ORTIZ / BOLIVIA

ABSTRACT

En esta ponencia se describe y analiza la experiencia de corredores urbanos continuos que en algunas ciudades coloniales definieron toda su mancha urbana y no se limitaron a la plaza mayor, a una calle principal o a un sector o barrio particular, como en la mayor parte de las ciudades fundacionales. En la Audiencia de Charcas, este tipo de solución urbana radical solamente se manifestó en la gobernación tropical de Santa Cruz de la Sierra.

Aunque hubo continuidades urbano coloniales similares en algunos centros urbanos de la zona del Caribe y la América Central, así como en el Paraguay y actual Norte argentino, en ninguno de esos lugares se desarrolló tan masivamente la continuidad del corredor urbano cubierto, ni prevaleció tanto tiempo ni se sostuvo hasta el presente, como en las zonas bajas de la actual Bolivia. Fue desde Santa Cruz de la Sierra que se generalizó el uso de los corredores exteriores en la cuadrícula urbana fundacional, generando con los años manzanos peripteros, rodeados completamente por corredores, definiendo un urbanismo de excepcional riqueza espacial, de cualidades vivenciales dignas de estudiar¹. Si bien en este trabajo se describe las características técnicas de los corredores madereros exteriores, soportales, portales o galerías que prolongan los faldones de las cubiertas de

viviendas y edificios, es importante advertir que aquí no se describe ni analiza los corredores cubiertos o galerías que rodeaban las plazas de armas virreinales; ni tampoco la galería o corredor cubierto urbano continuo que protegía alguna que otra vía comercial troncal; ni la galería o corredor lateral o perimetral de residencias rurales, ni las muy populares galerías que convertían los patios interiores en peristilos, herencia hispánica de primer orden.

El enfoque del análisis es fundamentalmente urbanístico, contextualizado con su marco cultural y social, reconociendo los elementos tecnológicos y funcionales significativos. El estudio se concentra en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, población en donde la continuidad de sus corredores no solamente alcanzó una significatividad mayor que cualquier otro centro urbano fundacional sudamericano, sino que ella también pudo ser documentada desde temprano y preservada hasta la segunda mitad del siglo XX, motivando incluso su adopción como modelo tipológico obligatorio para su centro histórico.

Los diferentes elementos arquitectónicos y tecnológicos que caracterizan a estos espacios, intermedios entre lo público y lo privado, así como la diversidad de usos y funciones que se les asigna, son señalados y contextualizados a partir de documentación archivística, bibliográfica, fotográfica, planimétrica y también, a partir de los ejemplos persistentes en diferentes ciudades del oriente boliviano, en donde han adquirido una dimensión identitaria significativa, particularmente en Santa Cruz de la Sierra.

¹ Ver Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo de Hispanoamérica* (Madrid: Cátedra, 1983). Sobre el caso de Santa Cruz de la Sierra, ver la tesis de maestría de Limpías Ortiz, Victor Hugo. *Architecture and Urbanism of Santa Cruz de la Sierra, Bolivia* (The University of Texas at Austin: Master of Architecture Thesis, 1990).

CORREDORES URBANOS EXTERIORES: ESPACIOS VITALES

Los corredores o galerías exteriores, como solución arquitectónica que proyecta las cubiertas más allá del volumen principal de una edificación, es una tipología importada por los españoles en América, la cual se aplicó de diferentes maneras, tanto tecnológica, como morfológica y funcionalmente, dependiendo de diferentes condicionantes. Algunas de esas soluciones serán masivamente utilizadas, como la galería que cubría el perímetro de los patios interiores, común tanto a regiones templadas como tropicales. El corredor exterior con fines comerciales fue también muy aplicado en los perímetros de las plazas mayores de las ciudades fundacionales, incluso formó parte de las Ordenanzas reales. A pesar de no presentar un uso tan universal, el corredor o galería lateral, tanto en las zonas rurales como urbanas, abierto o a modo de logia, fue una solución popular en zonas tropicales, e incluso hoy se mantiene vital. Menos común aún es el corredor perimetral externo, que protege los cuatro frentes de una edificación, siendo su uso limitado a las viviendas rurales de las regiones tropicales, entre ellas, la de la antigua Gobernación de Santa Cruz de la Sierra. En contrapartida, el corredor urbano exterior continuo, que se desarrolla en todos o la mayor parte de los manzanos de una población, es una solución rara, concentrada en pocas regiones americanas; entre ellas, la región tropical del Virreinato del Perú, que en los siglos XVI, XVII y mayor parte del XVIII, incluía la región oriental de la Audiencia de Charcas, el actual Paraguay y el Norte argentino.

En la Audiencia de Charcas, la ciudad que va a adoptar esta solución urbana particular, que se convertirá en caracterizadora de la mayor parte de las ciudades del oriente de Bolivia, es Santa Cruz de la Sierra, fundada en 1561 por el capitán extremeño Ñuflo de Chaves, quien llega a la zona desde Asunción, cuando ésta ciudad y su gobernación formaba parte del Virreinato del Perú.

PROCESO DE CONSOLIDACIÓN

Las recientes excavaciones en el sitio en donde se fundó originalmente la mencionada ciudad confirman que desde el siglo XVI ya hubo viviendas que intentaron replicar los portales peninsulares, dando inicio a un proceso que

terminaría consolidando la continuidad y generando esta espacialidad urbana particular. Solo se puede suponer que en Asunción se habría empezado con esa reproducción, ya que los documentos solo los empiezan a mencionar en el siglo XVIII y no existe ninguna referencia arqueológica documentada². En todo caso, tanto la arqueología como la archivística permiten afirmar que estas primeras manifestaciones no definieron una continuidad urbana, limitándose a sugerirla con viviendas y edificaciones públicas con soportales aislados, desconectados entre sí.

La consolidación material de esta tipología debió acelerarse después de 1621, cuando Santa Cruz de la Sierra se funde definitivamente con San Lorenzo de la Barranca o de la Frontera, ciudad que había sido designada sede del Obispado en 1605. Durante el primer siglo virreinal, la densidad edilicia se consolidaba lentamente, a diferencia de otras ciudades de la Audiencia, dada la condición fronteriza del poblado, el más alejado de las costas sudamericanas. Durante un tiempo, otras dos tipologías arquitectónicas, el pahuichi y el volumen compacto, que no contemplaban galerías exteriores, no facilitaron la continuidad de los corredores. Con los años, la superioridad de la solución con galería, en cuanto a su mejor enfrentamiento a los rigores del clima y las comodidades funcionales y sociales que ofrecía, le convirtieron en la tipología predominante³. La definición de una imagen realmente “urbana”, aunque precaria, se aceleró en el siglo XVIII, coincidiendo con la expansión demográfica motivada por la pacificación de la región y su ocupación agrícola y ganadera, además del impacto económico consecuencia de la creación de los centros misionales jesuíticos de Moxos y de Chiquitos. La densificación de los manzanos del damero fundacional se manifestó forzada tanto por el perímetro urbano impuesto por las quintas adyacentes a la ciudad, como por la consolidación de los barrios de indígenas en la periferia. En las quintas y alrededores de “Afuera-el-pueblo” era en donde se ubicaban los trapiches azucareros, curtiembres, talleres, carpinterías y otras factorías artesanales. Todo ello permitió que los corredores ganen continuidad en las calles.

En ese siglo, también contribuyó a la consolidación de la imagen urbana cruceña, la paulatina incorporación de la teja muslera en las cubiertas, las que hasta entonces se resolvían en buena parte de las viviendas con medios troncos desbastados de la palma negra. Con la incorporación de la teja de barro cocido, debieron surgir por primera vez esquinas con faldones formando limatesas,

² Es importante destacar que la mayor parte de los primeros pobladores de la primera Santa Cruz de la Sierra eran españoles que vinieron desde Asunción, a quienes después se le sumaban otros provenientes de La Plata y de Lima.

³ Sobre estas otras dos tipologías virreinales en Santa Cruz, ver Limpias Ortiz, Victor Hugo. *Santa Cruz de la Sierra: arquitectura y urbanismo* (Santa Cruz: UPSA, 2001).



Fig. 1 Imagen urbana de Santa Cruz de la Sierra, fines del s. XIX.



Fig. 2 Cuarta catedral maderera y cabildo, fines del XVIII.

sofisticación técnica que generalmente no se aplica ni con el tronco de la palma ni con las hojas del motacú.

Hasta fines del siglo XVIII y primeras décadas del decimonónico, Santa Cruz de la Sierra era prácticamente el único poblado español de la región llanera de la Audiencia de Charcas. Las poblaciones de Chilón y Samai-pata, en el camino a La Plata, eran poblaciones pequeñas ubicadas en la región de los valle subandinos, y en ellas las galerías no formaban parte de la solución hacia la calle, limitándose, como en el resto de la Audiencia y el Virreinato, a los patios interiores. El resto de las poblaciones de la Gobernación eran caseríos o poblaciones indígenas. Las más importantes de éstas últimas, eran las reducciones fundadas a fines del siglo XVII por la Compañía de Jesús, en Moxos hacia el norte, y en Chiquitos hacia el noreste y este. En esas poblaciones el corredor externo fue adoptado como solución tipológica tanto en los templos y colegios misionales, como en los cuarteles residenciales, como lo parecen demostrar grabados, dibujos y acuarelas del siglo XIX⁴ (Figs. 1-2).

Llamó siempre la atención el poco interés del gobernador Francisco de Viedma en esta característica urbana cruceña, cuando visita la ciudad y las poblaciones vecinas a fines del siglo XVIII. El marcado desinterés de Viedma por los aspectos estéticos que presentaban los pocos edificios públicos cruceños e incluso los templos madereros jesuítcos que visitó, permite sospechar que tal desinterés no debe implicar ni su inexistencia ni tampoco su insignificancia. Es más, Viedma no menciona ni los corredores exterior-

res de la “nueva” iglesia catedral que se había construido, como tampoco la doble galería del Colegio Seminario, los dos principales edificios de la ciudad. Tampoco le mereció comentario explícito el corredor externo sobre-elevado del antiguo Cabildo. El amplio y detallado informe de Viedma es fundamentalmente económico y administrativo en su enfoque, y negligencia otros aspectos, aunque si realizó comentarios al respecto del uso -extraño para él- de algunos materiales constructivos, como la teja de tronco de palma que cubría entonces a varias viviendas cruceñas.

A diferencia de Viedma, otros visitantes europeos remarcaran con énfasis estos corredores apenas cuatro décadas más tarde. Son precisamente ellos los responsables de los primeros dibujos y representaciones iconográficas de estos corredores, entre 1830 y 1860, especialmente dedicados a las misiones jesuítcas de Moxos y Chiquitos. Fotografías de fines del siglo XIX y principios del XX también contribuyen a identificar la tipología, en un periodo en el que todavía no se habían iniciado cambios significativos, ni se las había demolido y reemplazado.

Entre ellos, se destaca el explorador francés, Alcide D'Orbigny, quien luego de su visita a la ciudad en 1830, describió el edificio del Cabildo, construido frente a la plaza en 1635, diciendo que “...este cabildo es una casa grande, provista por una galería de madera, edificada a dos metros sobre el nivel de la plaza...”⁵ En un documento de 1833 se lo describe como “...el Altílo del viejo Cabildo Municipal...”⁶ pues había dejado de cumplir tal función, convirtiéndose en la sede del Prefecto.

⁴ Ver por ejemplo, los grabados realizados entre 1830-31 de Alcide D'Orbigny, en *Viaje a la América Meridional* (Buenos Aires: Futuro, 1945) Tomo III, o las acuarelas de Melchor María Mercado de 1856 (Archivo Nacional de Bolivia), y el grabado de Exaltación de Franz Keller. *The Amazon and Madeira Rivers* (Londres: Chapman and Hall, 1874), p. 159.

⁵ D'Orbigny, *Viaje a la América Meridional* (Buenos Aires: Futuro, 1945) Tomo III, pp. 1135.

⁶ Gómez Coca, Aquiles. “El Viejo Cabildo Municipal” en *Diario El Deber* (Santa Cruz: marzo 2, 1991). Cita una Minuta Notarial de Compra-venta de un inmueble que menciona al Cabildo como referencia.



Fig. 3 Reducción de Exaltacion, Moxos. Grabado de Franz Keller, 1876.

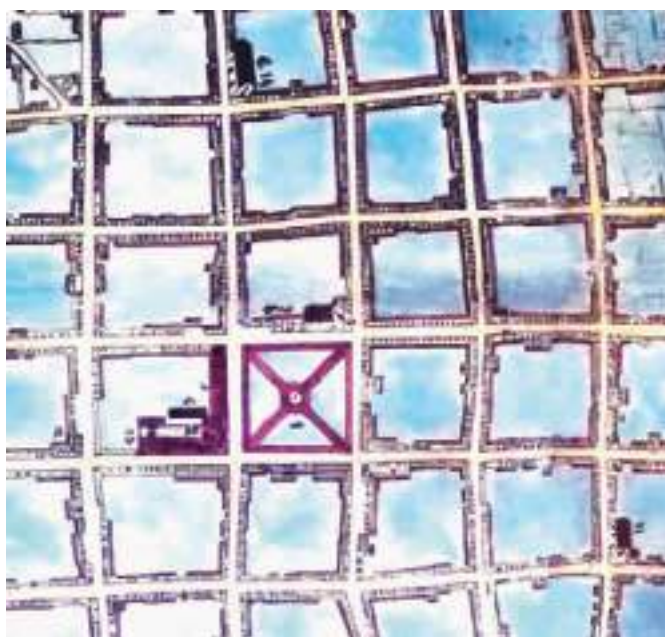


Fig. 4 Detalle del plano de Santa Cruz de la Sierra, König y Lascano, 1888.

Aunque sus representaciones iconográficas se refieren a las reducciones de Moxos, las acuarelas de Melchor María Mercado, de 1856, y el grabado de Franz Keller de Exaltación, de 1876, merecen destacarse, pues confirman la persistencia y predominio de la tipología en toda la región de los llanos bolivianos actuales⁷ (Fig 3).

Los corredores urbanos de Santa Cruz de la Sierra empezarán a documentarse gráficamente con las primeras fotografías de 1860 y los grabados de “El Cosmopolita Ilustrado” de 1884, de la mano de Manuel Lascano⁸. El primer plano urbano de la ciudad, levantado por König

y dibujado por el mismo Lascano en 1888 no solamente confirma la continuidad que presentaban para entonces, sino que también las documenta longitudinalmente. Ese plano excepcional, que representa todas las fachadas urbanas ha permitido seguir la huella de estos corredores, con todas las limitaciones que supone (Fig. 4).

El geógrafo Gerrit Köster en 1973 realizó un exhaustivo y bien documentado relevamiento de las galerías cruceñas partiendo de las referencias del Plano de 1888 comparándolo con planos urbanos posteriores (1906, 1930 y 1948), los cuales mantuvieron un interés particular en diferenciar las casas con galerías externas de aquellas que no la tenían, facilitando la tarea del investigador⁹. La minuciosa investigación de Köster permitió reconocer el daño que estaba ocasionando el interés “modernizador” de la población, que prefería retirar los “horcones” de madera y convertir la galería en un simple corredor cubierto con un alero en voladizo (Fig. 5).

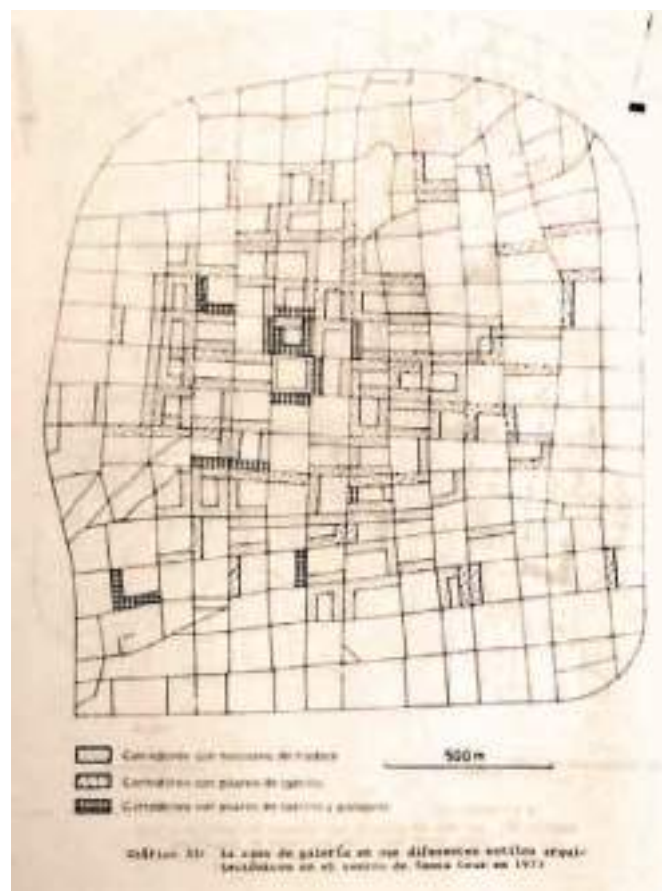


Fig. 5 Relevamiento de Casas de galerías. Gerrit Köster, 1973.

⁷ Melchor María Mercado de 1856 (Archivo Nacional de Bolivia), y el grabado de Exaltación de Franz Keller. *The Amazon and Madeira Rivers* (Londres: Chapman and Hall, 1874), p. 159.

⁸ Ver los varios ejemplares de *El Cosmopolita Ilustrado*, en el Archivo Histórico Departamental de Santa Cruz.

⁹ Köster, Gerrit. *Desarrollo, estructura interna y funciones de una ciudad en los llanos tropicales* (Cochabamba: IE y CPC Portales, 1983).



Fig. 6 *Casa maderera del auge gomero (1880-1920). Riberalta, Beni.*
Foto: V. H. Limpías, 2011.

En 1980, el Proyecto de Preservación del Centro Histórico de Trinidad reconocía el valor urbano de los corredores exteriores y los propuso como norma obligada para futuras intervenciones, aunque no se dictaminó su preservación¹⁰. En 1987, el autor del presente trabajo realizó un relevamiento de corredores exteriores en varias ciudades del norte amazónico: Riberalta, Cobija, Guayaramerín y Cachuela Esperanza, reconociendo sus similitudes con las cruceñas, como consecuencia de la migración producida durante el auge gomero de 1880-1920¹¹. Trabajos similares de identificación de la permanencia de la tipología se realizaron durante los 1990s en la mayor parte de las poblaciones del oriente boliviano; todos ellos mostrando la vitalidad de la tipología, así como en algunos casos, se evidenció la pérdida de un número importante de las mismas (Figs. 6-7).

Precisamente, durante la década de los 1970s, el boom económico de Santa Cruz promovió la destrucción de buena parte de los corredores exteriores, despertando la preocupación y motivando el surgimiento de propuestas de protección normativa de las mismas. Finalmente, luego de varios intentos fallidos, en 1991 los corredores exteriores se convierten en obligatorios para las nuevas edificaciones en el Centro Histórico de la ciudad, y se preserva dos centenares de edificaciones que aseguran la continuidad en sectores completos, y además, promueven la recuperación de aquellos inicialmente perdidos. Para fines del siglo XX, en varias de las poblaciones del Oriente de Bolivia se demanda la protección de los corredores antiguos en las zonas centrales e históricas y se exige que las nuevas edificaciones se construyan siguiendo el mismo lineamiento (Fig. 8).



Fig. 7 *Impacto del auge gomero en la galería maderera.*
Foto: M. R. Wright, 1906.



Fig. 8 *Sentido vivencial de una calle cruceña, fines siglo XIX.*

¹⁰ Cordebeni. *Proyecto de Preservación del Centro Histórico de Trinidad, Beni* (Trinidad: 1980). El equipo estuvo dirigido por Virgilio Suárez, con Aquino Ibáñez y Renato Parada como coordinadores, y como asesor al prestigioso historiador argentino Ramón Gutiérrez.

¹¹ Limpías, Victor Hugo (et.) "Arquitectura y Urbanismo del Noroeste" en *AB Arquitectura Boliviana* Nro. 2 (Santa Cruz: Febrero 1987) pp. 53-61.

CUALIDADES URBANAS

Esta espacialidad urbana, la cual definió decenas de manzanos y por lo tanto, a la ciudad entera, parece claramente vinculada al espíritu barroco propiciador del uso social y simbólico de la calle virreinal, que empezó a construirse con pies derecho de madera en el siglo XVII, consolidándose durante el siglo XVIII e incluso, durante el XIX, en donde se reconoce una persistencia de lo maderero. De esta manera, en una geografía donde el sol arrecia agresivamente y las lluvias azotan constantemente, la protección brindada por estos espacios “semicubiertos” contribuyó positivamente en los procesos de vinculación social comunitaria, reafirmando también jerarquías y roles.

Como lo señaló Ramón Gutiérrez, los corredores continuos tornan difusa la volumetría de la vivienda y el mismo manzano y propician una percepción integrada de la calle y la ciudad entera, promoviendo una valoración y un uso colectivo y compartido del espacio urbano¹². Su sentido transicional, articulador de la propiedad privada (viviendas) y la pública (la calle) trascendió la función comercial que pudo darle origen y a la que se limitó su uso en el resto de las ciudades fundacionales. En los corredores continuos, el peatón puede transitar permanentemente protegido del sol y la lluvia y en los feriados, fiestas y horarios de descanso, puede encontrarse y saludar, así como descansar durante su paso con sus vecinos. Cobijada en ellos, la familia puede desarrollar actividades lúdicas intergeneracionales, en relación directa con la vecindad, la cual no solo no queda excluida de participar, sino que resulta inexorablemente invitada a hacerlo. En ellos se puede colgar la hamaca restituidora de la jornada, y no en pocos casos, se puede desarrollar actividades productivas. La galería exterior continua permitió que la ciudad sea una comunidad de contacto social permanente, enriqueciendo y alimentando la vida pública y las actividades comunitarias.

En general, la calidad urbana de los corredores o galerías permitió que la ciudad sea una comunidad de contacto permanente, al facilitar la vida pública. La vinculación social de la comunidad debió ser fortalecida por la existencia de los acogedores corredores, a su vez construidos como manifestación de apego a la vida en común, en coincidencia con la necesidad de contacto vivencial del cruceño.

En este marco, el espacio de la galería exterior, complementario a la galería interior, se constituye en una de las referencias simbólicas más sólidas del sentido cultural material en Santa Cruz y el oriente boliviano. Sin proponérselo intencionalmente, los cruceños constru-

yeron de a poco una ciudad espacialmente articulada a través de sus galerías, conformando una estructura urbana perfectamente acomodada a su necesidad de contacto colectivo, por lo menos en la zona central, que hasta hoy se caracteriza por esos espacios transicionales.

Producto de una cosmovisión integradora, que Gutiérrez evoca elocuentemente, los corredores exteriores refuerzan el contacto vivencial del habitante de la región llanera de la Audiencia de Charcas, manteniendo vivo su valor cultural hasta hoy, siglos después de su configuración, reproduciendo sus funciones originales y otorgándole nuevas.

En general, la galería, corredor, pórtico, soportal o portal maderero supuso un avance tecnológico y morfológico significativo en la cultura material del cruceño. Su adopción puede entenderse como la última fase del proceso sociocultural de construcción de un hábitat regional, que implica la madurez de la superestructura colonial. Esta tipología continuó aprovechándose durante la república, llegando inclusive hasta el Siglo XX.

El horcón de galería o pilar toscano

Este urbanismo maderero espontáneo habría de entrar en conflicto con el modelo propiciador del volumen jerarquizado que importa el auge gomero en la región, el cual primero adoptó al corredor externo, reemplazando el pie derecho de madera por el pilar o columna toscana de ladrillo mampuesto, llamada localmente como “horcón de galería”. Con los años, se fue reemplazando la solera maderera por arcos rebajados de ladrillos a sardinel, cuyo primer impacto fue la reducción del intercolumnio, lo que redujo el nivel de transparencia urbana de los corredores, hasta el cambio de siglo marcado por el notable nivel de transparencia del pie derecho de madera. Debido a que las soluciones academicistas son totalmente republicanas, no se estudiará ni comentará al respecto de las tres diversas soluciones adoptadas por el auge gomero para los corredores exteriores¹³.

CORREDORES URBANOS EXTERIORES: CARACTERÍSTICAS TECNOLÓGICAS SISTEMA MADERERO

Ubicada Santa Cruz y los demás poblados orientales en zonas boscosas plenas de especies maderables de calidad, con poca o ninguna presencia de piedras o rocas, los espa-

¹² Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica* (Madrid: Cátedra: 1983) pp. 210-213.

¹³ Una interesante propuesta de sistematización fue publicada por un joven investigador tempranamente desaparecido. Ver el artículo de Sanguino Fernández, Juan Carlos. “La vivienda cruceña en el siglo pasado: un emblema social de distinción” en *Archivo* N° 2. Santa Cruz: AHD, Septiembre 1988. pp. 97-102.

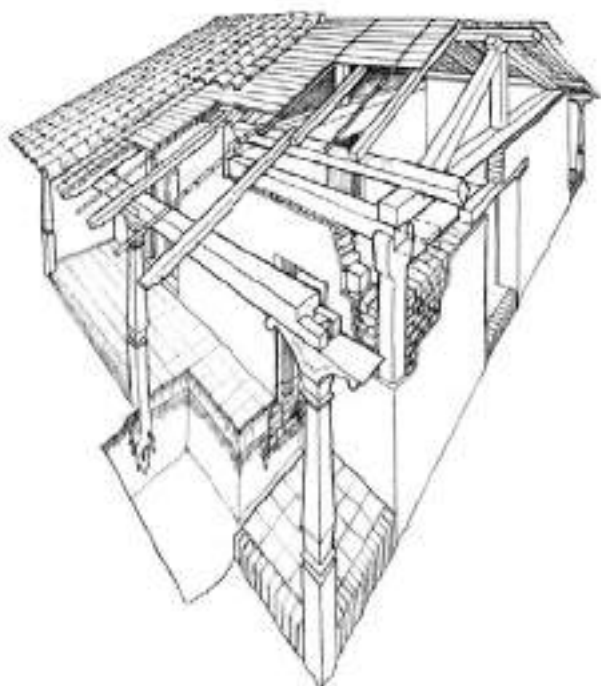


Fig. 9 Sistema estructural cruceño. (Dibujo V. H. Limpías, 1989).

ños adoptaron el sistema maderero para levantar sus viviendas y edificaciones públicas, apoyados en la tradición peninsular, fortalecida por la experiencia árabe y traducida en las soluciones del mudéjar, las cuales se verán aplicadas en el nuevo continente con algunas variantes (Fig. 9).

Este sistema se fundamenta en una estructura maderera de columnas, vigas y cubiertas, enteramente independiente de los cerramientos, los cuales se ejecutan posteriormente al cierre de la cubierta, la cual puede ser vegetal (hojas de palma trenzada, tejados de troncos de palma negra, paja o sujo, o tejas árabes del tipo muslera). Este sistema se levanta sobre pies derechos de 4 pulgadas castellanas (secciones cuadradas de 17 a 19 cm) de madera dura (jichituriqi, tacao cuchi) desbastados a hachuela a hincados directamente en el suelo, con parte de sus raíces quemada con aceite para reducir la higroscopia. Coronan estas columnas de soporte horcas simples o capiteles (zapatas, canes o arcallones) encastrados sobre los que descansan las vigas soleras y la misma cumbrera, cuando no existe la cercha de pares con dos nudillos o tirantes. Todas estas piezas estructurales responden a la misma sección cuadrada de 4 pulgadas castellanas.

Completan esa estructura básica, las alfardas o vigas menores que en pendiente de 1:3 o 1:4 generan los faldones, los cuales pueden definir, según el caso, hastiales o mojinetes, o en casos especiales, limahoyas o limatesas. Las “colas de pato” son soluciones aparentemente tardías.

Cuando se definen corredores exteriores, sean hacia la calle, hacia el perímetro de la casa rural o hacia el interior de los patios urbanos, la estructura básica mencionada líneas arriba se simplifica, eliminando los capiteles y usando exclusivamente horcas simples en la línea de las paredes divisorias. A partir de ese límite, bajan las alfardas de los corredores y asientan sobre una segunda hilera de vigas soleras. Desde esas vigas parten horizontalmente los harneruelos, nudillos o tirantes, de 2 pulgadas de sección, generalmente irregulares y a veces rollizas. En los bordes exteriores las alfardas se resuelven con un corte particular que reduce el impacto del agua que lo moja, volando tres cuartos o media vara castellana a partir de la solera.

Los pies derechos interiores, aquellos que coinciden con las paredes, sirven como base de la armazón conocida como adobón, o para el tabique o bahareque, y en algunos casos, para las paredes de adobe. Estas columnas terminan inscritas en la pared resultante, cuyo grosor varía dependiendo del sistema de cerramiento (adobón, tabique o adobe) y de la altura alcanzada. Ellas reciben las cerchas, sobre las cuales descansan vigas secundarias de sección estructural, las que reciben las alfardas o viguetas sobre las que asienta el subsistema de cubierta.

La cubierta vegetal generalmente se asiente de manera directa sobre las alfardas, ajustándose las piezas entre sí. Cuando se utiliza el tejado de troncos de palma negra o tejas árabes, el canal se asienta sobre un plafonado de chuchío (bambú) o piezas de tronco de palma negra seca, muy resistente y durable, generalmente apoyado en barro mezclado con estiércol de caballo (jumbacá) y paja.

Pies derechos

Los pies derechos o columnas de soporte de los corredores o galerías exteriores, sean urbanos o de patio, generalmente coinciden en trama con los pies derechos ocultos de las paredes, y debido a su visibilidad, se cuidó de su acabado final, al contribuir decisivamente en la imagen final de la vivienda o edificio. Mientras las edificaciones más simples resolvían estos pies derechos con desbastes desprolijos y coronamientos con horca simple para recibir las soleras, las viviendas de mayor jerarquía aplicaron ornamentaciones floridas, posiblemente influenciadas por soluciones mudéjares primero, y del barroco misional después.

Los pies derechos son de 4 pulgadas de sección cuadrada, con esquina rebajada (ochave sutil), variando sus dimensiones métricas de entre 16 y 20 cm, siendo de 17 y 18 cm las secciones más comunes. La altura de las vigas soleras varía de 3 a 5 varas, dependiendo de la jerarquía de la vivienda, dependiendo esta altura de la longitud final del pie derecho, cuya vara inferior se hincaba en el suelo.

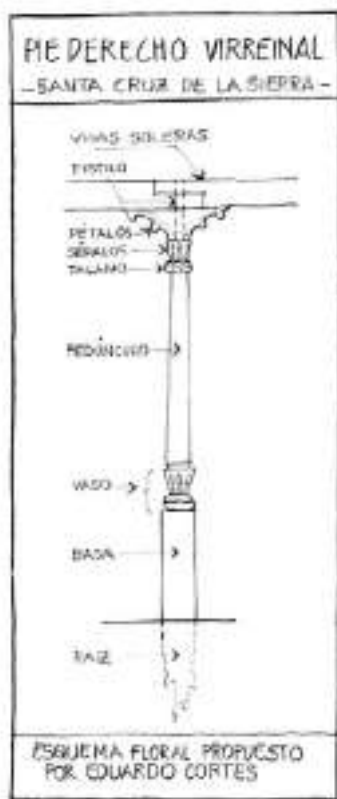


Fig. 10 Esquema del pie derecho virreinal cruceño. Dibujo de V. H. Limpías a partir de Eduardo Cortes.

El intercolumnio o distancia entre los pies derechos de madera, estaban definidos por el largo de las vigas soleras disponibles, que generalmente era de 4 o 5 varas, es decir, entre 3,5 y 4,5 metros. Ello permite una notable “transparencia” del corredor en relación a la calle y al volumen interno de la vivienda, lo que se traduce en la generación de un espacio urbano completamente integrado, al permitir un alto grado de visibilidad desde diferentes sectores de la calle (Fig. 10).

Capiteles

Los capiteles son también llamados zapatas o canes, o incluso arcallones y modillones. Los capiteles reemplazan a la horca simple y ofrecen un entabado mucho más efectivo de las vigas soleras, pero principalmente, permiten un desarrollo formal mucho más sofisticado, que enriquece la morfología del espacio, además de otorgar personalidad a la vivienda o edificio. En la mayor parte de los casos, la solución formal del capitel se conjunciona con la del pie derecho, conformando una unidad formal diferenciadora en el conjunto del corredor continuo.

La tradición mudéjar influyó directamente en los capiteles hispanoamericanos, siendo evidente esto en los documentados en La Plata, Potosí, Cochabamba y La Paz. Mientras los capiteles andinos de Charcas coinciden con los

documentados en otras regiones del continente (Paraguay, Colombia, Argentina, Chile), los capiteles cruceños más antiguos ofrecen soluciones muy particulares, que si bien en algunos pocos casos coinciden con algunos ejemplos mudéjares, en otros ofrecen cualidades formales propias sin que se conozcan antecedentes similares, al menos por ahora.

Los capiteles más antiguos de Santa Cruz de la Sierra presentan una morfología vegetal exuberante, común en el barroco tardío. Sus formas recuerdan flores o palmeras, y los más clásicos, se aproximan a las volutas jónicas. Las columnas coinciden con la delicadeza barroca, expresándose a través de cortes floridos inmediatamente después de la base y en la base del capitel. En todo caso, el sentido floral del conjunto columna-capitel maderero de Santa Cruz y el oriente es evidente y en ese sentido, no se aleja de la tradición original.

Los capiteles madereros neoclásicos cruceños, que se consolidan en el siglo XIX presentan diseños más universales, siguiendo modelos que se usaron en Estados Unidos de América. Lo particular de estos capiteles “modernos” es que ellos se mantuvieron fieles al sistema de entabado mudéjar original, en donde el capitel se encastra en una espiga del pie derecho, la cual sirve también para trabar las dos vigas soleras que recibe la zapata.

Hasta mediados de los años 1970s, los pies derechos y capiteles cruceños presentaban una gama notable de colores, coindientes con su ornamentación vegetal. Es posible que, según los antecedentes conocidos de las antiguas misiones de Chiquitos y el espíritu barroco favorable al uso del color, se hayan pintado con resinas naturales, y desde principios del siglo XX, con pinturas al aceite importadas. Hasta entonces, los corredores madereros cruceños y de los pueblos orientales presentaban columnas y capiteles verdes oscuros y claros, rojos brillantes y oscuros como el ocre, amarillos, azules y celestes. Poco a poco, las pinturas blancas y cafés comenzaron a dominar y finalmente, el barnizado triunfó en la mayor parte, perdiéndose el colorido y policromía originales (Figs. 11-12-13).

Solado

Los corredores exteriores cruceños originales posiblemente se resolvían con piso de tierra apisonada, como aún se encuentran algunos ejemplos en las zonas rurales más deprimidas. Pero en las ciudades, el solado de ladrillo cuadrado de 4 pulgadas de lado era el solado más común, reemplazado después por las piezas cerámicas industriales de 20 cm y ahora, por mosaicos de todo tipo. Una viga de borde, a modo de umbral, protegía a la primera hilada, pero con los años, esta viga fue reemplazada por piezas de ladrillo gambote, colocadas a sardinel.

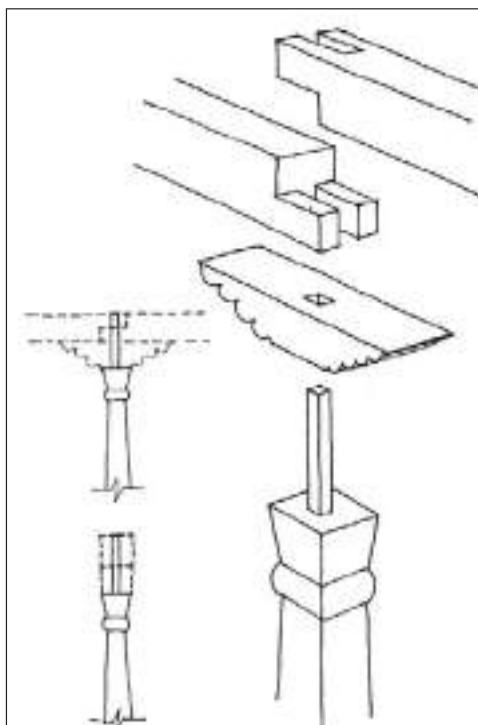


Fig. 11 *Encastre de capitel maderero cruceño.*
Dibujo VHLO, 1989.



Fig. 12 *Capiteles decimonónicos de Santa Cruz.*
Coleccion Limpías.

Vanos: puertas

Las puertas, portones y ventanas cruceñas presentan particularidades propias de las tradiciones peninsulares arcaicas, con detalles vinculados a la tradición mudéjar (celosías, balaustres, mirillas, cancelas) con algunas variaciones a las encontradas en otras regiones de Charcas.

En Santa Cruz, por ejemplo, no se conoció los aldabones ni los clavos de encastre de largueros y peinazos de las grandes puertas de la región andina de la Audiencia de Charcas. Los portones cruceños, algunos de hasta 4 varas de alto, con dos paños batientes, presentaban mirilla con cancela en muchos casos, y a veces, cancela abalaustrada en el contrapaño superior.

Menos conocidas pero muy populares en Santa Cruz, son las particulares puertas de cuatro hojas, que permitían el uso de la puerta como ventana alternativa, a la vez que facilitaba el control del ingreso sin eliminar el contacto con el exterior. Las distintas posibilidades que ofrecían estas puertas batientes hoy ya no se justifican y lentamente van desapareciendo. Algo similar se puede decir de las puertas de dos hojas, tanto en corte vertical como horizontal, las que también fueron muy comunes en las viviendas cruceñas. De hecho, cada hoja estaba constituida por un armazón con tableros, que permitía eventualmente la apertura de una mirilla.



Fig. 13 *Capiteles virreinales de Santa Cruz.*
Coleccion Limpías.

Vanos: ventanas

La ventana cruceña responde a un diseño barroco muy común en toda Hispanoamérica, al presentar hileras de balaustres fijos frente a los paños batientes internos. Estos podían tener de una a cuatro hileras de balaustres tallados, coronadas con un arco adintelado en la mayor parte de los casos. El aventanamiento con balaustrada aseguraba un tamiz apropiado a la fuerte luz del trópico, protegía parcialmente la intimidad del interior y evitaba el ingreso o salida de personas u objetos mayores. Alféizar de por medio, permitía la conversación entre dos personas, la del interior y la de la galería o corredor externo.

CONTINUIDAD HISTÓRICA E IDENTIDAD

La arquitectura maderera, expresión madura de la sociedad virreinal cruceña, se mantuvo como el sistema constructivo urbano y rural durante las primeras décadas republicanas. Las tres principales edificaciones públicas levantadas en las primeras décadas republicanas, serán madereras: el Hospital San Juan de Dios (1832-34), el Merca-

do Central (1834, 1843) y el primer templo de San Andrés (1848). Con el inicio de las obras de la nueva Catedral en 1839 y especialmente, cuando se levanta el templo de San Francisco (1856-60), el clasicismo ingresa con fuerza y termina reemplazando la estética maderera, paulatinamente, sin lograr eliminarla por completo.

En general, como se ha observado los distintos elementos que conformaban el espacio del corredor exterior maderero, respondían tanto a la tradición peninsular fundacional, con el sentido renacentista del damero, las soluciones madereras y ornamentación mudéjar, como a la creatividad mestiza local, que interpretó a su manera las tradiciones hispánicas. Sin embargo, la integración espacial de los corredores y su correspondiente impacto social se alejan de la discreción árabe, y más bien ofrecen condiciones particulares, por su continuidad espacial, para que el espíritu del barroco, favorecedor de la vida pública, la remarcación de las jerarquías sociales y el control social y político, encuentre en ellos a un elemento urbano fortalecedor y reproductor de los mecanismos complejos de orden social que promueve, definiendo identidades y marcando una personalidad urbana regional vigente hasta hoy (Figs. 14-15).



Fig. 14 Calle cruceña a principios del siglo XX.



Fig. 15 Calle cruceña actual con corredores madereros.
(Foto V. H. Limpías, 2013).



¿AD MODUM NOSTRUM? ALGUNAS CUESTIONES SOBRE LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA EN AREQUIPA Y EL CONCEPTO DE MESTIZAJE ARTÍSTICO

SLENKA BOTELLO - JAVIER CUESTA / MÉXICO

UN PLANO

Existe en la sección Planos y Mapas del Archivo Histórico Nacional de Chile un magnífico plano de grandes dimensiones (120x80 cm. aproximadamente), del conjunto de la iglesia y colegio de Santiago de la Compañía de Jesús en Arequipa. Este plano, ya fue publicado en su momento por Hernan Rodríguez y Ramón Gutierrez, y una copia se encuentra hoy expuesta en uno de los muros del patio mayor del Colegio como parte de la información histórica del monumento arquitectónico, pero nos parecía que aún tenía mucho que ofrecernos.

El dibujo se halla encabezado por la inscripción “PLANO del Colegio que fue de los Regulares Jesuitas que habitaron en la Ciudad de Arequipa y se expatriaron de estos Dominios por Real Decreto de S.M. de 27 de marzo de 1767, y levantado por orden del Exmo Señor Virrey del Peru. Año de 1773”. De acuerdo con las dos leyendas que aparecen a ambos lados de la traza, se halla delimitado por “1. Cementerio y esquina de la Plaza mayor” y las calles “49. Calle que va a Sto. Domingo”, “50. Calle de la Compañía”, “51. Calle del tambo¹ de la Compañía que esta frente a la puerta falsa” y “52. Calle y hospital de Sn. Juan de Dios”. Nos parece importante destacar esta delimitación puesto que inserta el dibujo arquitectónico en una escala urbanística que tal vez sea importante para algunas

de las conclusiones a las que vamos a intentar llegar posteriormente, volveremos sobre este punto de inmediato.

En el plano, los muros aparecen delineados con tinta negra y sombreados con tinta gris. No hay orientación, pero si una escala gráfica de 30 varas en su parte inferior. No muestra cotas ni medidas, y además de los propiamente arquitectónicos, los únicos elementos que aparecen dibujados son la vegetación y fuentes en claustros y huerta, y los altares (diez y el principal en la iglesia; uno más en la *Capilla interior* -20-; y el último -32- en la *Capilla de los ejercicios*).

Además del título y las dos leyendas, el plano presenta una nota que reza: *Que cuanto consta de este plano es fabricado de cal y piedra y los techos de bobeda del propio material.*

Evidentemente un artefacto como este plano debería tener unas motivaciones tras su manufactura, o como diría Baxandall, en sus recordadas palabras, un modelo de intención. Nuestras intenciones se resumirían así ¿Podríamos utilizar este plano para hacer una aportación a la microhistoria de un edificio de la Compañía de Jesús, a apenas seis años de su abandono a raíz de la expulsión de 1767? O aún más ¿nos servirá para explicar algunas de las cuestiones sobre sus usos posteriores, ya sean físicos o ideológicos por parte de las autoridades civiles y eclesiásticas en el Virreinato del Perú de fines del XVIII? Y finalmente ¿Qué tendrá que ver en todos estos asuntos la

¹ Tambo es una palabra colonial que procede de *tampu*, un vocablo quechua. En tiempos incaicos, se denominaban tambos a los albergues que se encontraban en las rutas que recorrían los mensajeros conocidos como chasquis. Estos tambos brindaban refugios a los chasquis y además se utilizaban para almacenar alimentos y diversos materiales. Por extensión a esta acepción, en países como Perú, Bolivia y Ecuador se conoce como tambo al sitio que brinda hospedaje. En Argentina, Paraguay y Uruguay, se denomina tambo al recinto donde se ordeñan vacas y se vende su producción láctea.

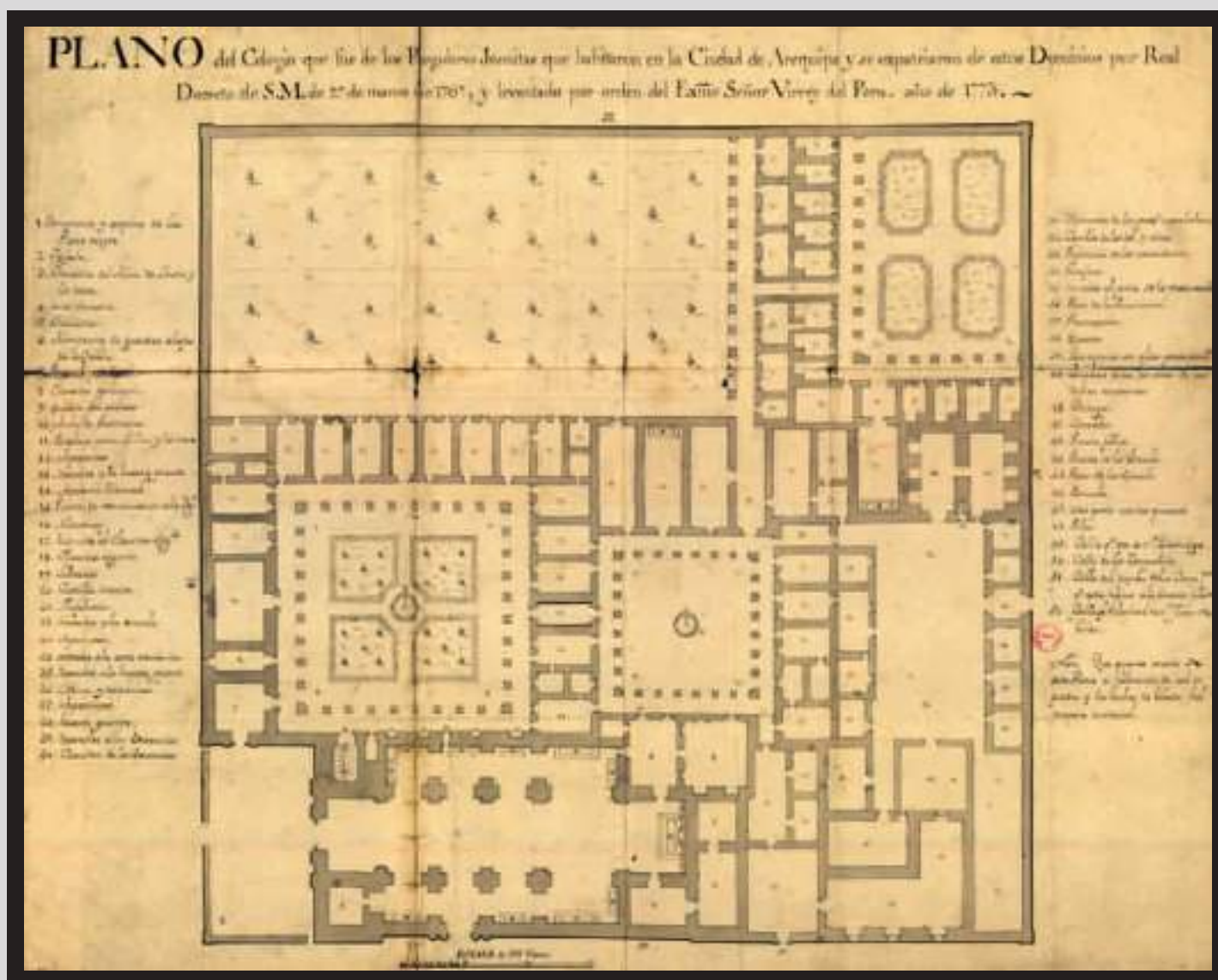


Fig. 1 Plano del Colegio que fue de los Regulares Jesuitas que habitaron en la Ciudad de Arequipa y se expatriaron de estos Dominios por Real Decreto de S.M. de 27 de marzo de 1767, y levantado por orden del Exmo. Señor Virrey del Perú. Año de 1773.

particular conformación estética de las fachadas del edificio, estandarte señero de lo que se ha dado en llamar “barroco mestizo” por parte de la historiografía? Tratemos de verlo a continuación.

PRIMERA EXPLICACIÓN: LOS USOS DEL EDIFICIO

Como consta en su inscripción superior, como acabamos de ver, la planta fue ejecutada por orden del virrey del Perú, Manuel de Amat y Junyent en 1773, justo el año en que el Papa Clemente XIV presionado por las cortes borbónicas y en particular por el embajador español Moñino, declaró extinguida la Compañía de Jesús por el breve *Dominus ac Redemptor* (de 21 de julio de 1773), y apenas siete años después de que la expulsión de la Compañía se llevara a efecto en los dominios hispánicos en 1767. En ese año (1773), el Obispo de Arequipa era el premostratense Manuel Abad Yllana (obispo de Arequipa entre 1771-1780), destacado antijesuita como ya se encargó de demostrar el doctor Benito Rodríguez en sus estudios al respecto².

A riesgo de que parezcan preguntas retóricas no podemos menos que interrogarnos sobre si se hallaran este conjunto de hechos relacionados entre si, y, sobre todo, de si ese contexto pueda, de alguna manera, ilustrarnos sobre la posible causa del encargo del plano por parte del Virrey Amat. Tal vez en este punto sea preciso mencionar un aspecto del virrey Amat que para nosotros es importante a la hora de analizar el plano que nos convoca. Manuel de Amat y Junyent fue, además de administrador real, un amante de la arquitectura y de ingeniería militar, destacándose por las distintas obras que encargo y coordinó en la Ciudad de los Reyes. Como lo menciona Humberto Rodríguez Caminolli, “Amat nos ofrece el caso raro del gobernante-arquitecto que supo aprovechar muy bien la idea de la arquitectura como símbolo de poder e instrumento de promoción cultural.”

Dentro de este esquema que consideramos el plano de la Compañía como un elemento que no sólo fue realizado con el objetivo de inventariar y posteriormente rematar el edificio jesuita. Dada la familiaridad del virrey con los códigos visuales de la arquitectura, el plano bien pudo haber sido hecho bajo la idea del virrey de que las imágenes tienen un poder fundamental y que por medio de esa re-

presentación del edificio, se podría establecer de manera mucho más efectiva un control sobre las propiedades de la orden expulsa, y en este caso en particular, de la que fue la construcción más importante de los jesuitas en Arequipa.

Por otro lado, cuando se habla del virrey Amat, siempre se refiere como uno de sus méritos fundamentales de gobierno, el de la expulsión de la Compañía de Jesús del Virreinato del Perú. En el momento de la expulsión, los jesuitas en los colegios del virreinato del Perú eran 413. En Arequipa específicamente, el colegio de Santiago de la Compañía contaba con 19 personas³ entre profesos, hermanos coadjuntos y novicios, cifra que da cuenta de la amplia presencia de la orden en la región. Lo anterior puede corroborarse también por el papel significativo que desempeñaron en el desarrollo económico local, impulsando la creación de viñedos y otras haciendas agrícolas en la región y el comercio que con ello mantenían con las provincias surandinas.

El virrey Manuel de Amat y Junyent, quien ejerció el cargo en el virreinato del Perú desde 1761 hasta 1776, después de haber sido gobernador de Chile, como decimos, tuvo un papel fundamental en la expulsión de los jesuitas en la región andina. A él se le encargo, el proceso de extrañamiento de la Compañía en todas las casas de la Audiencia de Lima: Lima, Callao, Cusco, Arequipa, Trujillo, Ica, Guamanga, Pisco y Moquegua.

En cumplimiento de su labor, el virrey Amat presentó en 1775, de acuerdo a una Real Cédula de 14 de agosto de 1768, el *Estado general del Colegio de Santiago de jesuitas en la ciudad de Arequipa* (hojas 98-145v), documento que se halla actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid, y en el que se realiza un inventario de los benefactores del colegio, los predios agrícolas que le pertenecían a la Compañía y demás datos que dan cuenta de las propiedades de la orden en la región. La manera en que se ha detallado dicha información, según nos comenta Alejandro Málaga Medina, da cuenta del interés de los funcionarios de la corona por aprehender las realidades de dichas propiedades con el fin de rematarlas⁴.

Este documento junto con algún otro también existente en la Biblioteca Nacional de Madrid, relativos a la expulsión de la Compañía en el Perú⁵, podrían conectarse con el plano que aquí nos interesa, como por ejemplo el *Cuaderno de informes y diligencias obradas en orden a la aplicación del*

² José Antonio Benito Rodríguez “El prelado Abad Yllana, ilustrado vallisoletano en Perú”, *Hispania Sacra* Vol.47, Madrid, 800-820. 2005 “Un vallisoletano ilustrado en el Perú: El prelado Manuel Abad Yllana (1713-1780)” *Luces y reformas en el Perú del siglo XVIII*. Cuadernos de Humanidades, Universidad de Piura, pp.25-104.

³ Eduardo Cavieres F. “Los jesuitas expulsos: La comunidad y los individuos. La provincia de Chile” en *Cuadernos de historia*, N° 38, Departamento de Ciencias históricas. Universidad de Chile, Junio de 2013. pág. 11.

⁴ Alejandro Málaga Medina. (ed.) Fuentes documentales para la Historia de Arequipa, 2do. Propiedades Jesuitas. Seminario de Paleografía Hispanoamericana de la Universidad Nacional de San Agustín. Arequipa 1978, 119 págs.

⁵ Biblioteca Nacional de España, Madrid. Papeles varios relativos al Virreinato del Perú y a la expulsión de los jesuitas de América. América. M.S. XVIII. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000133960&page=1>

Colegio de regulares expatriados de Arequipa a la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, 1773-1782 (hojas 147-217).

Los dos documentos anteriores se hallan signados por el propio virrey Amat, y tenemos para nosotros que en este contexto histórico el plano que estamos estudiando constituía sin duda un efectivo instrumento de aplicación del poder por parte de Temporalidades y la Junta de Aplicaciones (por no hablar del Virrey y el obispo de Arequipa) para “someter” en cierta medida al viejo conjunto jesuita a los correspondientes cambios de uso a medida que se iba alejando la memoria de sus antiguos pobladores (sobre el punto de la memoria regresaremos después aunque se halla intrínsecamente relacionado con los asuntos que estamos tratando ahora).

Y es que no podemos olvidar que en los siguientes años la polémica sobre los usos del espacio sería recurrente. Así, aunque en su monografía sobre el edificio Carlos Zeballos Barrios lleva hasta el episcopado de Chávez de la Rosa (1786-1805) la decisión de convertir el conjunto jesuita en hospicio: “En 1788, a solicitud del Obispo Chávez de la Rosa, parte de los Claustros se designó para Hospicio de niños huérfanos y expósitos”⁶, lo cierto es que rastreando entre los documentos emanados del gobierno del virrey Jáuregui hemos podido comprobar que las discusiones sobre los usos del conjunto jesuita ya provenían de su antecesor el obispo Miguel de Pamplona (1781-84):

Tuve la complacencia de hospedar en el Real Palacio al reverendo obispo de Arequipa don Francisco [sic, franciscano] Miguel de Pamplona, (...) La erección de dos hospicios, uno para hombre y otro para mujeres, es hoy su principal cuidado (...) Pretendí [para ello] la aplicación del Colegio que fue de los regulares expatriados.

La instancia se substancio con el Ministerio Fiscal, y en Junta de Aplicaciones se resolvió destinar la iglesia para viceparroquia, y el Colegio para el hospicio; pero con motivo de hallarse acuartelada en el mismo Colegio la tropa veterana que se remitió para resguardo de la ciudad, se suscitaron después en el corregidor y comandante don Ramón de Arias varias disputas y diferencias que oportunamente se han resuelto, adhiriendo (sic) a que se traslade la indicada tropa al lugar conocido por el tambo⁷.

Dados estos antecedentes, nos quedan pocas dudas de que, en este contexto, una de las principales funciones del dibujo sería constituir uno más entre los diferentes instrumentos de ejercer el poder por parte de las autoridades virreinales en la expulsión de la Compañía y las acciones que sobrevendrían en los años subsiguientes sobre los espacios anteriormente ocupados por los jesuitas.

Pero ¿será eso todo? ¿podremos, tal vez, encontrarle otras funciones a este plano en su contexto temporal que excedan estas, digamos, más “utilitarias”?

SEGUNDA EXPLICACIÓN: DAMNATIO MEMORIAE

Por su propia naturaleza de corte horizontal, el plano niega cualesquiera naturalezas de tipo estético, constituyéndose en una abstracción espacial, si se quiere aséptica y universal. Esto tiene su importancia a la hora de entender lo que se afirma y se niega a través de esta imagen.

Cuando intentamos comparar este plano con el de la Arequipa de la época del obispo Goyeneche y Barrera en el que la Compañía no aparece citado como tal⁸, nos llamó poderosamente la atención el progresivo proceso

⁶ Al crearse la Beneficencia Pública de Arequipa en 1848, esta institución se hizo cargo del hospicio y para ello introdujo reformas en los Claustros.

⁷ en Contreras, Remedios (introd.) *Relación y documentos de gobierno del virrey del Perú, Agustín de Jáuregui. 1780-1784.*

⁸ El más antiguo mapa que se conoce de Arequipa fue probablemente el mandado levantar por el intendente Álvarez y Jiménez y realizado en 1794 por el secretario de la Intendencia, contador real de Diezmos, topógrafo y matemático Francisco Vélez y Rodríguez, a imitación de los “planos escenográficos” del impresionante *Viage a la América Meridional*, de Jorge Juan y Antonio de Ulloa, y da una idea de lo que era la ciudad en esos años (el hermoso “Plan Scenográfico”, con la anotación “fecit Vélez”, se encuentra en el British Museum de Londres, Additional 15,740, junto con un “Mapa del Obispado de Arequipa dividido en todos sus Partidos, por su Gobernador Intendente D. Antonio Álvarez y Ximénez. Año 1787”. Vélez Rodríguez acompañó en su visita al intendente Álvarez y Jiménez, quien lo elogió a menudo. Vid. Víctor M. Barriga, *Mapa topográfico de Arequipa y sus provincias*, en *El Deber*, Arequipa, 9 de noviembre de 1937). Esta planta “admirable –como dice la anotación al margen– por estar en un llano que solo permite el descenso necesario para que las aguas de las lluvias, y las hermosas azequias que corren por todas sus calles, caigan con un curso regular a la parte del Norte por donde la baña el Río”; su puente de seis arcos de piedra labrada; sus templos, conventos y huertas (particularmente la de Santa Teresa), con todo detalle marcados en el plano; y su cerco de montes y campos de cultivo, ponían con razón a la ciudad “entre las mayores que pueblan los bastos Países del Perú”. El alcalde y los regidores quedaron tan contentos, que en sesión del 2 de abril de 1794 acordaron poner el plano en marco y bajo vidrio, agradecerle a Francisco Vélez y que “a mas de la referida gratitud se le brindase la escasa satisfacción de un vestido rico a satisfacción suya”. Mes y medio después, el 17 de mayo, se cumplió lo acordado y se dio libranza por 113 pesos y 2 reales para pagar el vestido y el marco (Víctor M. Barriga, *Memorias para la historia de Arequipa*, tomo III (Arequipa 1948), p. 354 y 357). Con ese minucioso “Plan Scenográfico” y el que ha dejado Antonio Pereyra y Ruiz en su *Noticia* de 1816, se pueden reconstruir exactamente los pequeños avances de Arequipa en el paso del siglo XVIII al XIX, del Virreinato a los albores de la Independencia (Guillermo Zagarra Meneses, en *Arequipa, en el paso de la Colonia a la República* (2da. Edición, Arequipa 1973, nota en la p. 19), dice que: “Es muy sensible que se haya perdido el (plano) levantado en 1794 por el contador de Diezmos y Secretario de la Intendencia Dn. Francisco Vélez Rodríguez, que comprendía la ciudad y sus contornos, y el cual, al ser presentado al Cabildo, causó grata impresión”. Es muy satisfactorio que ese plano, que se creía perdido, se conserve en el British Museum, autenticado sin duda alguna: “fecit Vélez”. Por otra parte, antes de conocerse los planos de Vélez y de Pereyra, el que se daba por más antiguo era el “plano (propiamente croquis) del Cura D. Diego Rodríguez, que es el más antiguo que ha llegado a nuestras manos y que suponemos que corresponde al año de 1835”. (Alberto de Ribero, *Arequipa en su IV centenario*, Arequipa 1940, p. 132).

de lo que llamamos “borramiento de la memoria de la Compañía” a través de los medios gráficos, que contrasta fuertemente con el plano de 1865⁹ donde “*La Compañía*” aparece claramente citado. Así, consideramos que en menos de medio siglo y, a través de ambas imágenes se había ido intentando disipar la memoria de los originales pobladores del conjunto a través de distintos artefactos retóricos.

Como ya demostraron Carlos Page en su estudio sobre la iglesia jesuita de Asunción, o Darko Sustersic sobre la demolición de la fachada de la iglesia de la reducción de Trinidad¹⁰, las demoliciones, las reutilizaciones, pero también los documentos y los planos en los que constan subterfugios como “los regulares jesuitas”, “los regulares expatriados”, simplemente “los expulsos” o incluso los nuevos usos de los conjuntos constituían una piedra más en el complejo andamiaje ideológico trazado por las autoridades virreinales para insertarse en el proyecto de expulsión de la compañía de Jesús de los reinos hispánicos a lo largo del último tercio del siglo XVIII.

LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE AREQUIPA Y EL BARROCO MESTIZO¹¹

La iglesia ha sido considerada como uno de los ejemplos más importantes de lo que autores como Jorge Bernales Ballesteros han catalogado como Barroco Mestizo durante mucho tiempo. Sus fachadas, particularmente, la han convertido en icónica en ese sentido. Sin embargo, al revisar nuestro plano, resulta imposible encontrar ningún elemento que nos lleve siquiera a considerarlo como tal. De hecho es el mismo Bernales, quien menciona como

plantas y alzados de los templos americanos, no corresponden con la preocupación por enlazar la arquitectura con el entorno urbano, como si sucede con las portadas¹². Para él, es en la portada de la Compañía de Arequipa donde culminaría el barroco genuinamente mestizo cerrándose así el ciclo de la inculturación entre arte hispano y formas americanas.

Pero en lugar de lanzarnos a disquisiciones sobre peculiaridad en el arte arequipeño y aportaciones a la semiótica de los estilos, pensemos un momento en términos de universalidad, globalizaciones y contactos barrocos, en este caso ejemplificadas en una “corporación mundial” tan importante de la época como la Compañía de Jesús, e intentemos ver el edificio de la Compañía no como icono del barroco mestizo, sino más bien, como parte de una producción global jesuítica, que puede encontrarse desde Goa y Filipinas, hasta Zacatecas o el Virreinato del Perú.

Y es que, automáticamente, al hablar de arquitectura jesuita en América, resulta difícil no sacar a colación la famosa tradición constructiva jesuita resumida en el famoso *ad modum nostrum*. No pretendo reavivar aquí la vieja discusión sobre la existencia de una arquitectura jesuítica¹³, aún cuando ese es todavía hoy un punto muy debatido¹⁴.

Efectivamente, la Compañía de Jesús no sólo propugró por lo que después sería denominado como *il modo nostro di costruire*, sino que, al mismo tiempo, y sin un atisbo de contradicción en esa actitud, valoraba poderosamente, como dice Giovanni Sale *sentimientos y tradiciones nacionales*¹⁵, o como dice el historiador de la arquitectura jesuita Joseph Braun, se permitía que *cada provincia jesuítica podía trabajar en este ámbito según los criterios que estimara más oportunos*¹⁶. Eso se traducía en América en dos hechos fundamentales, a saber:

⁹ Plano topográfico de la Ciudad de Arequipa. Paz Soldan. Geografía del Perú. Grabado por Delamare, París, Calle St. Andre des Arts, 45. París, Imp. Janson. (París, Librería de Augusto Durand, 1865).

¹⁰ Page, Carlos. “Un intento en defensa del patrimonio jesuítico o una excusa para extirpar su memoria. El caso de la iglesia jesuítica de Asunción”. En *História Unisinos* 15(2):294-305, Maio/Agosto 2011. SUSTERSIC, B.D. Templos jesuítico-guaraníes. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1999, p. 151.

¹¹ Antonio San Cristóbal. *La interpretación europeocéntrica de la arquitectura planiforme surperuana* en HISTORICA. Vol. XXII, n° 2 Diciembre de 1998.

¹² Bernales Ballesteros, Jorge. “Consideraciones sobre el Barroco: portadas y retablos en Lima durante los siglos XVII y XVIII” en *Anuario de Estudios Americanos* XXXV, Sevilla, 1978, p. 450.

¹³ Pensemos que cuando a fines del siglo XVI, refiriéndose a la arquitectura, el jesuita italiano Antonio Possevino ensalzaba a Alberti pero atacaba al mismo tiempo a Vitrubio, a la vez que citaba como autoridad al también jesuita Giuseppe Valeriano (algo que en esa época, y en Italia, debería considerarse casi como una suerte de “herejía arquitectónica”), ya estaba sentando las bases del especial modo de la orden de abordar su relación con las artes en general y con la arquitectura en particular.

¹⁴ En ese sentido son imprescindibles Wittkower, R. y Jaffé, I. (eds.) *Baroque Art. The Jesuit Contribution*. Fordham University, Nueva York, 1972. Patetta, Luciano (coord.) *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia. XVI-XVIII secoli*. Milan, 1990. Sale, Giovanni (ed.) *Ignacio y el arte de los jesuitas*. Bilbao, 2003. Rodríguez de Ceballos, Alfonso. *La arquitectura de los jesuitas*. Madrid, 2002. Pierre Moisy *Les églises des jésuites de l'ancienne Assistance de France (1885), del siglo XVI al XVII*; Galassi Paluzzi: *Jean Valéry-Radot, Le recueil des plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé à la Bibliothèque National de Paris (1960)*; Richard Bösel, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773 (1986)*.

¹⁵ Sale, op.cit. p. 33.

¹⁶ Ibid.

- Los problemas arquitectónicos con los que se enfrentaban los arquitectos de la Compañía eran muy similares, por no decir los mismos, a los que hacía frente el resto de la arquitectura americana o en este caso, en Arequipa en los siglos XVII y XVIII (la construcción de bóvedas en medios sísmicos, el desarrollo de un “clasicismo jesuita”, la génesis de una arquitectura propiamente americana). En su evolución hacia el siglo XVIII, estos problemas seguirían los mismos parámetros hacia el desarrollo de una autorrepresentación arquitectónica de los cuerpos sociales americanos.
- Al mismo tiempo, el control arquitectónico de la compañía, sin ninguna duda, existió¹⁷. Pero es extremadamente importante matizar que ese control arquitectónico, en la mayor parte de los casos, se preocupaba de otros factores diferentes de los meramente artísticos y/o estilísticos. Y es que como defiende Braun, *la aprobación de las plantas de los edificios de la Compañía sometidos al control del superior general en Roma dependía más de factores prácticos, funcionales y económicos que estéticos*.

Ahora bien, centrémonos en el caso que nos ocupa, a saber, la iglesia diseñada ca. 1621, proseguida hacia mediados de la centuria por los arquitectos Aldana y Barrientos, autor este último de la portada lateral (¿sólo el primer cuerpo?) de 1654 y la magnífica portada principal de 1698, a lo que habría que añadir el claustro de Lorenzo de Pantigoso (iniciado en 1677¹⁸, finalizado en 1738). No está en nuestro ánimo pretender una erudita revisión del estado de la cuestión sobre la terminología, ya sea la del barroco mestizo de Ángel Guido, ya sea la de la transculturación hispano-americana de Bernal Ballesteros; o ya sea la de la arquitectura planiforme/textilográfica de San Cristóbal, de hecho coincidimos con las palabras de Ramón Gutiérrez sobre como “*el centro de la polémica sobre los valores de la arquitectura americana parece reducirse o no a la pertinencia del término*” o con la “*inutilidad bizantina de la discusión semántica*” de Kelemen citado por el propio Gutiérrez¹⁹.

Pero si nos parece importante, llegados a este punto, intentar una aproximación al problema (si se quiere horizontal), desde nuestro objeto de estudio. En el plano, obviamente, no se ven las portadas y es imposible apreciar la calidad de los órdenes jónicos que articulan el interior o las bóvedas vaídas con lunetos, pero si es claramente perceptible la amplitud de la nave central, crucero y capilla mayor o la espléndida articulación de las capillas laterales y su comunicación entre ellas; puede verse con claridad la magnitud del claustro principal o del claustro segundo, pero es completamente imposible apreciar las decoraciones que recubren pilares y arcos en ellos.

Alguien podrá decir que es perfectamente lógico y que así son los planos, y tendrá razón, pero no podemos dejar de reflexionar, al menos un instante, sobre nuestras palabras anteriores, primero sobre las dos explicaciones que proponíamos sobre nuestro plano; y segundo, respecto de la arquitectura jesuita y de esa componente paradójica entre el control arquitectónico y las tradiciones nacionales.

Y es que, efectivamente, Giovanni Sale insiste en que *el control llevado a cabo por Roma (...) fue sustancialmente un control dúctil. Esta flexibilidad hizo que la arquitectura jesuita se aculturase (con respecto al estilo) en los diversos contextos nacionales*²⁰.

Dicho de otra manera, parecería que el plano, ese instrumento de poder y de borrado de la memoria, funcionaría sobre los aspectos más “universales” del conjunto de Santiago de Arequipa, siendo “incapaz” o no deseando (?) hacer lo propio sobre los aspectos más locales. ¿Era tal vez más provechoso para las jerarquías virreinales, en esta tesitura histórica, incidir sobre el hecho de que la Compañía de Jesús era una corporación mundial que presentarla como una sociedad local y aculturada al reino? ¿Fueron puramente razones prácticas las que hicieron que el anónimo tracista del plano no considerara necesario o prudente añadir al plano algún alzado del edificio?

Preguntas que quedan aún abiertas para futuras discusiones, pero sobre las que insistimos.

¹⁷ De él puedo traer a colación numerosos testimonios, desde la *De Ratione Aedificiorum* de la I Congregación General (1558) y la *Ad generalem referenda est forma et modus aedificiorum nostrorum construendorum* de la II Congregación General (1565); hasta las directivas del P. General Claudio Acquaviva (1581-1615), una de las cuales, en 1613, fue la obligatoriedad de enviar las plantas de los nuevos establecimientos, por duplicado, a Roma (según Radot, ese sería el origen del fondo de la Bibliothèque Nationale de París. Cfr. Bösel, Richard, “La arquitectura de la compañía de Jesús en Europa” en *Ignacio y el arte de los jesuitas*. pp. 67-122). Fue importante, sin duda, la creación del *consiliarus aedificiorum*, también en la I Congregación General, puesto ocupado en sus primeros momentos por Giovanni Tristano, primero y por Giovanni de Rosis, después (curiosamente, ese puesto nunca fue ocupado por Giuseppe Valeriano, quizá el arquitecto jesuita más importante del XVI italiano y español) también constituyen un testimonio destacado las seis plantas ideales del propio Giovanni de Rosis (Códice Campori I.1.50. Biblioteca Ostense de Módena. El primero en publicar las plantas fue Pirri, Pietro en *Giovanni Tristano e i primordi della architettura gesuitica*. Roma, 1955, p. 161) que algunos estudiosos atribuyen más bien al propio Valeriano, formuladas en respuesta a los requerimientos de la III Congregación General y al generalato del P. Everardo Mercuriano -1573-1580-. Alguien podría pensar que mis ejemplos son todos del siglo XVI. Nada más lejos de la realidad, y si no pensemos en la influencia del P. General Gian Paolo Oliva (1661-1681), o en los cursos de arquitectura en el Colegio Romano del Padre Pozzo a fines del XVII, fruto de los cuales fue la *Perspectiva pictorum*. Bössel, op.cit. p. 72.

¹⁸ Alejandro Málaga Medina, *La construcción de estos claustros se inició en 1677 bajo la dirección de Lorenzo de Pantigoso, alarife tan afamado que fue designado “Obrero Mayor para la reconstrucción de la ciudad”, después del terremoto de 1687*.

¹⁹ Arquitectura y urbanismo en Iberoamerica p. 164.

²⁰ Sale, op.cit., p. 33.

CONCLUSIONES

Nos hallamos sin duda lejos de conocer aún todas las circunstancias que rodean la factura de este bonito dibujo arquitectónico. En cualquier caso creemos que tanto si lo consideramos un inventario visual, un instrumento de ejercicio del poder o una parte del andamiaje

ideológico (las tres posibilidades relacionadas con la Expulsión); como si queremos verlo como un indicio de la dialéctica globalización - autorrepresentación propia de fines del siglo XVIII en los virreinos americanos, se trata como decíamos al principio de un testimonio invaluable de la microhistoria del colegio de Santiago de Arequipa.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarez Salas, Juan (1983), "Los alarifes de Arequipa" en Historia N°2: 1-18b / ISSN 2220-3826 universidad Nacional de San Agustín, Arequipa-Perú.
- Arellano, Fernando (1988), *El Arte Hispanoamericano* Universidad Católica Andrés Bello.
- Benavides Rodríguez, Alfredo (1990), *La arquitectura en el virreinato del Perú y en la capitania general de Chile* Universidad Andrés Bello.
- Bernales Ballesteros, Jorge (1978), "Consideraciones sobre el Barroco Peruano: portadas y retablos en Lima durante los siglos XVII y XVIII" en Anuario de estudios americanos, no. 35 pp. 407-452.
- Brown, Kendall (2007), "El poder económico de los jesuitas en el Perú colonial: los colegios de Arequipa y Moquegua" en Los jesuitas y la modernidad en Iberoamérica 1549-1773. 2 Volumen Manuel Marzal y Luis Bacigalupo, editores. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial: Instituto Francés de Estudios Andinos: Universidad del Pacífico.
- Donahue-Wallace, Kelly (2008), *Art and Architecture of Viceregal Latin America*. University of New Mexico Press.
- Estabridis, Ricardo, "La fiesta y el arte del siglo XVIII en la ciudad de los reyes" en Perú indígena y virreinal, 2005 ISBN 84-96008-64-9 El grabado como documento histórico y artístico en Lima virreinal (siglos XVI al XIX) Tesis doctoral dirigida por Víctor Manuel Nieto Alcaide. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2001.
- Gutiérrez, Ramón, *Evolución histórica urbana de Arequipa, 1540-1990* Lima: Facultad de Arquitectura, Urbanismo, y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería: 1992, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* Madrid: Cátedra, 1984.
- Mujica Pinilla, Ramón, *Barroco peruano*, Volúmenes 1 y 2, Banco de Crédito, 2003, *Visión y símbolos del virreinato criollo a la República Peruana*, Banco de Crédito, 2006.
- Page Carlos A. "Un intento en defensa del patrimonio jesuítico o una excusa para extirpar su memoria. El caso de la iglesia jesuítica de Asunción" en *História Unisinos* 15(2): 294-305, Maio/Agosto 2011.
- Pardo-Figueroa Thays, Carlos y Joseph Dager Alva (eds.). *El virrey Amat y su tiempo*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Riva-Aguero, 2004.
- Rodríguez Camilloni, Humberto (1999), "Manuel de Amat y Junyent y la Navona de Lima: un ejemplo de diseño urbano barroco del siglo XVIII en el virreinato del Perú" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núms. 74-75, UNAM, México.
- San Cristobal, Antonio, "Los periodos de la arquitectura virreinal peruana" en *Anales del Museo de América*. Madrid, 1 (1993), pp. 159-181. "la Interpretación Europeocéntrica de la Arquitectura Planiforme Surperuana" en *Histórica*. Vol. XXII N° 2 Diciembre de 1998.
- Verdi Webster, Susan (2002), *Arquitectura y empresa en el Quito colonial: José Jaime Ortiz, Alarife Mayor*. Quito, Ecuador: Editorial Abya Yala.
- Wuffarden, Luis Eduardo, *Escultura, retablos e imaginaria en el virreinato en Perú indígena y virreinal*, 2005. ISBN 84-96008-64-9, pp. 88-95, La ciudad y sus emblemas: imágenes del criollismo en el Virreinato del Perú en *Los siglos de oro en los virreinos de América*. Museo de América, Madrid, 1999, ISBN 84-95146-23-1, pp. 59-76.



EL MESTIZAJE CULTURAL EN LA ARQUITECTURA DE LAS MISIONES DE CHIQUITOS Y MOJOS

ECKART KÜHNE / SUIZA

LAS IGLESIAS MISIONALES COMO RESULTADOS DE UN MESTIZAJE CULTURAL

Las iglesias de las misiones jesuíticas de Guaraníes, Chiquitos y Mojos combinan elementos importados desde Europa y del mundo andino con otros elementos netamente autóctonos (Fig. 1). Por esta mezcla, podríamos llamarlos edificios mestizos, a pesar de que se crearon en un ambiente sin gente mestiza: como es conocido, en las misiones jesuíticas vivían solamente indígenas recién bautizados y jesuitas de origen europeo o criollo, y solo en casos muy excepcionales algún mestizo.

La descripción clásica de esta arquitectura es la del jesuita José Cardiel: “Todos estos edificios se hacen de diverso modo que en Europa: porque primero se hace el tejado, y después las paredes. Clávense en tierra grandes troncos de madera, labrados a azuela. Encima de ellos se ponen los tirantes y soleras [...] tijeras [...] y tejado; y después se ponen los cimientos de piedra, y [...] arriba es la pared de adobes, quedando los troncos o pilares, que aquí llaman *horcones*, en el centro de la pared, cargando todo el tejado sobre ellos, y nada sobre la pared”¹. Este sistema constructivo de esqueleto de madera y horcones con bases enterradas en

el suelo, es claramente un elemento autóctono americano. Sus precursores eran las casas comunales en las aldeas de las cuencas del Amazonas y del Río de la Plata.

No existe ningún edificio con estas características constructivas en Europa, al menos desde el siglo XI. Lo que sí hay en Inglaterra, Francia y Suiza son iglesias, graneras y lonjas de tres o cinco naves, con columnas de madera, pero en todos estos edificios la madera nunca toca al suelo, sino es puesta sobre bases de piedra o mampostería. En la mayoría de los casos, los muros exteriores son estructurales, de mampostería sin madera. Iglesias con características que parecen más a los ejemplos europeos que a los paraguayos, existen también en los países alrededor del Caribe, como Colombia, Venezuela, Honduras, El Salvador y Cuba².

Pero los horcones enterradas de las iglesias misionales paraguayas y bolivianas no son totalmente singulares en América. Existen también en la costa peruana, esta vez basada en la arquitectura autóctona de la costa. Las capillas doctrinales de Morrope (Lambayeque, siglo XVI)³ y San Francisco de Lambayeque⁴ son muy toscos, tienen horcones enterradas en el suelo y un techo casi plano (Fig. 2), en la tradición de edificios precolombinos de la costa

¹ Cardiel, *Carta y relación*, 1747 / 1953, pp. 154-155.

² Kühne 2008, pp. 23-26, 246-249, 340-343.

³ Al lado de la iglesia matriz de Morrope, vea <http://culturaperu.culturaperu.org/recursos/maguina-apropiacion>.

⁴ Con horcones salomónicas; es una de originalmente cuatro capillas doctrinales al lado de la iglesia matriz de Lambayeque (Gisbert / Mesa 1985, p. 160, fig. 171).



Fig. 1 *Iglesia de Santa Ana*, Chiquitanía, Bolivia, típica iglesia misional de esqueleto de madera, construida después de la expulsión de los jesuitas. Foto: Eckart Kühne.



Fig. 2 *Capilla doctrinal de San Pedro de Mórrope*, Lambayeque, Perú, siglo XVI, construida con técnicas autóctonas de la costa peruana. Fuente: presentación de Cesar Maguiña Gomez, como en nota 3.

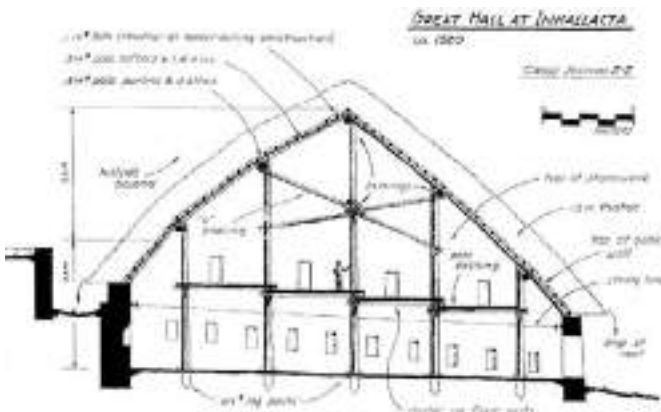


Fig. 3 *Reconstrucción de la kallanka de Incallajta*, Cochabamba, Bolivia, según Vincent Lee, combinando técnicas amazónicas e incaicas. Fuente: Lee 1992.

⁵ Villacorta 1994, pp. 58-59. La capilla se encuentra hoy en el terreno del aeropuerto internacional de Lima.
⁶ Muñoz 2015.
⁷ Lee 1992.
⁸ Matienzo 2009 (por las fases 1-4).

peruana, como los de Cahuachi, la capital de la cultura Nazca. La capilla Nuestra Señora del Tránsito de la hacienda jesuítica de Bocanegra (Callao)⁵ es un ejemplo tardío de la misma tipología, aunque mucho más elaborada, y con columnas de madera puestas sobre bases de piedra.

De un modo similar, ya los arquitectos del imperio incaico copiaron las grandes casas comunales de las culturas amazónicas en varios sitios de los valles del oriente andino, como Samaipata e Incallajta, ambos en Bolivia. Fue un proceso de adaptación muy parecido a lo que pasó más tarde en las misiones jesuitas. La kallanka de Samaipata tenía tres naves con dos filas de horcones enterradas (según la excavación reciente)⁶, mientras que la de Incallajta era mucho más grande que la mayoría de las iglesias misionales. Según la reconstrucción convincente de Vincent Lee tenía seis naves, una altura interior de 15 metros y horcones anclados en el suelo (Fig. 3)⁷.

FUNDAMENTOS HISTÓRICOS Y SOCIOLÓGICOS

Existen varias propuestas para una periodización de la arquitectura de las misiones jesuíticas de guaraníes, entre otros de Hernán Busaniche, Mario Buschiazzi y Darko Sustersic, pero estos modelos son poco persuasivos, porque no se basan en los cambios sociales y económicos, sino en los sistemas constructivos utilizados, tomando técnicas usadas simultáneamente para definir fases sucesivas. Para la descripción de las misiones de Chiquitos y Mojos prefiero usar y adaptar el modelo de la evolución institucional publicado por Javier Matienzo⁸ (Tabla 1) que distingue entre:

TABLA 1 Fases de la evolución institucional de las misiones según Javier Katienzo (adaptado)				
Fase	a partir de	Guaraníes	Chiquitos	Mojos
1 Preliminar	primer contacto	1609	1691	1667
2 Reduccional	libro bautismos	1633	1695	1682
3 Municipal	empadronamiento	1657	1745	¿?
4 Civil-secular	expulsión jesuitas	1768	1767	1767
5 Republicana	independencia	1810	1825	1825
6 Colonización	disolución misiones	¿?	c. 1860	c. 1860

1. La fase preliminar, desde los primeros contactos entre los misioneros y los indígenas.
2. La fase reduccional, desde el primer asentamiento durable y el inicio del libro de bautismos.
3. Con la aprobación de una reducción en una cédula real y por el Obispo, esta se convierte en municipio y parroquia. Es un proceso de varios años; el momento más decisivo es el empadronamiento para fijar el pago del impuesto.
4. La próxima fase civil-secular empieza con la secularización de la misión, en el caso de las misiones jesuitas con la expulsión de la orden en 1767. Para Chiquitos, María José Diez distingue además una fase transitoria del régimen de los curas diocesanos (hasta 1790) y la fase sucesiva de la administración civil⁹.
5. La fase republicana empieza con la independencia de Bolivia en 1825.
6. Y por fin, la fase de la colonización, desde la disolución del sistema comunal y el ingreso de colonos blancos, pocos años antes de 1860 (el decreto y la fecha exacta son todavía desconocidos).

Cada cambio del sistema institucional corresponde a un cambio en la relación entre indígenas y blancos, que se refleja también en la arquitectura y en las artes misionales.

Para la descripción de los procesos de mestizaje cultural, me parece que los modelos de los historiadores de arte, que examinan sobre todo los orígenes y transformaciones de los motivos, formas y ornamentos, son menos útiles que ciertas teorías de la sociología, sobre todo la *teoría del control cultural* del mexicano Guillermo Bonfil Batalla¹⁰, y también las investigaciones de Peter Strack en Chiquitos¹¹. Bonfil Batalla distingue en las comunidades indígenas subordinadas no solamente entre elementos culturales propios y ajenos, sino mira también a la capacidad de decisión sobre estos elementos. De la combinación de estos dos criterios resultan cuatro sectores diferentes (Tabla 2):

TABLA 2		
Esquema de la teoría del control cultural de bonfil batalla		
Elementos culturales	Decisiones	
Propios	Propias	Ajenas
Ajenos	Cultura autónoma	Cultura enajenada
	Cultura apropiada	Cultura impuesta

⁹ Diez 2006.
¹⁰ Bonfil Batalla 1983 (resumido); Bonfil Batalla 1987 (más elaborado).
¹¹ Strack / Kühne 1989; Strack 1992.

1. La *cultura autónoma* abarca los elementos culturales propios, controlados por el grupo social, que produce, usa y transforma estos elementos según sus propias reglas –sin considerar la procedencia primaria de estos elementos–, como en el caso del rosario chiquitano o del violín guarayo.
2. Al otro extremo está la *cultura impuesta*, donde ni las decisiones ni los elementos culturales son propios del grupo; los resultados, sin embargo, forman parte de su cultura total, como en el ejemplo de los hábitos y valores transmitidos por el sistema escolar y la televisión.
3. En la *cultura apropiada* los elementos culturales son ajenos y su producción no está bajo el control cultural del grupo, pero éste los usa y decide sobre ellos. Un ejemplo son las grabadoras portátiles, cuyo uso permite difundir música y tradiciones propias en el grupo, usando un objeto ajeno.
4. En la *cultura enajenada*, los elementos culturales siguen siendo propios, pero la decisión sobre ellos es expropiada, como en el caso de la folklorización de danzas y festividades religiosas que son estrenadas para el consumo turístico.

Estas cuatro categorías de Bonfil Batalla son como cuatro aspectos diferentes del mestizaje cultural en un grupo indígena subordinado. Sirven también para entender mejor la evolución cultural de las misiones jesuíticas de Mojos y Chiquitos.

LA EVOLUCIÓN DE LAS IGLESIAS MISIONALES DE CHIQUITOS Y MOJOS

Las iglesias provisorias de la *fase preliminar* eran edificios construidos por los indígenas en base de sus propios conceptos espaciales y constructivos. Los pueblos y aldeas de la extensa región del Amazonas y del Río de la Plata tenían una gran variedad de formas de casas comunales: longitudinales, ovaladas o redondas, sea con paredes o con un techo que llegó hasta el suelo. Algunas tenían dimensiones tan impresionantes como las iglesias misionales posteriores.

A partir del inicio de la *fase reduccional*, cuando el pueblo recién fundado se estableció en un lugar definitivo, la iglesia tenía que ser adaptada a las exigencias del misionero, para poder celebrar las misas según las normas eclesiásticas. Se introducían nuevos elementos culturales, cuyo uso era estrictamente controlado por el misionero.



Fig. 4 *Iglesia de Reyes*, Beni, Bolivia, a inicios del siglo XX, iglesia y torre con esqueleto de madera y techo de paja. Fuente: Rubén Vargas Ugarte, *Historia de la compañía de Jesús en el Perú*, tomo 3, Mojos, Burgos 1964.



Fig. 5 *Imagen del Niño Jesús* de un gran maestro andalúz, San José de Chiquitos, Bolivia, probablemente donado por el Marqués de Tojo a la misión recién fundada. Foto: Eckart Kühne.

El edificio debería tener paredes, puertas y ventanas seguros, y un eje longitudinal libre, sin horcones debajo de la cumbre del techo. Las paredes eran entonces de bahareque, los techos de paja o de hojas de palmera, quiere decir que siempre se usaron sistemas constructivos de los indígenas de la región. Algunas fotos de iglesias misionales de Mojos y Guarayos a inicios del siglo XX nos dan una idea de las iglesias desaparecidas de la fase reduccional (Fig. 4).

La mayor parte de los objetos usados en estas iglesias humildes eran importadas de las ciudades andinas: los vasos sagrados de plata, los vestimientos de los sacerdotes, las imágenes, los cuadros, las campanas, como también el trigo y el vino para la misa. Algunos objetos excepcionales eran donaciones de benefactores ricos, entre ellos los crucifijos de marfil y el Niño Jesús de un gran maestro andaluz, quizás donado por el Marqués de Tojo (Fig. 5). Estamos todavía al inicio del mestizaje cultural, con predominio de elementos culturales impuestos a un grupo indígena.

El inicio de la *fase municipal* con el empadronamiento de 1745 significó un cambio decisivo. Todo indica que este mismo año fue el inicio de la arquitectura monumental de Chiquitos: Martín Schmid empezó las obras en su primera iglesia en San Rafael, y Bartolomé de Mora empezó al mismo tiempo la construcción del conjunto monumental de San José, con muros y bóvedas de ladrillos, piedras y cal¹². Al mismo tiempo, se instalaron talleres especializados para apoyar a las obras de construcción con tejas, baldosas y cal, y para sustituir la importación de objetos de culto, como esculturas, pinturas y muebles. Tenemos un proceso de imposición creciente de elementos culturales ajenos, y al mismo tiempo un proceso de capacitación de los indígenas, que facilitará la apropiación sucesiva de estos elementos culturales por los mismos indígenas.

LOS AUTORES DE LOS EDIFICIOS Y OBRAS DE ARTE DE CHIQUITOS

Parece que actualmente, la atribución de obras de arte a autores concretos está fuera de moda en la historia del arte americano. No obstante, me parece siempre importante hacerlo, para poder reconstruir de que manera estas obras se producían y para analizar la interacción entre los que diseñaron una obra y los que la ejecutaron. En Chiquitos, esta tarea es mucho más fácil que en las misiones guaraníes o en Mojos, gracias a la conservación de gran parte de los edificios y obras de arte.

¹² En Chiquitos, como en las misiones guaraníes, los edificios con bóvedas no corresponden a una fase distinta, sino a una construcción alternativa dentro de la misma fase.



Fig. 6a Decoración original de la iglesia de San Javier, Chiquitanía, Bolivia, diseñado por el Padre Martín Schmid SJ. En el pórtico.



6b. Detalle encima de la portada lateral, con un pajarito minúsculo. Fotos: Eckart Kühne.

Las iglesias del misionero, músico y arquitecto *Martín Schmid* se destacan por su diseño cuidadoso, su construcción muy sólida, perfectamente ortogonal y bien adaptada a los materiales usados: la madera, el adobe y la teja de cerámica. La procedencia suiza del arquitecto sin formación profesional no se destaca en detalles estilísticos o formales, sino en su manera racional de planificar y organizar la obra. Toda la decoración es jerarquizada según la importancia sacramental de cada lugar. Las formas son simples, repetitivas y efectivas, realizadas con elementos prefabricados y moldes, que reducían la libertad artística de los obreros indígenas al mínimo (Fig. 6a)¹³. Es evidente que Schmid quería controlar todo y no tenía ninguna confianza en la creatividad de los chiquitanos. El pajarito pintado en la cornisa encima del portal lateral es uno de los pocos detalles “indígenas” que escaparon de su control (Fig. 6b).

Al mismo tiempo, el cura español *Bartolomé de Mora* construyó el conjunto monumental de San José de Chiquitos, quizás con ayuda del hermano jesuita alemán Juan Wolf, quien introdujo probablemente la quema de tejas, ladrillos y cal en Chiquitos. Parece que Mora era una persona arbitraria, considerando que el plano del conjunto infringe contra varias reglas urbanísticas de las misiones jesuitas¹⁴. La decoración de sus edificios es menos elaborado que en las iglesias de Schmid, pero a diferencia de éste, Mora no tenía ningún problema que los indígenas

completaran sus diseños sencillos y esquemáticos (Fig. 7a) con dibujos ingenuos, como pájaros, toritos, figuritas e incluso tres santos malogrados (Fig. 7b).

El tercer artista importante en tiempo jesuítico en Chiquitos era *Antonio Rojas*, un escultor y pintor profesional laico, quien trabajó en contra de todas las reglas de la orden durante al menos 15 años con su familia en Chiquitos (Fig. 8a, 8b)¹⁵. No está mencionado en ningún documento jesuita, lo conocemos únicamente por su testamento. Su procedencia es desconocida, quizás era un criollo o mestizo formado en una ciudad andina. Rojas estableció sin dudas los talleres de carpintería, tallado y pintura en Chiquitos. Introdujo formas y técnicas del mundo andino (como las esculturas con ropas de tela enyesada) y las adaptó al ambiente tropical (sustituyendo el maguey por madera de cedro). Obras suyas son entre otras los retablos, pinturas del techo e imágenes del altar mayor de San Miguel¹⁶. Su influencia fue más grande que la de Schmid y Mora; en muchas obras posteriores se nota el impacto artístico de Antonio Rojas, mientras que las formas decorativas introducidas por los dos jesuitas europeos no se copiaron más. Parece que su taller siguió funcionando en San Rafael después de su muerte en 1769, sin muchos cambios, quizás bajo la dirección de uno de sus hijos o de un maestro indígena. Sus alumnos establecieron talleres mas humildes en Santa Ana y otros pueblos.

¹³ Kühne 2010.

¹⁴ La iglesia no tiene pórtico; la casa de los padres no mira a la huerta, sino a los talleres; y en cada lado de la plaza desembocan dos calles en vez de una.

¹⁵ Fischermann 2000.

¹⁶ Quizás era además el arquitecto de las iglesias de San Miguel y San Ignacio, la última junto con Martín Schmid.



Fig. 7 Pinturas murales en la "bóveda" de San José de Chiquitos, Bolivia, capa más antigua, aprox. 1755, diseñada por el Padre Bartolomé de Mora SJ y artistas indígenas: a) pilastra rellena con ornamentos; b) figura, quizás San Vincente. Fotos Eckart Kühne.



Fig. 8 Obras atribuidos al artista Antonio Rojas en la Chiquitanía, Bolivia: a) pintura en el interior de un sagrario firmado por Rojas, 1760, San José de Chiquitos; b) pedestal de la Inmaculada, San Rafael. Fotos: María José Díez y José Fernández Gallo.

LA CULTURA MISIONAL EN TIEMPO POST-JESUÍTICO

Con la expulsión de los jesuitas en 1767, la introducción de una administración civil en 1790 y la independencia de Bolivia en 1825, los pueblos perdieron gran parte de su autonomía económica anterior, y eran forzados a sostener un número creciente de funcionarios estatales. La explotación de los indígenas y la producción destinada para la exportación aumentaron, mientras que el nivel de vida de los indígenas bajó. Pero los indígenas ganaron al mismo tiempo el control cultural sobre elementos como la organización de las fiestas religiosas, el mantenimiento y la decoración de los templos. Los administradores nuevos cedieron una parte de su poder simbólico a los indígenas y adularon la explotación creciente de la mano de obra indígena con la suntuosidad creciente de los edificios, orquestas y fiestas religiosas, para evitar sublevaciones violentas.

Por esta razón, las décadas entre 1770 y 1810 corresponden en Chiquitos y Mojos a un *segundo auge cultural*. En Chiquitos se construyeron la iglesia de Santa Ana, los arcos de mampostería en San José, los retablos y púlpitos de las iglesias de San Rafael, San Ignacio y Santa Ana, gran parte de las imágenes y la mayoría de las pinturas murales conservadas. Probablemente se redactaron también algunos de los sermones transmitidos oralmente hasta hoy¹⁷. En Mojos se construyeron las iglesias de San Pedro, San Joaquín, San Ramón, Trinidad y San Javier, y se refacciona la iglesia de San Ignacio de Mojos.

Desde la década de 1770, se repintaron las paredes interiores y exteriores de las iglesias de San Rafael, San Javier y San Miguel de Chiquitos con ornamentos florales y a veces figurativos, muchos más libres y expresivos que las pinturas jesuíticas. Cada superficie disponible se rellenó. Estas *pinturas murales* nuevas ya no respetaban las jerarquías espaciales establecidas por los jesuitas, sino explanaban la diferencia entre la nave y el presbiterio, entre los espacios del pueblo y del sacerdote –una señal de la apropiación del espacio sagrado por parte de los indígenas–.

Lo mismo sucedió de manera aún más radical con los *revestimientos de mica* en las iglesias de Santa Ana, San Rafael y San Ignacio. Si se queman a las hojas de mica en un horno a cierta temperatura, estas brillan como plata pulida. Esta mica quemada se usaba al principio en los retablos nuevos para sustituir a la plata y al pan de oro, que ya no eran asequibles, pero desde 1790 lo aplicaban a todos los muebles, paredes, columnas y techos, sea recordado en forma ornamental, o íntegro en toda la superficie disponible. El efecto era sin dudas abrumador, pero perduró pocas décadas por la fragilidad de la mica quemada.

¹⁷ Falkinger 2010 a.



Fig. 9 Dos aureolas de plata en San Javier, Chiquitanía, Bolivia:
a) original importado de una ciudad andina; b) copia fabricada en un taller local,
postjesuítico. Fotos: María José Díez.

Otro proceso de apropiación semejante sucedió con la *platería*. Si comparamos los inventarios de las iglesias de Chiquitos en tiempos post-jesuíticos, nos damos cuenta, que el monto total de la plata de las iglesias se mantiene casi igual hasta el siglo XX –los grandes robos después de la expulsión son una leyenda– pero que hay bajas en el número de los vasos sagrados y por otro lado aumentos en las aureolas y otros atributos de las imágenes de procesión. Para este fin, se establecieron por primera vez talleres de platería en Chiquitos, donde se copiaron a objetos importados del mundo andino de manera muy ingenua (Fig. 9a, 9b)¹⁸. En este proceso de apropiación, los vasos sagrados como elementos de la cultura impuesta son transformados en objetos de la cultura apropiada.

Las *campanas de bronce* fundidas en Mojos y Chiquitos son casi los únicos objetos que son firmados por los maestros indígenas y tienen inscripciones en una lengua indígena. La fundición de bronce fue introducido en Chiquitos en 1759, seis años antes de la expulsión, probablemente por el hermano jesuita Andreas Roth. Un año más

tarde, el maestro chiquitano Ignacio Poquibarez firmó tres campanas en San Javier con su nombre. Los maestros chiquitanos transmitieron la técnica sin cambios formales hasta la fase de la colonización. En 1868, un siglo después de la expulsión de los jesuitas, el chiquitano Atanasio Tancoos firmó en Concepción la última campana grande producida en Chiquitos¹⁹.

A partir de 1790, los nuevos administradores civiles contrataban a artistas de Cochabamba y otras ciudades andinas, para pintar a retratos reales (como en San José de Chiquitos)²⁰, fabricar retablos nuevos (en San Ignacio de Chiquitos), y sobre todo para establecer *escuelas de dibujo y pintura* para mejorar la calidad de los productos artesanales destinados a la exportación, como cubrecamas pintadas y objetos con incrustaciones de nácar²¹. Esta vez estamos en un proceso de enajenación, con administradores que se aprovecharon de las habilidades artesanales de los indígenas para su ganancia personal. Pero el éxito económico de estos exportes fue escaso, y la estadía de los artistas fue muy breve, de manera que no tenían mucho impacto sobre la cultura chiquitana y mojeña.

¹⁸ Díez 2006, pp. 215-232.

¹⁹ Díez 2006, pp. 419-444.

²⁰ Kühne 2012.

²¹ Díez / Kühne 2014.

SUPERVIVENCIA DE LA CULTURA MISIONAL EN LA REPÚBLICA BOLIVIANA

En las largas décadas de escasez de curas, los cabildos chiquitanos se apropiaron de las iglesias misionales de San Rafael, San Miguel y Santa Ana y *mantenieron a los edificios coloniales* con su mano de obra y con recursos muy reducidos durante casi 200 años. A pesar de la gran dureza de la madera, la humedad del suelo destruye a los horcones a la altura del piso, y tienen que ser remplazados. Entonces se organizaba después de Pascua una romería con el Santo del pueblo a las estancias y comunidades vecinas para recaudar fondos, materiales de construcción y víveres, sobre todo una res para alimentar a los obreros no asalariados. El maestro de obra tenía que organizar los trabajos de manera que la carne alcanzaba hasta el fin de las obras. Al inicio de la temporada seca, en mayo, buscaron un árbol enorme, lo cortaron, lo llevaron en procesión al pueblo y lo tallaron. Cuando bajaron el horcón viejo, tocaron las campanas como para un entierro, y al alzar el nuevo, sonaban las campanas de alegría (Fig. 10).

En algunas de estas iglesias, la tradición de la *música religiosa barroca* se ha mantenido hasta nuestros días, como también la lectura de sermones en lengua chiquitana en las fiestas religiosas del año, documentadas en los últimos años por Sieglinde Falkinger²². Durante la Semana Santa, el pueblo entero vive la pasión de Cristo en procesiones y escenas teatrales, como la última cena con el cura y doce caciques mayores, con carne de res, yuca y chicha.

Con la *restauración* de los templos chiquitanos desde 1972 empieza otra historia. El factor decisivo para el rescate ya no son la voluntad de los indígenas y sus técnicas ancestrales, sino los expertos de restauración y el dinero donado de Europa. Con estas obras, los chiquitanos pierden su control cultural sobre el mantenimiento y la decoración de los templos, pero al mismo tiempo, y gracias a la capacitación profesional en las obras de restauración, ganan prestigio y libertad y se emancipan de las dependencias antiguas.

En la “Fiesta de la Tradición Josésana” en San José de Chiquitos se nota el deseo de crear una nueva fusión entre elementos barrocos, chiquitanos y cambas hacia una nueva cultura mestiza, y parece que son pasos hacia la integración de los chiquitanos en la sociedad ya no plurinacional, sino nacional.



Fig. 10. Cambio de un horcón en un corredor de la iglesia de San Miguel, Chiquitania, Bolivia, 1968-70, con métodos ancestrales. Foto: Franz Greisberger.

²² Falkinger 2010 b y 2012.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonfil Batalla, Guillermo “Lo propio y lo ajeno: una aproximación al problema del control cultural” (1983), en Guillermo Bonfil Batalla, *Pensar Nuestra Cultura*, Editorial Patria, México, 1991, pp. 49-57. (http://www.hechohistorico.com.ar/Trabajos/Valores_Socioculturales/lecvmx022.html)
- (1987), “La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos”, en *Revista Papeles de la Casa Chata*, año 2, n° 3, México, pp. 23-43.
- Cardiel, José (1953), “Carta y relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay” (1747), en *José Cardiel S.J. y su Carta-Relación*, ed. Guillermo Furlong, Buenos Aires, pp. 115-213.
- Diez, María José (2006), *Los bienes muebles de Chiquitos: Fuentes para el conocimiento de una sociedad*, AECl, Madrid.
- Diez, María José; Kühne, Eckart (2014), “Las misiones de Mojos y Chiquitos, el Altiplano y los así llamados bargueños misionales”, en *Migraciones y Rutas del Barroco, VII Encuentro Internacional sobre Barroco*, ed. Norma Campos, Fundación Visión Cultural, La Paz, pp. 239-250.
- Falkinger, Sieglinde 2010(a), “El Arcángel San Miguel en la cosmovisión de los Chiquitanos”, en *Entre Cielos e Infiernos, Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, ed. Norma Campos, La Paz, pp. 229-236.
- 2010(b), *Anauxti Jesucristo Mariaboka: Manual de Sermones*, Proyecto Recopilación y Documentación de los Sermones Chiquitanos, APAC, Santa Cruz.
- (2012), *Chapye imotii Tupax: Sermones de fiestas patronales en comunidades del Municipio San Ignacio de Velasco*, Proyecto Recopilación y Documentación de los Sermones Chiquitanos, San Ignacio de Velasco.
- Fischermann, Bernardo (2000), “Los Rojas, artesanos y sacerdotes cruceños en la Chiquitania”, en *Festival Internacional de Música Misiones de Chiquitos, III Reunión Científica*, APAC, Santa Cruz, pp. 141-150.
- Gisbert, Teresa; Mesa, José de (1985), *Arquitectura Andina 1530-1830, Historia y Análisis*, La Paz.
- Kühne, Eckart (2008), *Die Missionskirchen von Chiquitos im Tiefland von Bolivien: Bau und Restaurierung der Kirchen von Martin Schmid (1694-1772)*, tesis de doctorado, ETH, Zürich.
- (2010), “Casas de Dios y puertas del Cielo: Las iglesias misionales de Chiquitos y el Templo de Jerusalén”, en *Entre Cielos e Infiernos, Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, ed. Norma Campos, Fundación Visión Cultural, La Paz, pp. 219-227.
- (2012), “El culto al Rey en las misiones ex-jesuiticas: El caso de las pinturas murales de Gregorio Villaruel en San José de Chiquitos (1810)”, en *Imagen del Poder, VI Encuentro Internacional sobre Barroco*, ed. Norma Campos, Fundación Visión Cultural, La Paz, pp. 61-72.
- Lee, Vincent (1992), “Reconstructing the Great Hall at Inkallacta”, en Vincent Lee, *Investigations in Bolivia*, Sixpac Manco, Wilson (Wyoming). (<http://www.sixpacmanco.com>)
- Matienzo, Javier (2009), “Las reducciones como antecedente de los municipios de indios (el caso de las misiones jesuiticas de América meridional)” en *Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos*, n° 15, ABNB, Sucre, pp. 319-338.
- Muñoz, María de los Ángeles (2015), “Una mirada a Samaipata a través de su kallanka, símbolo de la arquitectura de poder inca”, en *El Fuerte de Samaipata, estudios arqueológicos*, ed. Albert Meyers / Isabelle Combès, Museo de Historia, Santa Cruz, pp. 133-150.
- Strack, Peter (1992), *Frente a Dios y los Pozokas: Las tradiciones culturales y sociales de las reducciones jesuiticas desde la conquista hasta el presente*, Bielefeld.
- Strack, Peter; Kühne, Eckart (1989), “Los ritos religiosos de las reducciones jesuiticas en conflicto por el conflicto cultural”, en *Revista Paraguaya de Sociología*, año 26, n° 75, Asunción, pp. 35-50.



BENE FVNDATA EST DOMVS DOMINI... ANALOGÍAS Y DIVERSIDADES EN TRES ARTESONADOS CUSQUEÑOS

DIANA CASTILLO CERF / PERÚ

Partiendo de la ciudad de Cusco, en dirección sureste, por la ruta que en tiempos del Tawantinsuyo conducía a la región Colla, la misma que durante los siglos XVI y XVII, fuera de las más concurridas por caravanas que vinculaban a Cusco con el altiplano andino, en razón del comercio generado por la demanda suscitada en Potosí. Recuas de llamas y mulas cargaban textiles realizados en los obrajes cusqueños, sal de Maras, aguardiente de los valles de Apurímac, hojas de coca y muchos otros que se producían a lo largo de este trayecto. La bonanza suscitada en esos momentos se evidencia hoy en día, en la imponente y numerosa arquitectura civil y religiosa edificada en torno a este recorrido.

Esta ruta enlaza varias reducciones misionales o pueblos de indios, producto del afán de evangelización y que comprendía entonces la fundación de pueblos, a fin de que la población indígena pueda vivir en “policía”. Surgieron con este propósito numerosos asentamientos, que fueron ordenados por el virrey Francisco de Toledo en su visita de 1572. Muchos ya habían sido fundados con anterioridad y otros lo hicieron a partir de este momento.

Estos pueblos ejecutados bajo la misma concepción, con trazo semejante a las villas de españoles, se establecían en torno a una plaza, donde, en uno de sus lados, el templo debía ocupar un lugar privilegiado y dominante. Producto de su propósito común, la misión evangelizadora, tenían materiales, organizaciones espaciales, formas gene-

rales, tecnología constructiva y varios elementos similares. El resultado natural fue la reproducción de los mismos diseños en el trazado urbano y en sus construcciones, sin embargo la uniformidad no podría ser absoluta. Las variaciones entre ellas estaban generadas por las particularidades del lugar y la cantidad de población (Fig. 1).

Estas iglesias solían ser de nave única, arco toral o triunfal dividiendo la nave del presbiterio o capilla mayor, coro alto a los pies, muro testero o absidial plano u ochavado, bautisterio, capillas laterales, sacristía, campanario en torre exenta o adosada, o espadaña, portada principal con capilla abierta en galería o balcón, atrio delantero con cruz misional y capillas posas en la plaza principal. Los muros de las iglesias estaban decorados con distintos motivos de pinturas ejecutadas con la técnica del temple, las mismas que usualmente las renovaban en los tres siglos siguientes. Las naves se cubrieron con armaduras de par y nudillo ejecutado con rollizos de madera, en tanto que los presbiterios, cuya altura era mayor que la nave, contaban con artesonados, los cuales estaban decorados también con pintura al temple, molduras de pasta de yeso y pan de oro.

Es interesante destacar el uso de diversos elementos provenientes del mudéjar en la arquitectura de los siglos XVI y siguientes en la región de Cusco. Una característica de los templos que nos ocupan es la longitud de sus naves, que podría atribuirse, a que las estructuras de cubierta de par y nudillo, estaban limitadas por la longitud de los ma-

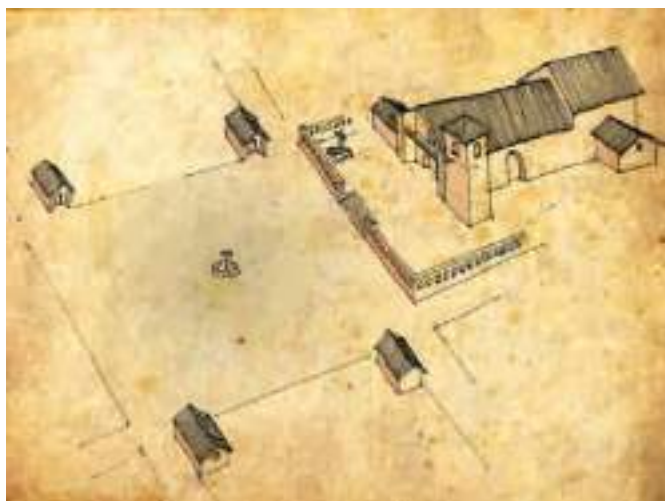


Fig. 1 Esquema de la disposición de los templos en los pueblos de indios. Dibujo: Diana Castillo Cerf.

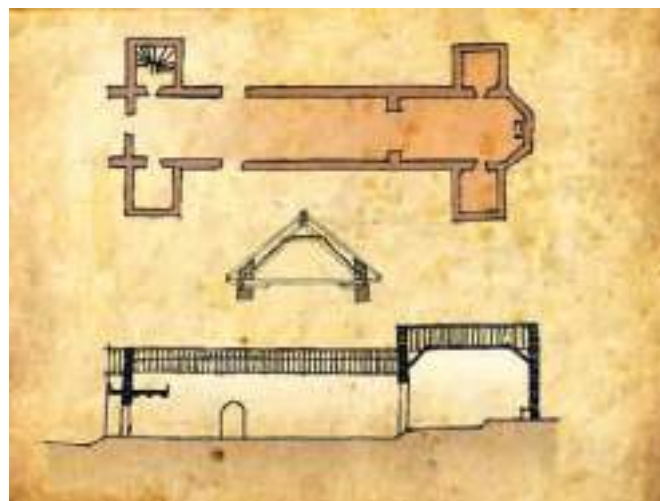


Fig. 2 Detalle de la estructura de la cubierta, planta y corte del templo doctrinero prototipo. Dibujo: Diana Castillo Cerf.

deros, por lo cual, a fin de las iglesias fuesen¹ “capaces” de congregar a todos los fieles de “las reducciones”, se optaría por extender las naves (Fig. 2).

El mudéjar alcanzó altas cotas de aceptación y fue una constante mantenida a través de varios estilos, como se aprecia en mayor medida en este territorio, quizá porque las adaptaciones que hace del arte europeo sean funcionales y muchas veces originales, tanto por sus aportes autóctonos, como por la variedad que posee, o posiblemente por la economía de la obra o por el vitalismo que anima a sus creaciones tener coincidencias con el arte prehispánico, con los dibujos de los textiles andinos y la cerámica, al acudir a una simplicidad lineal con aparentes complicaciones de dibujos geométricos y por ser una expresión de fácil aplicación, además de entenderse como tradicional y ser producto de realizaciones populares. Macera considera que tuvo muy buena receptividad por los indios porque pudieron ver en “la geometría mudéjar, en su abstracción lineal y en su refinamiento aristocrático... los componentes que antes de la conquista española habían impuesto a la cultura andina sus clases dirigentes”². Tema que requiere mayor investigación, sin olvidar lo problemático de las cronologías, pues el mudéjar tuvo, especialmente en Cusco, la fortuna que no llegó a alcanzar en otras latitudes, dada su diversidad y larga duración.

Por otra parte, el profesor Chueca Goitia indicó que esta característica era una invariante de la arquitectura hispanoamericana³. De esta manera se habría procurado un

alejamiento del altar con lo que el santuario “adquiría una mítica distancia y se potenciaba su sentido sacral”. Además, se habría recomendado y difundido su utilización, en mérito a su funcionalidad, sencillez de construcción y arraigo en los estamentos populares.

Estos templos tienen autores anónimos, puede suponerse que en un primer momento fueron arquitectos, canteros, albañiles o carpinteros de origen andaluz, pero luego serían los propios nativos, que una vez aprendidas las técnicas de ese tipo de construcción repetirían incansablemente dichas estructuras. Por otro lado, si bien es cierto que muchos maestros y artistas arribaron al virreinato peruano a partir del siglo XVI, ello no es suficiente para atribuirles el gran número de obras de esas características que se ejecutaba en dicho tiempo. Debemos admitir, por lo tanto, que el mudéjar que se hizo en Cusco fue una realización artística realizada por criollos e indios, bajo una concepción estética diferente a la peninsular⁴, sin desdeñar los evidentes influjos formales que se perciben con claridad. Su aceptación durante el barroco fue debida a la riqueza arabesca del dibujo de estas estructuras.

No hay constancia en Cusco de que existiese un colegio para naturales dedicado a las enseñanzas de artes y oficios, pero algunos indicios documentales permiten suponer que hacia 1570, en el Convento cusqueño de San Francisco, los indígenas recibiesen alguna instrucción, cuyos programas aún no han sido posibles determinar. Si bien la catequesis debió ser el motivo fundamental en es-

¹ Bernal Jorge, Morales Alberto. Estructuras Mudéjares en las Iglesias de Cusco, p. 40.

² Macera, Pablo. Una de las interpretaciones más brillantes de su conocido trabajo sobre la Pintura Mural Cusqueña, p. 72.

³ Chueca Goitia, F.: Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. Madrid, 1979, p. 177.

⁴ Kubler, G.: “Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas, medievales y clásicas”. En Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas. Caracas, 1966, p. 61.

tas escuelas, la presencia de los maestros de obras fray Luis Suárez y fray Manuel Pablo, en la comunidad de entonces, plantea la posibilidad de que se impartiesen conocimientos que no fuesen exclusivamente catequéticos.

Tenemos referencias de las obras del carpintero Antón Ruiz, autor entre 1592-93 de los artesonados del convento franciscano de Cusco. También, a finales del siglo XVI es reconocida la obra de los carpinteros Juan Nicolás y el indio Lucas Quispe, por su pericia en las labores de artesonados y puertas, quizás les correspondan las decoradas con series de rombos y estrellas que aún subsiste en el convento de Santo Domingo⁵. Tampoco debemos dejar de mencionar a los carpinteros Pedro de Cáceres, que en 1581 ejecuta el facistol de La Merced, a Cristóbal López, que llega a ser alcalde de este gremio y ejecuta, en 1562, el artesonado y coro de la desaparecida iglesia de los agustinos, como también al carpintero Juan Rodríguez Samanez, que aparece como escultor en el convento de Santo Domingo de Cusco. Pese a que no identificamos a otros, consideramos que fue crecido el número de arquitectos, alarifes, orfebres, pintores, imagineros, plateros, entalladores, fundidores y herreros que se establecieron en nuestras ciudades y enseñaron su arte a criollos e indios, los cuales rápidamente asimilaron sus enseñanzas y en muchos casos aventajaron a sus maestros. Algunas de estas artes eran a su vez de conocimiento y dominio por parte de los indígenas.

Son conocidos diversos documentos de envíos a Perú, desde el puerto de Sevilla, de numerosas cartillas de dibujos de yeserías y lacerías, documentadas abundantemente entre los años de 1589 a 1605 en el Archivo General de Indias⁶, junto con libros de arquitectura como los de Serlio, o de ilustraciones útiles para la ornamentación y composición, caso de los de Ortelius, Vries, Sädeler, Collaert, Bol, Dieterlin, y otros. En todos los casos hay referencias a obras de teoría, arquitectura, geometría, cartillas y estampas grabadas, pero no se encuentra ningún texto o planta que recomiende el empleo de los esquemas mudéjares en esos años, pues es recién a partir de 1633 cuando se publicó el Tratado de carpintería de lo blanco de Diego López de Arenas⁷, que se encuentran en estas tierras pruebas fehacientes de que fue conocido y utilizado por diferentes artistas.

Por estas consideraciones, la similitud de las estructuras de cubierta nos permite plantear la posible existencia

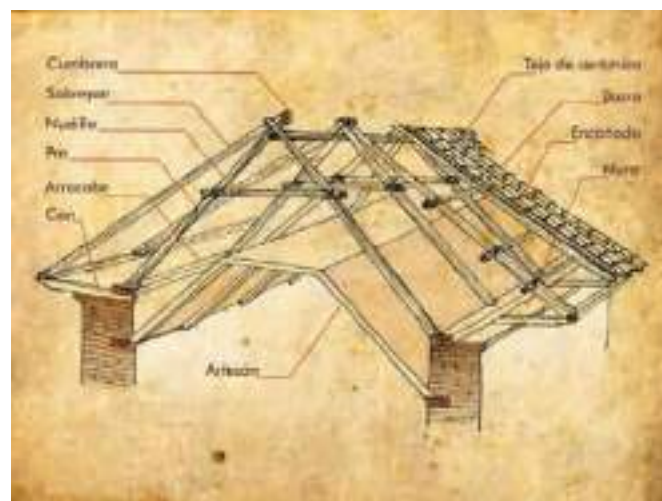


Fig. 3 Perspectiva de la estructura prototipo de par y nudillo que poseen las cubiertas de los presbiterios. Dibujo: Diana Castillo cerf.

de escuelas de artesanos, que ejecutaron obras tan similares, pues son pocas las variantes. Si para el caso de la pintura reconocemos una Escuela de Pintura Cusqueña, con sus caracteres, evolución y nombres de algunos de sus maestros especializados en trabajos de lienzo y retablos o en pintura mural, podemos también considerar una de carpintería y arquitectura, a partir de la cual se determina la similitud de las construcciones emprendidas después de las reducciones del Virrey Toledo.

En todo caso, los artesonados de los templos doctrineros que nos ocupan, debido a su extendida difusión, pronto se convirtieron en tradicionales, logrando un alto nivel de entendimiento y adaptación al medio. El lugar, el clima y la disponibilidad de materiales para la construcción, condicionaron las particularidades de las formas, que aparentemente son idénticas, creando circunstancias únicas y otorgando valores de identidad para cada comunidad. Este riquísimo panorama de aportes se vio influido por el clima, la geografía y la historia. Ello hizo que se amoldaran y que desde un principio lograran una adecuación que creció a lo largo del tiempo. La posibilidad concreta de obtención de los materiales, la adaptación de la mano de obra y las herramientas que había disponibles ajustaron las técnicas (Fig. 3).

El componente esencial para el tipo de construcciones que estudiamos fue la madera, siendo por lo tanto los carpinteros favoritos para esta labor, sin embargo, los arteso-

⁵ Cornejo Bouroncle, L.: *Derroteros de arte cusqueño*. Cuzco, 1960, p. 112.

⁶ Gonzalez Garcia, P.: *El comercio artístico entre Sevilla y América a fines del s. XVI*. Memoria inédita de Licenciatura de la Sección de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, 1983.

⁷ Diego López de Arenas Tratadista de artes manuales español del siglo XVII, nacido en Marchena, Sevilla. Se educó y vivió en Sevilla. *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de Alarifes con la conclusión de la regla de Nicolás Tartaglia y otras cosas tocantes a la Iconometría y puntas del Compás*, 1633.

nados exigían el concurso de pintores, imagineros, doradores y otros artesanos, por cuanto estas obras no son puramente de carpintería sino un sistema decorativo que usa como soporte una estructura de madera. La concurrencia de esta diversidad de artífices, imprimía necesariamente el sello de sus productores como reflejo de su circunstancia. Cada uno empleaba materiales del dominio de su oficio, enriqueciendo con esta diversidad la obra final.

Es conveniente destacar el aporte local en la selección de materiales para ejecutar aquella arquitectura que se realizaba en la península con distintos recursos o similares, pues éstos eran familiares a los indios y sobre sus usos y aplicaciones contaban con larga experiencia. Para la confección de los artesonados de Cusco se emplearon maderas de aliso⁸ (*Alnus jorullensis*), que en quechua se denomina *R' amr' am*, de donde proviene su nombre castellanizado de lambrán, al respecto Betanzos cuenta, entre otros supuestos hechos de Inca Yupanqui, la construcción de las casas en Cusco con “*largos y derechos maderos de aliso*”,⁹ muy abundante en la región, y de cedro nativo¹⁰ (*Cedrela Herrerae*), proveniente de las cabeceras de montaña.

En el caso que conocemos de Andahuaylillas se emplearon también las cañas de Kurkur (*Chusquea scandens*), muy utilizada por los antiguos peruanos, como se verifica en una puerta inca expuesta en el Museo de la Nación de la ciudad de Lima, que se halla en los valles tropicales. En nuestra lista de vegetales es infaltable la paja ichu¹¹ (*Stipa ichu*), comúnmente empleada por los indios para cubrir los techos de sus casas¹², en la fabricación de adobes, para darles mayor resistencia¹³; en la confección de sogas (cceshua) de poca resistencia, que es abundante en los pisos de puna, que es utilizada para estructurar el barro en

los empastes. Y, como mordiente y aglutinante el jugo del cactus denominado Jaguaqollay¹⁴ (*Trichocereus cuzcoensis*), abundantes en la zona. Así como diversos pigmentos de origen orgánico e inorgánico. A todos estos materiales de conocimiento y uso local debemos añadir el sulfato de calcio hemihidrato ($\text{CaSO}_4 \cdot \frac{1}{2}\text{H}_2\text{O}$) o comúnmente yeso, cuyo uso magistral en la construcción se evidencia en la ciudadela preinca de Piquillaqta y el óxido de calcio (CaO) o comúnmente cal. Nuestra lista de materiales debe extenderse, como veremos más adelante, por el uso de otros, como son los textiles, los propios de la imaginaria, la pintura, el dorado, el plateado y el corlado.

En la elaboración de artesonados, son las soluciones locales y su presentación, conjuntamente con las técnicas y los materiales empleados, los elementos que otorgan la particularidad y al mismo tiempo la riqueza de cada una de las expresiones que caracterizan a las iglesias de pueblos de indios de la zona de Cusco.

En este marco es de nuestro interés analizar el caso de tres iglesias de poblaciones cercanas a la ciudad de Cusco, emplazadas al borde de la ruta que conduce al altiplano andino, cuyas edificaciones datan de la misma época, escogidas por las características particulares de los artesonados mudéjares de sus presbiterios. Se trata de los templos de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, San Juan Bautista de Huaró, ambas en la provincia de Quispicanchi, que fueron recuperadas en los últimos años mediante obras de conservación auspiciadas por World Monuments Fund¹⁵ y el templo de la Virgen Inmaculada de Checacupe, de la provincia de Canchis. Los tres templos mencionados cuentan con ricos artesonados mudéjares en sus presbiterios, que datan del siglo XVII. El terremoto de 1650

⁸ Según Cobo, Aliso. “Es el árbol más general que se halla en todas las provincias del Perú, el cual nace en los valles templados de la sierra, de cuya madera se gasta gran cantidad en todos los edificios de la ciudad del Cuzco y en otras partes donde no se alcanzan maderas mas fuertes”.

⁹ Betanzos I, 16.

¹⁰ “...Los cedros que además de otros puntos se dan en los Andes, habiéndolos de madera blanca, rojas, etc. y siendo muy estimadas para la construcción de edificios y naves...” Acosta.

¹¹ Son muchas las diferencias que hay de hicho... El que crece sobre todos se llama orcosucuya y el segundo en grandeza, huaylla, con el cual cubren las casas; el más grueso es el llamado chilligua, que es muy blanco, liso y poco más delgado que la caña del trigo; deste hacen los indios petacas, canastas y esteras muy curiosamente labradas. Otro se dice porque, de que se hacen las esteras ordinarias y toda suerte de sogas... Del llamado tisña se hacen los indios...mezclándolos con el barro, adobes para que no se resquebrajen.... Cachusucuya, se llama lo más delgado y blando y caurayaycho otro que sirve de leña y de que hacen sus camas los indios. Cobo (IV, 106).

¹² “En todo el Perú se cría una paja, suave y correosa con que cubren sus casas”. Garcilaso.

¹³ “En los adobes de barro y tierra pegajosa se echan mucha cantidad de paja, la cual paja es a manera de esparto de España” (Betanzos).

¹⁴ Betanzos atribuye al Inca Yupanqui la ordenanza sobre el empleo de su goma en el blanqueo de las viviendas. “Para que la mezcla que habían de llevar en el lucimiento de las casas, ansi por de dentro como por de fuera, pegase bien y no resquebrajase, mandó que trajesen para aquel tiempo mucha cantidad de unos cardones que ellos llaman aguacolla aguisca, con el sumo de los cuales untadas las tales paredes”. Betanzos, c. 16.

¹⁵ El templo de Huaró fue intervenido los años 2006 al 2008. El templo de Andahuaylillas tuvo una intervención integral en los años 2008 al 2014. World Monuments Fund, en el presente, sigue contribuyendo en la conservación del patrimonio religioso de la zona, bajo el programa denominado “La Ruta del Barroco Andino”.

obligó a que estas edificaciones religiosas sufrieran reparaciones y reconstrucciones en las que se mantuvieron estos artesonados mientras que en otros lugares se perdieron o quedaron escasas huellas.

SAN PEDRO APÓSTOL DE ANDAHUAYLILLAS

Esta iglesia procede de las fundaciones del virrey Toledo y fue construida según el concepto de doctrina o reducciones que se aplicaron en toda la comarca andina, concentrando a siete parcialidades indígenas. Se edificó según las características de la época, con nave alargada separada de la capilla mayor por un arco triunfal, haciendo que el espacio del presbiterio tenga un techo a mayor altura para contener un artesonado. La iglesia actual debió terminarse en los primeros años del siglo XVII y se sabe que a partir de 1620 se la decora con primorosa pintura mural por el artista Luis de Riaño, que la convierte en una de las más bellas y originales de esta zona cusqueña. El mecenas e impulsor de estas obras fue el eclesiástico y humanista Juan Pérez Bocanegra.

En el Templo de Andahuaylillas el triunfo del mudéjar es rotundo¹⁶. La nave está techada por una armadura mudéjar de par y nudillo, revestida de caña y empaste de barro, dejando vistas las formas de las maderas y a la altura de los nudillos tiene una tapa horizontal formando harneruelo, cubierta encima con tejas de cerámica. Está totalmente decorada con pintura al temple, decorada con rombos de tonos azules, rojos y amarillos, que encierran en su interior ornamentos vegetales y tachones dorados, encima, molduras de yeso con pan de oro. El juego de armaduras se complementa con vigas tirante pareadas, con ménsulas en su encuentro con los muros, dispuestas en tramos sucesivos. El sofito del coro alto posee una alfarda que se aprecia desde el sotocoro, formando una alfarda con casetones decorados con temas florales y pintura policromada.

La capilla mayor tiene el muro testero plano con dos ventanas absidales. El artesón que cubre el presbiterio coincide con las normas que por esos años establece el tratado de López de Arenas (1633), sin embargo, dada la simultaneidad, suponemos que esta obra se ejecutó sin tener a mano dicha referencia, como sucedió también en otros templos que ya se hallaban edificadas y decoradas a finales del siglo XVI. El artesón que nos ocupa es una de base octogonal, los faldones poseen vigas paralelas dispuestas en forma perpendicular a los muros. Los lados inclinados tienen encima un almizate plano y debajo existe



Fig. 4 Artesonado del presbiterio del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas. foto: Diana Castillo Cerf.

un gran tirante pareado, con lacerías, apoyado sobre ménsulas. En el centro del almizate pende un pináculo que emerge de un octógono formado por marcos cuadrados. Otros cuatro pináculos dorados y dos enormes conchas veneras completan esa superficie. El conjunto está decorado con motivos florales en tonalidades azules, debajo de la cual existe otra decoración con tiaras papales y llaves cruzadas, que simbolizan la advocación a san Pedro Apóstol. Completan la decoración molduras de yeso cubiertas de pan de oro, con motivos florales y geométricos, así como ángeles en las esquinas (Fig. 4).

El artesonado está ejecutado con rollizos de madera de Aliso, que descansan sobre arrocabes en los muros laterales, forman en conjunto una artesa invertida. Sobre esta estructura descansa un tejido de caña *Kurkur* atada con soguillas de paja, que está cubierto por una capa de pasta de barro con paja. La cara inferior, que enfrenta a la capilla mayor, está también recubierta con pasta de barro, paja y cactus, transformando los perfiles circulares de la

¹⁶ Sebastián López, Santiago; Mesa, José De; Gisbert, Teresa.: *Arte Iberoamericano desde la colonización a la Independencia*. Madrid, 1985. T. I., p. 348.

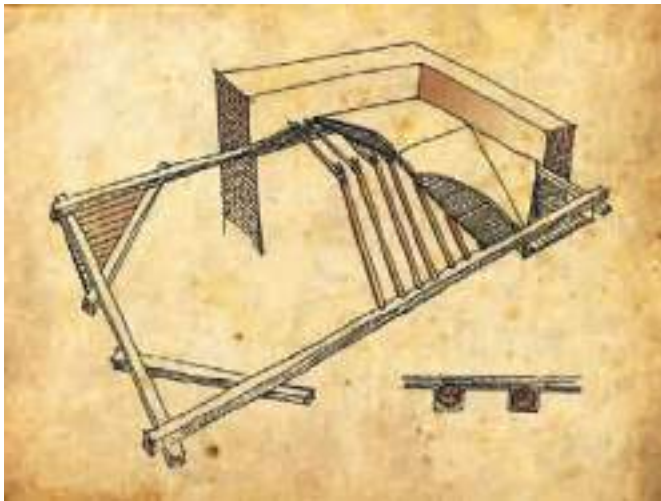


Fig. 5 Detalle estructural del artesonado del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas. Dibujo: Diana Castillo Cerf.

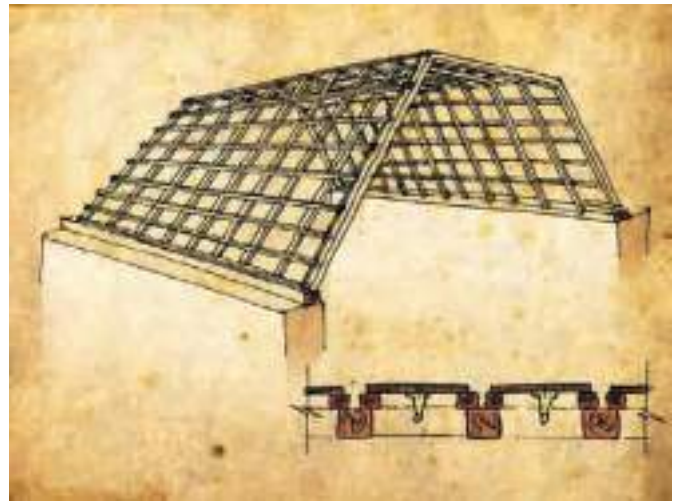


Fig. 7 Detalle estructural del artesonado del Templo de San Juan Bautista de Huaró. Dibujo: Diana Castillo Cerf.



Fig. 6 Artesonado del presbiterio del Templo de San Juan Bautista de Huaró. Foto: Diana Castillo Cerf.

estructura vista en secciones rectangulares, simulando el uso de madera escuadrada. Encima, una capa de lechada de cal hace de base de preparación para recibir la pintura decorativa. Los pares están decorados con motivos florales, que fueron superpuestos a escamados, los entre pares forman calles que están decorados simulando casetones de varias dimensiones, tienen decoración floral sobre una antigua pintura que representaba tiaras papales y llaves. Los extremos del almizate contienen conchas veneras que están superpuestas a la armadura y están ejecutadas en pasta de yeso sobre tela encolada, con policromía y pan de oro. Cinco pinjantes acabados en pan de oro, cuelgan de la estructura y están ejecutados en madera de maguey (Fig. 5).

Los cuadrales, de entablado de madera, están decorados con listones de madera superpuestos, formando lacerías y en medio un pinjante dorado. Las caras exteriores tienen adosados querubines ejecutados con tela encolada y pasta de yeso con policromado y pan de oro. Finalmente, para completar la composición, un tirante pareado con dos falsas lacerías, apoyado sobre ménsulas se dispone por debajo y en medio del artesón. Está también decorado con pintura al temple.

SAN JUAN BAUTISTA DE HUARO

Huaro surgió de una reducción de indios del siglo XVI denominada Guaroc, anexa a la doctrina de Urcos, de dicho tiempo data el edificio del templo. Posee gran atrio al mismo nivel de la plaza, con cruz catequística. El templo cierra el gran espacio precedente. Tiene una espadaña ejecutada en piedra, con tres cuerpos decrecientes y vanos

con arcos de medio punto flanqueados por columnas y remates de pináculos. La nave del templo, menos alargada y más ancha que la de Andahuaylillas, decorada íntegramente con pintura mural de fines del siglo XVIII e inicios del XIX, por el artista Tadeo Escalante, con uno de los programas iconográficos más interesantes de la pintura mural cusqueña. El coro alto a los pies, descansa sobre vigas de madera apoyadas en tres arcos de piedra.

La nave única tiene techumbre de maderas rollizas dispuestas en el sistema de par y nudillo, con harneruelo, posee tirantes pareados con ménsulas en su encuentro con los muros y está totalmente decorada con pintura al temple. Un arco triunfal ligeramente rebajado da inicio al presbiterio que es de testero plano. El artesonado mudéjar del presbiterio con faldones y harneruelo decorados con cinta y saetín, compuesto de casetones con pinjantes (Fig. 6).

La estructura del artesonado es de planta pentagonal, por la presencia de dos cuadrales en el lado del ábside. Está construido con piezas de madera azuelada de Aliso formando vigas de sección rectangular, las que están distribuidas uniformemente paralelas, encima, vigas de menor sección dispuestas transversalmente, forman cuadrantes que reciben los tableros de madera. El conjunto tiene decoración pictórica realizada sobre una lechada de cal, que funciona como base de preparación.

El almizate, ejecutado al igual que los faldones, posee cuatro pinjantes dispuestos alternadamente, dos que cuelgan de la misma superficie y otras dos que brotan de cajue-las embutidas. Dos tirantes, uno simple y otro pareado con tres lacerías, completan el conjunto (Fig. 7).

VIRGEN INMACULADA DE CHECACUPE

El pueblo de Checacupe, como se denominaba entonces, surgió en la segunda mitad del siglo XVI al crearse el pueblo de indios, agrupando a los ayllus dispersos. Por su ubicación a la vera del Camino Real que conducía al Collao y su vinculación con el poblado de Pitumarca, acceso a la zona de pastoreo en torno al nevado Ausangate, la doctrina adquirió especial importancia.

A fines del siglo XVII la doctrina tenía 1500 feligreses y según informó el párroco al obispo en 1689, la iglesia: *“está pintada i dorada toda ella con otras alaxas que constan en los libros...”*, refiriéndose a la extraordinaria ornamentación interior ejecutada desde el siglo anterior. El templo fue concebido con nave única alargada y encerrada entre elevados muros de adobe. Un arco triunfal separa la nave

del presbiterio y este tiene la cubierta situada a mayor altura, para albergar un techo artesonado. A los pies de la iglesia existe un coro alto hecho con vigas de madera apoyadas en ménsulas.

El artesonado del presbiterio, de base octogonal y almizate plano, atesora pinturas al temple en los faldones representando la Anunciación de la Virgen, en los otros están pintados los doce apóstoles de medio cuerpo, en una concepción de magnífica factura. En los recuadros superiores se alternan símbolos de Jesús y María con figuras de origen pagano, moralizadas en el Renacimiento. La influencia mudéjar se verifica en las vigas tirantes y en la lacería de estrella pintada en el almizate, del que cuelgan dos pinjantes (Fig. 8).

Este artesonado, es de planta octogonal y posee una estructura de madera de Aliso que forma el artesón, que soporta en su cara inferior un lienzo de tela encolada y tensada, sobre la cual se ha ejecutado la decoración pictórica, que simula una estructura de madera con amplios tableros decorados. Una viga tirante doble con cinco falsas lacerías, de las cuales, la del centro soporta una madera con una pintura con la imagen de la Virgen, completa el conjunto (Fig. 9).

A manera de conclusión... El presente estudio no pretende más que presentar como hipótesis, posibles explicaciones históricas referidas a la ejecución de artesonados en las iglesias doctrineras de la región de Cusco. Destacar el haber subsistido al paso de los siglos, estilos y reformas (Fig. 10).

Los tres templos cuentan con artesonados ejecutados con técnicas y recursos diferentes, el primero en un tipo de quinchá de barro, el segundo de entablado de madera y el tercero con tela encolada. Pese a la diferencia de recursos, el objetivo que cumplen es la presentación del artesonado como recurso para magnificar la capilla mayor o presbiterio. El resultado en los tres casos es la lectura formal de un artesonado mudéjar (Fig. 11).

El proceso de síntesis cultural fue implicando la creciente participación del indígena en un mundo que le era ajeno. Las obras de artífices cusqueños que ejecutan con maestría obras de origen foráneo, mediante el uso de técnicas y recursos locales. Podemos hablar de adaptaciones a un entorno para resolver circunstancias, en este caso las cubiertas de los presbiterios, en busca de dar dignidad a un espacio sagrado. Porque, como bien reza el texto sobre la portada de ingreso al Templo de Andahuaylillas... (Fig. 12).

Bene fundata est domus domini...
(Bien fundada es la casa del Señor).



Fig. 8 Artesonado del presbiterio del Templo de la Virgen Inmaculada de Checacupe.
Foto: Diana Castillo Cerf.

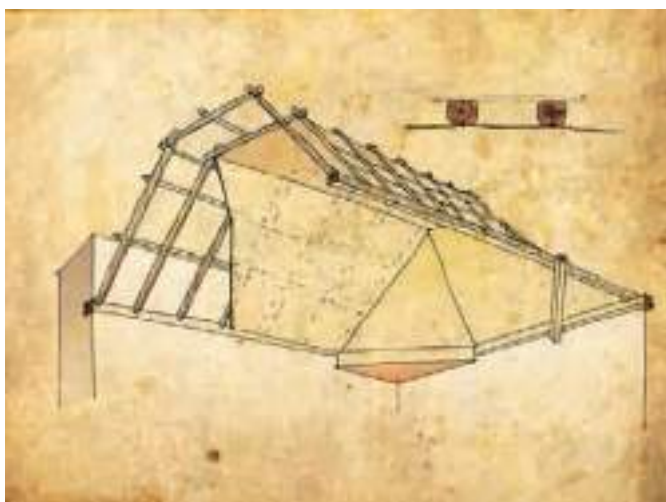


Fig. 9 Detalle estructural del artesanado del Templo de la Virgen Inmaculada de Checacupe. Dibujo: Diana Castillo Cerf.

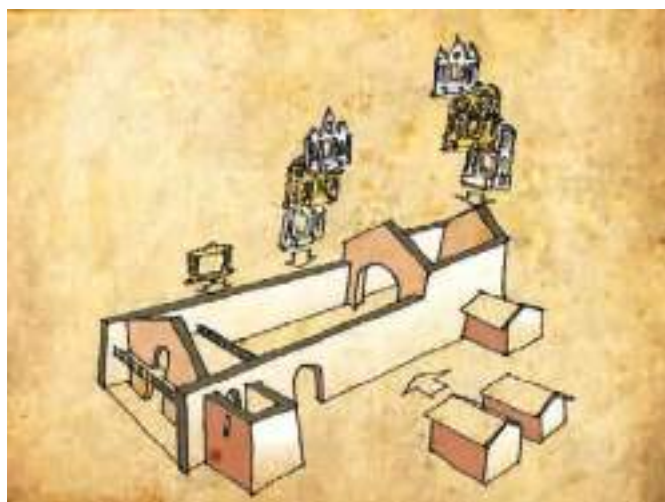


Fig. 10 Esquema de la superposición estilística y la pervivencia de los artesanados a estos cambios. Dibujo: Diana Castillo Cerf.

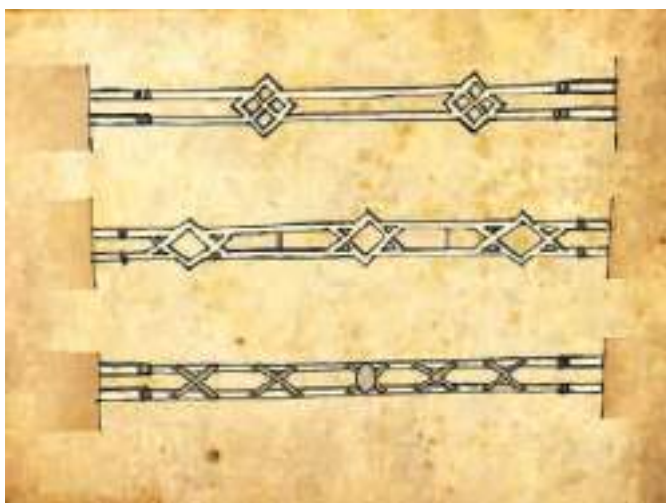


Fig. 11 Tirantes pareados con lacerias localizados en los presbiterios de los templos de Andahuayllillas, Huaró y Checacupe. Dibujo: Diana Castillo Cerf.



Fig. 12 Portada principal del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuayllillas. Inscripción: *Bene fvndata est domvs domini...* (*Bien fundada es la casa del señor*). foto: Diana Castillo Cerf.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, P. Josep de (1954), *Historia Natural y Moral de las Indias*, Sevilla, [1590]. Atlas. Madrid.
- Bayón, Damián (1974), *América Latina en su Cultura*. UNESCO. Siglo XXI Editores. México D.F.
- Betanzos, Juan de (1968), *Suma y narración de los Incas*. Biblioteca de Autores Españoles, tomo 209 (Crónicas Peruanas de Interés Indígena), Ediciones Atlas: Madrid. [1551] .
- Chueca Goitia, Fernando (1971), *Invariantes castizos de la arquitectura española; invariantes Castizos de la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*. Madrid. .
- Cobo, Bernabé (1964), *Historia del Nuevo Mundo*, 2 vols. In: Obras del P. Bernabé Cobo de la Compañía de Jesús (F. Mateos, ed.); Madrid: Ediciones Atlas. Biblioteca de Autores Españoles. [1653].
- Cornejo Bouroncle, Jorge (1960), *Derroteros de arte cuzqueño: Datos para una historia del arte en el Perú*. Editorial “Garcilaso”, Cusco, p. 337.
- Garcilaso de la Vega (1960), *El Inca. Primera parte de los comentarios reales (...)*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo 133. Madrid.
- (1617), 1960, *Historia general del Perú*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo 134 y 135, Madrid. [1609].
- Gutiérrez, Ramón y Viñuales, Graciela María (2014), *Historia de los Pueblos de Indios de Cusco y Apurímac*. Fondo Editorial Universidad de Lima. Lima, p. 660.
- Kubler, George (1966), Indianismo y Mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas. En *Boletín de Investigaciones Históricas y Estéticas*. N° 4. Caracas.
- López de Arenas, Diego (1633), *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de Alarifes con la conclusión de la regla de Nicolás Tartaglia y otras cosas tocantes a la Iconometría y puntas del compás*. Imprenta de Luis Estupiñán. Sevilla.
- Macera, Pablo (1993), *La pintura mural andina siglos XVI-XIX*. Editorial Milla Batres, Lima, p. 190.
- Sebastián López, Santiago; Mesa, José De; Gisbert, Teresa (1985), *Arte Iberoamericano desde la colonización a la Independencia*. En la serie *Summa Artis*. Espasa Calpe S.A. Madrid, Volumen XX-VIII, p. 636.

Gráficos y fotografías: Diana Castillo Cerf.



EL BARROCO AREQUIPEÑO COMO GERMEN DE LA ARQUITECTURA NACIONALISTA AMERICANA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

GONZALO RÍOS VIZCARRA / PERÚ

Puede resultar extraño que en un evento que tiene como tema central el Barroco sucedido en América esencialmente entre los siglos XVII y XVIII, haya una exposición que se centra en lo acontecido durante el reciente siglo XX. Y es que como ya se ha dicho en anteriores ponencias, los latinoamericanos llevamos tan dentro el barroco que vuelve reiteradamente a aparecer para revelarnos nuestra esencia y recordamos quienes somos, de dónde venimos y muchas veces hacia dónde vamos (Fig. 1).

Una serie de acontecimientos de índole externo, así como los particulares de cada nación americana, confluirán en las primeras décadas del siglo XX para propiciar visiones introspectivas que pudieran dar respuesta a las anteriores preguntas ¿Quiénes realmente éramos? y ¿hacia dónde queríamos ir?

Como ya se ha mencionado en conferencias anteriores, desde la época borbónica en la colonia hasta la primera centuria de la etapa republicana, las élites políticas, culturales y posteriormente económica pusieron su mirada de manera exclusiva y excluyente en occidente como alternativa única para lograr nuestro progreso, desarrollo y nuestra inserción en el mundo “civilizado”. Como menciona Ramón Gutiérrez “...En lo urbano paradigmáticamente era París con algo de Berlín, Milán o Turín, en lo cultural predominantemente lo francés, en lo utilitario lo inglés y en el componente étnico predomina lo latino...”¹ Nuestras principales ciudades empiezan a adaptar a sus escalas y a plantear sus ensanches en base a trazados de raigambre *Hausmanianos* y de otros referentes europeos acompañados de toda cla-

se de arquitecturas academicistas y eclecticismos históricos como manera ineludible de conseguir el tan ansiado prestigio social. Las potencias europeas lo habían conseguido, sin gastar una sola bala y contando con el beneplácito de las élites imperantes en esos tiempos, se les abrió las puertas para un nuevo periodo de colonización.

Sin embargo una serie de acontecimientos externos como la Primera Guerra Mundial de 1914 hizo ver a los americanos que ese idealizado mundo occidental podía usar su economía, su técnica y su producción industrial en el aniquilamiento de poblados enteros. Fuimos así, testigos de excepción de la destrucción inmisericorde de países en teoría herederos de una misma raigambre cultural.

Por otro lado la Revolución Rusa de 1917 nos hacía reflexionar sobre una sociedad en donde obreros y campesinos, podían tener una participación más activa en la sociedad y luchar por sus intereses hasta ese momento siempre postergados.

Mucho más cercano geográfica y culturalmente estaba el caso Mexicano con la revolución iniciada en 1911 en contra del poder dictatorial ejercido por Porfirio Díaz que ejercía un gobierno que favorecía ampliamente a los intereses de los sectores oligárquicos del país del norte. Los complejos vaivenes de la revolución durarán casi una década, pero sus efectos traspasarán este lapso temporal, tanto en el propio país como en el resto del continente.

Las independencias de los diferentes países latinoamericanos se dieron dentro de un periodo cronológico medianamente reducido. Pudiendo situarlas a casi todas en

¹ Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Ed. Cátedra, 2004, p. 404.



Fig. 1 Claustros de la Compañía de Jesús de Arequipa.



Fig. 2 Idealización espacial. *Eurindia en la Arquitectura Americana* del arquitecto Ángel Guido, en base a los conceptos teóricos esgrimidos por Ricardo Rojas.

el primer cuarto del siglo XIX. Es por ello que las primeras décadas del XX van a ser las de conmemoraciones de los centenarios independentistas. Estas importantes fechas coadyuvaban a acentuar esa revisión y replanteo introspectivo y por otro lado despertó inusitados orgullos por un pasado algunas veces cierto, pero otras tantas idealizado. Para el caso que estamos tratando, que se centra en lo arquitectónico, son de especial interés estos acontecimientos en cuanto a la renovación edilicia que supusieron, pues los distintos gobiernos no escatimarán esfuerzos por renovar su equipamiento edilicio, sus espacios públicos

más representativos, su estructura vial, etc. Sobre todo en las capitales en donde se centraban los festejos y que orgullosamente recibían comitivas de diversas partes del mundo para estas efemérides.

Resultará común también a muchos países latinoamericanos la consolidación de grupos intelectuales que van a ir pergeñando un discurso académico y reflexivo que trata de abordar la problemática local fuera de los moldes conservadores impuestos por las clases políticas dominantes. En algunos casos estos líderes inclusive tendrán una participación activa en la formulación de políticas nacionales, como fue el caso de José Vasconcelos en México, que desde el rectorado de la universidad o desde el ministerio de educación de su país propondrá acciones coincidentes con sus ideas reivindicatorias de las cuales nos ocuparemos en su momento. Para el caso argentino resulta imposible dejar de reconocer a Ricardo Rojas como el gran ideólogo de este reconocimiento en la “Gran Patria Americana” como fuente de la cual abreviar para proyectarnos al futuro (Fig. 2).

Todo ello se dará en contexto físico y social que empezaba a cambiar, así por ejemplo existirá una nueva re significación limítrofe concebida por los ciudadanos en donde la proximidad geográfica y los eficientes medios de transporte antepondrán intereses comerciales y culturales entre ciudades próximas sin considerar el país de pertenencia.

Caso emblemático de ello será el de las ciudades ubicadas al sur del Perú y las estrechas relaciones que tejerá con sus similares bolivianas y argentinas, debido, entre otras cosas, a la infraestructura ferroviaria que posibilitaba esta interconexión con una eficacia incluso mayor que con respecto a otras ciudades del mismo país.

Existirán también diferentes campañas en pos de redescubrir nuestra arquitectura pasada y registrarla, tarea que de alguna forma podemos reconocer, claro está con otros intereses, a los viajeros del siglo XIX, que plasmarán su particular visión romántica de nuestras ciudades. Pero en el campo local los arqueólogos serán pioneros en reconocer.

Para el caso peruano hay que destacar la figura del doctor Julio Cesar Tello quien contribuirá significativamente en el estudio de restos arqueológicos tan relevantes como los dados por las culturas Chavín y Paracas, además de crear el archivo más valioso sobre arqueología que posee el Perú. El Dr. Tello contó con un valioso personal a su cargo que le permitió registrar de manera adecuada estos restos prehispánicos, destacando el artista plástico puneño Luis Ccosi Salas a quien se le debe una importante cantidad de dibujos y maquetas trabajados en las diferentes campañas arqueológicas de Tello.

En mayor o menor medida los países Americanos vivirán estos procesos de cambio en donde si bien el viraje no

será radical empezarán a tener lugar espacios de reflexión por una cultura y un derrotero propio.

Ya centrándonos en el campo arquitectónico podemos ver propuestas nacionalistas muy interesante en México surgidas bajo los postulados teóricos de José Vasconcelos y sus ideales de nación sintetizados en su libro “La Raza Cósmica”² de 1925 lo cual dio origen a toda una serie de manifestaciones culturales y artísticas en donde el barroco mexicano vuelve a ocupar un lugar especial como germen para la nueva producción.

Algo similar sucederá en la argentina, que de la mano de intelectuales como Ricardo Rojas empezará a buscar la identidad a través de la “Gran Patria Americana”, pensamiento que cobraba cada vez mayor fuerza en un contexto de muy fuerte influencia europea, en donde los estudiantes de arquitectura tuvieron un rol fundamental en generar un debate entre los profesionales que postulaban mantener la posición eurocéntrica con los que abogaba por unas formas arquitectónicas locales.

En el Perú tras la caída del presidente Prado por el golpe de estado que puso en el poder a Augusto B. Leguía, una serie de estructuras políticas, económicas y culturales, bajo las cuales se había fundado la República Peruana, entrarán en crisis y serán cuestionadas por su función casi exclusiva para el favorecimiento de un pequeño sector oligárquico del país. Se abrirá entonces un espacio para la aparición de grupos de opinión que a la larga se transformarán en partidos políticos, proponiendo alternativas tendientes a gestar una nación más igualitaria para sus diversos componentes.

Una intelectualidad provinciana también se organizará y propondrá alternativas culturales, reaccionando ante un centralismo limeño que había intentado acaparar toda la producción nacional. Focos importantes se darán en el Cusco, en Arequipa y en Trujillo³, intentando romper las dependencias con la capital y entablando relaciones estratégicas con otros países como Bolivia y la Argentina.

Será pues este contexto en donde el campo arquitectónico que es el tema que me concierne, aparecerá la figura de la arquitectura barroca o colonial Arequipeña, como fuente de la cual abreviar para la formulación de una nueva arquitectura pero de raigambre local.

Dentro de este panorama descrito, Arequipa se convertirá para muchos investigadores y arquitectos en paradigma de la arquitectura colonial americana en donde se había producido la fusión entre lo hispano y lo indígena. Sin embargo esta percepción y valoración de las edificaciones paradigmáticas estarán condicionadas por la metodología,



Fig. 3 a) Foto histórica de la casa *Tristán del Pozo* en Arequipa.
b) Cúpula de la *Iglesia del Monasterio de Santa Catalina* en la misma ciudad.

instrumentos y mecanismos de percepción que otorgaban una particular escala valorativa a estos profesionales (Fig. 3).

Todo ello estaba condicionado, en primer término por su propia formación académica e intelectual, muchas veces común. Así, de los arquitectos argentinos y peruanos que por la temática arequipeña pondremos mayor atención podemos mencionar que Martín Noel y Estanislao

² Vasconcelos Calderón, José. *La Raza Cósmica*, México, Ed. Espasa Calpe, 1948. (Primera Edición 1925).

³ Rénique, José Luis. “El Centro Científico del Cusco 1897 - 1907” en *Revista Histórica* Vol. IV N° 1, Julio de 1980 PUCP, Lima.



Fig. 4 a) Claustros de la Compañía de Jesús en Arequipa. b) Portada de la Casa Tristán del Pozo u portada de la Casa del Moral en Arequipa.

Pirovano culminaron su formación de arquitectos en la École Special d'Architecture de París, institución paralela a la Beaux Arts en la capital francesa; Ángel Guido estudiará en Córdoba Argentina, cuando en las universidades rioplatenses regía la formación arquitectónica bajo los preceptos de los tratados de Barberot, Cloquet, Gaudet, etc. En el Perú Héctor Velarde cursará sus estudios superiores en la École Spéciale des Travaux Publics, pero altamente influenciado por la arquitectura que se hacía en esos momentos en la capital francesa; Emilio Harth Terré estudiará en la Escuela Nacional de Ingenieros del Perú, en la época que recién se consolidaba la formación del arquitecto con la participación de profesionales extranjeros como el polaco Ricardo Malachowsky quien también se había formado en la Beaux Arts de París.

Como puede advertirse los cánones, métodos y postulados de la formación academicista de todos ellos formará parte inherente a su quehacer intelectual y profesional del cual no se podrán desprender jamás.

Otro punto importante a considerar en esta visión fragmentada de la arquitectura barroca arequipeña fue la valoración selectiva tanto de edificios como de los componentes de los mismos.

En el primero de los casos habrá solamente unos contados edificios coloniales a los cuales se les pondrá especial interés, seguramente el arquitecto argentino Ángel Guido

fue el investigador más específico en acotar los edificios arequipeños que a su juicio representaban de una manera más explícita y sintética los principios de mestizaje armónico entre lo hispano y lo indígena que había dado como resultado una arquitectura americana sin precedentes. Se trataba de dos casonas del siglo XVIII y un complejo religioso desarrollado entre los siglos XVII y XVIII. Las casonas representativas eran las conocidas hoy en día como "Casa del Moral" y "Casa Tristán del Pozo", y el conjunto religioso era el de "la Compañía de Jesús" que comprendía la Iglesia y los claustros aledaños⁴ (Fig. 4).

No será mucho mayor el repertorio arequipeño advertido luego por Martín Noel, Mario Buschiazzi, entre otros, ampliando únicamente su visión a otros pocos edificios religiosos del casco histórico como la iglesia de San Agustín o la de Santo Domingo y algunas antiguas parroquias de indios de la periferia más próxima como las de "San Juan Bautista de Yanahuara" y "San Miguel Arcángel de Cayma" completando así los edificios que para los nacionalistas argentinos despertaban un mayor interés o en todo caso tuvieron la posibilidad de conocer.

Los investigadores peruanos de la época tampoco expandirán demasiado los referentes. A las ya mencionadas edificaciones anteriores se sumarán unas cuantas casonas coloniales como las conocidas "Casa de la Moneda" o la "Casa del Obispo Chávez de la Rosa". E iglesias de los pueblos tradicionales un poco más lejanos como "Santa Ana de Paucarpata" o "Espíritu Santo de Chiguata", sin embargo si bien estos edificios podían ser reconocidos y hasta comentados en cierta bibliografía especializada de la época no se les confirió ninguna utilidad al momento de componer la nueva arquitectura de raigambre colonial, limitándose más bien al pequeño grupo ya comentado de los teóricos argentinos.

Uno de los principales problemas de análisis que hoy en día podemos reconocer a los investigadores nacionalistas, es el hecho de haber percibido los edificios históricos referenciales de una manera fragmentada, seccionándolos para limitarse al estudio de los elementos contenedores de algún tipo de estructura compositiva u ornamentación en donde fuese evidente la simbología o la plástica relacionada con esta particular manera de expresión que había sabido conjugar de una manera armónica y contundente lo hispano con lo indígena. Es por ello que el tema de los componentes analizados será también reducido. Limitándose en algunos casos al tema de las portadas, que es ciertamente en donde se concentra la mayor parte de la iconografía y ornamentación, el resto de los vanos que es donde queda complementado el programa iconográfico y una atención limitada a los patios y claustros poniendo

⁴ Guido, Ángel. *Fusión Hispano indígena en la arquitectura Colonial*, Rosario, Ed. Casa del Libro, 1925.

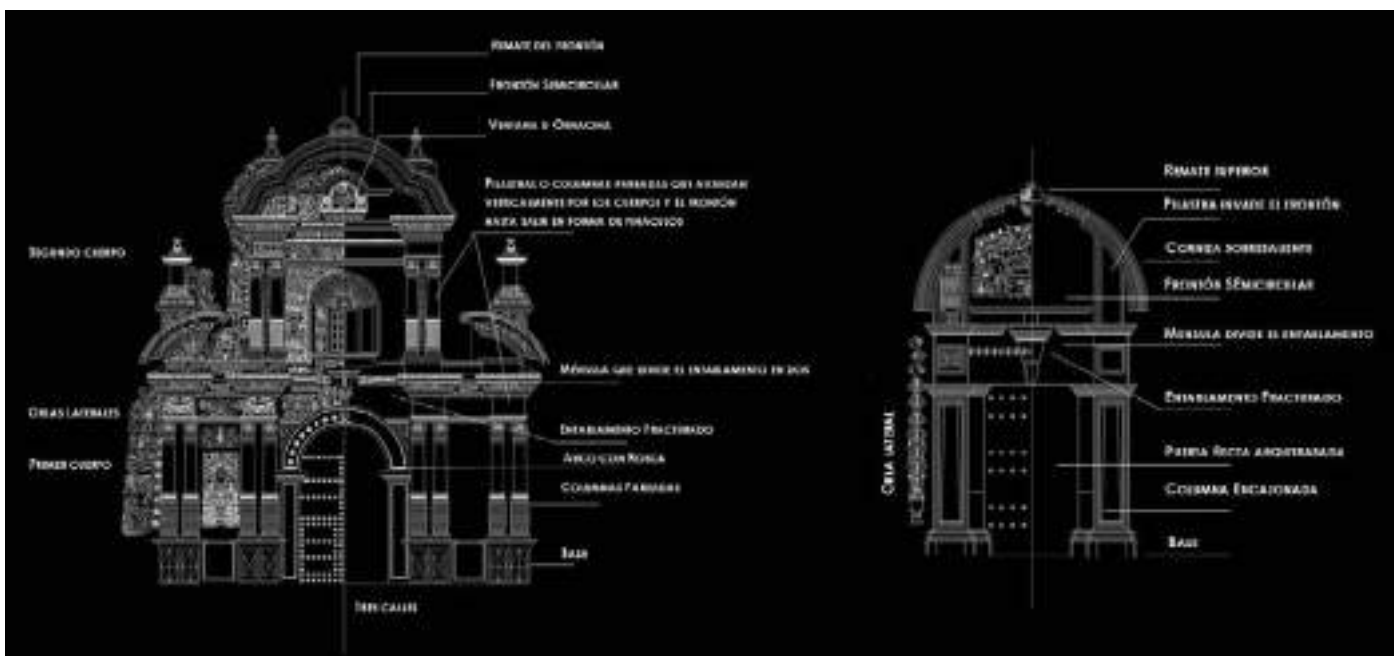


Fig. 5 Componentes de una portada religiosa y otra civil de edificios arequipeños de época colonial.

énfasis en donde podía haber algún tipo de ornamentación como el claustro mayor de la Compañía de Jesús.

No es el tema central de la presente ponencia hacer una descripción de estos elementos, pero si acotar que los investigadores de estos primeros años del siglo XX, supieron valorar tanto el esquema estructural compositivo de las portadas de la arquitectura civil y religiosa como el programa iconográfico que las acompañaba, relevando estos elementos desde un interés científico pero también desde una perspectiva eminentemente práctica sabiendo la utilización posterior que le podrían dar (Fig. 5).

Con la perspectiva que nos da ahora el tiempo y sin el ánimo de hacer juicios a este importante y pionero momento de relevamiento y revaloración de la arquitectura barroca arequipeña, creo que es importante advertir los olvidos involuntarios así como las visiones voluntarias de la época en cuanto a la arquitectura de la ciudad. Así podemos decir que no fue tomada en cuenta la estructura espacial del conjunto de las edificaciones, pues si bien el patio o claustro aparecerá luego en algunas edificaciones del período nacionalista no es advertida la complejidad espacial en su conjunto. Algo parecido ocurrirá con la morfología de la edificación, tan rica en una volumetría que es respuesta objetiva a las circunstancias específicas del medio como los sismos, la forma será vista desde su lado más epidérmico en cuanto a ornamentación y estructura de las portadas y vanos antes mencionados. Así mismo el sis-

tema de producción arquitectónica que incluía una muy eficiente mano de obra y un dominio de los materiales locales, sólo será advertida años después por arquitectos como Héctor Velarde que hablarán sobre “la verdad de la arquitectura arequipeña”.

Tomando como punto de partida estos antecedentes valorativos veamos ahora cómo es que, en primer término los nacionalistas argentinos van a hacer uso de lo relevado en Arequipa para aplicarlo tanto en su producción teórica como arquitectónica.

Resultaría exagerado mencionar que la arquitectura barroca arequipeña formó parte del repertorio estilístico de todos los arquitectos argentinos que enarbolaron los principios nacionalistas y diseñaron proyectos bajo el denominado estilo neocolonial, sin embargo no faltamos a la verdad si afirmamos que Arequipa sí estuvo presente tanto en las formulaciones teóricas como en las propuestas fácticas de dos de sus principales representantes: Ángel Guido y Martín Noel.

Ambos arquitectos rioplatenses coincidirán en que “el nuevo arquitecto de la época estaba obligado a protagonizar una reacción americanista frente a aquellos elementos extraños y heterogéneos entre sí (italianos, franceses, ingleses, etc.) que desde mediados de la centuria anterior habían reemplazado a las formas coloniales sin tener en cuenta la idiosincrasia del país”⁵. Así, Gutiérrez y Gutman reconocen cuatro puntos en los que se basaron los postulados de Guido y Noel:

⁵ Op. cit. Gutiérrez Ramón; Gutman Margarita, *El arquitecto Martín Noel*. Su tiempo y su obra, p. 171.



Fig. 6. Pabellón de la Argentina para la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

1. *El canon americanista y el nuevo arte universal*
2. *La fusión hispanoamericana*
3. *La intelectualidad del nuevo arte*
4. *La huella del paisaje regional*⁶

Martín Noel nace en Buenos Aires en el año de 1888. La comodidad económica que le daba a la familia Noel, la fábrica “Benito Noel chocolates y dulces”⁷, les permitió enviar al joven Martín a realizar sus estudios de arquitectura en *L'ecole special d'architecture de París*, con la posibilidad añadida que este joven integrante de la familia pudiera estar cerca de los parientes paternos que seguían viviendo en España y no romper los vínculos que los ataba con el viejo continente. A su retorno a la Argentina en el año de 1913, Noel encontrará un país sumido en los debates que se habían generado en torno al centenario de la independencia de 1910, en donde se habían polarizado las posiciones acerca del derrotero que debía seguir la república en los próximos años. Por un lado estaban los conservadores que apostaban por mantener la mirada puesta en Europa y convertir paulatinamente al país en una especie de “sucursal” del viejo continente enclavada en territorio americano, y por otro lado estaba el ala de intelectuales que apostaba por una búsqueda y reconocimiento de las esencias históricas del país para que, en base a ellas, trazar un camino de desarrollo con identidad propia.

Pese a la condición económica y social de Noel que hubieran hecho presagiar su adhesión a la línea conservado-

ra, Noel rápidamente tomará partido por el movimiento denominado “nacionalista” como Manuel Gálvez o Ricardo Rojas, lo cual le hará tomar trascendentales decisiones que serán decisivas para su futuro ejercicio profesional. Una de ellas por ejemplo será emprender un viaje *iniciático* al interior de lo que consideraba sus raíces, los andes americanos.

Luego de Conocer Lima, en donde quedará impactado con edificios como el Convento de San Francisco y el Palacio de Torre Tagle, luego de visitar el Cusco y parte del territorio boliviano, Noel se encontrará con Arequipa. Fruto de este viaje Noel escribirá en el año de 1915 el artículo “Comentarios sobre el nacimiento de la arquitectura hispanoamericana”⁸ en donde explicará el caso arequipeño como una manifestación propia y auténtica sucedida en América, refiriendo que la lejanía de Arequipa del poder central del virreinato le otorgó la libertad para poder plantear de manera más franca tanto la cosmovisión y el mundo natural que rodea a los artesanos arequipeños como la manera específica de hacer arquitectura heredada por sus ancestros.

A partir de ese fructífero encuentro entre Noel y la ciudad blanca, sus edificios aparecerán recurrentemente en su producción teórica y en la práctica también, pudiendo ver por ejemplo explícitos referentes en El Pabellón Argentino para la Exposición Iberoamericana de Sevilla del año 1929, la cual fue sin duda la obra más emblemática de Noel en estos afanes por buscar una arquitectura nacionalista americana (Fig. 6).

La referencia más evidente a Arequipa la podemos ver en una puerta posterior que reproduce directamente la portada de la casa del Moral, respetando su escala y proporciones y morfología, haciendo sutiles variaciones en la ornamentación pero que transforman radicalmente el significado del programa iconográfico. Así en la casa colonial arequipeña el programa hace referencia a un motivo heráldico central perteneciente a la familia Santos de San Pedro de Castilla y León con un escudo que es sostenido por dos ángeles arrodillados que encadenan a unos mascarones procedentes de la cosmovisión andina. Para el caso del pabellón los ángeles son reemplazados por niños andinos que sostienen una cartela vacía y que no encadenan sino que sostienen sendas cornucopias, símbolo de la abundancia de los territorios americanos, por otro lado los mascarones liberados forman libremente parte de la composición (Fig. 7).

⁶ Ibidem.

⁷ Gutman, Margarita. “Martín Noel: Un particular modelo de recuperar la memoria”, en AA. VV, *Estudios sobre arquitectura iberoamericana*, Sevilla, Ed. Junta de Andalucía, 1990, p. 171.

⁸ Noel, Martín. “Comentarios sobre el nacimiento de la arquitectura hispano-americana” en *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, septiembre de 1915, N° 1.



Fig. 7 Vistas comparadas de la portada posterior del pabellón de la Argentina para la Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929, con la casa *del Moral* de Arequipa.

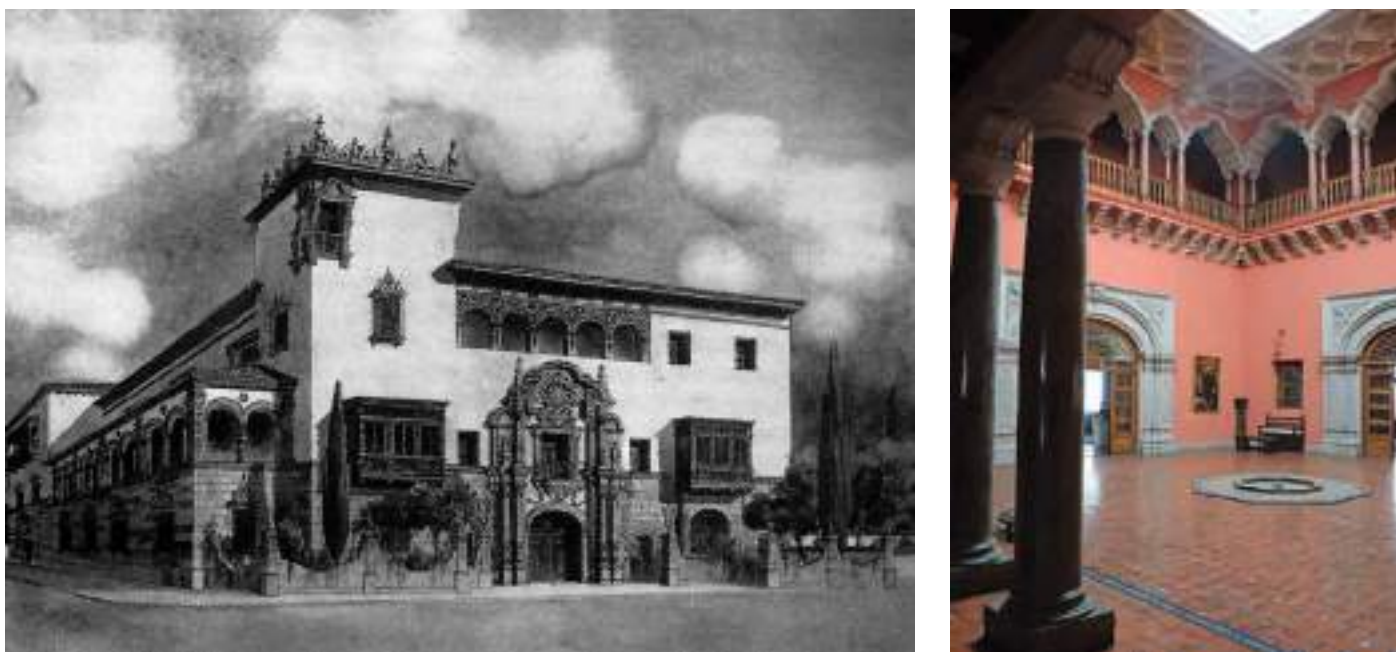


Fig. 8 Perspectiva y patio de la Embajada de la Argentina en Lima, proyecto de Martín Noel.

Otro edificio de similar importancia de Noel dentro de esta línea es la Embajada de la Argentina en el Perú, haciendo uso de un neocolonial bastante ecléctico en donde intenta fusionar las edificaciones peruanas que más le habían impresionado, destacando por el número de referentes formales y espaciales el palacio de torre Tagle con una fuerte carga mudéjar en sus elementos compositivos, pero también podemos ver alusiones a la casa del almirante del Cusco y alguna otra edificación colonial peruana. El caso arequipeño volverá a estar presente, pero de una manera más sutil en lugares como la puerta de acceso a la cancellería en donde hay un uso de la estructura compositiva pero prescindiendo de cualquier referente iconográfico (Fig. 8).

Pasando al caso de Ángel Guido que ha sido mencionado en reiteradas oportunidades en las conferencias anteriores, podemos decir que es quien profundizó de una manera más explícita la temática arequipeña, tanto en su producción teórica como práctica, acuñando el tema de mestizaje tan extensamente debatido en este encuentro (Fig. 9).

Tal como menciona el arquitecto Alberto Nicolini Guido verá en el Cusco una superposición de constructiva de un plateresco herreriano o barroco sobre estructuras parciales netamente incaicas, en su lugar Guido dirá sobre Arequipa que *'Esconde el injerto anímico de nuestra fusión. Las formas hispanas han sufrido allí una transfigura-*

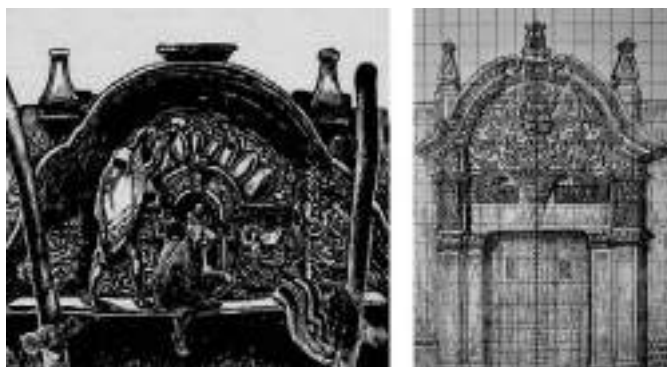


Fig. 9 Dibujos de Alfredo y Ángel Guido de la arquitectura colonial arequipeña.



Fig. 10 Fachada de la casa de Ricardo Rojas en Buenos Aires.

ción recónditamente indígena tal que su exteriorización expresiva conjunta emociona vivamente en forma originalmente nuestra⁹.

Guido será sin duda, como lo calificó su maestro Ricardo Rojas, el arquitecto de Eurindia. Este concepto que intentaba sintetizar la fusión y síntesis de lo Europeo con lo indígena.

Que mejor oportunidad tendrá Guido de plasmar estos conceptos en la casa que el propio Ricardo Rojas le encargó. La vivienda de Ricardo Rojas puede ser considerada como la casa manifiesto del movimiento. No dudamos que el solo proceso de materializar la casa así como el poder contrastar el resultado final con los postulados teóricos del nacionalismo, tanto Guido como Noel enriquecieron el bagaje del cual nutrir sus ensayos y sus publicaciones, prueba de ello es que mientras la residencia se construía, el arquitecto Ángel Guido publicó su obra

“Orientación espiritual de la arquitectura en América”¹⁰ y sólo un año más tarde Ricardo Rojas daría a conocer su “Silabario de la decoración americana”¹¹.

Volviendo al tema de la casa y a la materialización de los conceptos de Eurindia Rojas es muy preciso al respecto cuando manifiesta: “En esa fusión reside el secreto de Eurindia. No rechaza lo europeo: lo asimila; no reverencia lo americano: lo supera. Persigue un alto grado de autonomía y civilización. Persiguiéndolo, ha descendido por el análisis a lo profundo de nuestro ser nacional”¹² (Fig. 10).

Desde esta visión inclusiva la casa recoge referentes de diversa índole. Desde la reconstrucción de la fachada de la casa histórica de Tucumán, que pocos años antes de la construcción de la vivienda de Rojas había sido destruida, hasta referentes de raigambre eminentemente prehispánica y peninsular. Pero centrándonos en el tema que



Fig. 11 Detalle y foto del patio arequipeño de la casa de Ricardo Rojas en Buenos Aires.

⁹ Op. cit. Nicolini, Alberto. “Ángel Guido y las teorías estéticas de la fusión hispanoindígena”, p. 208.

¹⁰ Guido, Ángel. *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Buenos Aires, Ed. La Tierra, 1927.

¹¹ Rojas, Ricardo. *Silabario de la decoración americana*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1952 (Primera Edición en 1930).

¹² Rojas, Ricardo. *Eurindia*, Buenos Aires, Ed. Losada 1951, p. 128 (Primera edición 1924).

nos compete, el arequipeño, Guido consigue plantear el espacio arequipeñista mejor logrado del movimiento nacionalista argentino. Nos referimos al patio principal de la vivienda que refiere de manera explícita a los claustros de la compañía de Arequipa, adaptado, claro está a las proporciones del lote residencial. Allí el tema de los pilares ornamentados es el elemento esencial de la composición.

Para el caso de la ornamentación de estos elementos podemos ver la misma estructura compositiva que enmarca el programa ornamental, es decir los tallos ondulados que se entrecruzan y le dan movimiento a la cara plana del pilar mientras contienen elementos simbólicos. Para este caso los elementos simbólicos si serán manipulados en favor de resaltar los orígenes prehispánicos como el sol (Inti), la luna (Quilla), el zapallo, la mazorca de maíz, la kantuta o flor sagrada de los incas, y reemplazando los querubines alados por recios rostros indígenas.

Si bien el referente arequipeño no se limita a este espacio, pues aparecen portadas en vanos internos este patio es uno de los pocos ejemplos neocoloniales en donde lo espacial trascenderá a lo eminentemente ornamental (Fig. 11).

Mucho menos teórico y reflexivo pero muy dado a la práctica y al ejercicio profesional, el arquitecto Estanislao Pirovano será uno de los que cuantitativamente utilizó los referentes arequipeños para proponer su ecléctica arquitectura. Pirovano va a estudiar sus primeros años de arquitectura en la famosa escuela de artes de Glasgow y los culminará en Escuela Especial de Arquitectura de París. Durante esta etapa formativa Pirovanos se nutrirá de una formación académica y un ambiente en donde empieza a aparecer un historicismo no necesariamente acotado al mundo greco-romano, y las tipologías edilicias son aceptadas con ropajes denominados “neos” que Pirovano verá surgir en su estancia formativa europea.

A su regreso a la Argentina en 1915, no le resultarán pues extraños los debates en torno a la arquitectura que bregaba por encontrar nuevos caminos en un siglo XX que acababa de nacer. Verá pues favorables los postulados de sus amigos nacionalistas que en el intento de buscar referentes locales sobre los cuales asentar sus postulados, le terminarán ampliando el repertorio formal del cual nutrir la muy basta producción arquitectónica desarrollada a lo largo de su fructífera labor profesional. Dentro de este repertorio Americano se encontrará la arquitectura colonial arequipeña, la cual había sido identificada y registrada por sus compatriotas Ángel Guido, Martín Noel y posteriormente Mario Buschiazzi quienes con sus afanes teóricos e ideológicos habían recurrido al país andino para encontrar lo que en la Argentina no existió o ya había desaparecido.

La ideología de Pirovano estará entonces mucho más próxima al eclecticismo que a los postulados nacionalis-

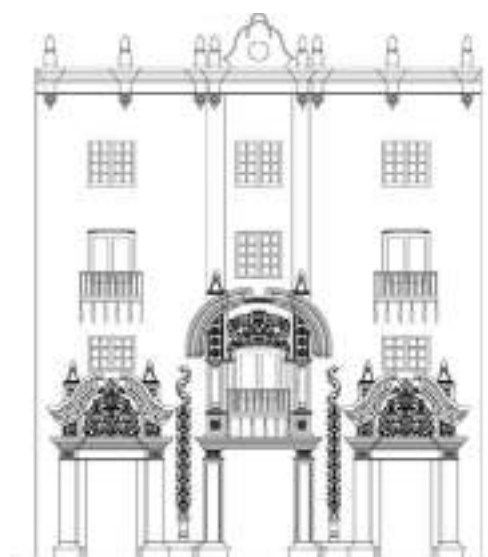


Fig. 12 Foto y elevación del diario *La Nación* de Buenos Aires de la calle Florida.

tas, sin embargo algunos de los edificios arequipeñistas más emblemáticos serán de su autoría.

Ocupando el primer lugar, está sin duda la Sede del diario *La Nación* de Buenos Aires, construido en el año de 1929 en la céntrica calle Florida (Fig. 12).

Pirovano tenía un repertorio bastante acotado en cuanto a referentes arequipeños, sin embargo las manipulaciones que de ellos hacía le permitía adaptarlos a las diferentes necesidades compositivas que cada encargo requería. Así, para el caso específico de la composición de la fachada del diario “*La Nación*” tomará como referente las portadas de las casas conocidas como “del Moral” y “Tristán del Pozo”.



Fig. 13 Foto y elevación de vivienda unifamiliar en el barrio de Palermo, Buenos Aires.



Fig. 14 Foto y elevación de villa remodelada bajo el estilo arequipeño en San Isidro.

La portada de la casa Tristán del pozo ocupa la parte central de la fachada la cual es manipulada compositivamente creándole un segundo cuerpo disimulado por las orlas laterales que lo acompañan. El programa ornamental que en la casa arequipeña hacía referencia al árbol genealógico de Jesús con los anagramas circulares, a manera de frutos de sus padres y abuelos maternos, es reemplazado y desacralizado por una iconografía también de raigambre vegetal los explícitos anagramas circulares serán reemplazados por una simbología geométrica circular en donde el sol de los incas, presente en la bandera argentina, tendrá un papel protagonista. Serán añadidas también un par de aves picoteando unos frutos que bien pueden representar picaflores, animales de reiterada presencia en la simbología del mundo andino.

Las portadas que flanquean a la central refieren a la casa del Moral, ellas respetan más las proporciones originales arequipeñas, pero también alteran el significado con un recurso bastante parecido al que advertimos hecho por Noel en el pabellón Argentino de Sevilla.

Además de esta emblemática obra Pirovano utilizará el referente de las portadas arequipeñas en algunos proyectos residenciales, habiendo detectado en esta investigación una casa en el barrio bonaerense de Palermo que utiliza el andamiaje estructural de la portada de la casa Tristán del Pozo y una villa remodelada en el partido de San Isidro. (Figs. 13 - 14).

Pasando ya al caso peruano y recordando el contexto histórico y social que vivía el Perú y del cual ya hemos hecho mención, debemos abordar en primer término el caso de Héctor Velarde, el cual será uno de los principales estudiosos y admiradores de la arquitectura colonial arequipeña.

Velarde es lo más parecido en el Perú a lo que puede llamarse un arquitecto humanista, pues sus conocimientos y pesquisas intelectuales abordarán muchas áreas del conocimiento, convirtiéndose en uno de los intelectuales más destacados de su época.

Velarde al igual que los arquitectos argentinos antes mencionados, reconocerá en Arequipa la esencia *“del maridaje entre el conquistador y el conquistado, la de la fusión verdadera, la arquitectura colonial perfecta, quizá las más completa de las arquitecturas mestizas americanas”*¹³. Arequipa estará pues presente reiteradamente en su vastísima producción intelectual compilada en sus obras completas. No volveremos a abordar los temas coincidentes con los argentinos, pero si podemos decir que Velarde dio un paso más. Pues admiró y estudió *“La verdad de la arquitectura colonial arequipeña”*, tema que era ampliamente debatido

¹³ Velarde Bergman, Héctor. *Arquitectura peruana*, Lima, Ed. Studium, 1978 (Tercera Edición), p. 236.



Fig. 15 Proyecto no solicitado para una vivienda arequipeña en Washington.

en entornos como el estadounidense, donde él residió cumpliendo tareas diplomáticas, admirando los postulados que venía pergeñando Frank Lloyd Wright o el inglés Banister Fletcher¹⁴ y de su historia de la arquitectura utilizando el método comparado.

Velarde estudiará por ejemplo la correspondencia entre el ornamento y el comportamiento estructural de una simple ventana arequipeña manifestando que: *“Para que brote la decoración es pues necesario que la estructura se exprese en su totalidad, que la arquitectura aparezca íntegra en sus elementos invariables. La decoración viene entonces a complementarla, animándola, enriqueciéndola, ensalzando su estructura. La ornamentación subraya la arquitectura”*¹⁵.

Velarde pues intentará llevar estos conceptos al campo proyectual, por lo cual sus obras no estarán enmarcadas necesariamente al campo neocolonial, sino que tendrá diversas formas de abordar un proyecto de acuerdo a las específicas circunstancias del encargo.

En estos ensayos intelectuales y proyectivos Velarde realizará en 1925 un ensayo de anteproyecto para una vivienda arequipeña en Washington, aprovechando su estancia en el país del norte por funciones diplomáticas pero no perdiendo la perspectiva en la arquitectura que era su auténtica pasión. Esta casa está seguramente influenciada por el ambiente del “misión style” y del “sapanish revival” que veía en su entorno próximo, tomando como referente la casa Tristán del pozo para componer la fachada y las ventanas en una volumetría más hispanista (Fig. 15).

Ya madurado en sus conceptos Velarde recibirá en 1938 el encargo de elaborar el plan maestro y los pabellones del nuevo campus de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, proyecto enmarcado en el aniversario por el cuarto centenario de fundación de Arequipa que transformo sustancialmente la ciudad.

Velarde no abandonará los principios de sus formación academicista, tanto en el planteamiento urbano como en el específico de los edificios, sin embargo recurrirá en los pabellones a recrear patios centrales a manera de claustros y propondrá en las fachadas portadas coloniales sin un referente específico pero con parentescos formales con las portadas de iglesias y casonas que él había estudiado en la ciudad. Siendo con ello respetuoso de sus conceptos teóricos de que más que reproducir o copiar la arquitectura colonial o barroca había que nutrirse de ella para crear un nuevo arte nacional (Fig. 16).

Podemos también mencionar dentro de este intenso periodo constructivo que vivió Arequipa en los festejos por el cuarto centenario, las obras de los arquitectos Emilio Harth-Terré y José Álvarez Calderón, quienes fueron privilegiados a la hora de recibir encargos por estos festejos, siendo ellos los encargados de construir el que debía ser el edificio emblemático de los festejos. El Teatro Municipal.

Harth-Terré era un excelente investigador de la arquitectura y pionero en aproximarse de manera seria a los restos prehispánicos y coloniales del antiguo Perú, sin embargo era bastante cuestionado por sus proyectos en donde el respeto a la herencia cultural no reflejaba la calidad de sus estudios teóricos, siendo emblemática la remodelación integral que realizó de la plaza de armas de Lima destruyendo los portales coloniales originales para plantear edificios neocoloniales, motivo por el cual sus detractores, que no eran pocos, llamaron a estas actuaciones “harterroristas”.



Fig. 16 Fachada de uno de los pabellones de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.

¹⁴ Fletcher, Banister. *Historia de la arquitectura por el método comparado*, Barcelona, Ed. Canosa, 1928 (2 tomos).

¹⁵ Velarde Bergaman, Héctor. “El modernismo en la arquitectura” en *Fragmentos de Espacio*, Lima, Ed. Compañía de Impresores y publicidad, 1933.

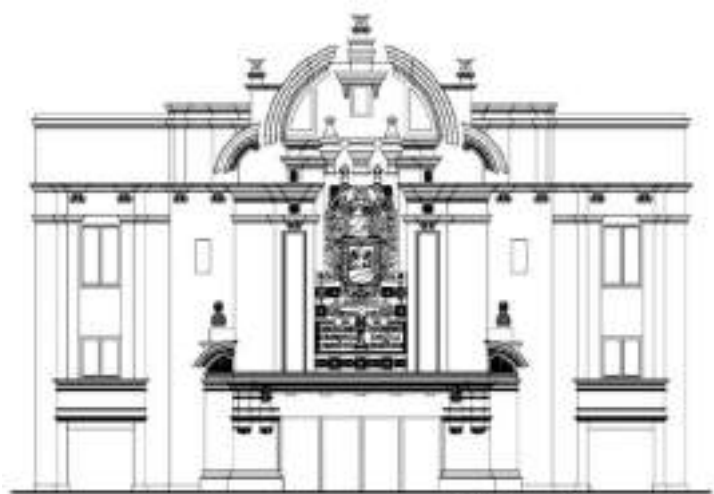


Fig. 17 Elevación y foto del *Teatro Municipal* de Arequipa.

Volviendo al tema del teatro esta dupla de arquitectos planteará una portada gigantesca basada también en la arquitectura barroca arequipeña. Pero a una escala que si bien atendía a los requerimientos festivos, no consideraba la escala de la estructura urbana de la ciudad que la hacía imperceptible en su totalidad desde cualquier perspectiva aledaña. La temática ornamental fue referida al ya mencionado aniversario (Fig. 17).

La otra gran obra de Harth Terré y Álvarez Calderón fue el Hotel de turistas, el cual si bien los proyectistas declararon que hacía referencia a las antiguas casas hacienda de Arequipa (no hemos encontrado todavía a cuales) está más emparentado con los estilos estadounidenses del “mision style” y el “spanish revival” (Fig. 18).

Ya para finalizar me interesó mucho el caso de la producción arquitectónica del pintor Enrique camino Brent. El cual había tenido un breve paso por la Facultad de Arquitectura de la Escuela Nacional de Ingenieros del Perú pero que tempranamente dejó para dedicarse de manera exclusiva a la pintura. Camino se convirtió en uno de los máximos exponentes del denominado indigenismo, reconociendo y explorando la arquitectura no solo prestigiada de las grandes ciudades, sino la de los pueblos alejados o la vernacular que coexistía en todos los andes sin que nadie le prestase importancia (Fig. 19).

Es así que vemos en los lienzos de Camino Brent, muros de conventos, patios de pequeñas casas y otra suerte de elementos que los arquitectos no supieron reconocer.

Camino Brent tendrá la oportunidad de llevar esta plástica de sus cuadros a algunas construcciones como fue el caso de su propia casa taller, en donde para el planteamiento general recurrirá a estas formas coloniales arequipeñas que tan bien había sabido representar en sus cuadros (Fig. 20).

El movimiento neocolonial en Arequipa duró un tiempo mucho mayor que en otros contextos Americanos, y quizá podemos decir que nunca desapreció. Incluso en épocas donde los postulados modernistas estaban del todo instalados arquitectos arequipeños como Chalo Olivares se las ingeniaban para recrear un patio arequipeño o hacer uso del sillar.

Y es que culminamos donde iniciamos la exposición, llevamos el barroco dentro porque es parte de nuestra identidad, y desde otras perspectivas y seguramente haciendo uso de otros instrumentos, el barroco arequipeño vuelve a aparecer como una alternativa latente de responder a las preguntas de quienes somos, de dónde venimos y muchas veces hacia dónde queremos ir.



Fig. 18 Elevación de la fachada principal del hotel de Turismo de Arequipa. Elaboración propia.



Fig. 19 Pinturas de Enrique Camino Brent.



Fig. 20 Casa-taller del pintor Camino Brent en San Isidro. Lima.

BIBLIOGRAFÍA

- Amaral Aracy (coord.) (1994), *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*, Sao Paulo, Fondo de Cultura Económica.
- Fletcher, Banister (1928), *Historia de la arquitectura por el método comparado*, Barcelona, Ed. Canosa, (2 tomos).
- Guido, Ángel (1925), *Fusión Hispano indígena en la arquitectura Colonial*, Rosario, Ed. Casa del Libro.
- Guido, Ángel (1927), *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Buenos Aires, Ed. La Tierra.
- Gutiérrez, Ramón (2004), *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Ed. Cátedra.
- Gutiérrez, Ramón (1990), *Evolución histórica urbana de Arequipa 1540-1990*, Lima, Ed. Epígrafe.
- Gutiérrez, Ramón (2002), *Héctor Velarde*, Lima, Ed. Epígrafe.
- Gutiérrez, Ramón y Gutman, Margarita (1995), *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Ed. Junta de Andalucía. Conserjería de Cultura.
- Hart-Terré, Emilio (1947), *Por una arquitectura contemporánea que sea nuestra*, Lima, Ed. Etinsa.
- Martuccelli, Elio (2000), *Arquitectura para una ciudad fragmentada*, Lima, Ed. Universidad Ricardo Palma.
- Rojas, Ricardo (1980), *Eurindia, ensayo y estética sobre las culturas americanas*, Ed. CEAL, Buenos Aires (primera edición 1924).
- Rojas, Ricardo (1952), *Silabario de la decoración americana*, Buenos Aires, Ed. Losada, (Primera Edición en 1930).
- San Cristóbal, Antonio. *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa*, Arequipa.
- Vasconcelos Calderón, José (1948), *La Raza Cósmica*, México, Ed. Espasa Calpe. (Primera Edición 1925).
- Velarde Bergman, Héctor (1966), *Obras completas*, ordenadas por Salazar Bondy, Sebastián. Lima, Ed. Moncloa.
- AA.VV. (2009), *Cuzco - Buenos Aires Ruta de intelectualidad Americana (1900-1950)*, Lima, Ed. Universidad San Martín de Porras.
- AA.VV. (2009), *Enrique Camino Brent centenario*, Lima, Centro Cultural, Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- AA.VV. (1990), *Historia General de Arequipa*, Lima, Ed. Fundación M. J. Bustamante de la Fuente.
- AA.VV. (1980), *Historia del Perú*, Lima, Ed. Mejía Baca, Tomos IX, XII.
- AA.VV. (1990), *Estudios sobre arquitectura iberoamericana*, Sevilla, Ed. Junta de Andalucía.



EL “BARROCO MESTIZO”: ¿PRODUCTO O PROYECTO?

RICARDO GONZÁLEZ / ARGENTINA

El punto de partida de este trabajo se halla en las reflexiones jesuíticas sobre las imágenes, particularmente aquéllas que evitando la narración operan a modo de símbolos no discursivos, como ocurre con el aparato ornamental arquitectónico. Habiendo desarrollado algunos de los fundamentos relativos a este tópico en un trabajo anterior¹ no insistiré en ellos, dedicándome en cambio a analizar un caso en el que se asientan de manera definitiva los rasgos básicos del programa ornamental barroco en el sur del Perú: la fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús de Arequipa. En ella se origina una de las expresiones más interesantes del barroco americano como es la ornamentación hispano-indígena surgida en los Andes meridionales a fines del siglo XVII y desarrollada a lo largo del XVIII en el Collao. Este reconocimiento implica, a mi ver, poner en cuestión los orígenes, alcances y fines del llamado “barroco mestizo”, considerado por gran parte de la historiografía como expresión de la hibridación cultural americana. El estilo “mestizo” nació en la iglesia jesuítica de una ciudad “de españoles”, Arequipa, y por lo tanto es, como concepto y más allá del origen de sus formas y motivos iconográficos, un producto de la orden, al que adhirieron tempranamente en la misma ciudad los dominicos. La Compañía empleó enfáticamente imágenes como complemento de la tarea pastoral. La obra de varios de sus intelectuales, como Richeome, Hugo, Filère, Masen y Kircher exponen desde perspectivas distintas el interés

del pensamiento ignaciano por las representaciones visuales, sea como herramienta de introspección mental, como ocurre en los Ejercicios Espirituales del fundador, sea como reflejo o clave en la naturaleza de la sabiduría divina, como lo muestra *Le miroir sans tache* de Joseph Filère, sea como búsqueda de un lenguaje universal capaz de dar cuenta del misterio sagrado trascendiendo las dificultades que planteaban las lenguas naturales, como lo pretendió Kircher apoyándose en una concepción plotiniana de los jeroglíficos egipcios. La creación arequipeña está inscrita en estas búsquedas, pero como intentaré demostrar, parece responder también a otras expectativas, cruzando la semiótica de la imagen con las propuestas de acción social.

Las libertades, la búsqueda expresiva y el afán de impacto barrocos estimularon el genuino interés por la imagen, así como la reflexión didáctica contemporánea resaltó, especialmente en América, sus ventajas expositivas y cognitivas. La fachada arequipeña (Fig. 1) es un notable ejemplo de esta intencionalidad, no sólo por sus valores plásticos y su carácter inaugural sino también por la deliberada radicalidad de su lenguaje iconográfico y formal. Mi hipótesis es que esta propuesta, surgida en la “ciudad blanca”, reinterpretada en Potosí y desarrollada en primer lugar en las iglesias reduccionales en Juli (San Pedro y Santa Cruz) para luego extenderse a la zona (San Pedro de Zepita, San Juan Bautista de Juli, Santiago de Pomata, San Francisco de La Paz y la catedral de Puno, entre otras)²,

¹ González, 2014.

² El detalle de la cronología se puede ver en González, 2014.



Fig. 1 *Compañía de Jesús, Arequipa, fachada.*



Fig. 2 *Compañía de Jesús. Arequipa, portada lateral.*

expresa una proposición política y cultural: crear un lenguaje artístico capaz de reunir elementos provenientes del universo europeo y del americano, es decir, generar un mestizaje de formas que representase simbólicamente la integración cultural. En otras palabras: el “estilo mestizo” no sería tanto un producto del mestizaje real –esto es, el refundimiento espontáneo de las culturas– como parte del programa destinado a promoverlo por medio de la creación de espacios comunes capaces de reintegrar en lo religioso, en lo institucional y en lo simbólico las fracciones de una sociedad segmentada, difuminando los límites marcados por el racismo y el eurocentrismo con el fin de recuperar un equilibrio en permanente riesgo. No debe resultar en absoluto sorprendente, como lo ha entendido Gauvin Bailey³, que esta apertura visual ocurra en un espacio dominado por blancos: sólo desde el dominio puede ofrecerse la integración, hecho que planteado en dirección contraria tomaría la forma del reclamo o de la resistencia. Como lo dijo Pablo Mancera: “la cultura mestiza no fue hecha por los mestizos”⁴.

A lo largo del siglo XVII la valorización de lo americano, la exigencia criolla de reconocimiento en las instituciones, la educación indígena y la cuestión de la lengua fueron tema de reflexiones y debates. En algunos de ellos los jesuitas tuvieron un papel central y mediante sus propuestas intentaron crear vasos comunicantes entre los compartimentos más o menos estancos de la sociedad colonial. Es en este contexto de discusión del carácter interétnico e intercultural del mundo virreinal donde surge, en el espacio concedido por el Barroco a las formulaciones localistas, el estilo hispano-indígena andino, un vasto corpus de imágenes aplicado a la decoración arquitectónica cuyos referentes reales pertenecían a la naturaleza regional, así altiplánica como selvática, y tenían un lugar destacado en la vida cotidiana, el intercambio, el ritual y los mitos, es decir formaban parte del universo práctico y simbólico: era una verdadera *traducción cultural* del repertorio ornamental tradicional cristiano a términos peruanos donde acantos, leviatanes, mascarones y zarcillos se convertían en papayas, pumas, seres monstruosos y apincoyos.

La fachada terminada en 1698-99 bajo la dirección del arquitecto Diego de Adrián con la asistencia de tallistas indígenas del valle de Colca⁵ no fue una creación totalmente original, aunque la escala y la elaboración sistemática del estilo la erigieron en modelo. Sus antecedentes estaban en la misma arquitectura jesuítica y especialmente en las etapas previas de edificación del templo arequipeño. La com-

³ Bailey, 2010, p. 48.

⁴ Mancera, 1975, p. 106.

⁵ Para el detalle del proceso constructivo ver Bailey, Gauvin, 2010, 61-68.

paración de los dos cuerpos de la portada lateral (Fig. 2) marca la divisoria de aguas entre la ornamentación basada en criterios estéticos europeos de la zona inferior (Fig. 3) (naturalismo, proporciones ajustadas, sentido volumétrico de la forma) y la visión sintética y lineal indígena del relieve de Santiago (Fig. 4) que remata la composición. No estoy diciendo nada nuevo. Ya en 1952 Mariátegui Oliva había señalado en la obra “ciertas fallas de escorzo y perspectiva, demostración saltante del primitivismo de su talla, y más de acuerdo al artífice que a la época misma de ejecución”. Pero justamente estos rasgos la constituían a su ver en un “decisivo documento en piedra que sirve para el estudio evolutivo de esta expresión en el Arte de Perú”⁶. La portada formaba parte del contrato que suscribiera Simón de Barrientos en 1654 con el rector Alonso Laguna para realizar, junto a algunas de las bóvedas, capillas de la nave y otros encargos, “la puerta y la portada que da a la calle de los Ejercicios [lateral] de piedra negra dura, guijarrena, pomposa y jarifa y con buen arte”⁷. En 1661 tomó la dirección de las obras Esteban de Valencia. Durante su gestión se construyó, entre mayo de 1663 y marzo de 1664, el cuerpo alto. Como señala Bailey, Valencia era un arquitecto especializado en grandes estructuras e indudablemente no tomó parte en la talla del tímpano, que todo indica, fue realizado por operarios indígenas⁸. Mariátegui advierte las diferencias de procedimiento al contraponer el *primitivismo* del relieve, que a más de presentar a su ver problemas de perspectiva y escorzo “evidencia que el artista lo ejecutó teniendo en cuenta solamente dos dimensiones”, con lo hecho por Barrientos: “el arco romano de medio punto con archivolta y sustentante constituido por casetones de *esmerada talla*”, es decir, todo lo contrario. La oposición *primitivismo/esmerada talla* plantea indudablemente una distancia con la realización de Barrientos que como afirma el autor debe ser atribuida más al artista (no dicho: “indígena”) que a la época, pero importando pese a las deficiencias –o justamente por ellas– el interés de representar un comienzo⁹. El juicio de Mariátegui fue compartido por varios de los autores que la estudiaron, como Alejandro Málaga Medina, quien en 1986 la consideró “una de las más antiguas del arte mestizo arequipeño, pues señala puntos de partida para el complicado tapiz de la fachada principal”¹⁰.

La ornamentación usada en el portal lateral se compone de motivos de la tradición clásica y cristiana: los



Fig. 3 *Compañía de Jesús*. Arequipa, cuerpo de la portada lateral, detalle.



Fig. 4 *Compañía de Jesús*. Arequipa, remate de la portada lateral, detalle.



Fig. 5 *Compañía de Jesús*. Arequipa, remate de la portada lateral, detalle.

⁶ Mariátegui Oliva, 1952, pp. 5-6.

⁷ Málaga Medina, 1978, XVI.

⁸ Bailey, 2010, p. 64.

⁹ Mariátegui Oliva, 1952, pp. 21-22.

¹⁰ Málaga Medina, 1986, p. 63.



Fig. 6 *Compañía de Jesús*. Arequipa, fachada, cuerpo superior.

símbolos de Lucas y Mateo, sirenas y frutas que servirán al nuevo estilo, marcando así la continuidad de los contenidos iconográficos. Se trata de un repertorio ornamental convencional que se utilizaba indistintamente en retablos, portadas arquitectónicas y viñetas y que anticipa de manera sintética los temas que se desarrollarán en la fachada principal treinta y cinco años más tarde: los signos de la abundancia celestial, los peligros del alma, pero también, en la granada del remate, la resurrección y la iglesia (Fig. 5). Las conchas que la flanquean representando al apóstol peregrino pueden también entenderse como un signo ambiguo que pone a la vista los antiguos *spondylus*, ambigüedad que a mi ver es una clave del principio de selección iconográfica del estilo que favorece lecturas andinas de elementos cristianos. Se encuadra en la creación de espacios simbólicos comunes que va de la descripción de Ramos Gavilán de Cristo como una piedra sin pies ni manos nacido del monte que es María¹¹ al travestimiento de las huacas por el arzobispo Toribio de Mogrovejo al rendir con su

séquito culto a una piedra sagrada pretextando que en ella estaban grabadas huellas de un apóstol y mandando que “la adorasen al tiempo que saliese el Sol”, según nos cuenta Calancha¹². Esta reutilización de la memoria americana¹³ no es así una invención del templo arequipeño, aunque sí lo es el cambio de un contexto indígena a otro español y el pasaje de la fusión de la misma entidad sagrada al aparato ornamental.

La traslación de estas propuestas, así iconográficas como formales, al gran espacio de la fachada principal del templo implicó una complejización del programa. Sin embargo, este hecho no toca a la estructura, que conserva un diseño básico: tres calles separadas por columnas pareadas de fuste recto decoradas al tercio y un ático central encuadrado con similares soportes y rematado por un frontón curvo de extremos lobulados. Sobre esta convencional estructura clásica –mal que le pesase a Antonio San Cristóbal– se despliega el bordado ornamental que da carácter a la obra.

¹¹ Ramos Gavilán, 1976, p. 154.

¹² Calancha, 1639, p. 329.

¹³ Un estudio más detallado de este procedimiento en González, Ricardo, El cristianismo y la memoria simbólica andina, Revista, *Memoria em Red*, Universidad Federal de Pelotas, Pelotas (Brasil), Julio, 2013.



Fig. 7 *Compañía de Jesús*. Arequipa, colibrí, detalle de la portada.

El pormenor de esta gran fachada fue detallado por Gauvin Bailey¹⁴, por lo que no insistiré en ello, aunque me parece necesario resaltar que el conjunto de querubines, flores, frutas (Fig. 6), tocados de plumas, cartelas, inscripciones, símbolos de la Pasión, monogramas, símbolos reales, floreros, tallos, follajes, pájaros (Fig. 7), conchas, felinos, monstruos, mascarones (Fig. 8), ángeles y dragones que la integran forman un tejido en el que los elementos se transfiguran imbricándose y refundiéndose: son la manifestación de un universo antes que un programa particular y ese universo está regido por el Niño desde el nicho superior, atacado por dragones y protegido por los ángeles. La singularidad del plan parece explicar la renuncia a la formulística presentación de santos de la orden, preservando la uniformidad iconográfica del conjunto y consignando de modo inusual tan solo el año de erección de la pieza, indudablemente considerada ya un hito.

Este abigarrado conjunto ornamental refundía los signos del bien y del mal, de la salvación y del pecado, lo que no resultaba ajeno a la concepción dual andina, cuyas representaciones sagradas solían incluir rasgos monstruosos, ni a la tradición cristiana, que había utilizado imágenes de valor contrastado tempranamente como lo muestran la ornamentación de los pilares de la capilla de Santiago de Compostela (Fig. 9), los ejemplos mexicanos de Yuririapúndaro y Huejotzingo, del siglo XVI o el retablo de San Francisco en San Pedro de Cuzco (Fig. 10), del XVII, por nombrar algunos casos relativamente cercanos. El mismo José de Acosta, quien delineó las trazas de la labor evangelizadora de los jesuitas en el Perú, postula esta ambigüedad contando una historia de Pedro en *De Procuranda indorum salute*:

“A la verdad en aquel lienzo que fue mostrado a Pedro hambriento (Actas 11, 6-10) había no solamente aves y animales de toda especie, sino también serpientes y reptiles, mostrán-

donos la divina historia que también los astrosos y abyectos y como que andan arrastrados por el suelo han sido santificados por Dios”¹⁵.

La referencia al episodio de los Hechos citado por el jesuita parecería dar una clave de comprensión de la fachada arequipeña. Pedro y los apóstoles se hallaban predicando en Judea donde “también los gentiles habían recibido la palabra de Dios”. Al ser recriminado en Jerusalén por este hecho y por haber comido con hombres incircuncisos Pedro da su explicación en forma figurada relatando una visión en la que Dios mismo lo reprende por su negativa a comer animales inmundos. La antecedente visión de los animales simboliza la reflexión de Pedro ante ese hecho y su aceptación de la voluntad inclusiva de Dios. La analogía no parece casual. El universo puesto a la vista en la iglesia de los jesuitas de Arequipa figuraba la Creación, al mismo tiempo que la variedad de los seres creados figuraba la universalidad de la gracia. Es ese el argumento que Acosta desarrolla en relación con la justeza de la evangelización de los indios americanos e ilustra con la visión de Pedro.



Fig. 8 *Compañía de Jesús*. Arequipa, fachada, detalles de monstruos, mascarones y felinos.

¹⁴ Bailey, 2010, pp. 52-55.

¹⁵ Acosta, 1954, p. 396.



Fig. 9 Capilla del Hospital de Santiago de Compostela, decoración de los pilares.

El provincial jesuita se encuadra así en una línea *integradora*: “en Cristo Jesús no hay indio ni griego, bárbaro ni escita, sino solamente la nueva criatura que por el conocimiento de Dios se renueva conforme a la imagen de aquel que la crió”. Y es justamente este sentido de transformación que parece ponerse de manifiesto en el intrincado mundo de los seres que pueblan la fachada con sus tallos floridos naciendo de fauces monstruosas. Acosta promueve igualmente la aceptación del otro: “desistamos de sacar a relucir la dureza y tardo ingenio de los indios ante tantas promesas de caridad”¹⁶.

Esta Creación, que hemos interpretado como una alegoría de la universalidad de la posibilidad de salvación, estaba, paradójicamente, situada. Si los elementos eran genéricamente los tradicionales: monstruos, flores, frutas, tallos crecientes, aves, la materialización arequipeña los

trasladó a términos locales mediante una representación del entorno americano dirigida a figurar la universalidad del mensaje mediante signos familiares.

En definitiva, este discurso novedoso propone una variación iconográfica y formal al tema de la ornamentación de las estructuras clásicas, en sí relativamente invariantes, tal como lo señaló Ángel Guido hace varias décadas según la fórmula: estructura europea/ornamentación americana. Es de notar que esta yuxtaposición no produce, como el mestizaje biológico en los cuerpos, una síntesis y ni siquiera, como el plateresco en el terreno de los estilos, un juego más o menos libre y por momentos heterodoxo de los elementos fusionados, según los autores y los momentos. Contrariamente, el estilo hispano-indígena asigna a la estructura un valor invariante, un orden prefijado que encuadra y controla la expansión ornamental.

¹⁶ Acosta, 1954, p. 396.



Fig. 10 *Retablo de San Francisco. San Pedro. Cuzco, detalle del banco.*

*Creo necesario en este punto ampliar la perspectiva para analizar las motivaciones y los alcances de esta propuesta. Mientras se construían las fachadas arequipeñas en la segunda mitad del siglo XVII y aún un poco antes, comienza en Perú un proceso de consolidación de la sociedad criolla ligando el sentido de identidad con un creciente sentimiento de segregación por parte de las estructuras peninsulares. Quizás el ámbito en que esta tensión se hizo visible de manera más inequívoca fue el de la inserción profesional de los americanos egresados de los colegios y universidades donde los jesuitas tenían un fuerte ascendiente. En 1630 el franciscano Buenaventura de Salinas produjo un escrito acerca de la Universidad de San Marcos publicado recientemente por Luis Miguel Glave en el que reseña el pormenor de los cargos y profesores señalando expresamente el origen de aquellos nacidos americanos, en una evidente ponderación criollista¹⁷. Doce años más tarde (1642) la instrucción elaborada por el rector y claustro de San Marcos dirigida al Rey pide se premien los Catedráticos y se les de espacio en la administración

donde “en el amor y estimación de su patria obrarán con más celo que otros”, planteando claramente la competencia por los espacios con los españoles.

En los mismos años el agustino quiteño formado en Lima Fray Gaspar de Villarroel afirmaba que aunque “nuestros reyes no tienen más dignos vasallos que los criollos” ... “para los favores sólo hay letras en Salamanca”. Estas declaraciones evidencian la disconformidad reinante, pero, quizás más importante, la clara identidad americana que late en estos criollos que, dueños de las cátedras y del saber en el terreno, no veían plasmado su valer en el organigrama estatal. El naciente americanismo no se manifestaba solo en las desavenencias sociales o institucionales. También la sensibilidad hacia las costumbres locales y el paisaje formaban parte de ese auto-reconocimiento. El mismo Villarroel –obispo de Santiago y Arequipa y arzobispo de La Plata e hijo del licenciado guatemalteco dado a la poesía Gaspar de Villarroel y Coruña– es ejemplo de este hecho. Vargas Ugarte lo llamó “el más notable costumbrista” peruano y señaló el carácter local de su mirada

¹⁷ Glave, 2013, p. 125.

y su gusto por los hechos del entorno. Vargas interpreta esos rasgos desde la perspectiva de formación de una cultura nacional apoyada justamente en el americanismo como camino intermedio entre la cultura hispánica y el indigenismo¹⁸, es decir, mestiza, término que sin embargo rechaza en relación con las artes visuales en virtud de su falta de organicidad¹⁹.

Los reclamos señalados manifiestan claramente el descontento de los académicos y religiosos criollos y el sentimiento de segregación dentro del mismo estamento blanco. Los colegios y las universidades fueron tempranamente y por naturaleza un ámbito “americanizante” para las elites criollas. Viga maestra del aparato educativo colonial, la Compañía de Jesús estaba inmersa y directamente implicada en estos debates y tensiones surgidos tempranamente. Como lo ha señalado Alexandre Coello “a mediados del siglo XVII, los colegios y universidades jesuitas se convirtieron en los centros de propagación de una nueva identidad criolla que se extendía proporcionalmente al número de criollos que engrosaban los colegios y universidades de la Compañía de Jesús”²⁰.

La cuestión educativa tenía otra cara que tocaba a los indios: como se sabe, la propuesta fue crear colegios para los hijos de los caciques que propiciaran la integración de los indios a la sociedad colonial mediante la transculturación desde la infancia de las futuras elites indígenas. Con ese fin los jesuitas fundaron varios institutos, los primeros el del Cercado y el de Cuzco, que tuvo firme oposición del obispado y de los estamentos españoles. La discusión acerca del colegio de indios de Cuzco y el mismo pedido efectuado en 1601 al Rey –a quien llaman “capac apo” (gran señor)– por los propios caciques de la ciudad que se presentan como nietos de Huayna Capac, es del mayor interés y si bien el texto ha sido indudablemente inspirado o escrito por los jesuitas, hace notoria la cercanía de la orden con los caciques²¹.

La idea de fundar colegios de indios era un viejo proyecto del virrey Toledo que fue luego refrendado por el Príncipe de Esquilache durante su gobierno con la finalidad de que se les enseñase “la Doctrina Evangélica y la

policía cristiana quitándolos y apartándolos de sus idolatrías para que a su imitación no le siguiesen los demás indios”²². Fundado el Colegio de San Francisco de Borja en Cuzco a ese efecto en 1622, la iniciativa fue frontalmente atacada por los encomenderos y el obispado. El espacio social colonial era un ámbito de tensiones cruzadas en el que españoles, criollos, indios y mestizos trataban de posicionarse convenientemente. La Compañía de Jesús aparece en este espacio con una postura conciliadora, tendiente a la defensa de los indígenas y a su educación sin descuidar la formación de la elite española. De este modo, a mediados del siglo, se perfilaba un terreno en el que reivindicaciones indígenas y criollas compartían cierto hartazgo por su marginación en el esquema de poder. La fundación en Cuzco de una escuela indígena independiente en 1685 y el papel del mestizo Juan Núñez de Vela en su implementación y en el logro de otras licencias con el mismo fin con apoyo de criollos y religiosos implicaba, como señala Glave, poner “la cuestión indígena como un tema necesario para la reevaluación del destino de la sociedad colonial y la regeneración moral que implicaba el pacto colonial inicial”²³.

La integración estamental subyace en la propuesta jesuítica de una educación igualitaria. Surgido el conflicto por el colegio de indios cuzqueño uno de los documentos que se produjeron señala que en ciertas ocasiones festivas salían los alumnos de los dos colegios, el de San Bernardo, de españoles y el de San Borja, de indios. El informante resalta que “siendo entre sí tan diferentes, *todos estaban agregados por la Compañía*”. Contrariamente, el informe del provincial Sebastián del Campo resalta el amenazante tono de los opositores seculares y religiosos hacia los colegiales indígenas, a quienes según el provincial azuzaban por las calles diciendo: “Ahora dejaréis, perros, de ser autoridad e iréis a la mita”²⁴. El mismo obispo Vera concluye que mejor fuera que el dinero del colegio “se aplicase en otra cosa más útil”. Contra este menosprecio, los jesuitas citaban las palabras del virrey Príncipe de Esquilache: “no los miremos como a indios sino a esta comunidad de colegio como república”²⁵. Esta tendencia

¹⁸ Vargas Ugarte, 1966, pp. 42-44.

¹⁹ “Al lado de estos estilos surge en estas tierras el que se ha denominado mestizo, aunque a decir verdad no se le debía considerar como tal, porque en el fondo este estilo se descubre en los motivos empleados en la decoración” (Vargas Ugarte, 1963, p. 10).

²⁰ Coelho, 2002, 12.

²¹ Los curacas y principales yngas naturales del Cuzco al rey, pidiendo un colegio de caciques para esa ciudad y para Huamanga a cargo de los padres de la Compañía de Jesús, 1 de febrero de 1601, Archivo General de Indias, Patronato 191, R. 21, en Glave, 2013, p. 63.

²² Real Cédula de Felipe IV de 1628, Revista del Archivo Histórico de Cuzco, n° 8, 1957, pp. 174-175.

²³ Glave, 2013, pp. 40-42.

²⁴ Glave, 2013, p. 70.

²⁵ Glave, 2013, pp. 74-79.

a la integración de los distintos estamentos tuvo su más clara manifestación en el colegio de los Desamparados de Lima, creado inicialmente para pobres, pero al que terminaron acudiendo “personas de mayor posición”. A más de los colegiales, las actividades de la escuela integraba a la población. Los jueves al ejercicio destinado a pardas y morenas venían “las más principales señoras” ...“con tanta igualdad de asiento, que *non es distinctio Hebrai nee Graci* preciándose todas del título de Esclavas de Nuestra Señora de los Desamparados”²⁶. Contra los sectores racistas, la Compañía enarbola así la bandera de la armonización de las tensiones mediante una integración tutelada. Parece razonable pensar que su proyecto, incluir a los indios, mestizos y blancos, así pobres como ricos, en un espacio educativo y ritual común, tuviese también expresión en el terreno simbólico.

CONCLUSIÓN

Este discurso ornamental jesuítico, nacido en las casas urbanas de la orden y no en contextos indígenas, es a mi entender, una formulación simbólica de esa voluntad integradora que la Compañía manifestó permanentemente hacia los indios, pero también hacia los criollos, encuadrada siempre en los marcos de la doctrina y tutelada por la estructura conceptual europea. También aquí la ornamentación de motivos americanos que imprime color local a las obras se emplaza en una invariable estructura de órdenes que configuran la sintaxis del conjunto. Esta relación entre estructura y ornamento, la primera ordenando al segundo, podría muy bien considerarse como una figura de la concepción evangelizadora jesuítica, abierta a ciertas formas heterodoxas en tanto no colisionasen con la doctrina, como lo señaló Acosta. El ornamento parece haber sido la herramienta preferida de esa heterodoxia, en tanto que su carácter no narrativo tocaba la memoria evitando el atolladero conceptual que la cultura y la lengua generaban, pero esta apertura a las variaciones locales se daban en el marco de la indiscutida hegemonía de la ideología cristiana que, como las estructuras arquitectónicas, encuadraba las elocuciones locales. Era, sin embargo una hegemonía dialoguista que proponía una valoración ostensible de la naturaleza americana y la ordenaba integrándola al lenguaje simbólico cristiano según sus patrones sintácticos, pero *con sus propias palabras* abriendo así las puertas a la configuración de idiolectos conformados por un vasto corpus de imágenes en el que las poblaciones locales podían sentirse representadas sin modificar el orden estructural del templo, alusión metafórica de la concepción, ni el sentido de las narraciones, que daban cuenta de la historia y de la doctrina.

La incorporación de motivos iconográficos americanos en un contexto de este tipo, permitía la laxitud, y en cierta forma la exigía, si se tiene en cuenta la operatividad de los signos y la necesidad de que resultasen elocuentes o significativos. A diferencia de las propuestas de sincretismo de Toribio de Mogrovejo o Ramos Gavilán, que afectaban la identidad de los personajes cristianos, la expansión semántica del ornamento operaba en un plano que no comprometía el mensaje doctrinal. La creación debía ser entendida en tanto tal y de hecho el mundo americano también le pertenecía: se materializara en lirios o en cantutas su existencia seguía siendo una prueba de la sabiduría de Dios y de su dominio universal. Es decir, se ofrecía un mundo traducido y no había problema con la traducción, pero es claro que esa libertad no permitía la elección del texto a traducir.

Naturalmente la idea era utópica y el mestizaje así planteado antes que un producto de la interacción fue un intento de disolver con símbolos la segmentación efectiva que existía y pervive aún entre el mundo español y el indígena. Las rebeliones del siglo XVIII y aún los actuales conflictos interétnicos en Bolivia, Perú y Ecuador hacen patente el fracaso del proyecto integrador o el carácter ideal de la propuesta. Creo que el llamado “barroco mestizo andino” no es tal, al menos en el terreno de la arquitectura surperuana, porque está basado en una superposición antes que en una fusión en la que los motivos locales se incrustan en una estructura premodelada (la del templo, con sus tipologías, espacios, elementos arquitectónicos, funciones y formas de organización compositiva y decorativa definidas) que responde a una lógica que no es americana, del mismo modo que la sociedad indígena debía inscribirse en los principios de la sociedad y la cultura de los conquistadores, el primero de ellos, el cristianismo. El “mestizaje” hubiese requerido un momento previo en el que el diálogo intercultural, como el contacto físico en la biología, permitiese el intercambio y produjese una amalgama, momento que nunca existió. En cambio, la propuesta consistió en fomentar una inserción dirigida en la que la heterodoxia tuvo cierto nivel de expresión a condición de ser controlada y de que las diferencias fuesen asimiladas en el marco de una cultura dominante cuyos principios estructurales, así ideológicos como sociales, no estaba en condiciones de transformar. No debe sorprender que la noción de arte mestizo surja en un contexto de revaloración nacionalista del indigenismo como herramienta de una integración nominal capaz de crear la ilusión de una base social uniforme y de un fundamento histórico para la construcción moderna de las repúblicas oligárquico-burguesas: la idealidad se había vuelto máscara.

²⁶ Glave, 2013, pp. 91-92.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, José de (1954) [1588], “De promulgando Evangelio apud barbaros, sive De procuranda Indorum salute”, en *Obras del P. José de Acosta*, Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas, Madrid.
- Bayley, Gauvin (2010), *Andean Hybrid Baroque. Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana.
- Coelho, Alexandre (2002), *Conciencia criolla y espiritualidad en Lima colonial. Vida del extático Padre Juan de Alloza (1597-1666)*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- De la Calancha, Antonio (1639), *Crónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú*. España, Barcelona, Pedro Lacavallería.
- Garriga, Joaquín (1983), *Fuentes y Documentos para La Historia del Arte, El Renacimiento en Europa*, G. Gili, Barcelona.
- Glave, Luis Miguel (2013), *Entre la sumisión y la libertad. Siglos XVII-XVIII*, Derrama magisterial, Lima.
- González, Ricardo (2014), La Compañía de Jesús y la renovación de la iconografía ornamental en el sur andino, en *Migraciones y Rutas del Barroco, VII Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz.
- Mariátegui Oliva, Ricardo (1952), *La Compañía*, Lima.
- Málaga Medina, Alejandro (1978), *Fuentes documentales para la historia de Arequipa*, 2do. Propiedades jesuitas, Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa.
- (1986), Arequipa. *Estudios históricos III*, Biblioteca Arequipa.
- Mancera, Pablo (1975), El arte mural cuzqueño, en *Apuntes*, Revista de la Universidad del Pacífico, Lima, año II, n°. 4, pp. 59-113.
- Ramos Gavilán, Alonso (1976) [1621], *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, Bolivia, La Paz, Academia Boliviana de la Historia.
- Vargas Ugarte, Rubén (1963), *Los jesuitas del Perú y el arte*, Lima.
- (1966), *Tres figuras señeras del episcopado americano*, Carlos Milla Batres (ed.), Lima.



MUNDOS ENCONTRADOS: TESTIMONIOS DE INTERCAMBIOS ARTÍSTICOS ENTRE EUROPA, ASIA Y AMÉRICA EN LA ERA DEL BARROCO

MARGARITA VILA DA VILA / BOLIVIA

La celebración del VIII Encuentro Internacional del Barroco en Arequipa es buena ocasión para reflexionar en torno a la pertinencia del concepto “mestizo” en el arte Barroco. Su difusión a lo largo del mundo propició el traspaso de soluciones formales, motivos ornamentales y temas iconográficos europeos a otras sociedades y culturas. Éstas adaptaron los modelos foráneos a sus materiales, técnicas y tradiciones en un proceso de selección, apropiación y reinterpretación que sólo en la América Virreinal se tildó de “mestizaje”.

Tal término, de hecho, está ausente de la terminología artística de aquellos territorios asiáticos que, pese a haber sido evangelizados y a haber recibido obras del Viejo Mundo, desconocieron el mestizaje biológico, por haber quedado libres de la conquista y colonización europeas. Usualmente, basta añadir el nombre del país al estilo venido de fuera, para aludir, por ejemplo, al arte cristiano en Japón o al arte jesuita en la India o China. Y sin embargo, contemplando sus obras, nadie dudaría del carácter

mogol, japonés, chino o persa presente en las pinturas o edificios, ni tampoco de su sentido cristiano o del origen occidental de sus modelos.

Dada esta situación, valorar el modo en que se recibieron éstos y examinar algunos testimonios del intercambio artístico entre Europa, Asia y la América Virreinal desde el siglo XVI al XVIII, puede ayudar a comprender los límites y alcances de ese supuesto mestizaje¹. Forzoso es plantearse en la era que abrió los confines del mundo a los intercambios de comercio y heterogéneas culturas que hoy le caracterizan y que, por tanto, favoreció la difusión del Barroco por distintos continentes². Junto a la transculturación que experimentaron las poblaciones indígenas americanas y los conversos del Asia al recibir la doctrina y el arte de la religión católica, existieron también distintos grados de aculturación entre los conquistadores, colonizadores, comerciantes y viajeros que adoptaron manufacturas y gustos propios de los pueblos a los que arribaron³. Los modos en los que elementos artísticos de tan diversos

¹ San Cristóbal, A.: *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa*, Facultad de Arquitectura, Univ. Nac. de San Agustín, Arequipa, 1997, cap. VIII, p. 179-190, e Id.: “Reinterpretación de la Arquitectura planiforme”, pp. 953-970.

² He tenido la oportunidad de referirme previamente a esto en el VII Encuentro Internacional sobre Barroco celebrado en Arica en 2013 (Vila da Vila, M.: “Viajes, evangelización y comercio: La huella europea en las artes orientales del siglo XVII”, *Migraciones y rutas del Barroco*, Fundación Visión Cultural, La Paz, 2014, pp. 47-56.

³ Estas cuestiones han sido ampliamente debatidas en las últimas décadas, como se advierte en Wethey, H. E.: “Mestizo architecture in Bolivia”, *The Art Quarterly*, vol. XIV, Detroit Institute of Arts, 1951, pp. 283-306, García Barragán, Elisa: “La plástica mexicana: Transculturación e identidad”, pp. 67-84; Ares Queija, B. y Gruzinski, S. (coordinadores): *Entre dos mundos; Fronteras culturales y agentes mediadores*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1997; Wilson, F.: “Indians and Mestizos: Identity and Urban Popular Culture in Andean Peru”, *Journal of Southern African Studies*, Vol. 26, n.º. 2 (Special Issue: *Popular Culture and Democracy* (Jun., 2000), pp. 239-253, Taylor & Francis, Ltd). Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2637492>, San Cristóbal, A.: *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa*, Facultad de Arquitectura, Univ. Nac. de San Agustín, Arequipa, 1997, cap. VIII, pp. 179-190, e Id.: “Reinterpretación de la Arquitectura planiforme”, pp. 953-970.



Fig. 1 Fachada lateral de la Iglesia de la Compañía en Arequipa, c. 1654.

orígenes se combinaron fueron tan variados que animan a reconsiderar el calificativo genérico de mestizaje para el arte surgido de este encuentro de mundos⁴.

La portada lateral de la iglesia de la Compañía de Arequipa (Fig. 1), cuya factura fue encomendada al maestro cantero Simón de Barrientos según contrato de 1654⁵, suele presentarse como un testimonio temprano de lo que, desde la propuesta de Á. Guido hace casi un siglo, viene calificándose de “Barroco Mestizo”⁶. Dados los estudios que A. Neumayer, H. E. Wethey, F. Wilson, A. San Cristóbal, C. Dean y otros dedicaron a la contribución de los indios en el arte de la América virreinal, y ya que en este Encuentro notables especialistas abordan el tema, no abundaré en argumentos⁷. Para Neumayer, el estilo arequipeño expresa la fusión del mudéjar, plateresco y barroco hispano con el “acercamiento indio al diseño”. Es, por lo tanto, “indio-español” y “parte de un proceso universal en el continente americano”⁸, ya que se advierte tanto en la abigarrada talla a bisel de las portadas virreinales mexicanas y de las labradas entre fines del siglo XVII y el XVIII en Arequipa, Potosí y otros lugares de Perú y Bolivia (Lampa, Juli, Pomata, La Paz...), como en relieves coptos, sirios, musulmanes y de la Europa Occidental en la temprana Edad Media.

Por otra parte, si la denominación de “mestizo” –como sugieren J. De Mesa y T. Gisbert– viene dada por la presencia en las fachadas de las iglesias de referencias a la fauna y flora local, vale la pena recordar, con Marco Dorta, que éstos no vienen del territorio andino, sino de regiones más tropicales⁹, para evocar mejor –imagino– la entrada al Paraíso¹⁰. Pero con independencia de ello, “sin los ar-

⁴ A la complejidad del fenómeno se han referido C. Dean -D. Leibsohn: “Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America”, *Colonial Latin American Review*, 2003, nº 12: 1, pp. 5-35.

⁵ Sebastián, S., De Mesa, J. y Gisbert, T., 1986, pp.477-8, y González, R.; “La Compañía de Jesús y la renovación de la iconografía ornamental en el sur andino”, *Migraciones y Rutas del Barroco; VII Encuentro Internacional sobre Barroco*, Fundación Visión Cultural, La Paz, 2014, pp. 271-282.

⁶ Guido, Á: *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, Rosario, 1925; *Arqueología y estética de la arquitectura criolla*, Buenos Aires, 1932, y *Redescubrimiento de América en el arte*, Buenos Aires, 1944.

⁷ Wethey, H. E.: “Mestizo architecture in Bolivia”, *The Art Quarterly*, vol. XIV, Detroit Institute of Arts, 1951, pp. 283-306, Neumeyer, A.: “The Indian Contribution to Architectural Decoration in Spanish Colonial America”, *The Art Bulletin*, Vol. 30, nº 2 (Jun., 1948), pp. 104-121.

⁸ Neumeyer, *Ib.*, pp. 104 y 119: La carta de un cacique indio a Felipe II hacia 1575 recogida por Joaquín García Icazbalceta en *Nueva colección de documentos para la historia de México*, México, 1892, (IV, p. 130), indicando que a los españoles “ni los vemos cavar ni arar ni hacer paredes ni otras cosas con la mano, porque ninguno dellos entendió en hacer las iglesias y casas reales de V. M., sino que todas las iglesias que se edificaron y hicieron en la ciudad y pueblos puestos en vuestra Real Corona y encomenderos, Indios las edificaron y hicieron, y ninguno de los Españoles hemos visto trabajar en las dichas obras” es bien reveladora la contribución de la mano de obra indígena a la arquitectura virreinal. No obstante, también podría traslucir cierta incompreensión hacia la labor de diseño y supervisión de los maestros de obra y comitentes foráneos en analogía a lo que en el S. XIII le sucedía al predicador francés Nicolás de Biard al quejarse de que “los maestros de los albañiles, con la vara y los guantes en las manos, dicen a los otros: *Tállamelo por aquí* y ellos no trabajan en absoluto y sin embargo reciben una mayor recompensa”, según traduzco de P. Du Colombier: *Les chantiers des cathédrales*, Ed. A.-E. Picard, París, 1973, pp. 66-67.

⁹ E. Marco Dorta, “Andean Baroque Decoration,” *Journal of Architectural Historians*, v, 1945-46, pp. 33-34.

¹⁰ M.-M. Davi: *Initiation a la symbolique romane*, Ed. Flammarion, París, 1977, pp. 200-202 (la porte).

tesanos indios –opina Neumayer– este estilo jamás habría aparecido en suelo americano”¹¹.

Es esta reinterpretación de los temas y motivos recibidos de la cultura propia o de otras, la que, a través de una nueva forma, define también el contenido del nuevo estilo gestado¹². También la aplicación de una nueva técnica y *kunstwollen* (voluntad artística) a la tradición cultural propia son fermento de nuevos estilos. Así sucedió en la Edad Media respecto al legado clásico y así ha venido sucediendo posteriormente.

Y sin embargo, al juzgarse ofensiva la calificación de “popular y provinciana” aplicada a esta decoración planiforme, también se tildó de “europocentrista” el análisis de Wethey, Neumayer y otros¹³. Poco parece importar que el arte popular haya formado parte de muchas civilizaciones, no sólo como derivación del arte oficial, sino también como fruto de un gusto artístico definido, según certifica el arte plebeyo romano¹⁴. Igualmente, parece ignorarse que lo provinciano no es necesariamente inferior en calidad a lo metropolitano. Así sucede con monumentos romanos tan espléndidos como la “*Maison Carrée*” de Nîmes, el teatro de Mérida, el mercado de Mileto (Fig. 2), la biblioteca de Pérgamo, los templos de Baalbek o la ciudad de Palmira en Siria¹⁵.

Por otra parte, dado que según A. San Cristóbal “el término...de ‘estilo mestizo’ respondía...a las preocupaciones sociológicas y políticas de los intelectuales que durante la primera mitad del siglo XX reivindicaban una forma de cultura americana peculiar y distinta de las expresiones culturales europeas”, opino con él que fueron “motivaciones culturales y sociológicas las que determinaron...(su) empleo”¹⁶.

Como dije antes, a lo largo de la historia muchos han sido los estilos surgidos de un cruce de culturas. En la Antigüedad, así sucedió con el arte persa aqueménida. En él se fundieron elementos egipcios, jonios, babilonios y asirios con otros de tradición iraní. Del periodo temprano medieval, una obra que ejemplifica lo antes argumentado es el cofre Franks (Fig. 3), tallado en hueso de ballena a imitación de los marfiles tardo-romanos en torno al 700.



Fig. 2 Puerta del Mercado de Mileto. Arte Romano, s. II.



Fig. 3 Los judíos siendo expulsados de Jerusalén. Cofre Franks. Arte Anglosajón, c. 700.

Su autor anglosajón plasmó en un lado la expulsión de los judíos de Jerusalén por los romanos y en otro la leyenda de Rómulo y Remo. Asimismo, en un llamativo alarde de hibridación cultural e incoherente combinación de elementos cristianos y paganos, dispuso en la placa frontal la adoración de los Magos junto a un sangriento episodio de la leyenda germana del herrero Wieland. Lo fascinante es que estas confusas imágenes de origen cristiano, romano y germano, se acompañan de textos con caracteres rúnicos y latinos. Difícilmente podremos hallar mejor ejemplo de sincretismo cultural ligado a la formación de un estilo

¹¹ A. Neumayer, *Ibid.*, p. 121.

¹² E. Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Alianza Ed., Madrid, 1979, pp. 28-29.

¹³ A. San Cristóbal, *Ibid.*, pp. 959-960.

¹⁴ A. Riegl, *Stilfragen*, G. Siemens, Berlin, 1893; E. Lafuente Ferrari, *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*, Instituto de España, Madrid, 1985, pp. 91-94; A. Bonano, “La escultura” en M. Hening, *El arte romano*, Ed. Destino, Barcelonas, 1985, pp. 76-110; R. Bianchi Bandinelli, “Tradición helenística y componente plebeyo”, *Del Helenismo a la Edad Media*, pp. 19-45; A. Hauser, *Sociología del Arte (2: Arte y Clases Sociales, y 4: Sociología del público)*, Ed. Guadarrama-Labor, Madrid, 1977.

¹⁵ R. Bianchi Bandinelli, *Ibid.*, “Continuidad helenística y surgimiento de autonomías culturales en la época imperial”, pp. 46-109; A. García y Bellido, *Arte Romano*, C.S.I.C., Madrid, 1979.

¹⁶ A. San Cristóbal, *Ibid.*, p. 953.



Fig. 4 Iglesia de San Pablo de Macao, c. 1630.

nuevo¹⁷. Y sin embargo, ni a éste, anglosajón, ni a cualquiera de los otros estilos medievales surgidos de legados culturales diversos, se les ha llamado “mestizos”.

Lo propio ha sucedido con la arquitectura jesuita en la India. Señalan P. Varela y R. Lobo que tras la llegada de Francisco Javier allá en 1542 en calidad de legado papal para el Oriente, se levantó la iglesia de Sta. Fe de Goa. Su construcción, de nave única sin capillas, cumplía con lo que se ha llamado el “*modo nostro*” de la arquitectura jesuítica, caracterizado por una organización funcional de los edificios y la ejecución de los proyectos según un sistema operativo controlado por la Casa Generalicia de Roma¹⁸.

Como en ella, adaptando el ideal de la matriz romana seguido en la catedral de Manila y en la indo-francesa de Pondicherry a otros diseños dotados de análoga magnificencia y decoro, los jesuitas levantaron notables iglesias en tierras asiáticas. Así lo testimonia la del Bon Jesús de Goa. Su imponente fachada se levantó en 1597 con motivos ornamentales basados en dibujos del flamenco Vredeman

de Vries. El que sobre una misma superficie se puedan encontrar resonancias italianas y flamencas combinadas con llamativos aletones acanalados, es testimonio fehaciente de la “cultura arquitectónica global” de la que hicieron gala los jesuitas entre los siglos XVI y XVIII. Ésta no sólo se manifiesta en otras iglesias de la Compañía, sino que también llega a inspirar la exuberante fachada de Santo Thomas de Palai, en Kerala. Siendo de rito sirio-malabar, está influida por la de Goa y se adorna con una escultura planiforme y densa en la que abundan los mascarones, cariátides y rosas de inspiración europea adaptadas a las tradiciones ornamentales locales¹⁹. Pero, para Varela y Lobo, en la arquitectura jesuítica de la India “no se dio la yuxtaposición...entre formas artísticas de diverso origen”, sino un arte que no pertenecía ni a lo europeo ni a lo indígena, sino a comunidades que, al volverse católicas, desarrollaron una cultura propia. Dada la falta de uniones entre los conversos locales y los portugueses o franceses de la India, sus iglesias “no son el resultado de un mestizaje”, debiendo considerarse “la cultura de las elites locales no europeas para entenderlas”. Concluyen, en consecuencia, que “la cultura arquitectónica global de los jesuitas se convirtió en el punto de partida de la arquitectura religiosa de una comunidad previamente inexistente, la de los católicos, cuyas castas altas estaban orgullosas de su autonomía cultural y de la distinción que querían establecer entre su cultura y la de los hindúes o musulmanes de la India”²⁰.

También en las ciudades chinas en las que predicaron los jesuitas desde 1555, la arquitectura, según Pedro Luengo “se presenta como un magnífico exponente de la mezcla de tradiciones orientales y occidentales”. Igualmente lo fue del papel pionero de la Compañía de Jesús en las relaciones entre China y Europa, al ser sus sacerdotes “por más de un siglo los exponentes públicos de una cultura occidental que fascinó a los chinos”. Así, la fachada de San Pablo de Macao (Fig. 4) atribuida a Carlo Spinola, es el resultado de la combinación de elementos decorativos y tipológicos procedentes de Italia, Portugal y Centroeuropa, con inscripciones chinas e interpretaciones orientales de algunos motivos iconográficos²¹. Éstas se debieron a que fue tallada por artesanos locales y japoneses huidos de las persecuciones que se iniciaron en 1597 en Nagasaki

¹⁷ G. Henderson, *Early Medieval*, Penguin Books, Harmondsworth, 1977, pp. 156-158.

¹⁸ Varela, P.; Lobo, R.: “Arquitectura de los jesuitas en Portugal y en las regiones de influencia portuguesa”, *La Arquitectura Jesuítica. Actas del Simposio Internacional* (2010), Zaragoza, 2012, pp. 497-522.

¹⁹ Varela, P.; Lobo, R.: “Arquitectura de los jesuitas en Portugal y en las regiones de influencia portuguesa”, *La Arquitectura Jesuítica. Actas del Simposio Internacional*, Zaragoza, 2012, pp. 497-522.

²⁰ Varela, P.; Lobo, R.: “Arquitectura de los jesuitas en Portugal y en las regiones de influencia portuguesa”, *La Arquitectura Jesuítica. Actas del Simposio Internacional*, Zaragoza, 2012, pp. 521-22.

²¹ Luengo, P.: “Arquitectura jesuítica en Filipinas y China”, *La Arquitectura Jesuítica. Actas del Simposio Internacional*, Zaragoza, 2012, pp. 523-540.

y continuaron con el edicto de Tokugawa en 1613 prohibiendo la fe cristiana²².

Con ella y con la iglesia de Beijing conocida por un grabado de F. Buenaventura Moggi, se hace patente la ostentación pública de la religión católica, sólo autorizada a partir del cambio de la dinastía Ming por la Quing en 1644. Las construidas en Beitang y Cantón hacia 1700 según diseños de Ch. de Belleville, incluso contaron con pinturas murales. Al parecer, su autor, el P. Gherardini, que ya había decorado la iglesia del recinto imperial de Pekín, aplicó en ellas las ideas sobre iluminación y perspectiva del P. Andrea Pozzo. Todo ello prueba, según Luengo, que “la Compañía hacía uso de todo el repertorio...de la tradición occidental”²³, buscando asombrar a la población local por medio de la síntesis artística, como sucedió en América²⁴.

Acaso el más claro testimonio de comunión entre una forma oriental precristiana y un contenido católico lo brinde la imagen de la Virgen con el Niño que los *kakure* japoneses (cristianos ocultos de rito sincrético budista-shintoísta) conocieron como María Kwannon. Venerada, por lo común, a través de pequeñas figuritas de porcelana como las conservadas en los museos de los 26 Mártires y de la Universidad Católica Junshin de Nagasaki (Fig. 5), fue muy popular entre los católicos del Extremo Oriente²⁵. Los jesuitas la difundieron tanto por sus misiones asiáticas, que hasta eruditos chinos del siglo XVII pensaban –según Clunas– que “el Dios de los occidentales era una mujer sosteniendo un niño”. Obedeció ello a la confusión entre María y la manifestación feminizada de Guanyin, *bodhisattva* de la compasión, como *songzi* o “la portadora de hijos” en China. Según D. Gillman, la enorme popularidad de esta deidad durante el siglo XVII se debió en parte a la apropiación por parte de pintores y otros artesanos de la imagen cristiana de la Virgen María²⁶. Se reprodujo así lo acontecido entre los siglos III y V con las primeras imágenes del arte cristiano, al inspirarse en el *moscóforo*, Orfeo o Endimión el aspecto del Buen Pastor o Jonás. Y es que la reinterpretación de temas y personajes de la tradición clásica a la luz del pensamiento cristiano fue una constante a fines de la Antigüedad y durante los



Fig. 5 *María Kannon*. Porcelana de los siglos XVIII-XIX, Hirado, Japón.

recurrentes renacimientos que experimentó la Edad Media antes del *Quattrocento* italiano. Pero tampoco en estos casos se ha hablado de “mestizaje”.

Lo propio ha sucedido con las pinturas elaboradas por japoneses o chinos en los seminarios jesuitas. Sabemos que la facilidad con la que los jóvenes orientales copiaron los modelos llegados a través de estampas, lienzos, láminas de cobre o medallas asombró a los misioneros. El arribo entre ellos del pintor Giovanni Cola (Nicolao) favoreció

²² C. Sánchez F. y P. Lavado P.: *San Pedro Bautista y sus compañeros mártires en el arte*, Ávila, 2014; H. Asano y K. Goto; “A Study of Devotional Medals in Europe”, *Junshin Journal of Grants-in-Aid for Scientific Research*, n° 1, marzo 2012, Nagasaki, pp. 59-71.

²³ Luengo, P.: “Arquitectura jesuítica en Filipinas y China”, *La Arquitectura Jesuítica. Actas del Simposio Internacional*, Zaragoza, 2012, pp. 523-540; A. Muñoz Vidal: “Pintores jesuitas en la Corte china (siglos XVII y XVIII)”, *Revista Española del Pacífico*, n° 7, Año 1997.

²⁴ Alcalá, L. E.: “De historias globales y locales: una aproximación a la historiografía de la Arquitectura de los jesuitas en Hispanoamérica”, pp. 473-496, de *La Arquitectura Jesuítica. Actas del Simposio Internacional*, Zaragoza, 2012.

²⁵ *Twenty Six Martyrs Museum, Catalogue*, Nagasaki, 2004, pp. 28-29 y 77; *Catálogo del Museo de la Universidad Católica Junshin* (en japonés), Nagasaki, fig. en p. 7.

²⁶ Clunas, C.: *Art in China*, Oxford Univ. Press, Nueva York, 1997, pp. 128-129, fig. 64.

el desarrollo de escuelas de arte católico en las misiones de Hachirao, Kazusa, Arie, Arima, Shiki, Nagasaki y Macao. Fue bajo su dirección –afirma A. Muñoz Vidal– que se formaron el japonés Japoco Niva (1579-1635) y el pintor chino, Yu Wenhui (1572-1630), bautizado como Manciel Pereira²⁷. Aún bajo la prohibición del catolicismo a comienzos del siglo XVII, sabemos que en Japón se siguieron haciendo imágenes de culto, como prueban las encontradas desde el siglo XIX entre los *kirishitan* o cripto-cristianos²⁸. Especialmente bella es la Virgen de las Nieves expuesta en el Museo de los 26 Mártires de Nagasaki y realizada después de 1583 en el taller de Giovanni Cola. Siendo su actitud, en adoración, similar a la de un grabado suyo conservado en Osaka y a la del tabernáculo del Colegio de la Compañía de Marchena (Sevilla), es una pintura *kakemono* realizada sobre papel, con pigmentos japoneses. Ello la convierte, según el jesuita F. García Gutiérrez en “un hito en el camino de la enculturación del arte occidental en Japón, ya que une las características de las *Madonnas* italianas a la tradición más típicamente japonesa”²⁹. A ella se suman las dos pinturas de *La Virgen con el Niño y sus Quince Misterios* atesoradas en el Depositorio de Arte Cristiano de Ibaraki y en el Museo de Kioto³⁰ (Fig. 6). Ambas siguen el mismo modelo, con la representación narrativa en pequeños cuadritos de los misterios alrededor, las figuras de San Ignacio y Francisco Javier abajo y la imagen central de María con el Niño quizás derivada de la estampa de la Virgen sevillana de la Antigua.

Sabida es la difusión que adquirió su culto por el orbe católico incluso antes del traslado en 1578 de la pintura original de estilo gótico galante a su actual emplazamiento en la catedral hispalense. Según García Gutiérrez la copia japonesa –conservada en varias estampas de Nagasaki– fue impresa en Arie, en 1597 bajo la dirección de G. Cola, a partir de un grabado “llevado a Japón por los misioneros

y que más tarde pasó a Manila, hasta que finalmente fue devuelto a Japón”³¹.

La devoción por la Virgen de la Antigua se extendió tanto entre los cristianos orientales como entre los criollos de los virreinos hispanos, según prueban las numerosas copias de la original. Tan sólo en la Casa de la Moneda de Potosí (Fig. 7) se conservan dos: Una muy fiel al original en tratamiento del fondo, ademanes e indumentaria de la Virgen y el Niño, y otra con la adición del rosario sostenido por ambos. Lo propio sucedió –según Magdalena Vences– en tierras de la Nueva España, tanto en Michoacán como en Puebla de los Ángeles, para cuya diócesis ordenó su obispo una copia de la imagen sevillana en 1572. En su catedral se pintó tiempo después otra de vestimentas y fondo azulados. Todavía en el siglo XVIII, quizás debido a la proclamación de la Inmaculada como patrona de los territorios hispanos (1760), fue pintada otra réplica para el convento franciscano de Morelia³².

Al margen de la similitud entre estas obras, dada la presencia en las pinturas japonesas de los dos santos jesuitas con el apelativo de S.P. (*Sanctus Pater*), con nimbos en la copia de Ibaraki y sin ellos en la de Kioto, es forzoso aceptar una datación algo posterior a las beatificaciones respectivas de ambos en 1609 y 1619, acaso a partir de las estampas impresas por T. Gallé en Amberes. Dado, además, el texto portugués (LOWADO SEIA O SANCTISSO SACRAMENTO) presente en ellas, parece probado que, aun a pesar de la huida de G. Nola de Nagasaki a la colonia lusa de Macao en 1614 a causa de la persecución promovida por el *shogun* Tokugawa Ieyasu, sus discípulos siguieron copiando en secreto imágenes devocionales llegadas desde allá durante los primeros años de la era Edo (1603-1867). Lo mismo hemos de pensar de la pintura de S. Francisco Javier conservada en el Museo de Kobe, cuya pose parece igualmente inspirada en un grabado flamenco

²⁷ A. Muñoz Vidal: “Pintores jesuitas en la Corte china (siglos XVII y XVIII)”, *Revista Española del Pacífico*, nº 7, Año 1997.

²⁸ F. García Gutiérrez, “J. Giovanni Cola (Joao Nicolao): Un hombre del Renacimiento italiano transplantado a Japón”, *Temas de estética y arte*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2011 (dialnet.unirioja.es), pp. 96-123, Id.: “Valignano and the Introduction of Western Art in Japan”, *Alessandro Valignano S.I. Unomo del Rinascimento: Ponte tra Oriente e Occidente*. (Congreso Internacional, Chieti (Italia), 2006), Institutum Historicum Societatis Iesu, Roma, 2008, pp. 175-185.

²⁹ F. García Gutiérrez, “J. Giovanni Cola...”, pp. 107-8, figs. 7-9.

³⁰ *Twenty Six Martyrs Museum, Catalogue*, Nagasaki, 2004, p. 29; *Catálogo del Ibaraki Municipal Cultural Properties Depository* (portada y pp. 14-15) y F. García Gutiérrez, “J. Giovanni Cola (Joao Nicolao): Un hombre del Renacimiento italiano transplantado a Japón”, *Ibid.*, pp. 104 y 108, figs. 1 y 8.

³¹ F. García Gutiérrez, “J. Giovanni Cola...”, pp. 104, fig. 1 y J.Mª Medianero Hernández, “Copias de la Virgen de la Antigua en Japón”, *Laboratorio de Arte*, nº 9, Sevilla, 1996, pp. 323-332. Se conservan copias de esta imagen en la catedral de Oua y en los museos de los 26 Mártires y de la Universidad Junshin de Nagasaki. Posiblemente el grabado original fue sevillano y anterior a los elaborados por Jerónimo y Antonio Wierix en Amberes a fines del siglo XVI.

³² M. Vences: “Así como el escribir es pintar. Así ver la pintura es leer: Nuestra Señora de la Antigua en los Senderos del arte mariano del Setecientos”, *Migraciones y Rutas del Barroco...*, La Paz, 2014, pp. 121-130, figs. 1, 2, 3, 5, 8.



Fig. 6 Los 15 misterios de la Virgen. Museo de Kioto, c. 1610-20.



Fig. 7 Ntra. Sra. La Antigua de Sevilla en Casa de la Moneda de Potosí.

como el incluido en la *De Vita Francisci Xaverii* de H. Torrellino publicada en 1597³³. Con todo, a pesar de la identidad nipona de tales seminaristas, no es posible percibir en estas pinturas hibridación o mestizaje alguno, como no sea la hipotética sustitución de la rosa de la Virgen por la camelia local y el carácter de rollos colgantes de estas pinturas. Sólo en una estampa coloreada del Museo de la Universidad *Junshin* de Nagasaki (Fig. 8) es posible ver las figuras de la Virgen con el Niño bajo un aspecto japonés en rasgos faciales, postura e indumentaria. Al kimono vestido por María, se añade el de la santa anciana que, por ir al encuentro de la Virgen podría ser su prima Isabel, pero también Santa Ana al incluirse Jesús en el grupo familiar.



Fig. 8 Estampa coloreada de la Virgen con el Niño y Sta. Ana (?), conservada en el Museo de la Universidad Católica Junshin de Nagasaki, S. XVIII-XIX (?).

La planitud de los colores y del fondo, el uso ornamental del dibujo y el rizado tratamiento de las nubes se suman a lo anterior para configurar una imagen católica de estilo nipón.

También es evidente tal estilo en la mayoría de los biombos *Namban* elaborados en torno al 1600. Constituyen los testimonios más vistosos y conocidos del contacto entre japoneses y europeos durante el llamado “siglo cristiano en Japón” (c. 1543-1639). Se extendió éste desde la llegada de S. Francisco Javier hasta la expulsión de los misioneros y comerciantes portugueses a inicios del periodo Edo por el shogun Tokugawa³⁴. Los *namban* o “bárbaros del sur” –que es como calificaron los japoneses del siglo

³³ J. Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, Ed. Istmo, Madrid, 2003, pp. 170 y 197; F. García Gutiérrez, *Ibid*, p. 105.

³⁴ Al periodo también se lo conoce como el “Siglo ibérico” japonés. Sobre ello y el sentido japonés de lo barroco, véase A.J. Falero: “El barroco visto desde la historia intelectual japonesa”, P. Aullón, *Barroco*, Ed. Verbum, 2004, pp. 139-170.

XVII a los europeos que arribaron a sus costas– despertaron tan vivo interés entre los curiosos isleños que fueron representados con sus barcos, indumentarias y posesiones en casi un centenar de biombos ligados a la escuela Kano. En uno de los mostrados en la Exposición ICOCU realizada en Sakai en 2013 para conmemorar los 470 años de las relaciones entre Japón y Portugal, se advierten junto a los habituales comerciantes lusos, un buen número de jesuitas paseando junto a las tiendas cercanas al puerto y a otro celebrando la misa en una capilla más alejada (Fig. 9). Tal circunstancia, permite fechar la pintura algo antes del decreto de prohibición del cristianismo en 1614. Como en la imagen devocional antes aducida, tampoco aquí se advierte nada de mestizaje en las formas, siendo la presencia de los extranjeros el único elemento relativo al contacto entre ambos pueblos. Otros biombos, en cambio, adaptan escenas galantes y bucólicas de origen flamenco en un estilo europeo aprendido de los misioneros jesuitas.

También se hicieron vistosos biombos y cuadros con enconchados en el Virreinato de la Nueva España a partir, quizás, de la llegada de algunos japoneses y chinos a esas tierras. Por ellas ya habían pasado los cuatro jóvenes japoneses que en 1582 envió rumbo a Europa el P. Valignano. Otros lo hicieron en 1610 acompañando a Rodrigo de Vivero y Tanaka Shiseku, y algunos más, entre 1613 y 1618, con motivo de la embajada del Samurai Hasekura³⁵. Al ser el puerto de Acapulco el punto de arribada de las ricas mercancías traídas por el galeón de Manila (la nao de China) y al gozar del privilegio del comercio con el lejano Oriente por decisión de Felipe II en 1582, numerosos aristócratas, mineros y comerciantes novohispanos gustaron de las sedas, lacas, porcelanas o biombos orientales. Éstos inspiraron ejemplares como el que muestra el Palacio del Virrey y la Alameda. Al igual que la cerámica de Puebla, que llegó a unificar las técnicas de Talavera de la Reina (España) con motivos inspirados en la porcelana china, también en él es perceptible la adaptación al gusto local de diseños orientales. Todavía es objeto de discusión la autoría de estas piezas. Se ha dicho que fueron pintores de la escuela Kano huidos del Japón durante la persecución de

Tokugawa quienes introdujeron dichas técnicas, y hasta Rivero Lake ha llegado a proponer un origen japonés para Miguel González, quien para Toussaint fue español y para otros estudiosos el autor de varios biombos con el tema de la Conquista de México en 1698³⁶.

Sea por ello o debido a la asimilación de la técnica oriental por los artesanos novohispanos, ¿podría describirse su aspecto como fruto de un mestizaje artístico? A. Baena incide en el “lenguaje ecléctico” que testimonian todas estas obras y mobiliario como parte de una cultura material global en la que se combinan elementos orientales, hispanos y mexicanos. Bien queda ello expuesto en los versos que Bernardo de Balbuena dedica a la *Grandeza Mexicana*, al proclamar “En ti se juntan España y China, Italia con Japón, y finalmente un mundo entero en trato y disciplina”.

Consta que ya en 1611 arribaron algunos biombos al puerto de Acapulco y lo siguieron haciendo, al menos, hasta 1770. Su prestigio propició no sólo su imitación por artesanos locales, sino también el desarrollo de nuevos temas y estilos concordes con los gustos de la clientela novohispana. Entre ellos, destacó en Pátzcuaro un pintor indio noble llamado José Manuel de la Cerda³⁷. ¿Son por ello de “estilo mestizo” estas piezas? ¿Y qué decir de lo que para Luengo fue “la construcción jesuita por antonomasia en China, el Yuan Ming Yuan, el conjunto de palacios de estilo europeizante encargados por el emperador Qianlong, a mediados del siglo XVIII”? Dicho autor lo juzga “un magnífico exponente de la mezcla de tradiciones orientales y occidentales, y con ello de la historia común entre Europa y China”³⁸.

En estas relaciones, tras el papel pionero de los jesuitas, resultó decisivo el comercio de ricas manufacturas que, como los biombos, satisfacían el gusto por lo exótico y el lujo de las élites en el Nuevo Mundo y Europa. Tal fue el caso de las porcelanas chinas. A ellas se sumaron las japonesas desde que el turbulento cambio dinástico de los Ming a los Quing interrumpió por unos años su flujo. El apetito por éstas fue tal que se calcula que en el siglo XVII, cuando los holandeses reemplazaron a los portugueses en

³⁵ F. García Gutiérrez, “J. Giovanni Cola...”, pp. 102.

³⁶ M. Toussaint: “La pintura con incrustaciones de concha nácar en Nueva España”, (artículo obtenido de internet, sin datos de revista, lugar o año, pp.5-20); S. Alberro: “Reseña de “El arte namban en el México virreinal” de Rodrigo Rivero Lake” *Historia Mexicana*, vol LVI, n° 3, Colegio de México, 2007, pp. 1043-1067; A. Baena Zapatero: “Chinese and Japanese Influence on Colonial Mexican Furniture: The *Achinado* Folding Screens” *Bulletin of Portuguese - Japanese Studies*, vol. 20, 2010, Universidade Nova de Lisboa, pp. 95-123, Id.: “Nueva España a través de sus biombos”, *Huelva libre* (internet, pp. 1-11).

³⁷ A. Baena Zapatero, *Ibid.*, pp. 106-114 y en “Un ejemplo de mundialización: El movimiento de biombos desde el Pacífico hasta el Atlántico (s. XVII-XVIII)”, *Anuario de estudios americanos*, vol. 69, n° 1, enero-junio, 2012, Sevilla, pp. 31-62. ISSN: 0210-5810. DOI: 10.3989/aeamer.2012.1.01; A. Curvelo, “The artistic circulation between Japan, China and the New Spain in the 16th-17th Centuries”, *BPJS*, vol. 16, Lisboa, 2008, pp. 59-69.

³⁸ P. Luengo: “Arquitectura Jesuítica en Filipinas y China”, *La Arquitectura Jesuítica. Actas del Simposio Internacional*, Zaragoza, 2012, pp. 523-540.



Fig. 9 *Biombo Namban* de c. 1550-1600 (Exp. Icocu, Mus. Sakai): Tiendas de Nagasaki e iglesia católica.

su tráfico, nueve millones de piezas se exportaron a Europa. Más tarde, una vez que Böttger descubrió en 1709 el secreto para producirlas, se imitaron con fruición sus diseños –como certifican varias de las piezas exhibidas en el Metropolitan Museum de Nueva York– (Fig. 10). También fuera de Meissen (Sajonia), en aquellas otras factorías que carecían de caolín, se desarrolló una porcelana de pasta blanda con la que, igualmente con éxito, se adaptaron diseños chinos y japoneses a los gustos de la clientela holandesa, germana, británica o francesa.

Así sucedió con los jarrones, teteras, platos, tazas o figuritas elaborados en Delft, Viena, Staffordshire, Chantilly o Sevres³⁹. En analogía a los florales jarrones holandeses, también en Puebla se imitaron las porcelanas chinas llevadas por el Galeón de Manila en piezas de mayólica esmaltadas con estilizados diseños cobalto sobre fondo blanco; pero fue en las factorías centroeuropeas (Fig. 11) donde se alcanzó un mayor parecido con las piezas orientales, como testimonian los platos en forma de abanico, uno japonés y otro austriaco (Du Paquier, c. 1730) del museo neoyor-

kino. Lo propio sucedió con el mobiliario, como certifica una preciosa cómoda Coromandel que B. van Risenburgh elaboró en París hacia 1750 con incrustación lacada china retirada de un biombo de fines del siglo XVII.

Conviene recordar, con todo, que en ese tiempo de intercambios globales no sólo se copiaron estampas europeas en tierras de Oriente y América o se importaron e imitaron biombo, porcelanas y mobiliario asiático en Occidente. También por el mismo tiempo en las factorías de Guangzhou (Cantón) que suministraban las preciadas porcelanas al mercado europeo, se produjeron sofisticadas piezas completamente adaptadas al gusto occidental. Tal es el caso de un jarrón (Fig. 12) del periodo Quanlong (1736-1795) en el que tanto el juego de curvas de sus contornos, como el alegre colorido apastelado y el tenor de su escena galante, el paseo de dos damas entre niños, se ajusta al gusto del contemporáneo rococó francés. No sólo la indumentaria de todos los personajes, sino también las casas a la vera del camino son de carácter europeo. No obstante, es innegable el origen chino de la pieza visto

³⁹ Las obras y datos aquí referidos aparecen expuestos en el ala oriental del Museo Metropolitano.



Fig. 10 Porcelana rococó *Chinesca de Meissen* (Alemania), s. XVIII.



Fig. 11 Platos en forma de Abanicos japonés con pino, bambú y ciruelo y austríaco, con flores (Factoría Du Paquier, c.1730).

el tratamiento de los pinos y el fantástico aspecto de las rizadas nubes que decoran su cuello.

Lo mismo sucede con un cuenco chino esmaltado hacia 1750 con una copia de una estampa coloreada de “Las puertas de Calais” que W. Hogarth grabó y pintó en Londres en 1749. Se trata, según C. Clunas, de una pieza encargada por la familia inglesa Rumbold, pues su escudo acompaña a la imagen. Fue tal la familiaridad de los artesanos cantoneses con las convenciones occidentales que destinaron a la exportación y adaptaron a los gustos occidentales objetos de todo tipo, incluidas figuritas de porcelana y representaciones de asuntos europeos desde 1770⁴⁰. ¿Estamos entonces ante un arte “mestizo” o ante la adecuación de artesanos y artistas chinos a los intereses del mercado? Los Guam, por ejemplo, se especializaron en producir cuadros de muchos tipos, tanto en

⁴⁰ C. Clunas: *Art in China*, Oxford University Press, 1997, pp. 194-199.

estilo chino como europeo, para clientes preferentemente extranjeros. Pero no se olvide que, igual que hubo en Occidente un gusto por lo exótico, lo propio sucedió en China con las xilografías de las puertas de Suzhou, cuyas perspectivas y “utilización de técnicas occidentales fueron solo –según Clunas– una estrategia comercial destinada a atraer el gusto de los clientes chinos por lo nuevo, de moda y exótico”⁴¹.

Confío en que a la vista de éstos y otros muchos ejemplos que la falta de tiempo me impide aducir, se pueda abrir una reflexión más amplia en torno a los conceptos de “mestizaje”, “sincretismo”, “apropiación”, “transculturación”, “adaptación” y “copia” en el arte planetario de los siglos XVI al XVIII.



Fig. 12 *Cerámica china*, din. Qing (1644-1911), periodo Quanlong, 1736-1795: Influjo rococó francés.

⁴¹ C. Clunas, *Ibid.*, pp. 196-198.



LAS FUENTES GRABADAS DE LA TRINIDAD CRESCENTINA EN EL ARTE COLONIAL¹

ALMERINDO OJEDA DI NINNO / ESTADOS UNIDOS

1. LA ICONOGRAFÍA DE LA TRINIDAD EN EL ARTE COLONIAL¹

Las representaciones de La Trinidad Cristiana abundan en el arte colonial². La más común de ellas, nos presenta a Dios Padre como anciano venerable portando insignias de majestad (tiara, cetro, orbe), a Dios Hijo como varón en la plenitud de sus facultades humanas portando atributos de su pasión (cruz, cordero) o su resurrección (cruz o bandera triunfal), y a Dios Espíritu Santo como paloma blanca, suspendida en el espacio, y sin atributo alguno (*La Trinidad Canónica*). La Trinidad Canónica se da en varias modalidades. La más común es la modalidad *Clásica*, la cual nos muestra a las tres personas en composición triangular; la modalidad *Gnadenstuhl* (también llamada *Trono de Gracia* o *Trono de Misericordia*), nos las muestra en combinación con la Crucifixión y en composición ver-

tical³; la modalidad *Padre Misericordioso* presenta a Cristo muerto en las faldas del Padre a manera de *Pietà Divina*⁴.

Pero el arte colonial además nos ofrece representaciones no canónicas del misterio trinitario. Tenemos por ejemplo *La Trinidad Cristomorfa*. Esta iconografía se da también en varias modalidades. La modalidad *Tricorporal* muestra a la Trinidad como tres hombres iguales en apariencia a Cristo⁵. La modalidad *Tricéfala* la representa en términos de tres cabezas de Cristo⁶. Y la famosa modalidad *Trifacial* la presenta como tres caras de Cristo fundidas todas en una misma cabeza⁷.

La Trinidad Cristomorfa no es la única iconografía no canónica de la Trinidad. También se da *La Trinidad Eucarística*, una iconografía en la cual Dios Padre es representado como anciano venerable, Dios Hijo como Hostia ofrecida por el Padre, y Dios Espíritu Santo como paloma⁸. Y —entrando ya en asunto— tenemos una iconografía que

¹ Este estudio no habría sido posible sin la desinteresada ayuda de Peter Stoll, cuya investigación de la visión crescentina se encuentra en Stoll (2014). Me he servido de esta investigación generosamente con el permiso de su autor.

² La iconografía de la Trinidad en el arte colonial ha sido estudiada con mucho provecho por Sebastián 1968, Mujica 2002, Amodio 2005, Sartor 2007, y Maquívar 2006.

³ Ver PESSCA 1274B.

⁴ Ver PESSCA 1516B.

⁵ Aún así, las tres personas de la Trinidad Isomorfa pueden distinguirse gracias a los atributos que generalmente las acompañan. Así, Dios Padre generalmente aparece acompañado del Sol, Dios Hijo de un Cordero o una Cruz, y Dios Espíritu Santo de una Paloma. Las tres personas de la Trinidad Isomorfa también pueden distinguirse por los colores de sus vestimentas —generalmente blancas, rojas, o azules—.

⁶ Véase por ejemplo la pintura de la Trinidad en la Parroquia de San José de Puebla (Maquívar 2006).

⁷ Ver PESSCA 454B.

⁸ Ver Maquívar 2006. Fig. 51.



Fig. 1 Nicolás Cortés de Alcocer. *Trinidad Crescentina*. Óleo sobre tela. ss. XVIII-XIX. Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, Cuenca, Ecuador. Fotografía: Cortesía de Suzanne Stratton-Pruitt y Judy Bustamante, *El Arte de la Pintura en Quito Colonial*. Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2012.

corresponde a las Tres Edades del Hombre, representando a Dios Padre como anciano, a Dios Hijo como varón adulto, y a Dios Espíritu Santo como varón adolescente (Fig. 1). Llamaremos a esta última *La Trinidad Crescentina*, pues deriva de una visión del Espíritu Santo reportada por la Madre María Crescencia Höss de Kaufbeuren.

Importantes estudios de la Trinidad Crescentina han sido realizados por Boespflug (1986) y Maquívar (2006). El propósito del presente ensayo es contribuir a estas investigaciones identificando las fuentes de las representaciones coloniales de esta iconografía trinitaria –en especial los dos grabados alemanes que al parecer inspiraron todas las representaciones coloniales de la Trinidad Crescentina–. Esto nos permitirá, por un lado, dar una visión global de esta iconografía y, por otro, revelar las maneras en las que las obras coloniales se apartan de sus fuentes grabadas.



Fig. 2 *El Espíritu Santo como Adolescente (Visión de Crescencia)*. Tras Joseph Ruffini. Óleo sobre tela, 1727-1728. Crescentiakloster, Kaufbeuren, Alemania.

2. CRESCENCIA: UNA VISIÓN DEL ESPÍRITU

Anna Höss nació en 1682 en el poblado de Kaufbeuren, ubicado en la Diócesis de Augsburgo, en Baviera, en el sur de Alemania. En 1703, Anna fue admitida al convento de las terciarias franciscanas de Mayerhoff, en su Kaufbeuren natal, adoptando el nombre monástico de *Maria Crescentia*. Allí se convirtió en el núcleo espiritual del convento y, en 1741, en su Madre Superior, posición que mantuvo hasta su muerte en 1744. Crescencia fue beatificada siglo y medio después, en el año 1900, siendo canonizada cien años más tarde, por Juan Pablo II, en el año 2001. Como veremos más adelante, la lentitud de este proceso de canonización no fue en absoluto casual.

En 1780, es decir varias décadas después de la muerte de Crescencia, el jesuita Dominikus Ott (1710-1787), confesor de las madres franciscanas del Convento de

Kaufbeuren, escribió una de las primeras biografías de la santa⁹. En ella consignó que:

Aun durante los primeros seis años de su niñez, el Espíritu Santo se le apareció a Crescencia varias veces [...] El Espíritu santo se le aparecía como un joven vestido de túnica y manto blanco como la nieve, con la cabeza descubierta, pelo rizado, y con siete llamas o lenguas de fuego sobrevolando alrededor de su cabeza [...] Después de ingresar al monasterio, el Espíritu Divino se le aparecía mucho más frecuentemente, y su gracia ejercía aun más influencia sobre ella (Gatz 1971, 224, *Traducción del Autor*).

Sucede que los superiores de Crescencia quisieron que se pintara esta visión del Espíritu Santo. Para 1728 lograron convencerla de que le describiera su visión a Joseph Ruffini (m. 1749), pintor de Múnich que contribuyó a las decoraciones de los monasterios de San Florián y Lambach en la Alta Austria, y a la notable abadía benedictina de Ottobeuren en Alemania. La pintura fue terminada en pocos días, y fue realizada de manera que representaba, a perfección, la visión del Espíritu Santo reportada por Crescencia (como ella misma confirmara)¹⁰.

Como veremos a continuación, la pintura de Ruffini fue destruida *intencionalmente* en pleno siglo XX. Afortunadamente, la imagen de esta pintura se ha preservado, hasta el día de hoy, en varias obras del siglo XVIII. Por ejemplo, en 1964, la oficina del vice-postulador de la canonización de Crescencia anunció que había recibido una copia de dicha pintura (Fig. 2)¹¹. Al parecer, la Madre Crescencia le había regalado esta copia a Gabriel Weber, quien naciera en una villa cercana a Kaufbeuren y que eventualmente ocupara el cargo de canónigo agustino en Neustift (Novacella, Tirol del Sur). La pintura eventualmente fue a parar a un ático del monasterio franciscano de Bozen (Bolzano, Tirol del Sur), siendo enviado desde ahí a la oficina del vice-postulador en 1964. En la actualidad, la pintura se conserva en el hoy llamado *Monasterio de Crescencia* de Kaufbeuren.

Imágenes muy cercanas a la representación de Ruffini también se pintaron en el siglo XVIII para varias localidades alemanas, la iglesia de la abadía cisterciense de Gutenzell (Biberach)¹², la Capilla del Espíritu Santo del Castillo de Augustusburg en Brühl (Norte del Rin-Westphalia)¹³, la Iglesia Parroquial de Winterrieden (Baviera)¹⁴, y en una pintura al óleo por Meinrad von Au, hoy en el Heimatmuseum de Sigmaringen (Baden-Württemberg)¹⁵.

Lo que es más, una imagen muy cercana a la de Ruffini fue grabada por Joseph Sebastian Klauber (1710-1768) y publicada por los herederos del impresor Stephan Meistetter (quien muriera en 1728)¹⁶, y otra fue grabada y publicada por Josef Erasmus Belling, en Augsburgo, entre 1750 y 1780 (Fig. 3). Una vez grabada, la imagen crescentina pudo empezar a difundirse a todo lo largo y ancho del mundo católico.

3. BENEDICTO: UNA VISIÓN PROHIBIDA

En 1743, Joseph Vignoli, miembro de la Nunciatura Papal en Lucerna, Suiza, visitó una abadía de monjas cerca a Constance, y quedó muy disgustado al ver que varias de las monjas guardaban grabados del Espíritu Santo Crescentino en sus celdas. Temiendo que la visión de Crescencia ofreciera a los protestantes una oportunidad para exponer la fe católica al ridículo, Vignoli ordenó que las cuestionables imágenes fueran retiradas. Además le escribió una carta al Papa Benedicto XIV, adjuntando grabados de la visión de Crescencia, y solicitándole que examinara la cuestión. El Papa respondió con celeridad el 16 de mayo de 1744 declarando, categóricamente, que las imágenes de la visión de Crescencia eran “contrarias al espíritu de la Iglesia.” Además compartió la preocupación de Vignoli de que los “herejes” pudieran encontrar aquí un pretexto para mofarse de la “fe verdadera”. Así las cosas, el Papa le recomendó al obispo de Augsburgo no dar pasos apresurados hacia la beatificación de María Crescencia, quien acababa de fallecer un mes antes¹⁷.

⁹ El manuscrito se conserva en los archivos del Convento de Kaufbeuren, y fue editado en 1971 por Johannes Gatz, entonces vice-postulador de la causa de canonización de Crescencia. Ver Gatz 1971.

¹⁰ La representación del Espíritu Santo como adolescente tiene precedentes barrocos en una visión de Santa Teresa de Jesús (ver Stoll 2014, 6-10). Y también tiene precedentes góticos. Véanse por ejemplo las iluminaciones de los folios 77v, 82r, y 83v de las *Horas de Catherine de Cleves* conservado en la Morgan Library and Museum de Nueva York. O las tallas del retablo mayor de la Cartuja de Miraflores, situada en las afueras de Burgos (vayan mis agradecimientos a Paola Corti Badía y Ricardo González por estas informaciones).

¹¹ Ver su *Crescentia-Brief* 1963-64, pp. 16ff.

¹² Ver Stoll 2014, Fig. 18.

¹³ Esta pintura es por Johann Adam Schöpf. Ver Kosel 1998, Abb. 30.

¹⁴ Kosel 1998, Abb. 43.

¹⁵ Oehler 1994, Abb. 33, 35.

¹⁶ Ver Stoll 2014, Fig. 2.

¹⁷ Carta al Obispo de Augsburgo fechada el 16 de mayo de 1744 (ver Stoll 2014).



Fig. 3 *El Espíritu Santo como Adolescente*. Josef Erasmus Belling. Grabado al buril tras Joseph Ruffini. Augsburgo 1750–1780. Fotografía: Archivo PESSCA.

El Obispo de Augsburgo, Joseph Ignaz Philipp von Hessen-Darmstadt, inmediatamente impuso una prohibición de las imágenes, y lanzó una investigación exhaustiva de la vida y piedad de Crescencia, de sus supuestos dones sobrenaturales, de sus experiencias visionarias, y de las maneras en que era venerada por sus admiradores. La investigación emitió su reporte ese mismo año. Como cabía esperarse, el reporte criticó duramente la visión de Crescencia. “Queda bastante claro”, concluía el reporte, “que las muchas visiones atribuidas a Crescencia son absurdas, ridículas, y equivocadas”¹⁸.

El reporte llegó al Papa Benedicto XIV en mayo de 1745. Su respuesta fue el *Sollicitudini Nostrae*, un *Breve* fechado el 1 de octubre de 1745 y escrito como carta dirigida al Obispo de Augsburgo¹⁹. En él afirmaba que no veía

¹⁸ Weileder (2001, 118).

¹⁹ Se pueden encontrar versiones francesas y castellanas de este *Breve* en Boespflug (1986) y Maquívar (2006), respectivamente.



Fig. 4 *Sancta Trinitas Unus Deus (Versión Stoll II)*. Taller Klauber. Grabado al buril. Augsburgo, 1758 y siguientes. Fotografía: Virtuelles Kupferstichkabinett, Anton Ulrich Museum, Herzog August Bibliothek.

en Crescencia ningún milagro ni ninguna *virtud heroica* que abriera paso a su beatificación, y reiteró su pedido anterior al obispo para que éste no acelerara la causa de la beatificación de Crescencia (*Sollicitudini Nostrae*, §§ 3, 7).

Además de esto, el documento papal tomó una posición razonada sobre las maneras en que la Trinidad podía ser representada. Así, Benedicto señaló que Dios sólo podía representarse en las maneras que Él escogió representarse *según las Escrituras* (*op. cit.* §§12). En el caso del Espíritu Santo, esto significaba que Éste podía representarse solo como la paloma que apareció durante el bautizo de Cristo, o como las lenguas de fuego que aparecieron en Pentecostés (*op. cit.* § 21). El caso de los tres visitantes a Abraham (y que Abraham tomó como una visita de Dios uno y único) no tendría relevancia en el asunto, pues

esto sólo justificaría representaciones de la Trinidad en términos de tres hombres semejantes (*in tribus figuris aequalibus et similibus*). Es decir, la teofanía de Mambré sólo justificaría la iconografía de La Trinidad Cristomorfa, no la representación aislada del Espíritu Santo como adolescente (*op. cit.* §34). Benedicto por tanto decretó que no se podrían hacer más imágenes de este tipo, y que todas estas imágenes que se encontraran debían ser retiradas de la vista pública (*op. cit.* §10).

Pero la censura de la visión de Crescencia no termina aquí. Doscientos años después, el 14 de marzo de 1928, la Sagrada Congregación del Santo Oficio (antes conocida como la Sagrada Congregación de la Romana y Universal Inquisición y hoy conocida como la Sagrada Congregación para la Doctrina de la Fe), declaró que el Espíritu Santo no podía ser representada *sub forma humana, sive cum Patre et Filio, sive seorsim*. Al día siguiente, el Papa Pío XI confirmó la declaración, la cual fue publicada en Roma el 16 de marzo de 1928²⁰.

Es importante notar que estas nuevas prohibiciones fueron mucho más allá que las de Benedicto XIV, ya que no solo proscribieron la visión de Crescencia, sino que proscribieron también, retroactivamente, la Trinidad Cristomorfa mencionada anteriormente. Y también algunas modalidades de *La Trinidad Parcialmente Cristomorfa*. Una de ellas, representa a Dios Padre y a Dios Espíritu Santo como Cristo Adulto (representando a Dios Hijo como el Niño Jesús). Otra representa a Dios Hijo y a Dios Espíritu Santo como Cristo adulto (y representan a Dios Padre como anciano venerable)²¹.

Sea como fuere, una de las sensibles bajas de estas nuevas injunciones fue la pintura de Ruffini. Como se recordará, esta fue la primera de las representaciones de la visión Crescentina, la que fuera transmitida y aprobada personalmente por la Madre Crescencia. La desaparición de esta pintura fue consignada de manera tersa en una nota a pie de página. En ella leemos que, en 1928,

[...] un obispo exigió que la pintura fuera retirada de acuerdo al Can. 1279 del 16 de marzo de 1928 [el canon promulgado por el Papa Pío XI], ya que no era permitido representar al Espíritu Santo como un adolescente. El superior del monasterio [de los frailes franciscanos de Kaufbeuren] **hizo quemar la pintura** sin decirle nada al vice-postulador [de la canonización de Crescencia]. El vice-postulador fue informado de esto sólo después de que la pintura fuera incinerada (Gatz 1971, 227; *traducción del autor; énfasis añadido*).

Así, después de doscientos años de haber sido creada, la pintura de Ruffini dejó de existir.

4. EL NACIMIENTO DE LA TRINIDAD CRESCENTINA

La censura papal emitida por Benedicto XIV en 1745 fue de una claridad meridiana. No obstante ello, parece que tuvo poco efecto en el resto del siglo XVIII. Para empezar, tenemos testimonios directos de que la pintura de Ruffini estaba a la vista del público entre 1770 y 1780²². Y probablemente también después de 1780, pues ciertamente estaba expuesta en 1928, cuando Pío XI ordenó que se retirara. Por otro lado, las pinturas de Gutenzell, Brühl, Winterrieden y Sigmaringen que hemos mencionado anteriormente fueron terminadas todas después de 1745. Y lo mismo vale para el grabado de Belling.

Pero hay dos descendientes de la imagen Crescentina que fueron creados después de la prohibición papal de 1745 y que son de particular interés para el arte colonial. Ambos son grabados. Y ambos presentan al Espíritu Crescentino junto con Dios Padre y Dios Hijo. La Trinidad Crescentina había nacido.

El primero de estos grabados (Fig. 4), fue producido en una de las casas editoras católicas más importantes del mundo del siglo XVIII. Nos referimos al Taller Klauber de la Villa Imperial de Augsburgo. Vale recalcar que el grabado en cuestión fue producido con permiso imperial, es decir *Cum Privilegium Sacrae Caesareae Majestatis* (o C.P.S.C.M.).

El grabado que nos ocupa fue utilizado para ilustrar la tesis de que la Santa Trinidad constituye un solo Dios (*Sancta Trinitas Unus Deus*). Y lo logra colocando a las tres personas de la Trinidad en los vértices de una letra **A** mayúscula, la cual “aunque sea triangular, sigue siendo una sola letra”. Sobre el vértice inferior derecho se representa al Espíritu Santo Crescentino.

El grabado servía además de ilustración de *La Letanía de Loreto*, libro de Franz Xaver Dorn (or Dornn), publicado por primera vez en la arriba mencionada casa editora de Augsburgo, Sede Episcopal de la Diócesis, en 1749. Al pie de la imagen, este grabado añade un pasaje bíblico recogido en la Vulgata (1 Juan 5:7), *...y estos tres son uno*.

El segundo descendiente grabado de la Trinidad Crescentina que hemos identificado (Fig. 5), fue diseñado y publicado por Gottfried Bernhard Göz (1708-1774), una

²⁰ *Acta Apostolicae Sedis*, Volumen 20, Número 4, Página 103. Cf. http://www.vatican.va/archive/aas/index_en.htm.

²¹ La primera de estas representaciones *parcialmente cristomorfas* fue llevada al lienzo en el siglo XVII por el pintor novohispano Andrés López (Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, ahora en internet gracias al Google Cultural Institute); la segunda fue pintada por un artista cusqueño no identificado y se encuentra en el Museo de la Antigua Reducción de Trinidad, Paraguay (ver PESSCA 1317B).

²² Ver Gatz (1971, 227).



Fig. 5 *Festum SS. Trinitatis Unus Deus* Gottfried Bernhard Göz. Grabado al buril y a la puntilla. Augsburgo, 1744 - 1765. Fotografía: Archivo PESSCA.

de las figuras más destacadas del rococó alemán. El grabado, abierto entre 1744 y 1765, muestra a las tres personas de la Trinidad Crescentina sobre un orbe en el que se ve a Adán y Eva en el Paraíso Terrenal, trascendiendo así tanto el espacio como el tiempo. Este grabado es el décimo-séptimo de una serie que ilustra las festividades católicas (y, en el caso que nos ocupa, la Fiesta de la Santísima Trinidad). El grabado describe a G.B. Göz como pintor católico y grabador de la Corte Imperial, y también proclama que el grabado fue impreso en Augsburgo con privilegio imperial

C.P.S.C.M. En este grabado se aprecia, con toda claridad, el Espíritu Santo Crescentino derivado de la pintura de Ruffini.

No obstante todos sus galardones de ortodoxia, el segundo de estos grabado (u otro equivalente), logró atraer la ira de la censura religiosa en 1797²³. Pero la verdad es que, para estas fechas, las imágenes de la Trinidad Crescentina estaban ya fuera del control de los censores. Jakob Spieler había pintado un fresco para la Iglesia Parroquial de Eglofs (Ravensburg) basado en el grabado de Göz²⁴. Y la Iglesia de San Martín, en Kaufbeuren, comisionó un notable relieve en bronce tras la misma imagen²⁵. Más allá de esto, y gracias a la multiplicidad, portabilidad, y bajos costos de los grabados, las iconografías de Klauber y Göz se habían esparcido ya por toda Europa. Y, cruzando el Atlántico, a los territorios católicos del mundo entero.

5. LA TRINIDAD CRESCENTINA EN EL NUEVO MUNDO

En efecto, en los siglos XVIII y XIX, imágenes de la Trinidad Crescentina se produjeron alrededor del mundo, de México a Brasil y de Goa a Quito. Para empezar, el libro de Dorn sobre la Letanía Loretana fue re-editado muchas veces en el siglo XVIII²⁶. No solo en alemán y latín, sino también en holandés, francés, italiano y, lo que es más importante para nuestros fines, en castellano²⁷. Copias de algunas de estas ediciones se pueden encontrar fácilmente en los dispersos territorios de los imperios españoles y portugueses. Y también muchas pinturas basadas en sus ilustraciones. Una de ellas es un fresco en el Monasterio de Santa Catalina de Siena de Arequipa (Fig. 6). Está basada en el grabado de Klauber de la Trinidad Crescentina. Otra se encuentra en la Iglesia de Nuestra Señora de Laja, en Bolivia (Fig. 7). También sigue muy de cerca al grabado de Klauber. Y una tercera es un fresco del Seminario Patriarcal de Rachol. Este seminario no se encuentra en las Américas, sino en Goa, India (Fig. 8).

Es interesante notar que las dos piezas americanas en cuestión difieren en un pequeño detalle de la pieza goana:

²³ En 1797, el Cardenal Christoph Anton Migazzi, Obispo de Viena, se quejó ante el Ministro Conde Lazansky de que un encuadernador de Viena vendía un grabado de la Trinidad con el Espíritu Santo en forma de hombre joven (el grabado tenía impresa la aprobación de los censores imperiales). El Cardenal Migazzi reiteró el argumento original por el cual las representaciones de la Trinidad habían de basarse en las Escrituras (es decir, para no impartir ideas erróneas entre la gente común y para no dar pie a burlas protestantes). El Conde Lazansky respondió con perplejidad, indicando que el grabado no era en absoluto reciente. Y que había sido producido por un artista católico en Augsburgo, supuestamente con la aprobación del obispo local (ver Wiedemann 1873, 368-369). Este grabado fue eventualmente suprimido.

²⁴ Kosel 1998, Abb. 34-35.

²⁵ Kosel 1998, Abb. 37.

²⁶ Ver Amaral 2011 y Stoll 2013.

²⁷ Una de las ediciones castellanas fue publicada en Valencia por la Viuda de Joseph de Orga en 1768. Para esta edición, los finos grabados sobre plancha de cobre realizados por Klauber fueron reemplazados por xilografías toscas pero fieles al original. Van firmadas *Lucchesini* en el taco de madera.

mientras que la pieza goana muestra al Profeta Jeremías con el brazo izquierdo plegado, las piezas americanas lo presentan con el brazo izquierdo extendido²⁸. Esta diferencia se debe a que la pieza goana usó una de las versiones del grabado del Taller Klauber (Stoll I; Fig. 9), mientras que las versiones americanas usaron otra (Stoll II; ver arriba Fig. 4). La diferencia entre ambas fuentes también explica otras pequeñas diferencias entre estas piezas. Así, las versiones americanas muestran un querubín debajo de la Virgen mientras que la goana muestra varios. Y el querubín que se acerca a Jeremías sobrevuela paralelo al suelo en las versiones americanas pero desciende en picada en la versión goana.

Y aun mejor fortuna tuvo el grabado de Göz. Una versión particularmente fiel al grabado se puede ver en la Fig. 1, pintura del artista quiteño Nicolás Cortés de Alcocer (fl. 1787-1816). Aparte de los cambios inherentes a una traducción del lenguaje gráfico al pictórico²⁹, Cortés de Alcocer añade ciertos elementos ornitológicos a la imagen grabada –en particular un pavo real y una grulla–. También cercana al grabado de Göz está una pintura del destacado artista novohispano Miguel Cabrera (1695-1768) (Fig. 10). Efectuando un acercamiento composicional a la Trinidad y al Orbe Terrenal, Cabrera se concentra en los cielos, poblándolos de dos coros de querubines. Un tercer descendiente cercano del grabado de Göz es una pintura anónima sobre los cielos de la Capilla Mayor de la Iglesia de San José de Itapanhoacanga (Minas Gerais, Brasil, siglo XVIII) (“PESSCA 2237B”).

Pero las traducciones del lenguaje gráfico de Göz no son todas al lenguaje pictórico. También tenemos traducciones al lenguaje escultórico. Buen ejemplo de ello es un relieve de madera policromada atribuida al notable artista quiteño Manuel Chili, más conocido como *Caspicara* (siglo XVIII). Es interesante notar cómo el Triángulo Trinitario y el Orbe Terrenal adquieren mayor protagonismo en la talla de Caspicara –el primero al aumentar de tamaño y al ser sobredorado–; el segundo al ser portado por querubines. Nubes y ropajes adquieren además mayor dramatismo en Caspicara. Y la paloma del Espíritu Santo, junto con su aureola, se separan del pecho del joven Crescentino, se agigantan, y se elevan, coronando así toda la composición (“PESSCA 2381B”).

Existe una segunda traducción escultórica del modelo gráfico de Göz (Fig. 11). Se trata de una talla sobre caolín policromado del siglo XVIII. Está conservada en el Museo Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. En esta talla, la composición de Göz reposa sobre un pedestal rococó flanqueado por dos querubines.



Fig. 6 SSM Trinidad - Un Dios Verdadero Artista No Identificado. Fresco, s. XIX. Monasterio de Santa Catalina de Siena, Arequipa, Perú. Fotografía: Archivo PESSCA.



Fig. 7 Sancta Trinitas Unus Deus Artista Cusqueño No Identificado. Óleo sobre lienzo, s. XVIII. Iglesia de Nuestra Señora, Laja, Bolivia. Fotografía: Archivo PESSCA.

²⁸ El pasaje bíblico aludido aquí es Jeremías 1: 6-9.

²⁹ Ver Ojeda (en prensa).



Fig. 8 *Sancta Trinitas Unus Deus*. Artista Goano No Identificado. Fresco, s. XVIII. Monasterio Patriarcal de Rachol, Goa, India. Fotografía: Archivo PESSCA.

Esta es una solución artística al problema físico creado por la traducción del lenguaje gráfico al escultórico. ¡No es lo mismo grabar una Trinidad sobre una esfera que tallar un volumen tridimensional de esta composición y someterlo a la implacable fuerza de la gravedad!

Es interesante notar que algunas de las pinturas coloniales de la Trinidad Crescentina presentan modificaciones significativas al grabado de Göz. Así, Nicolás Cortés de Alcocer realizó una segunda pintura de la Trinidad Crescentina (Fig. 12). En ella, la Trinidad celestial se yuxtapone a su contraparte terrenal –La Sagrada Familia compuesta de Jesús, María, y José–³⁰. Mientras que la Trinidad Celestial forma un triángulo que apunta hacia abajo, la Trinidad Terrenal invierte la composición y forma un triángulo que apunta hacia arriba. Las poses de las figuras en los vértices correspondientes son, sin embargo, las mismas: Como Dios Padre, José tiene el brazo derecho doblado con la mano sobre el pecho mientras el brazo izquierdo se extiende hacia un lado; como Dios Espíritu Santo, El Niño Jesús tiene ambos brazos extendidos hacia los lados, y tiene una imagen del Sagrado Corazón sobre el pecho, precisamente donde Dios Espíritu Santo tiene una palo-

ma. Y, como Dios Hijo, María tiene ambas manos sobre el pecho. La pintura añade, además, la inscripción *Cor meum jungatur vobis* ‘¡Que mi corazón se una al tuyo!’ (1 Crón. 12: 17) en el lugar en el que el grabado de Göz colocó la inscripción trinitaria *Et hi tres unum sunt* (1 Juan 5:7), añadiendo, de este modo, una devoción al amor de Dios a la devoción original a la Trinidad.

Como indicamos anteriormente, el grabado de Göz coloca a la Trinidad sobre un orbe en el cual se ve el Paraíso Terrenal. La pintura de Cortés de Alcocer que esta-



Fig. 9 *Sancta Trinitas Unus Deus* (Versión Stoll I). Taller Klauber. Grabado al buril. Augsburgo, 1749 y siguientes. Fotografía: Archivo PESSCA.

³⁰ Ver Stratton-Pruitt 2012, p. 293.



Fig. 10 *Trinidad Crescentina*. Miguel Cabrera. Óleo sobre tela, s. XVIII. Colección particular, Zacatecas, México. Fotografía: cortesía de María del Consuelo Maquívar, *De lo Permitido a lo Prohibido: Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. Ciudad de México, Miguel Ángel Porrúa, 2006.

mos discutiendo deja de lado este orbe, y lo reemplaza por una representación de la Trinidad Terrenal. Es interesante por tanto comparar esta pintura con otra pintura quiteña que preserva el Orbe Terrenal, pero sólo como punto de apoyo tradicional de la Virgen de la Inmaculada Concepción representada como Mujer del Apocalipsis y conocida como *La Virgen de Quito* (Fig. 13). La imagen proviene de la famosa escultura presentada por Bernardo de Legarda (m. 1773) al Convento de San Francisco de Quito el 8 de diciembre (Fiesta de la Inmaculada Concepción), de 1734. A un lado de la Virgen de Quito están Santa Mariana de Jesús, *La Azucena de Quito*, y San Juan Nepomuceno –santo de gran devoción en Quito–. La imagen de Göz se adapta, pues, aun más a las sensibilidades y devociones quiteñas.

³¹ Agradezco a Eduardo Limón la observación de la media luna.

Más allá de las simples adaptaciones, es interesante notar que los artistas quiteños transformaron radicalmente a la Trinidad Crescentina, convirtiéndola en su contraparte canónica (La Trinidad Canónica). Esta “normalización” de la imagen Crescentina se alcanzó a través de una reinterpretación radical del Espíritu Santo Crescentino como Virgen María. Esto puede verse en una pintura del Museo Jijón y Caamaño de Quito (Fig. 14). Dotando al Espíritu Crescentino de una larga cabellera y colocándole una media luna a sus pies, el artista quiteño lo convirtió en una representación de la Virgen María³¹. Al separar la paloma del pecho del Espíritu Santo, la nueva imagen de la Virgen María podía quedar rodeada de la Trinidad, representada ahora a través de las imágenes canónicas del Padre, El Hijo, y el Espíritu Santo. Si esta reinterpretación fue una lectura equivocada del grabado de Göz o una apropiación intencional de la misma es algo que queda por determinar.



Fig. 11 *Trinidad Crescentina* Artista Quiteño No Identificado. Escultura de caolín policromada. s. XVIII. Museo Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Fotografía: Archivo PESSCA.



Fig. 12 *Trinidad Crescentina y Trinidad Terrenal*. Nicolás Cortés de Alcocer. Óleo sobre lienzo. ss. XVIII - XIX. Antes en el Museo Filanbanco; paradero actual desconocido.



Fig. 13 *Trinidad Crescentina, Virgen de Quito, Mariana de Jesús y San Juan Nepomuceno*. Artista Quiteño No Identificado. Óleo sobre lienzo, s. XVIII. Museo del Banco Central del Ecuador. Fotografía: Archivo PESSCA.



Fig. 14 *La Virgen María y la Trinidad Adorada por Santos Dominicos y Franciscanos*. Artista Quiteño No Identificado. Óleo sobre zinc, s. XVIII. Museo Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, Ecuador.
Fotografía: Cortesía de Suzanne Stratton-Pruitt y Judy Bustamante, *El Arte de la Pintura en Quito Colonial*. Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2012.

BIBLIOGRAFÍA

- Amaral, Rubem (2011), "Bibliography of the Litany of Loretto illustrated with emblematic plates by the Brothers Klauber, of Augsburg, or after them". *Society for Emblem Studies Newsletter* 48:10-16. Disponible en línea en: <http://german.lss.wisc.edu/~smoedersheim/ses/SESNewsletter48.pdf>
- Amodio, Emanuele (2005), "El monstruo divino: Representaciones heterodoxas de la Trinidad en el barroco latinoamericano". *Manierismo y Transición al Barroco: Memorias del III Encuentro Sobre Barroco*. La Paz, Unión Latina, pp. 91-104.
- Boespflug, François (1984), *Dieu dans l'art. Sollicitudini Nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*. Paris, Les Éditions du Cerf.
- Gatz, Johannes (Ed.) (1971), *Crescentia Höss v. Kaufbeuren in der Sicht ihrer Zeit; eine wertvolle Quellenschrift von 1780 nach der Handschrift v. P. Dominikus Ott SJ*. Landshut, Solanus-Druckerei.
- Kosel, Karl (1998), "Die selige Crescentia Höß von Kaufbeuren (1682-1744): Zur Ikonographie ihrer Visionen, 2. Teil." *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte* e. V. 32: 219-241.
- Maquivar, María del Consuelo (2006), *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- Mujica Pinilla, Ramón (2002), "El arte y los sermones". En Mujica Pinilla, Ramón et al. (Eds.) *El Barroco Peruano*. Lima, Banco de Crédito del Perú, pp. 219-313.
- Oehler, Hans Albrecht (1994), "Die Heilig-Geist-Vision der seligen Crescentia von Kaufbeuren in der Kunst Südwestdeutschlands." *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte* e. V. 29: 160-174.
- Ojeda, Almerindo (en prensa) "El uso de grabados en el arte colonial: Una aproximación al corpus boliviano". Suzanne Stratton-Pruitt (Ed.) *El Arte de la Pintura en Bolivia Colonial*. Philadelphia, St. Joseph's University Press.
- Sartor, Mario (2007), "La Trinidad Heterodoxa en América Latina." *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia* (Quito) 25: 9-43.
- Schenone, Héctor (1998), *Iconografía del Arte Colonial. Jesucristo*. Buenos Aires, Fundación Tarea.
- Sebastián, Santiago (1968), "La representación heterodoxa de la Trinidad en Hispanoamérica." *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* (Buenos Aires) 21: 70-74.
- Stoll, Peter (2013), "Zweites Augsburger Rokoko: Die Lauretanische Litanei der Brüder Klauber und ihre Rezeption in Frankreich". OPUS Augsburg, dem Publikationsserver der Universität Augsburg. Disponible en línea en: <http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/2362>
- Stoll, Peter (2014), "Crescentia Höß of Kaufbeuren and her vision of the Spirit as a young man". Augsburg. Disponible en línea en: <http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/2637>
- Stratton-Pruitt, Suzanne (Ed.) (2012), *El Arte de la Pintura en Quito Colonial* [= *Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series*, 6]. Philadelphia, Saint Joseph's University Press.
- Weileder, Andreas (2001), "Die Akten der Untersuchung über Crescentia Höß, verstorbene Oberin des Franziskanerinnenklosters zu Kaufbeuren, aus dem Jahr 1744". En *Die heilige Crescentia von Kaufbeuren im Spiegel der ersten Befragung durch Eusebius Amort und Giovanni Battista Bassi im Jahr 1744* [= *Kaufbeurer Schriftenreihe*, 3]. Thalhofen, Bauer, pp. 6-123.
- Wiedemann, Theodor (1873), "Die kirchliche Bücher-Censur in der Erzdiözese Wien. Nach den Akten des fürsterzbischöflichen Consistorial-Archiv in Wien." *Archiv für Österreichische Geschichte* 50: 353-520.
- Almerindo E. Ojeda
Proyecto para el Estudio de las Fuentes Grabadas del Arte Colonial (PESSCA)
 University of California at Davis / Pontificia Universidad Católica del Perú
<http://artecolonial.org>



OBJETOS FORÁNEOS EN IMÁGENES PROPIAS. ENTRECRUZAMIENTOS Y APROPIACIONES EN LA PINTURA DIECIOCHESCA NEOGRANADINA*

OLGA ISABEL ACOSTA LUNA / COLOMBIA

El 29 de mayo de 1628 el encomendero y alférez mayor de Santafé, Juan Clemente de Chávez, dispuso en su testamento el legado de algunas de sus propiedades para la fundación en Santafé de Bogotá de un convento femenino de la orden dominicana con el título de Santa Inés de Montepulciano, santa italiana que nace en 1268 y muere en 1317¹. Según el cronista Juan Flórez de Ocariz, Chávez tomó esta decisión tras hacer una confesión general de su vida en el Convento de Santo Domingo en Santafé donde pudo tener acceso a lo que el cronista denominó “libros espirituales para fervorizarse mas en devoción”². Entre los libros consultados Chávez habría ojeado *La Historia*

General de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores escrita por los frailes dominicos Hernando de Castillo y Ioan Lopez, publicada en Valladolid entre 1592 y 1613³ y donde se encontraba consignada la vida de Santa Inés de Montepulciano que le llamó especialmente la atención. Aunque en su testamento Chávez se refería a Inés de Montepulciano como una santa y ya para entonces en Puebla de los Ángeles se había fundado en 1626 otro convento dominicano en su honor, lo cierto es que la beata sólo fue canonizada por el papa Benedicto XIII el 12 de mayo de 1726⁴.

A pesar de las imprecisiones alrededor del proceso de canonización, el Monasterio de Santa Inés de Montepul-

¹ *Este texto debe mucho a los equipos de trabajo y a la directora del Museo Colonial y Santa Clara quienes me permitieron hacer parte de procesos relacionados con el rescate de la colección pictórica del Monasterio de Santa Inés de Montepulciano en Bogotá. A su vez a Laura Liliana Vargas Murcia, colega y compañera en varias de estas aventuras, a la generosidad y confianza de las religiosas inesitas y especialmente a sor Teresita de la Caridad, sin cuyo espíritu trasgresor hubiera sido imposible acceder al estudio y conocimiento de este valioso patrimonio.

Chávez determinó que “(...) en las cassas de nuestras moradas se funde un monasterio de la Orden del Señor Santo Domingo, debajo de su regla, con el título de Santa Ignes de Monte Pulquissiano [sic]”, tomado de: AMSIMB (Archivo del Monasterio de Santa Inés de Montepulciano de Bogotá) *Transcripción del testamento de Dn Juan Clemente Chavez del 29 de mayo de 1628 realizada en 1769 debido a un pleito por la pertenencia de un pantano en el Valle de Boxaca*, f. 29 v. Sobre la historia del monasterio véase: Acosta Luna, Olga Isabel y Vargas Murcia, Laura Liliana, “El Monasterio de Santa Inés de Montepulciano en Santafé de Bogotá”, en: Museo de Arte Colonial, *Una vida para contemplar. Serie inédita: Vida de Santa Inés de Montepulciano*, O.P., Museo de Arte Colonial (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012) 18-25.

² Flórez de Ocariz, Juan, *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, edición facsimilar de la impresión de Madrid de 1674, Instituto Caro y Cuervo/ Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, Bogotá, 1990 [1674], 176.

³ De Castillo, Hernando, Fray. *Segunda parte de la Historia General de Sancto Domingo y de su Orden de Predicadores por el maestro Fray Hernando de Castillo de la misma Orden con Privilegio* (Sant Pablo de Valladolid: Diego Fernandez de Cordova, Impresor del Rey, 1592), capítulos XXXII y XXXIII. Lopez, Ioan, Fray. *Tercera parte de la Historia General de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores. Por don Ioan Lopez Obispo de Monopoli de la misma Orden* (Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova, 1613), capítulo V.

⁴ Sobre el convento y la Iglesia de Santa Inés de Montepulciano en Puebla de Los Ángeles, ver: Amerlinck de Corsi, María Concepción y Ramos Medina, Manuel. *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal* (México: Grupo Condumex, 1995), 174-178.

ciano fue fundado el 19 de julio de 1645 por tres religiosas del Convento de la Concepción de Santafé, entre quienes estaban una hermana y una sobrina del entonces ya difunto Juan Clemente de Chávez⁵. Sabemos que las inesitas, como se le conoce a estas religiosas, permanecieron en el monasterio original hasta 1863 cuando fueron exclaustradas por el gobierno nacional durante la Desamortización de Bienes de Manos Muertas. La fábrica, a la cual nunca volvieron las religiosas, sobrevivió varios años abandonada y habitada por otras comunidades y finalmente entre 1956 y 1957 fue demolida para dar paso a la construcción de una avenida que debía atravesar la ciudad de centro a sur, conocida hoy como la carrera décima.

Por su parte, tras la exclaustración, es poco lo que se sabe de las religiosas de Santa Inés, algunas permanecieron clandestinas y continuaron llevando las riendas de la comunidad discretamente hasta 1909 cuando un grupo que se encontraba exiliado en el Convento de Santa Catalina de Siena en la Habana Cuba, retornó a la vida monástica y reavivó abiertamente la comunidad en otra construcción colonial del centro de Bogotá. En 1961 se mudaron nuevamente a un antiguo colegio al norte de la ciudad de donde se trasladaron en el 2013 a una nueva edificación en una población cercana a Bogotá⁶.

A pesar de los ires y venires del monasterio de Santa Inés, sus religiosas lograron conservar buena parte de su patrimonio mueble, sobre todo de su colección pictórica que desde el 2005 se convirtió en una preocupación conjunta con los Museos Colonial y Santa Clara de Bogotá⁷. Desde entonces y gracias a la labor en equipo, se ha empezado a recuperar, inventariar, catalogar, estudiar y divulgar un amplio acervo pictórico datado desde el siglo XVII hasta el XX. Justamente este escrito quiere llamar la atención sobre algunas de las obras de la colección que proponen transformaciones en torno al lenguaje pictórico en Santafé entre los siglos XVII y XVIII que sugieren la apropiación de temas y formas a partir de entrecruzamientos y mezclas presentes en los lienzos.

MESTIZAJE, ENTRECRUZAMIENTOS Y APROPIACIONES

Para el caso colombiano hasta hace pocos años los conventos femeninos eran apenas un tema a considerar por la historiografía, esto es algo que se ha venido solvando desde la década de 1990 gracias a investigaciones procedentes de la Historia y la Literatura especialmente y que han logrado visibilizar el papel significativo de los conventos femeninos y sus religiosas en la cultura neogranadina⁸. Para el caso específico de las religiosas de Santa Inés, curiosamente el conocimiento que tenemos ha estado relacionado con su patrimonio mueble. Fue así cómo a modo de primicia se reveló la existencia de algunas de sus pinturas en 1968, con motivo de la organización de la exposición de *Arte Religioso de la Nueva Granada* en el marco del XXXIX Congreso Eucarístico y la visita del Papa Pablo VI a Colombia⁹. A pesar de este impulso, al ser una colección de un monasterio de clausura tuvo poca visibilidad hasta el año 2005 cuando equipos de trabajo del Museo Colonial pudieron acceder a su acervo pictórico. La observación detallada de las obras da cuenta de múltiples particularidades especialmente en los desarrollos de iconografías particulares que muestran algunas pinturas del siglo XVIII que se valieron de diversos tipos de cruces de modelos visuales, pero también de contextos propios en la representación de historias, imágenes y objetos en sus lienzos.

Esta contribución no busca, sin embargo, señalar o definir pinturas “mestizas”, sino formular un desarrollo de mezclas y entrecruzamientos que se dieron en las formas visuales y cómo su comprensión nos puede acercar al contexto particular del Monasterio de Santa Inés. Vale resaltar que para el caso neogranadino, el mestizaje como objeto de estudio no ha gozado de tanta resonancia como en otros espacios del antiguo Virreinato del Perú. Sin embargo, entre las décadas de 1940 a 1980 autores como Gabriel Giraldo Jaramillo, Eugenio Barney Cabrera y Fran-

⁵ Flórez de Ocariz, *Genealogías*, 178.

⁶ Acosta Luna, Olga Isabel y Cruz Medina, Juan Pablo, *Entrevista a Sor Teresita de la Caridad*, 16 de julio del 2012.

⁷ Toquica, Constanza, “Presentación: Fuga-Mundi”, en Museo de Arte Colonial, *Una vida para contemplar*, pp. 5-9.

⁸ Véase por ejemplo: Toquica, María Constanza, *A falta de oro: linaje, crédito y salvación. Una historia del Real Convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá, Siglos XVII y XVIII*, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008).

⁹ Gil Tovar, Francisco y Arbeláez Camacho, Carlos, “Arte religioso en la Nueva Granada. Exposición XXXIX Congreso Eucarístico Internacional. Bogotá Agosto 1968”, (Bogotá: Ediciones Sol y Luna, 1968), 162 (sin paginación).

cisco Gil Tovar se ocuparon de establecer encuentros con lo indígena en el arte motivados más por un prejuicio que dominó durante años la historiografía del arte colonial en Colombia relacionado con la pobre valoración dada a las producciones artísticas neogranadinas¹⁰. Como lo ha formulado recientemente Juan Ricardo Rey se buscó entonces mostrar el arte neogranadino como una hibridación donde ha predominado lo blanco sobre lo indio y lo africano y se formularon para ello una serie de castas estéticas como lo hispanoindio, luso indio, indoafricano, afroindio, euroindio, indoeuropeo, hispanoindoafricano, afrohispanico e indoaforespañol¹¹. Los estudios relacionados con imágenes neogranadinas de las dos últimas décadas han estado motivados más por preocupaciones planteadas desde la historia cultural y se han alejado del problema del mestizaje, quizá en respuesta al prejuicio mencionado o al no encontrar ejemplos visuales tan claros como sí se han hallado en otros espacios del Virreinato del Perú.

En este sentido, son sobre todo de utilidad para este análisis las aproximaciones antropológicas realizadas en los últimos años para el contexto neogranadino y que no necesariamente se han ocupado de las imágenes. Así no se puede pasar por alto el trabajo publicado en el 2014 por Joanne Rappaport *The Disappearing Mestizo. Configuring Difference in the Colonial New Kingdom of Granada* donde expone la precariedad del concepto “mestizaje” al ser una categoría que para el siglo XVII desapareció como un identificador sociológico eficaz, lo cual refleja la complejidad de la realidad colonial en su ordenamiento social, legal y simbólico¹². En esta misma línea, Carl Langebaek en *Los Herederos del Pasado* del 2009, desecha la categoría de mestizaje para comprender la apropiación del indio y su pasado en el Nuevo Reino desde la Conquista por considerarla una ideología de carácter racial que no ayuda a entender la ambigüedad de la diferencia con el otro¹³.

Así, las siguientes reflexiones se desmarcan de la formulación racial de los entrecruzamientos y mezclas de formas e ideas visuales y se concentran más en la complejidad y riqueza que estos encuentros múltiples proponen y que

formulan a su vez la flexibilidad del fenómeno que para el caso de las obras de Santa Inés que se mencionarán muestran sus diversos matices y divergencias, donde se superponen las geografías y las temporalidades, permitiendo que en estas imágenes conviva lo viejo y lo nuevo y lo foráneo y lo propio.

EL NACIMIENTO DE SANTA INÉS, UN CASO DE ESTUDIO

La pintura *El Nacimiento de Santa Inés de Montepulciano* (Fig. 1) es un buen caso de estudio para los propósitos expuestos. La obra pertenece a una serie de por lo menos ocho lienzos sobre la vida de Santa Inés de Montepulciano. Desde 1968 la serie fue atribuida a un pintor de nombre Jerónimo López quien la habría realizado en el siglo XVII, sin embargo recientemente se ha establecido que tal autoría y datación serían erróneas y se propone mantener el anonimato de la serie que habría sido realizada en la segunda mitad del siglo XVIII¹⁴.

La pintura en la que me concentraré representa el momento posterior al nacimiento de la Santa. Así en un primer plano la niña es cargada en brazos por una mujer mayor que está rodeada por otras dos mujeres, quienes se disponen a vestir a la pequeña. Al lado de la recién nacida se encuentra un cordero, que se refiere a un atributo característico de la Santa y de la Santa Inés romana y que se debe al parecido fonético del nombre *Agnes* (Inés) con el vocablo latín *Agnus* que significa cordero. Atrás de este grupo vemos a la madre de Inés, postrada en una cama y atendida por dos mujeres, una le da de comer y la otra arregla la cortina de la cama, probablemente para permitirle ver a su hija. Al fondo a la izquierda hay una cortinilla corrida que permite ver una habitación donde se encuentra una niña de rodillas rezando ante un crucifijo, quien no es otra que la devota Santa Inés años después.

Sabemos que tanto el nacimiento como las demás escenas representadas en la serie bogotana de la vida de

¹⁰ Véase por ejemplo: Barney Cabrera, Eugenio, *Temas para la Historia del Arte en Colombia*, (Bogotá: Universidad Nacional, 1970), Arbeláez Camacho, Carlos y Gil Tovar, Francisco, *El arte colonial en Colombia*, (Bogotá: Ediciones Sol y Luna, 1968) y Giraldo Jaramillo, Gabriel, *La pintura en Colombia*, (México: FCE, 1948).

¹¹ Rey-Márquez, Juan Ricardo, “La imagen colonial neogranadina y su aura mediocritas”, en: *Sztuka Ameryki Łacińskiej / Arte de America Latina, – Studia o sztuce kolonialnej, nowoczesnej i współczesnej / Estudios del arte colonial, moderno y contemporáneo* (vol. 2, 2012), 153 – 163, acá 155.

¹² Rappaport, Joanne, *The Disappearing Mestizo. Configuring Difference in the Colonial New Kingdom of Granada*, (Durham: Duke University Press, 2014).

¹³ Langebaek Rueda, Carl Henrik, *Los Herederos del Pasado. Indígenas y pensamiento criollo en Colombia y Venezuela*, (Bogotá: Uniandes, 2009), Tomo I, 13.

¹⁴ Museo de Arte Colonial, *Una vida para contemplar. Serie inédita: Vida de santa Inés de Montepulciano*, O.P., Museo de Arte Colonial (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012).



Fig. 1 Maestro de la serie de Santa Inés de Montepulciano.
Nacimiento de Santa Inés de Montepulciano. Ca. 1775. Óleo sobre tela.
 251 x 189 cm. Colección particular. Fuente: Museo Colonial. Bogotá.

Santa Inés no se basaron en ninguna serie particular de grabados dedicada a la santa italiana, porque un ciclo semejante nunca fue realizado hasta donde se ha podido constatar. Así la serie bogotana es el resultado de cruces de textos y de algunos pocos grabados existentes relacionados con la vida de la santa, y sobre todo con la Virgen María¹⁵. La biografía de Santa Inés de Montepulciano, escrita por primera vez por el beato Raimundo de Capua en 1366, narra que su nacimiento estuvo acompañado de signos extraordinarios y de grandes resplandores que iluminaron la habitación donde ella nació¹⁶. Biógrafos dominicos posteriores añadieron que el cielo festejó “su nacimiento *aziendo arder muchas achas en el quarto donde estava la madre des infantando, las quales desaparecieron luego que nacio la niña, como estrellas al nacer del Sol, pronosticando que nacia al mundo una nueva luz, que con sus resplandores le esclarecia con los ejemplos de su virtud*”¹⁷. La pintura bogotana ilustra pues este suceso que también se resalta en la inscripción de la pintura, al lado inferior derecho del lienzo.

Aunque la escena está representada en una de las lunetas del claustro de Santa Inés en Montepulciano elaboradas entre el siglo XVII y XVIII, la composición de la pintura bogotana, sus personajes y su disposición, no se relacionan con la representación italiana. Por otro lado, el lienzo que ilustra el nacimiento de Santa Inés si se asemeja a diferentes nacimientos de santos que nos ofrece la pintura neogranadina donde se emplea una composición semejante como el lienzo sobre Santo Domingo Guzmán de la colección del Museo Colonial en Bogotá atribuido a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (Fig. 2) y el *Nacimiento de Santa Teresa* también del siglo XVIII erróneamente atribuida a Jerónimo López¹⁸. No deja de llamar la atención que los nacimientos de Santa Inés, Santo Domingo y Santa Teresa recuerdan a su vez el nacimiento de la misma Virgen María ilustrado en grabados de artistas como Adriaen Collaert a partir de dibujos de Johannes Stradanus perteneciente a la serie de diecisiete láminas realizados hacia 1589 sobre la vida de la Virgen María (Fig.3)¹⁹. Si bien la pintura de Santa Inés se pudo basar en uno o varios grabados, el suceso es recreado en un ambiente particular quizá escenificado en un espacio local existente en el siglo XVIII donde los objetos empleados y las acciones representadas refuerzan esta impresión.



Fig. 2 Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (atribuido), *Nacimiento de Santo Domingo*. Segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo Museo Colonial Bogotá. Fuente: Museo Colonial. Bogotá.



Fig. 3 *Nacimiento de la Virgen María*. Adriaen Collaert. A partir de dibujos de Johannes Stradanus. ca. 1613. Grabado sobre papel.

¹⁵ Ibid, 42 - 48.

¹⁶ Tomado de: Centi, P. y Timoteo, M., *Santa Inés de Montepulciano. Virgen Dominicana* (Bogotá: S.E, 1977), p. 6.

¹⁷ Manrique, Alonso, Fray y Marques, Domingo Maria, fray, *Sacro Diario Dominicano Tomo segundo en el qual se contienen las vidas de los Santos, Beatos, y Venerables, que passaron desta a mejor vida en los tres meses abril, mayo y junio, compuesto en italiano de diversos autores por el Ilustrissimo, y Rev. Señor D. Fr. Domingo Maria Marques Obispo de Puzol del mismo Orden y Aumentado en Español de nuevas vidas, è ilustrado de indices y márgenes por el M.R.P.* (Venecia: Convento San Pablo de Valladolid, 1697), p. 80.

¹⁸ Álvarez White, María Cecilia et al. *Tesoros artísticos del Convento de las Carmelitas Descalzas de Santafé de Bogotá* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Convenio Andrés Bello, 2005) No. Cat.: 34, 172s.

¹⁹ F.W.H. Hollstein's *Dutch & Flemish etchings and woodcuts 1450 - 1700*, (Hertzberger, Ámsterdam: 1949-2007). The Collaert Dynasty, Parte III, 74, No. 550/I.



Fig. 4 *Nacimiento de la Virgen*. Baltasar de Vargas Figueroa (atribuido). Siglo XVII. Iglesia de las Nieves. Tunja. Fuente: Jaime Borja.



Fig. 5 *Nacimiento de la Virgen*. Baltasar de Vargas Figueroa (atribuido). Siglo XVII. Iglesia de Turmequé. Fuente: Jaime Borja.

EN BUSCA DE LO PARTICULAR ENTRE OBJETOS FORÁNEOS Y ACCIONES LOCALES

Como lo demuestran los estudios que se han realizado sobre el parto en la América Hispana durante el periodo colonial, éste solía ser un momento ante todo femenino, como lo muestra la pintura donde los hombres difícilmente tenían cabida²⁰. Dentro del grupo de mujeres, la principal responsable que todo saliera bien era la partera, matrona o comadrona, debido a que los médicos no se empezaron a ocupar del parto sino hasta el siglo XIX²¹. Siguiendo esta idea, en la pintura podemos identificar a la partera como la mujer mayor que carga en sus brazos a la pequeña Inés y por lo menos a una de sus acompañantes como su tenedora que son auxiliadas por familiares mujeres de la madre, vecinas, sirvientas y criadas, como era usual en estos casos²².

Grabados como el de Adriaen Collaert muestra en el primer plano que la matrona ayudada por otras mujeres bien se dispone a lavar al recién nacido o tras hacerlo procede a secar su cuerpo, por su parte dos pinturas santafereñas del nacimiento de la Virgen atribuidas a Baltasar de Vargas Figueroa y datadas en el siglo XVII muestran el momento del baño de la recién nacida (Figs. 4 - 5). La pintura de Santa Inés se ocupa a su vez de un momento posterior, tras bañar a la pequeña en la palangana y utilizar para secarla unas sábanas o toallas blancas ahora recogidas en un lebrillo de madera, las tres mujeres se disponen a vestirla. La matrona está terminando de ponerle un calzón a la usanza de un pañal, mientras las otras dos mujeres tienen listo el primer ajuar de Inés: un vestido blanco con encajes en los puños y cuello y un cinto negro bordado con hilos de colores que posiblemente servirá de cinturón para el vestido. Probablemente este último se trataba de una

²⁰ Helman, Cecil G., *Culture, Health and Illness. An Introduction for Health Professionals* (Londres: Wright Henderson, 1990), 192 -193.

²¹ Rodríguez, María Eugenia, "Costumbres y tradiciones en torno al embarazo y al parto en el México virreinal", en *Anuario de Estudios Americanos*. Escuela de Estudios hispano-americanos. Consejo Superior de investigaciones científicas, Sevilla (julio-diciembre 2000): LVII -2, 501 - 522, acá: 503 y 517.

²² López, María del Pilar, "La vida en casa en Santa Fe en los siglos XVII y XVIII", en Boja Gómez, Jaime y Rodríguez Jiménez, Pablo, *Historia de la vida privada en Colombia*, (Bogotá: Taurus) 2011, Tomo I, 81- 108, acá 91.

cinta de protección que a menudo se utilizaba en España y la Nueva Granada para proteger al recién nacido contra enfermedades y males. Estas cintas solían contar con la medida exacta de una imagen milagrosa o persona venerable y eran consideradas como reliquias por contacto²³.

Por otro lado, hoy sabemos que el baño no representaba la actividad predilecta para los españoles, sin embargo, el baño del recién nacido debía ser considerado un suceso fundamental²⁴. Según Víctor Manuel Patiño²⁵, los españoles introdujeron a América las vasijas para el aseo personal como las jofainas o palanganas y el aguamanil o jarro para echar el agua, como lo muestran las pinturas de Baltasar de Vargas Figueroa (Figs. 4 y 5). De esta manera, para el siglo XVIII el uso de palanganas y aguamaniles era común a la hora de realizar la higiene personal. La pintura que nos ocupa nos muestra una palangana, lebrillo o barreño lleno de agua, se trata de una vasija blanca decorada con trazos azules con motivos rurales, a la usanza de la porcelana china que fascinó al mundo occidental gracias a su amplia comercialización desde fines del siglo XVI hasta comienzos del XIX. Desde 1565 hasta 1815 el Galeón de Manila transportó artículos chinos de lujo que viajaban por el pacífico desde Filipinas al puerto de Acapulco, desde donde se exportaban a otras colonias americanas, como lo fue el Nuevo Reino de Granada a través del puerto de Cartagena. Pero la palangana de la pintura santafereña no se trataría exactamente de una porcelana china, sino más bien de una cerámica o mayólica al estilo chino.

El que encontremos en un espacio íntimo santafereño, como es un dormitorio durante una escena de parto, una palangana decorada al mejor estilo chino debe leerse como un hecho sobre todo posible en el siglo XVIII. Según Isabel Cervera, la aceptación de lo chino como una moda es un fenómeno compartido por todas las cortes europeas y las sociedades novohispanas en el siglo XVIII, aquí confluyeron “lo chino y lo chino y lo que anteriormente formaba parte de la cultura de la curiosidad ligada

a las *Wunderkammer* pasó a ser parte del entorno cotidiano doméstico barriendo incluso las barreras sociales”²⁶. Así en poco tiempo, objetos ligados a la exhibición y al lujo pasaron a hacer parte del ajuar doméstico como lo muestra la pintura santafereña. Con ello se aportaba la idea de embellecer lo cotidiano y su posesión denotaba el poder y la exclusividad de apropiarse de elementos foráneos²⁷. Este gusto condujo en diferentes partes del mundo occidental a la imitación de productos chinos lo cual permitió abaratar los costos e introducir otras influencias de gusto en su elaboración. De esta manera, la palangana o lebrillo que sirvió de modelo para la pintura santafereña pudo ser una producción originaria de alguna región en Europa o América, piezas que sin embargo y como ya lo han indicado Isabel Cervera y Gustavo Curiel, no necesariamente se basaron directamente en la porcelana china, sino que pudieron ser el producto de una cadena de inspiraciones de otros objetos europeos que a su vez copiaban modelos chinoscos o chinos²⁸.

A diferencia de la Nueva España o del Perú, el Nuevo Reino de Granada sólo produjo localmente cerámicas semejantes hasta el siglo XIX²⁹, por ende, la palangana que vemos en la pintura debía proceder de otro lugar donde se produjera cerámica al estilo chino y de la cual existen no sólo ejemplos en la pintura sino también en camarines como el de la Virgen del Rosario en la Iglesia de Santo Domingo en Tunja (Fig. 6). La tradición más reconocida en América de este tipo de producción y de la cual sabemos que existieron ejemplos en el Nuevo Reino de Granada fue la talavera poblana, un tipo de cerámica vidriada que se desarrolló ampliamente desde el siglo XVI en la ciudad mexicana de Puebla de los Ángeles, la misma ciudad donde se encuentra el otro monasterio americano dedicado a Santa Inés de Montepulciano. Un tipo de cerámica que ya en el siglo XVII era reconocido como una loza más fina que la talavera toledana y que podía competir con la porcelana China³⁰.

²³ González-Hontoria y Allendesalazar, Guadalupe, *El Arte popular en el ciclo de la vida humana. Nacimiento, matrimonio y muerte*, (Madrid: Testimonio Compañía Editorial, 1991) 41. Sabemos que en el Nuevo Reino de Granada era usual la producción de este tipo de reliquias a partir de imágenes milagrosas marianas.

²⁴ Patiño, Víctor Manuel, *Historia de la Cultura Material en la América Equinoccial*, Tomo VII: Vida erótica y costumbres higiénicas, (Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo - Biblioteca Ezequiel Uricochea, 1993), pp. 264-279.

²⁵ Ibid, Tomo II: Vivienda y menaje, (Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo - Biblioteca Ezequiel Uricochea, 1990), pp. 426-428.

²⁶ Cervera Fernández, Isabel, “De lo chino a lo chino, sinécdoque de un espejismo”, en: *Memorias de las VI Jornadas Internacionales de Arte, Historia y Cultura Colonial “Asia En América”* (Bogotá: Museo Colonial y Museo Iglesia Santa Clara: 14 al 16 de agosto de 2012), 38-56, acá 41.

²⁷ Ibid, 42.

²⁸ Ibid y Gustavo Curiel, “Perception of the Other and the Language of “Chinese Mimicry” in the Decorative Arts of New Spain”, en Pierce, D. Y Otsuka (R.) (ed.) *Asia & Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchanges, 1500-1850*, (Denver Art Museum: Denver, 2006), pp. 19- 36, acá 20.

²⁹ Lamo, Maria Carolina y Therrien, Monika “Loza fina para Bogotá”, *Revista de Antropología y Arqueología*, (Vol 13 2001/2002), pp. 199-228.

³⁰ Connors McQuade, Margaret, *Talavera poblana. Four centuries of a mexican ceramic tradition*, (Nueva York: Americas Society Art Gallery - The Hispanic Society of America y Museo Amparo, 1999), pp. 83-84.



Fig. 6 Camarín dedicado a la Virgen del Rosario. Segunda mitad siglo XVII- siglo XVIII. Capilla del Rosario. Iglesia de Santo Domingo. Tunja. Fuente: Olga Acosta.

Además de la palangana otros de los objetos de la escena nos permiten ver particularizaciones representadas. Mientras la niña es vestida, vemos al fondo a la madre de Inés descansando en una cama. Aunque la habitación cuenta con un brasero que vemos en la orilla inferior izquierda, tanto la cama como la cuna mecedora de la niña están vestidas generosa y adecuadamente para el frío santafereño, una ciudad andina donde el frío y la humedad hacen parte de la vida cotidiana. El lecho donde yace la madre de Inés se trata de una cama con cielo, conocida también como cama con dosel que posee goteras y cortinas. Vestida con un terciopelo verde deja ver apenas un detalle de su estructura que la muestra dentro de otro mueble de madera que a su vez posee unas cortinas carmesí de terciopelo con flequillo y bordes dorados. Este mueble se puede tratar de un pabellón que antecede a los orígenes de la alcoba cuando no existía un espacio especial e íntimo como un dormitorio.

Desde el Gótico el pabellón se asemejaba a una pequeña cueva, es decir una habitación en arco que se instalaba en un salón donde se empotraba o colocaba la cama, de tal manera que tras las cortinas que la cubrían se lograba

algo de intimidad y comodidad de acuerdo a la temperatura del salón, como lo muestran algunas obras de la pintura holandesa del siglo XVII³¹. El *Diccionario de Autoridades* de 1726 nos explica así que la palabra alcoba procede de la voz árabe *cuba* que significa cueva y que se refería entonces al aposento destinado para dormir, que regularmente se fabricaba encerrado³², como sería el caso de la pintura en cuestión. Posteriormente, las cortinas serían reemplazadas por puertas para convertir este tipo de camas en una especie de armario que encerraba al durmiente³³.

Dejando el lecho de la madre de Inés, existe un último elemento que resalta el grado de particularización representado en esta pintura a través de una cierta cultura material. Bajo la cama se extiende una alfombra con arabescos de colores, motivos geométricos a los bordes y flequillo en los extremos. Curiosamente la alfombra se asemeja en extremo a la que se encuentra en la escena de fondo y sobre la cual se ha arrodillado Inés niña para rezar. La alfombra se reconoce como una herencia árabe. Para el caso de España, tras la conquista musulmana, se aprendieron allí las técnicas orientales de su elaboración, las cuales heredó una ciudad como Santafé de Bogotá donde tenemos noticia de su fabricación local en el siglo XVIII en la Fábrica de Santa Bárbara³⁴. Por ende, es difícil saber, así como en el caso de la palangana chinesca, de dónde exactamente provenía la alfombra representada en la pintura. La misma palabra alfombra procede del árabe *al-khumra*, Sebastián de Covarrubias explicaba en su diccionario el término *Alhombra* que significaba en 1611 lo mismo que tapete, es decir una tela que cubre el piso, y anota que la más común era la de color colorado³⁵. Ya en el siglo XVIII, vemos que la palabra alfombra se habría establecido en la lengua castellana debido a que en 1726 el *Diccionario de Autoridades* ya se refiere a esta palabra para designar una pieza de telar con varias sedas, lana y oro de diversos colores y labores, sirviendo de ornamento en los estrados y en los templos³⁶.

Según María del Pilar López ya en el siglo XVIII en la Nueva Granada se encuentran testimonios que permi-

³¹ Patiño, *Historia ...*, Tomo II, 410. Ejemplo de estos pabellones en la pintura holandesa se puede citar el óleo sobre tela de Pieter de Hooch, *La Madre* de 1661-1663, hoy en la Gemäldegalerie en Berlín.

³² *Diccionario de la Lengua Castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua dedicado al rey nuestro señor Don Phelipe V*, (Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro Impresor de la Real Academia Española, 1726), p. 183. El diccionario explica que es un aposento “empanado” que significa encerrado.

³³ Mehl, Heinrich “Bettschichte(n) im Museum”, en Ninna Hennig y Heinrich Mehl (eds.), *Bettschichte(n). Zur Kulturgeschichte des Bettes und des Schlafens*, (Schleswig: Schleswig - Holsteinischen Landesmuseum - Volkskundliche Sammlungen, 1997), pp. 195-206.

³⁴ Patiño, *Historia ...*, Tomo II, 1990, p. 447.

³⁵ Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española, compuesto por el licenciado Don Sebastian de Cobarrubias Orozco, Capellan de su Magestad, Mastrescuela y Canonigo de la Santa Iglesia de Cuenca y Consultor del Santo Oficio de la Inquisicion, dirigido a la Magestad Catolica del Rey Don Felipe III. nuestro Señor, con privilegio, en Madrid, por Luis Sanchez, impressor del Rey NS. Año del Señor M.DC.XI [1611]*, p. 123.

³⁶ *Diccionario de la Lengua Castellana...* p. 199.

ten saber que la alfombra era un elemento fundamental sobre todo en el espacio del estrado dedicado a la mujer, convirtiéndose en el objeto más significativo del espacio femenino. “Poseer una buena alfombra en una casa era reconocer el lugar de la mujer, su rango social, su origen culto y sus buenas costumbres”³⁷. Así en la pintura las dos alfombras se encuentran en dos lugares fundamentales, debajo de la cama donde nació Santa Inés y en el oratorio donde más tarde la niña dedicaría sus oraciones a Cristo.

Sin embargo la alfombra no sólo es un testimonio de la vida privada cotidiana, ha representado en la historia cultural un objeto que ha servido de puente entre Oriente y Occidente por lo menos desde la Edad Media, como lo demuestran miniaturas bizantinas y la pintura europea desde el siglo XIV. Así la presencia de la alfombra en el género de la pintura no ha sido sólo un objeto para copiar sino un objeto inspirador para sus artífices. Pintores como Lorenzo Lotto y Hans Holbein d.J. desarrollaron una retórica visual particular a partir de la representación de estos objetos en su pintura, para ellos las alfombras representaban un importante reto en la aplicación del color y en el planteamiento compositivo³⁸.

CONCLUSIONES: LA COLECCIÓN PICTÓRICA DE SANTA INÉS COMO EJEMPLO DE UN NUEVO LENGUAJE PICTÓRICO

Las observaciones acá presentadas pueden ser extensivas a otras pinturas de la serie pictórica de la vida de Santa Inés especialmente en relación al gusto por el detalle sugerido por el vestuario que portan los protagonistas de las pinturas y ciertos objetos que están presentes en las escenas. A su vez al analizar otras obras de la colección pictórica de las religiosas de Santa Inés vemos cómo desde fines del siglo XVII parece existir la misma preocupación. Es el caso de esta pintura anónima que representa un episodio en la vida de Santa Rosa de Lima (Fig.7) y que gracias a una inscripción en el reverso del lienzo sabemos que pudo pertenecer en 1690 a una religiosa de nombre Sor R[osalía] de Santa Rosa, lo cual sugiere una datación del cuadro anterior a esta fecha. La obra representa el conocido episodio de los desposorios místicos de Santa Rosa de Lima ilustrado posiblemente a partir de alguna fuente grabada³⁹. Pero aunque la escena replica el episodio de la



Fig. 7 *Desposorios místicos de Santa Rosa de Lima*. Anónimo. ca. 1690. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Fuente: Museo Colonial. Bogotá.

santa limeña se apropia de algunos elementos y particulariza especialmente la imagen de la Virgen del Rosario con el Niño ante la cual se habría postrado Santa Rosa.

La pintura representa así una imagen de bulto policromada ataviada con indumentarias postizas conocida como la Virgen de la Conquista, una imagen milagrosa particular de la Virgen del Rosario que fue ampliamente venerada en el siglo XVII en la Iglesia de Santo Domingo en Santafé. Aunque hoy hace parte del acervo del Museo Colonial despojada de sus indumentarias y de la figura del Niño, sus retratos pintados abundan en las iglesias y colecciones bogotanas y testimonian su importancia local (Fig. 8). La misma colección de Santa Inés posee algunos lienzos de gran formato que retratan a esta imagen de bulto ataviada con indumentaria postiza, la pintura firmada y fechada por Jerónimo Acero de la Cruz en 1646 (Fig. 9)⁴⁰.

³⁷ López, “La vida en casa en Santa Fe ...” pp. 92-93.

³⁸ Schwarz, Hans-Günther, *Orient - Okzident. Der orientalische Teppich in der westlichen Literatur, Ästhetik und Kunst*, (München: Iudicium Verlag, 1990), pp. 249-261.

³⁹ Un posible modelo pudo ser un grabado italiano fechado en 1668 sobre los desposorios místicos de Santa Rosa de Lima. Véase: PESSCA.

⁴⁰ Museo de Arte Colonial, *Una vida...* p. 29.



Fig. 8 *Antigua Virgen de la Conquista*. Anónimo ¿sevillano?. Siglo XVI. Madera tallada y policromada. Museo Colonial Bogotá. Fuente: Museo Colonial. Bogotá.



Fig. 9 *Retrato pintado de la Virgen de la Conquista*. Jerónimo Acero de la Cruz (firmado). 1646 (fechado). Pintura sobre tela. Colección particular. Fuente: Olga Acosta.

Por otro lado, naturalmente la canonización de la primera santa americana y dominica debió causar revuelo en el Monasterio santafereño, por esto no es de extrañarnos la presencia de varias de sus imágenes en la colección.

Sin embargo en la pintura de Sor (Rosalia de Santa Rosa) de fines del siglo XVII conviven varias situaciones y presentan a la santa americana ante una imagen venerada localmente en Santafé. Esta pintura muestra el carácter fraccional de una imagen entrecruzada y mezclada donde a partir de sus particularidades se superponen geografías y temporalidades creando imágenes nuevas. Este pequeño lienzo sería el primero de una serie de obras de la colección de Santa Inés que se valen de mecanismos de apropiación donde imágenes foráneas son transformadas en propias a partir de la incorporación de elementos locales, el mismo fenómeno podemos apreciarlo en el siglo XVIII con la pin-

tura del nacimiento de Santa Inés, pero a diferencia de la pintura de Santa Rosa, ésta incorpora objetos originalmente foráneos ligados en buena parte a la exhibición y al lujo que pasaron a hacer parte del ajuar doméstico terminando por convertirse en objetos de uso común. Con ello se aportaba la idea de embellecer lo cotidiano y su posesión denotaba el poder y la exclusividad de apropiarse de elementos externos⁴¹. Además de la pintura del nacimiento de Santa Inés, la colección pictórica inesita da pistas que en el siglo XVIII se desarrollaría con mayor amplitud este fenómeno de apropiación y de atención al detalle y a los objetos a través de la misma serie pictórica de la vida de esta santa, pero también a partir de los retratos de las monjas muertas, especialmente a través de la caracterización precisa de sus coronas y palmas de flores, lo cual exigía a los artífices poseer una cierta destreza de su oficio (Fig. 10)⁴².

⁴¹ Cervera Fernández, “De lo chino a lo chinesco...”, p. 42.

⁴² Cruz Medina, Juan Pablo, “Monjas muertas, ¿pintores opacados?”, en *Cuerpos Opacos. Delicias invisibles del erotismo místico*. (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2013), pp. 21- 31.

Vale la pena resaltar que las obras mencionadas pertenecieron a los espacios de clausura de las religiosas y por ende de uso exclusivamente privado, que pudieron funcionar como imágenes ejemplificantes o devocionales. Teniendo esto presente ¿cómo podemos leer esta necesidad de particularizar las imágenes para el Monasterio de Santa Inés de Montepulciano? A diferencia de otros países andinos, para el caso colombiano no hemos aun establecido claramente diferenciaciones puntuales en la pintura neogranadina que nos permitan caracterizar procesos en temporalidades precisas y establecer en este caso particular comparaciones que permitan clarificar el fenómeno. Aunque ya se están realizando esfuerzos en este camino, la inflación de atribuciones a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y a la familia Figueroa solventaron esta necesidad desde comienzos del siglo XX. Aunque podamos suponer como causa una influencia flamenca más importante de lo que se ha supuesto o incluso la llegada a Santafé de artistas procedentes de talleres cuzqueños que pudieron trabajar para monasterios femeninos de clausura, lo más riguroso en este punto es empezar a responder la pregunta a través de situaciones ligadas directamente con el monasterio y no con un contexto artístico santafesino desconocido.

En este sentido hubo tres situaciones que pudieron impulsar una nueva dinámica identitaria en el Monasterio de Santa Inés en Santafé y que habrían influido en la transformación de un lenguaje visual en su colección pictórica. Por un lado, la canonización de Santa Rosa de Lima en 1670, como primera santa americana y como dominica, a lo que siguió la canonización en 1726 de la santa patrona del monasterio, Santa Inés, y por último un proceso de canonización que comenzó a adelantarse al interior del Monasterio a favor de Sor Gertrudis de Santa Inés nacida en 1668 y muerta en 1730 (Fig. 10). Esta religiosa devota conocida como el Lirio de Santafé y que gozó en vida de cierta veneración en la ciudad, tras su muerte en 1730, su cuerpo fue encontrado incorrupto lo que dio comienzo a un proceso inconcluso de canonización y a la publicación de la biografía escrita por su confesor Pedro Andrés



Fig. 10 Sor Gertrudis Teresa de Santa Inés. Anónimo. ca. 1730. Óleo sobre tela. Colección particular. Fuente: Museo Colonial. Bogotá.

Calvo de la Riba en Madrid en 1752. En el monasterio se encuentra una copia del inconcluso proceso canónico del año 1732, sobre la fama de santidad de esta religiosa y da cuenta de la importancia que tuvo el proceso al interior del Monasterio reflejando un entrecruzamiento entre esta religiosa, Santa Rosa y Santa Inés en la representación de la fama de santidad propia de esta religiosa⁴³.

De esta forma, es posible proponer que la necesidad de particularizar la historia de la vida de Santa Inés podría estar relacionada, por lo menos en parte, con el proceso de canonización de Santa Gertrudis que encarnaría en este caso el reconocimiento de una identidad propia o por lo menos particular dentro del Monasterio y que logró impregnar y apropiarse de la diversidad cultural en la que se había originado. Así pinturas como el Nacimiento de Santa Inés serían un testimonio de un proceso mediante el cual la comunidad religiosa inesita se apropió de rasgos que se consideraban auténticos de otros grupos sociales y de otros personajes santos como Santa Inés y Santa Rosa para utilizarlos en las relaciones coloniales en las cuales se encontraba inmerso entonces el Monasterio.

⁴³ AMSIM (Archivo del Monasterio de Santa Inés de Montepulciano en Bogotá), *Copia del proceso canónico del año 1732, sobre la fama de santidad de la sierva de Dios: Sor Maria Gertrudis Teresa de Santa Inés. Monja Dominica, fallecida en el año de 1730. Cuyo original manuscrito fue enviado a Roma por el R. Padre Alberto Ariza, O.P. Hacia el año de 1948, en orden a obtener la beatificación de la expresada monja, perteneciente al Monasterio de Santa Inés de Montepulciano, en la ciudad de Santafé de Bogotá, Colombia*). Hoy sabemos que el manuscrito original de este documento sólo fue enviado a Roma en 1948 y sobre el cual aun no tienen noticia las religiosas.

FUENTES

Acosta Luna, Olga Isabel y Cruz Medina, Juan Pablo, *Entrevista a Sor Teresita de la Caridad*, 16 de julio del 2012.

AMSIMB (Archivo del Monasterio de Santa Inés de Montepulciano de Bogotá) *Transcripción del testamento de Dn Juan Clemente Chavez del 29 de mayo de 1628 realizada en 1769 debido a un pleito por la pertenencia de un pantano en el Valle de Boxaca*.

AMSIM (Archivo del Monasterio de Santa Inés de Montepulciano en Bogotá), *Copia del proceso canónico del año 1732, sobre la fama de santidad de la sierva de Dios: Sor Maria Gertrudis Teresa de Santa Inés. Monja Dominica, fallecida en el año de 1730. Cuyo original manuscrito fue enviado a Roma por el R. Padre Alberto Ariza, O.P. Hacia el año de 1948, en orden a obtener la beatificación de la expresada monja, perteneciente al Monasterio de Santa Inés de Montepulciano, en la ciudad de Santafé de Bogotá, Colombia*. Hoy sabemos que el manuscrito original de este documento sólo fue enviado a Roma en 1948 y sobre el cual aun no tienen noticia las religiosas.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta Luna, Olga Isabel y Cruz Medina, Juan Pablo (2013), “Monjas muertas, ¿pintores opacados?”, en *Cuerpos Opacos. Delicias invisibles del erotismo místico*. (Bogotá: Ministerio de Cultura), pp. 21- 31.

Álvarez White, María Cecilia et al. (2005), *Tesoros artísticos del Convento de las Carmelitas Descalzas de Santafé de Bogotá* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Convenio Andrés Bello).

Amerlinck de Corsi, María Concepción y Ramos Medina, Manuel (1995), *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal* (México: Grupo Condumex).

Centi, P. y Timoteo, M. (1977), *Santa Inés de Montepulciano. Virgen Dominicana* (Bogotá: S.E).

Cervera Fernández, Isabel, “De lo chino a lo chinesco, sinécdoque de un espejismo”, en: *Memorias de las VI Jornadas Internacionales de Arte, Historia y Cultura Colonial “Asia En América”* (Bogotá: Museo Colonial y Museo Iglesia Santa Clara: 14 al 16 de agosto de 2012), pp. 38-56.

Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española, compuesto por el licenciado Don Sebastian de Covarrubias Orozco, Capellan de su Magestad, Mastrescuela y Canonigo de la Santa Iglesia de Cuenca y Consultor del Santo Oficio de la Inquisicion, dirigido a la Magestad Catolica del Rey Don Felipe III. Nuestro Señor, con privilegio, en Madrid, por Luis Sanchez, impressor del Rey NS. Año del Señor M.DC.XI [1611]*.

Curiel, Gustavo (2006), “Perception of the Other and the Language of “Chinese Minicry” in the Decorative Arts of New Spain”, en Pierce, D. Y Otsuka (R.) (ed.) *Asia & Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchanges, 1500-1850*, (Denver Art Museum: Denver), pp. 19-36.

Connors McQuade, Margaret (1999), *Talavera poblana. Four centuries of a mexican ceramic tradition*, (Nueva York: Americas Society Art Gallery - The Hispanic Society of America y Museo Amparo).

De Castillo, Hernando, Fray. *Segunda parte de la Historia General de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores por el maestro Fray Hernando de Castillo de la misma Orden con Privilegio* (Sant Pablo de Valladolid: Diego Fernandez de Cordova, Impresor del Rey, 1592).

Flórez de Ocariz, Juan, *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, edición facsimilar de la impresión de Madrid de 1674, Instituto Caro y Cuervo/Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, Bogotá, 1990 [1674], 2 tomos.

Gil Tovar, Francisco y Arbeláez Camacho, Carlos (1968), “Arte religioso en la Nueva Granada. Exposición XXXIX Congreso Eucarístico Internacional. Bogotá Agosto 1968”, (Bogotá: Ediciones Sol y Luna).

González-Hontoria y Allendesalazar, Guadalupe (1991), *El Arte popular en el ciclo de la vida humana. Nacimiento, matrimonio y muerte*, (Madrid: Testimonio Compañía Editorial).

F.W.H. Hollstein's *Dutch & Flemish etchings and woodcuts 1450 - 1700*, (Hertzberger, Ámsterdam: 1949-2007). *The Collaert Dynasty*, Parte III, 74, No. 550/I.

Helman, Cecil G. (1990), *Culture, Health and Illness. An Introduction for Health Professionals* (Londres: Wright Henderson).

Lamo, María Carolina y Therrien, Monika “Loza fina para Bogotá”, *Revista de Antropología y Arqueología*, (Vol 13 2001/2002) 199-228.

Langebaek Rueda, Carl Henrik (2009), *Los Herederos del Pasado. Indígenas y pensamiento criollo en Colombia y Venezuela*, 2 Tomos, (Bogotá: Uniandes).

López, María del Pilar (2011), “La vida en casa en Santa Fe en los siglos XVII y XVIII”, en Boja Gómez, Jaime y Rodríguez Jiménez, Pablo, *Historia de la vida privada en Colombia*, (Bogotá: Taurus), Tomo I, 81- 108.

Manrique, Alonso, Fray y Marques, Domingo Maria, fray, *Sacro Diario Dominicano Tomo segundo en el qual se contienen las vidas de los Santos, Beatos, y Venerables, que passaron desta a mejor vida en los tres meses abril, mayo y junio, compuesto en italiano de diversos autores por el Ilustrissimo, y Rev. Señor D. Fr. Domingo Maria Marques Obispo de Puzol del mismo Orden y Aumentado en Español de nuevas vidas, è ilustrado de indices y márgenes por el M.R.P. (Venecia: Convento San Pablo de Valladolid, 1697)*.

Mehl, Heinrich (1997), “Bettgeschichte(n) im Museum”, en Ninna Henning y Heinrich Mehl (eds.), *Bettgeschichte(n). Zur Kulturgeschichte des Bettes und des Schlafens*, (Schleswig: Schleswig - Holsteinischen Landesmuseum - Volkskundliche Sammlungen), pp. 195 - 206.

Museo de Arte Colonial (2012), *Una vida para contemplar. Serie inédita: Vida de santa Inés de Montepulciano*, O.P., Museo de Arte Colonial (Bogotá: Ministerio de Cultura).

Patiño, Victor Manuel (1993), *Historia de la Cultura Material en la América Equinoccial*, Tomos II y VII, (Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo - Biblioteca Ezequiel Uricochea).

Rappaport, Joanne (2014), *The Disappearing Mestizo. Configuring Difference in the Colonial New Kingdom of Granada*, (Durham: Duke University Press).

Rey-Márquez, Juan Ricardo (2012), “La imagen colonial neogranadina y su aura mediocritas”, en: *Sztuka Ameryki Łacińskiej / Arte de America Latina, - Studia o sztuce kolonialnej, nowoczesnej i współczesnej / Estudios del arte colonial, moderno y contemporáneo* (vol. 2), pp. 153-163.

Rodríguez, María Eugenia, “Costumbres y tradiciones en torno al embarazo y al parto en el México virreinal”, en *Anuario de Estudios Americanos*. Escuela de Estudios hispano-americanos. Consejo Superior de investigaciones científicas, Sevilla (julio - diciembre 2000): LVII -2.

Schwarz, Hans-Günther (1990), *Orient - Okcident. Der orientalische Teppich in der westlichen Literatur, Ästhetik und Kunst*, (München: Iudicium Verlag).

----- *Diccionario de la Lengua Castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua dedicado al rey nuestro señor Don Phelipe V*, (Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro Impresor de la Real Academia Española, 1726).



LAS TINIEBLAS DEL CORAZÓN RECORRIDOS DE LAS REPRESENTACIONES DEL CORAZÓN DE LA EUROPA MEDIEVAL A LA VENEZUELA BARROCA

EMANUELE AMODIO / VENEZUELA-ITALIA

El cuerpo está en el centro medular de las representaciones culturales y sus trazas y huellas se encuentran por doquiera tanto en la vida cotidiana como en los acontecimientos extraordinarios: las fiestas, los rituales, el arte y el mismo territorio, que entra en sintonía con los símbolos corporales. En el imaginario cultural occidental, con su centro medular en la Edad Media, el microcosmo refleja el macrocosmo, el cuerpo da sentido al mundo y el mundo le responde organizándose, en un juego de espejos que el lenguaje estructura y manifiesta. Pero el proceso va más allá del mundo físico, involucrando las relaciones y las emociones: desde el hígado, símbolo del coraje, al ojo, espejo del alma y, naturalmente, el corazón, centro propulsor de vida y pasiones. El corazón asume forma de símbolo en las relaciones humanas –el amor occidental encuentra alojamiento en el corazón–, y en las representaciones de la divinidad, particularmente en la religión cristiana que del dolor corporal hizo imagen de la redención y, por ende, de la superación de lo humano hacia lo divino. Por todo esto, en la cultura barroca que se gestó y desarrolló entre los siglos XVI y XVII, con prolongaciones americanas hasta todo el XVIII, el corazón asume un lugar central, como lugar del sufrimiento pero también como referente semiótico de algunas figuras míticas centrales del cristianismo, como lo son las de Cristo y María, su madre. Evidentemente, se trata de contenidos culturales que en el Nuevo Mundo vinieron con los colonizadores europeos y, especialmente, españoles, pero aquí encontraron terreno muy fértil, sobre todo considerando que en dos de las áreas geográficas más importantes del continente, México y Perú, se habían

desarrollado culturas cuyo foco religioso estuvo centrado en el sacrificio de seres humanos, donde el corazón de la víctima adquiría importancia central en el rito. Así que nos encontramos con la confluencia de dos motivos simbólicos cuyo referente es un órgano esencial de la vida del cuerpo y, por esto, en ambos horizontes culturales, cargados de sentidos sociales y culturales. De allí la hipótesis de superposiciones y sincretismos, cuya realidad deberá ser demostrada precisamente por las representaciones, iconográficas y discursivas, del corazón barroco. De cualquier manera, más allá de esta verificación, la deriva cultural, las guerras de las imágenes y la reinvención cultural en el continente americano, marcaron el desarrollo local de las representaciones europeas del cuerpo y es de esto que queremos particularmente dejar constancia y descripción.

EL CORAZÓN BARROCO: DE LA EUROPA MEDIEVAL A LA AMÉRICA BARROCA

Si cada sociedad necesita representarse culturalmente el cuerpo físico, en su totalidad y en sus partes vitales, para poder usarlo y cuidarlo, una arqueología de las representaciones europeas del corazón tiene que tomar en cuenta sus mismos orígenes poblacionales, aunque es evidente que hay elementos culturales que se transmiten de generaciones en generaciones y otros que no perviven más allá de la historia de cada cultura. En este sentido, nuestro recorrido debería tener su inicio por lo menos en las representaciones del corazón griegas y romanas, pasando

por el cristianismo dominante y, es importante anotarlos, por las culturas locales, de élite y populares. Es el cristianismo que, más que otras tradiciones, incorpora elementos culturales de variados orígenes, a partir de sus raíces en el mundo hebreo y su libro sagrado, que será asumido por el cristianismo como su piso histórico, aunque con una discontinuidad fundamental, centrada en el evento central que funda la nueva religión mediterránea y, con él, la creación de un nuevo tiempo: Cristo, el mesías anunciado y finalmente hecho carne.

En la tradición bíblica, el corazón era un lugar de lucha donde las pasiones pugnaban por la voluntad del hombre, era el lugar de la luz y de las tinieblas, podía abrirse a la palabra de Dios pero también “endurecerse” (Deuteronomio, 10: 16-17) para seguir los designios del hombre y, cuando la figura del mal se hizo persona, la del enemigo tenebroso (véase en este sentido, cuantas veces en el *Hexodo* se hace referencia al corazón “endurecido” del faraón egipcio). El corazón, en esta tradición, tiene vida propia o, mejor, metonímicamente asume la subjetividad de toda la persona: teme, se espanta, rechaza, acepta, goza, se alegra, llora... Asume las formas del mismo hombre, es su *representamen*, para utilizar la definición de signo que propone Pierce, tanto que en la ya citada referencia al Deuteronomio se llega a sugerir de circuncidar “el prepucio de vuestro corazón”, para alejarlo del mal.

Sin embargo, el corazón es también un “lugar” donde Dios siembra su palabra, aunque más a menudo puede contaminarse y transformarse en el “lugar de las tinieblas” (Job, 38:19), el lugar de donde sale la maldad del hombre, ya que “lo que sale de la boca, del corazón sale; y eso contamina al hombre. Porque del corazón salen los malos pensamientos, los homicidios, los adulterios, las fornicaciones, los hurtos, los falsos testimonios y las blasfemias” (Mateo, 5: 18-19). Esta espacialización bíblica del corazón tendrá un desarrollo importante cuando la tradición hebrea se juntará en San Agustín con la griega y romana del “arte de la memoria”: el corazón se vuelve un espacio imaginario donde pasiones y memorias encuentran su verdadero lugar. En las *Confesiones*, San Agustín relata “que se llenó mi corazón de tinieblas” (Libro cuarto, IV-9), por la muerte de un amigo; pero es también iluminado por la presencia de Cristo: “como esposo que sale de su tálamo, se esforzó alegremente con ánimo gigante para correr su camino. No se retardó ni detuvo en su carrera, antes la corrió toda, clamando con sus palabras, con sus obras, con su vida, con su muerte, con su bajada al infierno y con su ascensión al cielo, que nos volvámos a Él. Y se apartó de nuestra vista para que volvámos sobre nosotros, entremos en nuestro corazón y le hallemos; pues aunque se fue, siempre está aquí con nosotros” (*Confesiones*, Libro cuarto, XII-19). El Cristo habita el corazón y lo cultiva

como un “campo” (*Confesiones*, Libro segundo, III-5), él habita el mismo hombre ya que el corazón lo re/presenta, como el mismo San Agustín refrenda: “Y si me esforzaba por poner mi alma en aquello que yo imaginaba ser mi Dios para que allí descansase, se resbalaba por no hallar solidez y volvía a caer sobre mí, quedando yo hecho una infeliz morada de mí mismo, donde ni pudiese estar ni la pudiese dejar. Porque ¿adónde podría huir mi corazón que se alejara de sí mismo?, ¿adónde huiría de mí?, ¿dónde duraría de ir tras de mí? (*Confesiones*, Libro cuarto, VII-12).

Esta concepción del corazón humano como lugar privilegiado del hombre encontrará su completo desarrollo durante la Edad Media: el corazón como lugar de la memoria del sacrificio del hijo de Dios (cf. Hoystad, 2010). Se crea así una correspondencia directa, en términos analógicos, entre el cuerpo de Cristo y el cuerpo del cristiano en el momento de las tinieblas, a través de la acción violenta de la cruz, como San Anselmo de Canterbury (1033-1109) resalta: “La abertura del costado de Cristo nos reveló las riquezas de su bondad, es decir, la caridad de su Corazón hacia nosotros” (*Meditaciones*, 68: 761; cf. Anselmo de Canterbury, 1952); refrendado, de manera más cruda, por San Bernardo de Chiaravalle (1090-1153), refiriendo explícitamente que “por la herida del cuerpo se descubre el secreto del corazón” (*Sermo in Canticum Canticorum*, LXI, 34; cf. Chiaravalle, 1996). En todo caso, estas representaciones deben considerarse todavía de producción teológica y de relativa propagación entre las masas cristianas, la que se incrementará gracias a la acción de algunos conventos, sobre todo femeninos, de los cuales el más importante para el culto del Corazón de Jesús debe ser considerado el monasterio de las Cistercienses de Helfta en Sajonia, donde vivió gran parte de su vida la mística Matilde de Magdeburgo y tuvo sus “revelaciones”, que describió en la obra *La Luz fluida de la Divinidad en el alma*, con gran énfasis en la relación del cristiano con el Corazón de Jesús: “El Hijo de Dios apareció delante de mí, y en sus manos tuve su Corazón. Era más brillante que el sol, y difundió rayos luminosos de luz por todos lados”. Esta es la representación que se fijará en la imaginación de los fieles, superando los siglos y llegando hasta la actualidad. En Helfta, Matilde se juntó con otras dos monjas, Santa Matilde de Hackeborn y Santa Gertrudis la Grande, quienes recogerán en el *Liber Specialis Gratiae* las visiones de Matilde, reforzando y completando la imagen del Corazón divino, según la tradición de San Bernardo: “El Señor abrió la herida de su dulce Corazón y dijo: he aquí la grandeza de mi amor...”. Generalmente la iconografía de Santa Gertrudis la muestra con el pecho abierto, mostrando el corazón con la imagen del niño Jesús.

En el juego místico que se pone en escena hay una serie de correspondencias que permiten connotar la imagen

discursiva y, como veremos más adelante, la iconográfica: ya que la “alteridad radical” de Dios es inalcanzable (cf. Amodio, 2009), el Cristo, en su humanización, permite el enlace, que los rituales reactualizan periódicamente (por ejemplo, en la Misa). Este “puente”, por lo menos en la representación, está constituido por el cuerpo de Cristo en un momento particular de su vida terrenal: la muerte en la cruz. Se crea así una conexión metonímica entre el corazón del crucificado y el corazón de la mística, enlazados por la acción del arma que produce la herida sangrante, primero en el cuerpo divino cuando el Cristo abre su herida con sus manos para mostrar su corazón y, después, con la acción sobre la mística, como en el caso de Santa Caterina (1347-1380), cuando en la visión beatífica le abre el pecho para sustituir el corazón humano con el propio divino. De esta manera, lo ideal del cristiano es albergar en su pecho el corazón de Cristo, suma del sufrimiento y de la redención, *lugar* donde lo carnal, en su materialidad, se hace signo de la presencia divina en su momento culminante en la cruz. Es el caso de la monja agustiniana Clara de Montefalco, beata y santa: una vez fallecida en 1308, sus hermanas, recordando sus palabras “yo tengo Jesús Cristo crucificado dentro de mi corazón”, le abrieron el pecho y sacaron su corazón y abriéndolo encontraron una cruz de carne, gritando al milagro. Y cuando el incrédulo obispo Berengario Donadei de Spoleto quiso averiguar si de histeria monacal se trataba, él también descubrió que no sólo la cruz de Cristo estaba representada en el corazón de la beata, sino todos los objetos de la tortura, desde la corona de espinos, los clavos y el lanzón, hasta la columna del sacrificio (cf. Camporesi, 1994: 6-7) (Fig. 1). El hecho que Santa Clara fuera una agustiniana demuestra como la influencia del obispo de Hipona atraviesa la edad media occidental, hasta llegar al Concilio de Trento, en el arranque de la modernidad¹.

La difusión del culto al Corazón de Jesús debe mucho a los místicos y a los teólogos, pero también a las teofanías producidas por santos y santas, desde las visiones hasta el olor de rosas de sus cadáveres incorruptos. En verdad, es toda la cultura popular cristiana que se permea de estos contenidos, aunque mezclados con las prácticas religiosas residuales de otras creencias y, es el caso de mencionarlo, por ese anti-cristianismo representado por los fenómenos bruñeriles, aunque éstos a menudo deben más a la imaginación afiebrada de los inquisidores que a las prácticas o imaginarios populares. Hay también otra fuente importante, la literatura pietística, cuyo ejemplo más importante es *La Imitación de Cristo* del canónigo agustino Tomás Kem-



Fig. 1 Santa Chiara da Montefalco. Portada del Libro: *Specchio lucidissimo di santità et miracoli nella vita, morte, et dopo morte della B. Chiara da Montefalco*, de Giovanni Matteo Giberti. Foligno, 1663.

pis (1380-1471), publicado en 1418, deviniendo en la obra de devoción cristiana más difundida después de la misma Biblia, que ya desde el incipit del primer capítulo declara que “Quien me sigue no anda en tinieblas, dice el Señor. Estas palabras son de Cristo, con las cuales nos amonesta que imitemos su vida y costumbres, si queremos verdaderamente ser alumbrados y libres de toda la ceguedad del corazón”. La imitación reproduce los contenidos del culto al Corazón de Jesús en casi toda su evolución, desde el pedido de ser alumbrado para quitar “de la morada de mi corazón toda tiniebla” (23: 8), hasta el ruego que “viniese a nuestro corazón Jesús crucificado” (25: 6). Sin embargo, hay que esperar el Concilio de Trento (1545-1563) para que la imagen del Corazón Divino asumiera la centralidad del culto cristiano, tanto ritual como iconográfico, dentro del programa contrarreformista que esparcirá su culto e imagen en todos los rincones del mundo cristiano, gracias sobre todo a la Compañía de Jesús, creada por San Ignacio de Loyola y aprobada en 1540, con la finalidad explícita de propagar la fe cristiana, y fueron los jesuitas, de hecho, los grandes propagadores del culto al Corazón de Jesús en América.

La propagación de la representación y devoción del Corazón de Jesús siguió por lo menos tres recorridos: los

¹ Es importante indicar que el culto al Corazón de Jesús entra en sinergia con otros de tipo sacramental que directa o indirectamente lo refuerzan, constituyendo así un complejo religioso estructurado alrededor del referente mítico más importante para la religión cristiana: la crucifixión. Entre estos cultos medievales podemos el de las *Cinco Llagas de Cristo* y el de la *Sagrada Lanza*, creado por el papa Inocencio VI en 1353.



Fig. 2 Imagen del Sagrado Corazón, según la visión de Marguerite Marie Alacoque. Siglo XVIII, Musée du Cœur, Bruxelles.

rituales eclesiásticos, la literatura devocional y la representación iconográfica, tanto a través de estampas como de cuadros para las iglesias, reproduciendo las figuras emblemáticas de la historia de las místicas que directa o indirectamente habían tenido un papel en el desarrollo del culto. Ya que el barroco incentivó el misticismo, amén de la multiplicación de representaciones iconográficas, la historia del Corazón de Jesús posterior al Concilio de Trento no se limitó a reproducir el recorrido medieval, sino que se nutrió de otras experiencias místicas o, por lo menos, de intensas devociones, tanto en Europa como en América. Si consideramos la presencia jesuita, y su rol misionero y educativo, resulta evidente el éxito que tuvieron en la introducción del culto al Sagrado Corazón de Jesús, particularmente en las tres grandes capitales religiosas americanas: Ciudad de México, Lima y Quito. Es precisamente en

Lima y Quito, centros propulsores del barroco americano, donde encontramos al padre Jesuita Diego Álvarez de Paz, habiendo llegado al Perú en 1585 y vivido en Quito, donde compuso una obra en tres tomos, *La Vida Espiritual y su Perfección* (Paris, 1608), con fuerte incentivo a la devoción al Corazón de Jesús (cf. Tobar Donoso, 1953). Lo más importante, y es solamente un ejemplo entre otros, aunque de los más significativos, fue el fomento que dio en Quito de un movimiento espiritualista centrado en la devoción del Corazón de Jesús, al cual se unieron varios sacerdotes y, sobre todo, en el que resaltó la quiteña Santa Mariana de Jesús Paredes y Flores (1618-1645), mística con visiones del Sagrado Corazón, conocida como la Azucena de Quito, por las flores que milagrosamente brotaron de una maceta donde los médicos que la habían sangrado arrojaron su sangre (cf. Lara, 2001: 1768).

Mientras tanto, en Europa, se multiplicaban los centros de devoción al Sagrado Corazón; en Francia impulsado por el cardenal de Bérulle (1575-1629), en cuyo contexto resalta la obra de San Juan Eudes (1601-1680), quien fundó la Congregación de Jesús y María, alrededor de la devoción del Sagrado Corazón de Jesús y al Corazón de María, cuya actividad dará origen a un gran movimiento francés en cuyo seno emergerá Santa Margarita María Alacoque (1647-1690), la mística más importante de la época barroca, sobre todo por la elaboración de la imagen que se volverá canónica del Sagrado Corazón: rodeado de llamas, con la corona de espina y la cruz (cf. Morgan, 2013) (Fig. 2). También en el caso de Alacoque se valoriza la idea del “intercambio de corazones”, sobre todo en términos de enlace entre el Corazón de Jesús y el corazón de la mística, imagen que desborda el campo religioso canónico hasta mezclarse con la *obra alquímica*, entendida como transformación del hombre: el fuego terrenal del corazón del hombre, sumergido en las tinieblas, es iluminado por el fuego de luz de Jesús a través del vínculo, casi “tubular”, del Espíritu Santo, como lo encontramos, por ejemplo, en la obra *Theosophische Werke*, de Jacob Boehme, publicado en Ámsterdam en 1682 (Fig. 3)².

El fervor y la devoción del Corazón de Jesús fueron en aumento, también en América (cf. Terán, 1982), donde volvemos a encontrar en Quito a otra mística, casi contemporánea a la francesa Alacoque: Gertrudis de San Idelfonso (1652-1709), del monasterio de Santa Clara, con confesor jesuita y “notables... visiones relativas al Sagrado Corazón de Jesús, análogas a las de la B. Margarita

² No es demás mencionar que, en paralelo a los procesos citados, tanto religiosos como herméticos, el Renacimiento impulsaba también la investigación médica y el estudio anatómico del cuerpo humano, superando la prohibición eclesial de manipular los cuerpos muertos. El caso de Leonardo da Vinci y sus dibujos del corazón están allí a manifestar este nuevo interés hacia la materialidad del cuerpo humano, y es en esta senda que, por ejemplo, encontramos la obra de William Harvey, *De motu cordis*, publicada en Frankfurt en 1628, donde finalmente se describen racionalmente la circulación de la sangre y la función de bombeo del corazón.

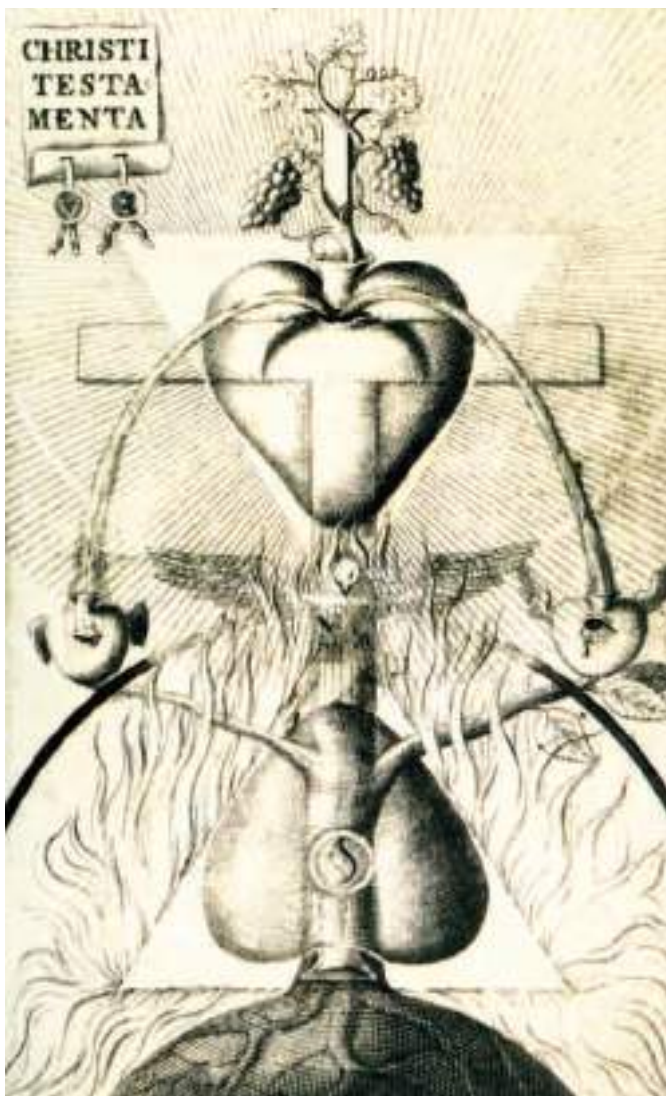


Fig. 3 Alegoría del enlace de corazones, divino y humano, para la ascesis alquímica. Jacob Boehme, *Theosophische Werke*. Ámsterdam, 1682.

de Alacoque” (Lara, 2001: 1477), aunque la más famosa corazonista americana de la época colonial fue sin duda Santa Rosa de Lima (1586-1617) quien, inspirada en Santa Catalina de Siena, profesó en la Tercera Orden de Santo Domingo. Vivió aislada toda su vida conventual, aunque no se negaba a las actividades caritativas y la asistencia a los que a ella recurrían gracias a su fama de piadosa y entregada a los pobres y enfermos. Sus visiones místicas se centraban en el Sagrado Corazón de Jesús, particularmente el evento que ha sido definido como “Desposorio Místico”, ocurrido el Domingo de Ramos de 1617, cuando el niño Jesús le habló: “Rosa de mi Corazón, yo te quiero como esposa” (cf. Iraburu, 2003). Muere en olor de santidad en Lima el 30 de agosto de 1617, siendo presentado en Roma el pedido de beatificación en 1634, declarada beata en 1669 y santa en 1671 por el papa Clemente X,

además de patrona del Perú y “Principal Patrona del Nuevo Mundo”. En 1923, el historiador dominico español Luis G. Alfonso Getino encontró dos pliegos de collages y textos manuscrito hológrafo de la santa, con “acertijos místicos” y declaraciones autobiográficas referidas a sus visiones, resaltando las “Mercedes o heridas del alma” y la “Escala espiritual”, ambas con imágenes de corazones de Cristo (cf. Mujica Pinilla, 2001: 148) (Fig. 4). Citamos: “Después de haber echo la Confesión Jeneral y de haber padecido cerca de dos años de grandes penas, tribulaciones, desconsuelos, desamparos, tentaciones, batallas con los demonios, calumnias de confesores y de las criaturas, enfermedades, dolores, calenturas, y para desirlo todo las mayores penas de infierno que se pueden imaginar, en estos años ultimos abra unos sinco años que recibo del Señor las mercedes que en este medio pliego de papel e puesto por inspiración del Señor y experiencia de mi propio corazón aunque indigno” (idem).



Fig. 4 Santa Rosa de Lima, Mercedes o heridas del alma. Monasterio de Santa Rosa de Lima, Perú. Fuente: Mujica Pinilla, 2001.

El esquema de las experiencias espiritualidades de Santa Rosa de Lima parecen coherentes con las de las grandes místicas corazonistas medievales, sobre todo el “intercambio de Corazones”, como lo define Ramón Mujica Pinilla, que ya hemos encontrado en santas como Catalina de Siena y en la más reciente Teresa de Jesús, lo que, en consideración de la circulación de libretos devocionales donde se citan las visiones de éstas, llama la atención de los confesores, sospechando “imitaciones”, a lo que la misma Rosa de Lima responde en sus “pliegos” que sus anotaciones y dibujos “ni las he visto ni leído en libro alguno” (Mujica Pinilla, 2001: 152-154). En verdad el problema no estriba absolutamente en si consciente o inconscientemente la santa se haya inspirado en esos libretos, sino que las visiones corazonistas hacen parte de la cotidianeidad de la prédica religiosa barroca, sobre todo jesuita, lo que produce un circuito cultural que permite dar sentido al malestar de individuos en buscar de asidero, sea psicológico o espiritual, y esto vale tanto para los cristianos en general (véase el éxito de las estampas del Sagrado Corazón hasta la época actual), como para individuos particulares, sobre todo mujeres, capaces de llevar hasta las extremas consecuencias sus arrebatos religiosos, hasta llegar al estado místico. La demostración de la validez de esta interpretación estriba precisamente en la existencia, a lo largo de Europa como en América, de mujeres místicas que siguen el mismo patrón de visiones, aunque con variaciones, pero coherentes con las experiencias ya canónicas en la Edad Media y recuperadas por la contrarreforma. Véanse los casos de Jerónima de Nava y Saavedra (1669-1727), de la Nueva Granada (actual Colombia), de Sor Sebastiana de las Vírgenes (1761-1737), del convento de San José de la Gracia de Ciudad de México o de Sor Josefa de los Dolores (1739-1823), monja de clausura chilena en una época ya tardía como el final del siglo ilustrado (cf. Araya Espinosa, 2010). Que se trata de un fenómeno casi exclusivamente femenino, no hay muchas dudas y es esto que permite concluir que el misticismo, sobre todo corazonista, fue un canal de expresión para una masa femenina subalterna y callada a la fuerza, aunque precisamente en sus diarios su voz intenta levantarse, una tentativa fracasada

en gran parte, ya que pocos de esos manuscritos llegan a la publicación en la misma época de sus autoras, sepultados en archivos conventuales³.

EL SAGRADO CORAZÓN EN LA TIERRA DE GRACIA: PROCESOS RELIGIOSOS E ICONOGRAFÍA CORAZONISTA EN LA VENEZUELA COLONIAL

El culto al Corazón Sagrado de Jesús estuvo presente en Venezuela sobre todo a lo largo del siglo XVIII, con un repunte en las últimas décadas de este siglo. Los jesuitas habían llegado a Venezuela a comienzos del siglo XVII, aunque su periodo de mayor presencia fue durante el siglo XVIII, lo que podría explicar relativamente el tardo desarrollo del culto en este país. Los focos medulares de la devoción ignaciana se centraban en la Virgen María y en el Sagrado Corazón de Jesús, los que van a confluír pictóricamente en la figura de la Virgen de la Luz. En Mérida, los jesuitas crearon, junto con otras instituciones religiosas, la congregación del Sagrado Corazón, impulsando, en esta como en otras ciudades, su culto, con procesiones, rituales devocionales y capillas. El fervor religioso alrededor del Sagrado Corazón de Jesús era propagado a través de estampas y pinturas tanto que, por ejemplo, en el caso de Mérida, “en el inventario de la Hacienda de Cacute, perteneciente al Colegio de San Javier, se reportan ocho estampas de papel y una imagen del Corazón de Jesús” (Moreno Molina, 2015: 94) (ver un ejemplo tardío en Fig. 5).

En Caracas y en la Provincia de Venezuela el culto encontró un ferviente propulsor en el obispo Diego Antonio Díez Madroño, quien se encargó de la diócesis en 1757 hasta su muerte en 1769. Moralizador de la vida de la ciudad, a él se debe la definición dada a la misma como “Babilonia de pecados”, intentando por todos los medios de re-convertirla al cristianismo a través de una acción vigorosa tanto en lo espiritual como en lo social, para la cual escribió una guía del “buen vivir”, reprimiendo los excesos e imponiendo, en sus palabras, “*ejercicios espirituales que procurarán establecer diariamente dichos padres de familia que no los hayan echo ya en sus casas respectivas y que asistan*

³ El hecho que todas estas expresiones de fe centradas en el culto al Sagrado Corazón se manifestarán por doquier en el mundo cristiano, al límite de lo incontrolable, particularmente en Italia y España, después del impulso dado por el rey Felipe IV a comienzo del siglo XVIII, y consecuentemente en América, impulsado por los jesuitas italianos, no implica que la iglesia romana no intentara canalizarlas en los cauces de la ortodoxia, sobre todo considerando que la misma devoción fue impulsada desde las congregaciones y diócesis. En este sentido, se encuentran una infinidad de declaraciones de obispos y edictos papales que dirigen el culto y, en las medidas de las posibilidades, las manifestaciones místicas, difíciles de prever y silenciar. Se organizan cofradías y fiestas dedicadas al Sagrado Corazón, se construyen iglesias y se incentiva la producción de imágenes, aunque la iglesia romana se cuida mucho que estas manifestaciones no produzcan desvíos teológicos, como en el caso de la encíclica *Auctorem Fidei*, de Pío VI, publicada en 1794, donde se rechaza la crítica jansenista que la adoración del cuerpo de Cristo o de una de sus partes implicara la supervaloración de su “humanidad” en detrimento de su “divinidad”.

los días que pudiesen a los que están establecidos y se practican en las Iglesias desta ciudad con grande fervor, común utilidad, con mucho consuelo nuestro y bajo el Patrocinio y en honor del Sagrado Corazón de Jesús y de la Madre Santísima della Luz por cujos auxilios y medios confiamos ver bien radicados a aquellos desterrados bicios carnestolendas, velotas, vailles indecentes y malas costumbres, floreciendo las virtudes y aumentados los usos devotos de andar en la presencia de Dios” (Archivo Histórico Arquidiocesano de Caracas, Libro 91: 182). No sabemos si la devoción de Díez Madroñero al Sagrado Corazón de Jesús fuera anterior a su llegada a Caracas, lo que es probable, sin embargo a ella contribuyeron los tres jesuitas que predicaban en esa ciudad y que habían fundado el Colegio del Sagrado Corazón e impulsado una fiesta en su honor que recibía contribuciones cuantiosas de parte de los fieles, como fue el caso de los seiscientos pesos que entregó doña Gertrudis de Aguado en 1777 (Academia Nacional de la Historia de Caracas, Civiles, 7-2646-37). Por otra parte, Madroñero, en su afán evangelizador, elaboró en 1765 un “Plan de la Ciudad Mariana de Caracas”, donde borraba los nombres locales ya tradicionales de las calles e imponía nombres de la Vía Crucis y de Santos, incluyendo una calle dedicada al “Corazón de Jesús”. Precisamente esta calle pasaba por la iglesia dominica de San Jacinto, donde tuvo sede permanente la hermandad del Sagrado Corazón de Jesús, creada en 1761 por una cédula real y fundada en Caracas el 13 de febrero de 1762, con la misión de difundir la devoción (cf. Moreno Molina, 2015: 94). Aunque nuestro tema apunta hacia el desarrollo del culto al Sagrado Corazón de Jesús, es importante anotar que, casi de manera paralela, a lo largo del siglo XVIII se había desarrollado el culto al Corazón de María, aunque no con el mismo éxito que tuvieron otras devociones marianas.

Para tener una idea de la difusión de la devoción al Sagrado Corazón en la Venezuela del siglo XVIII, es suficiente citar el registro elaborado por el obispo Mariano Martí durante sus visitas pastorales a la Provincia en los años 1771 a 1784 (cf. Martí, 1989). En su *Inventario*, aun después del intento de la administración española y de la misma iglesia local de “borrar hasta donde fue posible la huella externa de los jesuitas” (Moreno Molina, 2015: 103), el obispo consigna la presencia de decenas de imágenes del Corazón de Jesús, algunas indicando explícitamente su relación con los jesuitas, como en el caso de una “Adoración del corazón de Jesús por San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier”, de la escuela pictórica de Quibor, en los llanos venezolanos (Fig. 6), donde un corazón llamante con una cruz encima y la corona de espinos que los envuelve aparece al centro de una epifanía de nubes, adorado por los dos santos jesuitas, y encumbrado arriba de las nubes por Dios Padre y el Espíritu Santo en forma



Fig. 5 Adoración del Sagrado Corazón de Jesús. Manuel Salvador Carmona, 1804, Museo del Prado, Madrid.

de paloma. Precisamente las formas que la figura sagrada asume en la pintura citada, se reproduce en múltiples ejemplares de pequeño tamaño, donde se representa solamente el Sagrado Corazón, según la iconografía derivada de la mística Alacoque, probablemente de uso y devoción privada (Fig. 7). Un ejemplo de particular interés de este tipo de representación, está expresado por una pintura policroma en óleo sobre madera de cedro (51x35,5 cm) de Juan Pedro López, donde la representación del Corazón Sagrado ya citado aparece instalado en un catafalco apoyado en una esfera de vidrio en cuyo interior se encuentra un nacimiento y por encima Dios Padre y el Espíritu Santo en forma de paloma, estando el todo en medio de querubines orantes, con en mano los símbolos de la pasión de



Fig. 6 *La Adoración del corazón de Jesús* por San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Escuela de Quibor, segunda mitad siglo XVIII. Colección Duarte, Caracas. Fuente: Duarte, 1978.



Fig. 7 *El corazón de Jesús*. Anónimo, Segunda mitad del siglo XVIII. Colección Duarte, Caracas. Fuente: Duarte, 1978.

Cristo y filacterias flotantes con textos en latín, alusivos a la pasión de Cristo (Fig. 8). Lo que llama la atención es que el esquema general de la imagen reúne, por lo menos, dos tradiciones: la de la imagen de Alacoque, relativamente canónica, y la del corazón hermético, reproduciendo analógicamente el *Atanor* alquímico destinado a producir la piedra filosofal, asociada evidentemente a Cristo o, por lo menos, a su Sagrado Corazón.

Otro grupo de imágenes, producidas en el siglo XVIII, tiene como tema la representación de Santa Gertrudis de Helfta (1256-1202), mostrando su corazón con la imagen del niño Jesús. Estas imágenes, muy difusas, se asocian a otras donde una monja arrodillada, acompañada por un ángel, intercambia su corazón con el del Cristo Sentado (Fig. 9): se trata de un pequeño cuadro en óleo y tempera sobre madera (50x36 cm) de la escuela de Mérida, de clara influencia neogranadina, que Carlos Duarte titula “La muerte de Santa Gertrudis de Helfta (Duarte, 1978: 248). En verdad, pensamos que se trata de la representación de Matilde de Magdeburgo, del mismo convento de Helfta, donde Gertrudis vivió y escribió, en su clásica represen-

tación del “intercambio de corazones” entre la mística y Jesús resucitado. En todo caso, aun frente a la abundancia de ejemplos de representaciones de las místicas de Helfta, el tema del Corazón de Jesús asociado a monjas, con o sin experiencia mística, es abundante: es el caso de Santa Teresa de Jesús, de la Orden de las Carmelitas, representada en éxtasis mientras baja el Espíritu Santo en forma de paloma, en un cuadro de final del siglo XVIII de la escuela del Tocuyo del llamado “Pintor de Santa Teresa de Jesús”, precisamente por haber difundido esta iconografía: en el segmento inferior del cuadro, al centro, se encuentra un óvalo con un corazón iluminado y una corona de espina a su alrededor, una variante de la imagen de Alacoque (cf. Duarte, 1978: 256-257). De la misma manera, encontramos representaciones de figuras menos conocidas o con valor local y hasta de devoción individual, como es el caso de un pequeño cuadro (26 x 19 cm) de Juan Pedro López, en óleo sobre madera de cedro, representando a Sor Juana Francisca de Chantal (1572-1641) con un corazón en la mano izquierda a la altura del pecho, donde están marcadas las letras JHS, y una filacteria que le rodea la



Fig. 8 *Alegoría del Corazón de Jesús*. Juan Pedro López, primera mitad del siglo XVIII. Colección Boulton, Caracas. Fuente: Duarte, 1996.



Fig. 9 Intercambio de Corazones entre Santa Matilde de Helfta y el Cristo, resucitado. Escuela de Mérida, mediados del siglo XVIII. Colección Oscar D'Empaire, Maracaibo. Fuente: Duarte, 1978.

cabeza con su nombre. El cuadro fue realizado, según Carlos Duarte, entre 1768 y 1775, considerando que la mística francesa, cofundadora de la Orden de la Visitación de Nuestra Señora, había sido canonizada en 1767, a partir de una estampa grabada de Nicolás-Jean-Baptiste de Polly en ocasión de la canonización de la monja (cf. Duarte, 1996: 227 y 267) (Fig. 10). El grabado no reporta el Corazón de Jesús, lo que puede considerarse una variación local, en consideración de la devoción corazonista de la santa, cuyo lema era “Que el Señor nos de la gracia para vivir y morir en el Sagrado Corazón”.

El otro tema pictórico de gran presencia en la Venezuela del siglo XVIII es el de Nuestra Señora de la Luz, creación completamente jesuítica que merece una referencia particular no sólo por el origen tardío de la representación que se venera, sino también por la enorme difusión de la devoción en Venezuela y en América Latina (cf. Del Rey y González Mora, 2008). La imagen, fundamentalmente sin variaciones apreciables, muestra la Virgen con el niño Jesús en el brazo izquierdo, mientras que con el otro hala del purgatorio el alma de un joven pecador. A la

derecha del cuadro, un ángel de rodilla ofrece una cesta de corazones flamígeros al niño Jesús, quien toma dos en sus manos. Aunque algunos autores católicos italianos sostienen que la devoción es de origen medieval (cf. Tesè, 2013: 27-28), se trata de una advocación muy particular del comienzo del siglo XVIII: el culto nace después de la imagen pictórica, además de no seguir la experiencia canónica medieval como resultado de la aparición de Cristo a la mística, aunque el recurso a la teofanía religiosa está presente, así como, de manera indirecta, el tema del intercambio de corazones. En la Palermo siciliana del comienzo del siglo XVIII, de la correspondencia entre dos hermanos, ambos jesuitas, uno en México como misionero y el otro en Palermo como profesor del Colegio de la Compañía de Jesús, nace la imagen: Juan Antonio Genovese, ya misionero en México, pide a su hermano en Palermo, José María Genovese, que haga pintar una imagen de la Virgen para su actividad misionera entre los indígenas mexicanos (cf. Rodríguez Nóbrega, 2002). No sabemos si el misionero diera indicaciones específicas sobre las características que la imagen debía tener, lo que nos parece probable, sino que



Fig. 10 Sor Juana Francisca de Chantal. Juan Pedro López, 1768-1775. Colección Duarte, Caracas. Fuente: Duarte, 1996.

el hermano en Palermo recurrió a una vidente para que, en una de sus visiones, pidiera a la Virgen María cómo quería ser representada. Una vez que la vidente consiguiera comunicarse con la Madre de Dios, el jesuita contrató a un pintor para que, bajo las indicaciones directas de la vidente, realizara el cuadro. Sin embargo, esta primera versión no fue de completo agrado de la Virgen María, así que, después de una segunda visión, la vidente pudo dar indicaciones más precisas, completándose finalmente la obra en 1722, estando ya en León (México) una década después. La primera versión parece que fue destinada a una iglesia de Palazzo Adriano, lugar siciliano de origen de los dos hermanos Genovese.

La historia de la imagen y su introducción en el culto tradicional de las advocaciones a la Virgen María se debe, fundamentalmente, al texto que el mismo Padre José María Genovese publicó en 1733 en Palermo, en dos tomos: *La devozione di Maria Madre SS. del Lume*, editada a nombre del padre Emanuele Aguilera, traducida en castellano por

el jesuita Lucas Rincón en 1737, con el nombre de *La devoción de María Santísima de la Luz*. Lo que llama la atención es que el “intercambio de Corazón” se realiza de una manera particular: son los corazones de los fieles cristianos que son ofrecidos al niño Jesús, quien los acepta en sus manos sin dar el suyo, por lo menos en la representación. Queda la impresión que aquí hay un intento de superar las imágenes medievales y retraerse una vez por todas del imaginario que bordea la herejía, allí donde las místicas coquetearon, inconscientemente tal vez, con el juego de los cuerpos y el eros sublimado (cf. Rodríguez de la Flor, 1999).

De México, la devoción se difundió por la América colonial española, prácticamente en todos los lugares donde se registra la presencia jesuita, desde Lima hasta Antioquia, en la Nueva Granda, pasando por Quito y Caracas. Aquí, gracias al impulso del obispo Madroñero, la advocación se esparció entre la población, tanto que el Cabildo de la ciudad la declaró protectora de la ciudad y colocó una imagen de ella en el balcón de su edificio, perennemente iluminada bajo la responsabilidad de la hermandad Humilde Congregación de Nuestra Señora de la Luz, creada en 1757, cuando se entronizó una escultura de la misma en la Capilla de San Nicolás de Bari en la Catedral, sede de la nueva hermandad (cf. Rodríguez Nóbrega, 2008: 193). En Venezuela, el pintor Juan Pedro López realizó más de una decena de imágenes de Nuestra Señora de la Luz, con pocas variaciones, utilizando probablemente estampas provenientes de México o del libro del padre Rincón ya citado (Fig. 11). Esta hipótesis puede ser confirmada por la presencia de estampas de Nuestra Señora de la Luz en la biblioteca de la compañía de Jesús en Caracas, como lo ha constatado Janeth Rodríguez Nóbrega (2008: 191). Sin embargo, el destino de la advocación y de la representación no tuvo un futuro fácil, como ya había ocurrido con la devoción al Corazón del Niño Jesús, sobre todo por la impresión que podía dar la acción de la Virgen María sacando al pecador de las llamas del infierno (véase la presencia de la iconografía del Leviatán entre las llamas), lo que, para la interpretación romana, pareciera atribuir a María el poder de salvar, que sólo pertenece al hijo de Dios, siendo su papel el de intercesora. En todo caso, aunque en 1747 el papa Benedicto XIV consideró que la imagen podía crear equívocos de interpretaciones y el mismo libro del padre Genovese fue puesto bajo examen de la inquisición, el culto continuó muy fuerte en la América española, por lo menos hasta la expulsión de los jesuitas (1773), cuando su expansión comenzó a mermar, amén de la eliminación de muchas imágenes y libros de origen jesuita y, en el caso de Venezuela, la muerte en 1769 del obispo Madroñero, en Valencia. En todo caso, la advertencia papal de 1747 y la de algunos sínodos regionales



Fig. 11 *Nuestra Señora de la Luz*. Juan Pedro López, 1774.
Capilla de Santa Rosa de Lima, Consejo Municipal, Caracas.
Fuente: Duarte, 1996.

sobre la ortodoxia de la representación, habían generado un intento normalizador, llegando a la intervención de las pinturas para la eliminación de la figura del leviatán/Lucifer y, en algunos casos, del joven salvado del infierno, sustituido por un cetro o un escapulario en la mano derecha de María.

La persistencia de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús, aun después de los procesos que hemos citados y de la progresiva descristianización de la vida pública y privada, continuó persistente en América Latina y en la misma Europa, incluyendo la devoción de Nuestra Señora de la Luz, ahora impulsada en Italia por los jesuitas expulsados y que habían regresado a su patria o, en el caso de los españoles, encontrado allí refugio. Es el caso, por ejemplo, del jesuita mexicano Blas Arriaga, quien llega en 1780 a Melara (Provincia de Rovigo) en la Italia del norte, llevando consigo una pintura de gran tamaño (1,77 x 2,49 m.), copia del cuadro del Padre Genovese o, tal vez, el original que había salido de Palermo a comienzo del siglo XVIII rumbo a México (cf. Orioli, 2013). De aquí, el culto se difundirá por la Península, cruzándose con la ola devocional que salía de Sicilia.

Finalmente, para concluir nuestro recorrido entre las representaciones corazonistas, vale la pena citar un episodio tardío de la historia venezolana que tiene como protagonista otro corazón, el del héroe, siguiendo la tradición medieval de embalsamar el corazón de los santos y de los individuos que se habían distinguido con hazañas heroicas. Se trata del antioqueño Manuel Atanasio Girardot Díaz, muerto heroicamente en la batalla de Bárbula en 1813 mientras combatía a las órdenes de Bolívar contra el realista Monteverde. Recogido su cuerpo y velado en Valencia, por orden del Libertador su corazón fue sacado del cadáver y, puesto en una urna, fue llevado a Caracas en corteo triunfal. Escribía la Gaceta de Caracas, del 14 de octubre de 1813: “El General en Gefe, y todas las Autoridades de la Ciudad; la Municipalidad; el Venerable Clero; las Comunidades religiosas; los Cuerpos literarios, &c. &c. Marcharon en esta mañana a Antimano donde quedó depositado el Corazón de Girardot. Entró triunfante en la Ciudad, y empezaban los batidores; luego se descubría el Cuerpo Eclesiástico; después el carro triunfal magníficamente ataviado que llevaba el Corazón, y tirado de caballos ricamente enfaezados; seis Ángeles sostenían el carro, y dentro del mismo carro dos Ángeles reclinados sobre la Urna la mantenían en sus manos...”.

Las huellas de la devoción al Corazón Sagrado se cue-
lan aquí en el culto al corazón del héroe, del cual partici-
pan las mismas instituciones, civiles y religiosas, que ha-
bían en tiempos no lejanos acompañando las procesiones
religiosas, con el mismo estilo, las mismas figuras sagradas
y la misma figura del corazón representando toda la per-

sona que se honraba. La imagen del corazón se había así
hecho cultura, más allá de los contenidos religiosos que la
generaron.

COMENTARIO FINAL

Más que unas conclusiones queremos hacer un comen-
tario final sobre los hechos y procesos que hemos reco-
rrido desde la Edad Media hasta el barroco americano y
venezolano, en particular. Hemos visto crecer la devoción
al Sagrado Corazón gracias al impulso del Concilio de
Trento y al trabajo misionero de las congregaciones y de
las místicas. Como escribe José Luis Bouza Álvarez, “En
oposición a la interiorización de la devoción que preconizaban erasmistas y reformados, la Iglesia Católica promo-
verá después del Concilio de Trento la vulgarización del
culto, excitando todos los resortes de la sensibilidad por
la pompa, esplendor y deslumbradora brillantez de las ma-
nifestaciones externas de piedad, y apelando a la multipli-
cación de las representaciones materiales y visibles con el
auxilio de los nuevos medios masivos de reproducción de
las imágenes” (Bouza Álvarez, 1990: 42). Para realizar este
plan, se elaboraron programas de acción y estrategias de
persuasión, se construyeron iglesias y se educó a misio-
neros para la tarea, particularmente en el caso de los jesuitas
quienes, más que otros, se dedicaron a esparcir la devoción
al Sagrado Corazón de Jesús y, como hemos visto, la de
Nuestra Señora de la Luz. Por esto, nos parece evidente
que no sólo elaboraron una construcción de imágenes que
denotaban episodios de las historias sagradas o presuntas
tales, sino capaces de connotar su sentido para los feligre-
ses, lo que implicó una adaptación a las culturas popula-
res e indígenas locales, las que, en el caso específico de
Iberoamérica, investigaron desde el comienzo mismo de la
conquista. Esto nos reporta de inmediato a los cultos indí-
genas del corazón que ya citamos en nuestra introducción.

Como en otras regiones de Suramérica, la conquista te-
rritorial de Tierra Firme fue acompañada, como proyecto
cultural y religioso, por los misioneros y la implantación
de la iglesia diocesana. Cristianizar, como sinónimo de ci-
vilizar, fue tarea primordial de la iglesia misionera, la que
consideraba que los indígenas o eran “salvajes” o habían
sucumbido a las artes diabólicas del enemigo de la fe. De
allí que, aunque sin pruebas fehacientes, como en el caso
de los sacrificios humanos aztecas o incaicos, produjeron
una imagen de los caribes violenta y caníbal, recurriendo
también a la representación del corazón arrancado, por
motivos rituales o simplemente alimentarios, como es el
caso de fray Pedro Simón a comienzo del siglo XVII: “Lle-
garon al lugar de la matanza, donde les quebró el corazón
el lastimoso espectáculo de las crueldades que veían he-

chas en aquellos cuerpos, unos abiertos los pechos y vientre de arriba abajo, para sacarles el corazón y comérselo; otros cortados los miembros, cada uno de por sí, y una mujer natural de San Silvestre, cerca de Madrid, a quien le sacaron la criatura del vientre y la dejaron juntamente con las entrañas de la madre, arrimada a su cabeza” (Simón, II, 1992: 399-400).

Si esta era la imagen que de los indígenas tenía la iglesia local y, por ende, los fieles que escuchaban semanalmente su prédica, resulta un poco raro que se utilizara precisamente la imagen de un corazón sangrante para impulsar su conversión y la piedad y devoción de criollos y españoles. Es verdad que la larga ola del culto al Sagrado Corazón procedía de una Europa contrarreformista que, hay que decirlo, nada tenía que ver con las “prácticas” caníbales y rituales de los indígenas, pero a los obispos y misioneros locales debió de alguna manera llamarles la atención esta correspondencia, sobre todo en México y en Perú, donde el tema del sacrificio humano como pecado era comúnmente utilizado para la evangelización de los

indígenas. Salvo que se intentara contraponer a una imagen del corazón negativa, la de los indígenas, una imagen positiva, la del Corazón de Cristo. En esta “guerra de las imágenes”, para utilizar la definición de Serge Gruzinski, estructuralmente homólogas (el pecho lacerado, la sangre, el corazón en las manos, etc.), la iglesia no negó la representación sino que la transformó en “figura” al servicio de la redención cristiana, es decir: el recorrido a través del sacrificio del corazón no estaba equivocado en sus formas, sino en los contenidos y en su finalidad, consiguiendo así una verdadera “encarnación” del mensaje cristiano, claramente pasando de la práctica material a la representación simbólica y desplazando el ritual indígena: del corazón sacrificado a los dioses falsos, al corazón sacrificado medular del cristianismo: el Cristo en la cruz, que redime con su muerte todos los pecados. Es solamente una interpretación, una de las tantas posibles aunque, en el caso de los jesuitas, tal vez sea más de una sospecha, como el caso de Nuestra Señora de la Luz tal vez puede demostrar. Pero esto, es ya otro recorrido a transitar.

BIBLIOGRAFÍA

- Amodio, Emanuele (2009), “Los Ritos de la Identidad: Ritualidad y mediación religiosa en la construcción de las identidades”. En José Enrique Finol, Alexander Mosquera e Írida García de Mo-leiro (eds.), *Semióticas del Rito*. Colección de Semiótica Latinoa-mericana N° 6. Maracaibo: Universidad del Zulia y Fundacite-Zulia, pp. 35-51.
- Araya Espinoza, Alejandra (2010), “La mística y el corazón: una tradi-ción de espiritualidad femenina en América colonial. En: *Cua-dernos de Literatura*, 14 (Julio-Diciembre). [Fecha de consulta: 2 de mayo de 2016] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439843026009>> ISSN 0122-8102.
- Bernardo di Chiaravalle (1996), *Sermoni sul Cantico dei Cantici*, Roma.
- Bouza Álvarez, José Luis (1990), *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid: Consejo superior de investigacio-nes científicas.
- Camporesi, Piero (2009), *La carne impassibile*. Milano: Garzanti.
- Del Rey Fajardo, José y Felipe González Mora (2008), *Los jesuitas en Antioquia 1727-1767: aportes a la historia de la cultura y el arte*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Duarte, Carlos F. (1978), *Pintura e iconografía popular de Venezuela*. Ca-racas: Armitano Editor.
- Duarte, Carlos F. (1996), *Juan Pedro López. Maestro de pintor, escultor y dorador. 1724-1787*. Caracas: Galería de Arte Nacional y Fun-dación Polar.
- Hoystad, Ole M. (2010), *Storia del cuore*. Bologna: Odoja.
- Iraburu, José María (2003). *Hechos de los apóstoles de América*. Pamplona: Fundación Gratis Date.
- Lara, Jorge Salvador (2001), *Historia de la iglesia católica en el Ecuador*. Qui-to: Conferencia Episcopal Ecuatoriana y Abya Yala (Tomo III).
- Martí, Mariano (1989), *Documentos relativos a su visita pastoral de la dió-cesis de Caracas. 1771-1784*. Caracas: Academia Nacional de la Historia (7 tomos).
- Moreno Molina, Agustín (2015), “La identidad espiritual ignaciana en la Venezuela del siglo XVIII”. En *Montalbán: Revista de Huma-nidades y Educación*, 46: 80-105. Caracas.
- Morgan, David (2013), *El sagrado corazón de Jesús. La evolución visual de una devoción*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones.
- Mujica Pinilla, Ramón (2001), *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Banco Central de Reser-va del Perú, Fondo de Cultura Económica e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Orioli, Mariadele (2013), *La Madonna del Lume di Melara*. Melara: Edi-zioni Parva.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (1999), *La península metafísica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rodríguez Nóbrega, Janeth (2008), *Las imágenes expurgadas: censura del arte religioso en el período colonial*. León: Universidad de León.
- Rodríguez Nóbrega, Janeth (2002), “La Madre Santísima de la Luz en la Provincia de Venezuela (1757-1770). El ocaso del barroco”. En *Arte, estética y cultura*, 16: 95-116. Caracas.
- San Agustín (1983), *Confesiones*. Madrid: Espasa Calpe.
- San, Anselmo (1952), *Obras Completas*. Madrid: BAC.
- Simón, Fray Pedro (1992), *Primera parte de noticias historiales de las con-quistas de tierra firme en las Indias Occidentales*. Caracas: Biblio-teca Ayacucho.
- Tesè, Giovanni (2013), *La Madre Santissima del Lume*. Chieti: Tabula Fati.
- Terán, Julio (1982), “El Culto al Corazón de Jesucristo en la Evangeliza-ción Latino-americana”. En Roger Vekemans (ed.), *Cristología en la Perspectiva del Corazón de Jesús*. Bogotá: Instituto Interna-cional del Corazón de Jesús.
- Tobar Donoso, Julio (1953), *La Iglesia, modeladora de la nacionalidad*. Quito: La Prensa Católica.



ICONOGRAFÍAS LOCALES EN LAS PINTURAS MURALES DE LA RUTA DE LA PLATA

PAOLA CORTI - FERNANDO GUZMÁN - MAGDALENA PEREIRA / CHILE

En la ruta que unía la ciudad de Potosí con el puerto de Arica se conservan cinco iglesias con sus programas de pintura mural completos: San José de Soracachi, Santiago de Curahuara de Carangas y Copacabana de Andamarca, en Bolivia, así como, San Andrés de Pachama y la Natividad de Parinacota, en Chile. El objetivo del presente trabajo es contrastar las imágenes que en este conjunto patrimonial se alejan de la iconografía cristiana habitual, tales como el trífrente de Parinacota, las cabezas de puma en Pachama o el cuy blanco en la Última Cena de Curahurara; reflexionando en torno a la función que estas inserciones tendrían dentro del programa iconográfico al que pertenecen y en el contexto histórico y social en el que fueron realizadas.

Palabras clave: pintura mural, sincretismo, iglesia.

Desde que Ángel Guido publicara, en el año 1925, *Fusión hispano indígena en la arquitectura colonial*¹, mucho se ha discutido acerca de cómo se debiera enfrentar el estudio de las mutaciones de los modelos artísticos europeos en territorio americano a causa de la influencia de prácticas y soluciones locales. Dicho asunto no ha estado ausente en el proyecto de investigación acerca de la pintura mural del período virreinal que se conserva en algunas iglesias

del camino que unía Potosí con Arica, desarrollada por la Fundación Altiplano y la Universidad Adolfo Ibáñez, gracias al financiamiento del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de Chile².

Las transformaciones de los modelos europeos –en el arte religioso en América– se dan en distintos planos, entre los que se deben mencionar la incorporación de materialidades nuevas, la gestación de un lenguaje formal caracterizado, entre otros rasgos, por el uso de colores planos y la interferencia de formas locales en los programas iconográficos cristianos. Sin desconocer la importancia de atender a las cuestiones de materialidad y morfología, el presente trabajo tiene por objetivo analizar las lógicas que estarían detrás de lo que se podrían denominar: innovaciones o alteraciones iconográficas. Si bien se trata de un asunto bien estudiado, baste mencionar el trabajo de Teresa Gisbert *Iconografía y mitos indígenas en el arte*³, aún es posible identificar y analizar formas nuevas o no investigadas, trabajo a partir del cual resulta natural reflexionar en torno a su función, su autoría y las circunstancias que hicieron posible su inserción.

En las cinco iglesias de la Ruta de la Plata que conservan su programa de pintura mural íntegro se pueden observar innovaciones iconográficas; las que ahora se presentan, corresponden a aquellas inserciones que hemos

¹ Guido, A., *Fusión hispano indígena en la arquitectura colonial*, Editorial la Casa del Libro, Buenos Aires, 1925.

² Este proyecto ha sido posible gracias al apoyo de Conicyt al proyecto Fondecyt 1150974 “Tensiones entre política eclesiástica y participación de la comunidad en las pinturas murales del siglo XVIII realizadas en los obispados de Arequipa, Cuzco, La Paz y La Plata”.

³ Gisbert, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert Editores, La Paz, 2008.



Fig. 1 Iglesia de San Andrés de Pachama. Pintura mural. Segunda mitad del siglo XVIII.

podido documentar e interpretar. Los casos seleccionados son el cuy de la Última Cena de Curahuara de Carangas, las cabezas de puma de Pachama y el Trifronte de Parinacota. Algunas de estas iconografías, como la del cuy en la Última Cena, ya habían sido identificadas en otras obras y su sentido ha dado origen a algunas interpretaciones, otras, como el Trifronte de Parinacota, debimos estudiarlas sin contar con un referente cercano.

Ofreceremos en primer lugar interpretaciones tentativas para estas tres imágenes, a partir de las cuales pondremos la pregunta central del trabajo que ahora se

presenta, la interrogante acerca de la autoría intelectual de las imágenes y de la razón que habría motivado su incorporación. Dado que, el cura doctrinero, el pintor, los indios de iglesia y las comunidades indígenas tuvieron una participación, más o menos activa, en este tipo de decisiones.

Un caso significativo para enfrentar el problema planteado son las cabezas de Puma (Fig. 1) pintadas en la iglesia de San Andrés de Pachama⁴. Estas pinturas murales, ejecutadas en la segunda mitad del siglo XVIII, han perdido un porcentaje significativo de la capa pictórica, no obstante, aún es posible tener una lectura global del programa iconográfico, en el que priman las representaciones de santos y las formas vegetales⁵. Las imágenes de santos estaban enmarcados por un zócalo pintado y una cenefa, precisamente, de este último elemento cuelgan las cabezas de puma, de las que se conservan actualmente cuatro, dos en el muro del evangelio y otro tanto en el muro de la epístola.

No es posible agotar las connotaciones que encierra la figura del puma en el contexto prehispánico, sin embargo, a partir de la lectura de las crónicas se pueden identificar algunas dimensiones⁶. Cieza de León en *El señorío de los Incas* señala que el Inca Yupanqui, en un momento en que debía demostrar su capacidad como líder, se puso una piel de león sobre la cabeza y el cuerpo para indicar, de este modo, que poseía la fortaleza del puma⁷. Juan de Betanzos y Cristobal de Molina describen que durante la fiesta del Capac Raymi, en el Cuzco, los jóvenes guerreros vestían una piel de león con su rostro⁸. Por otra parte, es interesante constatar que en la lámina B. 171 del *Códice Trujillo del Perú*, editado por el obispo Martínez Compañón, se observa a un grupo de danzantes vistiendo pieles de pumas, imagen que permite confirmar que la práctica de revestirse con la piel de león seguía vigente en algunos sitios a fines del siglo XVIII.

Junto al atributo de fortaleza que las fuentes vinculan a la figura del puma es claro que existe una asociación entre el león americano y la fertilidad. En la tradición oral

⁴ Corti, P., Guzmán, F. y Pereira, M., “Ángeles y felinos en las iglesias de Parinacota y Pachama”, Álvarez, G. (Coord.), *La transitividad de las imágenes. Medios, usos y prácticas*, Ediciones de la Escuela de Postgrado, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, 2013, pp. 33-50.

⁵ Chacama propone interpretar el conjunto de pinturas de Pachama como una herramienta al servicio del proceso de extirpación de idolatría. Chacama, J., “Imágenes y palabras, dos textos para un discurso. La prédica pastoral en los Andes coloniales. Doctrina de Codpa (Altos de Arica), siglo XVIII”, *Diálogo Andino*, N° 33, 2009, pp. 7-27, pp. 14-24.

⁶ Zuidema, T., “El león en la ciudad. Símbolos reales de transición en el Cusco”, *Reyes y Guerreros, ensayos de cultura andina*, FOMCIENCIAS, Lima, 1989, pp. 306-383.

⁷ Cieza de León, Pedro, (1553) *El señorío de los Incas*, Dastin, Madrid, 2000, p. 143. Debe recordarse que la mayoría de los cronistas se refieren al puma como león.

⁸ Betanzos, Juan de, (1551) *Suma y narración de los Incas*, The Echo Library, Londres, 2008. Cristóbal de Molina, (1576) *Ritos y Fábulas de los Incas*, Editorial Futuro, Buenos Aires, 1959, pp. 77-78.

de Waru Chiri se describe un rito en el que los propietarios de llamas bailan vestidos con pieles de pumas para asegurar la prosperidad⁹. Más clara sería la descripción recogida por Cieza de León en *Crónica del Perú* acerca de una ceremonia que se realizaba en el mes de mayo: en una procesión marchaban algunos hombres con costales de papás recién cosechadas escoltando a una niña a la que le cubrían la espalda con una pequeña piel de puma¹⁰. Se debe destacar que en la portada de piedra de la iglesia de Belén, cabecera de la doctrina a la que pertenece Pachama desde 1777, se talló un hombre puma; dando cuenta de que las pinturas a las que nos referimos no eran una excepción. Actualmente, en algunos pueblos cercanos a Pachama, se utiliza un gato embalsamado en rituales de protección del ganado¹¹. Esta vinculación del puma con la fertilidad pareciera haberse materializado en la rama de flores que brota de las cabezas de puma que se pintaron en Pachama.

Es interesante, en este sentido, constatar la relevancia que tendría en Pachama todo lo relativo a la fecundidad de la tierra. En primer lugar, se debe mencionar que en el repertorio de santos pintados en los muros de la iglesia se encuentran presentes San Isidro y San Cristóbal; el primero, fue agricultor y es el patrono de los trabajadores de la tierra¹²; el segundo, era invocado por aquellos que se dedicaban al cultivo de árboles frutales¹³. También es importante considerar el hecho de que las fiestas patronales, la de Nuestra Señora del Rosario y la de San Andrés, 7 de octubre y 30 de noviembre, respectivamente, coinciden con el inicio y el final del período destinado al *pachallampe*, ritual colectivo destinado a preparar la tierra para la siembra, en este caso de la papa¹⁴. Finalmente, se puede agregar que más de un tercio de los muros de la iglesia están cubiertos por formas vegetales, reservándose las efigies de los santos para las zonas más cercanas al presbiterio; la disposición de estos elementos fitomorfos figuran verdaderos tapices ornamentales o parcelas de tierra con brotes y flores. Las cabezas de puma parecieran ser, por tanto, un elemento más en un engranaje de imágenes destinadas a

vincular la ritualidad cristiana con la fecundidad del trabajo agrícola, labor a la que se dedicaban los habitantes de Pachama.

Inevitablemente el historiador del arte se pregunta acerca del autor material e intelectual de estas cabezas de puma; es probable que la carencia de documentos escritos, característico de localidades periféricas como Pachama, impida acceder a este antecedente. No obstante, resulta necesario reflexionar acerca de la pertinencia de categorías explicativas como las que sitúan, en un lado, a la Iglesia como la fuerza dominante que usa la pintura como arma de influencia y control y, por otro, los indios, el sector subalterno que ofrece resistencia de diversas formas al mensaje cristiano. Quizá la contraposición es inoficiosa, no sólo por la dificultad para encontrar documentos que revelen antecedentes acerca de este conflicto específico, sino porque, en último término, sea quién sea el autor, la otra parte, sacerdote o comunidad, aceptó la inserción, incorporándola en un relato cristiano.

Otra de las imágenes que requiere un análisis especial es el trifronte de la iglesia Parinacota (Fig. 2), figura que se encuentra casi en el centro del muro que recoge el Juicio Final. Presentamos una primera interpretación en el VI Encuentro Barroco, realizado en la Paz el año 2009¹⁵. Las observaciones recibidas en esa oportunidad, sumadas a indagaciones adicionales nos permitieron completar una propuesta más convincente de lectura de esta peculiar imagen. Se trata, en estricto rigor, de una escena compuesta por tres personajes, al centro un curaca mirando al frente con dos máscaras de perfil en los costados; a izquierda y derecha dos hombres barbados, uno sostiene un bastón de mando y el otro una chuspa. Una serpiente que surge desde las fauces del Leviatán se acerca a los personajes hasta casi tocar con su lengua la cabeza del curaca.

Briones y Villaseca se refieren a esta imagen por primera vez, identificándola como una escena de tentación, sin desarrollar un análisis iconográfico específico. Podemos confirmar que estaban en lo correcto¹⁶. En primer lugar, por la proximidad de la serpiente al oído del curaca, ico-

⁹ Ávila, Francisco de, *Hijos de Pariya Qaqa. La tradición oral de Waru Chiri*. George L. Urioste. Foreigns and Comparatives Studies Program. Latin American Series, N° 6, Maxwell School of citizenship and public affairs, Syracuse, New York, 1983, vol. I, p. 11.

¹⁰ Cieza de León, Pedro, *La Crónica del Perú*, Dastin, Madrid, 2000, pp. 374-375.

¹¹ Entrevista a Marcelino Mamani, Visviri, región de Arica y Parinacota.

¹² Schenone, H., *Iconografía del Arte Colonial - Los Santos*, Fundación Tarea, Buenos Aires, 1992, tomo II, pp. 475-477.

¹³ Réau, L., *Iconografía del arte cristiano: Tomo 2, Volumen 3*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988, p. 357.

¹⁴ Álvarez Miranda, L., "El mito de Pusiri Collo y la fiesta del Pachallampe: aculturación andino-hispana en el poblado de Socoroma", *Diálogo Andino*, N° 6, 1987, pp. 80-90, p. 86.

¹⁵ Corti, P., Guzmán, F. y Pereira, M., "El Juicio Final de Parinacota", *Entre cielos e infiernos. V Encuentro Internacional sobre Barroco*, Unión Latina - Griso, La Paz, 2009, pp. 115-124.

¹⁶ Briones L. y Vilaseca P., *Pintura Religiosa en Tarapacá. Fe y color en el desierto*. Ed. Cabo de Hornos Ltda, Santiago, 1984, p. 69.



Fig. 2. Detalle del Juicio Final. Iglesia de la Natividad de Parinacota. Pintura mural. Segunda mitad del siglo XVIII.



Fig. 3. Última Cena. Iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas. Pintura mural. Segunda mitad del siglo XVIII.

nografía habitual para representar el asedio del demonio. En segundo lugar, porque las figuras que participan en la escena no están desnudas, como si lo están las almas pintadas en el infierno, el purgatorio y el cielo; los cuerpos desnudos han abandonado el tiempo terrenal, las figuras vestidas, en cambio, aún se encontrarían en este mundo y, por tanto, sujetas a las tentaciones¹⁷. Los hombres barbados parecieran ofrecerle al curaca el poder y el dinero, representados bajo la forma del bastón de mando y la chuspa; la escena, por tanto, se adecuaría muy bien a la realidad habitual de las autoridades indígenas, sometidas a las presiones inherentes a su cargo y, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XVIII, en una permanente tensión entre sus intereses personales, el bien de la comunidad y las presiones de las autoridades criollas¹⁸.

El curaca pintado en el Juicio Final de Parinacota no enfrenta directamente a los tentadores; un sombrero de ala ancha parece protegerlo de las amenazas de la serpiente infernal, y las miradas de sus barbados tentadores se

encuentran con las máscaras de perfil que el indio lleva a izquierda y derecha; es por medio de ellas que se relaciona con los hombres de la chuspa y el bastón de mando. Es fundamental observar que las máscaras poseen rasgos españoles, graficados en una nariz larga y un delgado bigote, indicando, de este modo, que el personaje central ha requerido asumir una identidad ajena para enfrentar las amenazas que lo acosan¹⁹. En el mundo andino, como en otros ámbitos culturales, la máscara –en un contexto ceremonial– permite adoptar la naturaleza de otro con el fin de poder enfrentarlo y dominarlo²⁰; la máscara sobre el rostro indicaría el momento en que el danzante está imbuido del otro; luego, normalmente al final de ritual, el portador de la máscara se descubre y la lleva sobre la cabeza o puesta en un costado, expresando el control de las energías representadas en la careta²¹. Así en nuestra imagen de Parinacota, el curaca porta simulacros de los rostros de los tentadores, corriendo el peligro de desdibujar su propia naturaleza, sin embargo, la pintura lo mues-

¹⁷ En grabados del siglo XV y XVI, procedentes de fuentes bajomedievales, suelen aparecer las almas condenadas representadas como hombres y mujeres, jóvenes y desnudos; los varones van sin barba y las mujeres se distinguen por sus senos, como se puede ver en Mâle, É., *Religious Art in France. The late Middle Ages: a Study of Medieval Iconography and its Sources*. Princeton University Press, Princeton, 1986, figs. 264, 268-272. El Sermónario del III Concilio Limense recoge esta tradición: “desnudos nacemos y desnudos y sin nada hemos de morir”, *Tercero Catecismo y exposición de la doctrina cristiana por sermones, para que los curas y otros ministros prediquen y enseñen a los indios y a las demás personas*. [1584] 1773, Lima, p. 458.

¹⁸ Hidalgo, J. y Durston, A., “Reconstitución étnica colonial en la Sierra de Arica: El cacicazgo de Codpa, 1650-1780”, Hidalgo, J. (Ed.), *Historia andina en Chile*, Editorial Universitaria, Santiago, 2004, pp. 507-534, pp. 525-532.

¹⁹ Es una hipótesis entre otras que hemos propuesto. Corti, P., Guzmán, F. y Pereira, M., “El indio trifronte de Parinacota: un enigma iconográfico”, *Colonial Latin American Review*, Vol. 20, N° 3, 2011, pp. 381-400, pp. 387-397.

²⁰ Canepa, G., “Máscara y transformación: la construcción de la identidad en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo”, Romero, Raúl, (Ed.), *Música, danzas y máscaras en Los Andes*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, Lima, 1993, pp. 339-391, p. 358.

²¹ Gisela Cánepa describe este proceso para el caso de la fiesta de la Virgen del Carmen de Pautarcambo. Canepa, G., “Máscara y transformación: la construcción de la identidad en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo”, Romero, Raúl, (Ed.), *Música, danzas y máscaras en Los Andes*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, Lima, 1993, pp. 339-391, p. 377.

tra con el rostro descubierto y con las máscaras mirando a los tentadores, expresando, conjeturalmente, el control de estas identidades ajenas con cuya fuerza es capaz de vencer las insinuaciones infernales

El tercer y último caso corresponde a la Última Cena de Curahuara de Carangas, representación que destaca por la abundancia de frutas y flores que están dispuestas sobre la mesa, pero sobre todo por la presencia, justo delante de Cristo, de una bandeja con un cuy blanco (Fig. 3); elemento que se destaca, por su posición y tamaño, más que los signos propiamente eucarísticos del pan y el vino. No se trata de una solución del todo excepcional, pues, en la Catedral de Cuzco se conserva un lienzo de la Última Cena de Marcos Zapata que tiene en el centro de la mesa una bandeja con un cuy asado. Se trata, sin duda, de una sustitución; la bandeja con el cordero de la cena pascual ha sido reemplazada por una fuente con el roedor americano²². Gran parte de la tradición artística cristiana prefiere separar la Cena de Cristo en dos momentos, una primera parte en que se come de pie el cordero pascual con el báculo en la mano y la cintura ceñida²³ y, una segunda, en la que Cristo comparte con los apóstoles el pan y el vino²⁴. No obstante, algunos pintores han fundido en una misma mesa el momento de la consagración eucarística con el de la cena pascual propiamente tal, distribuyendo sobre la mesa una bandeja con los restos del cordero, frutas y otros alimentos. A esta última tradición correspondería la pintura de Marcos Zapata, así como la realizada en los muros de Curahuara. El asunto es que el reemplazo del cordero por un cuy está lleno de sentidos que no se pueden pasar por alto, se trata de un animal comestible ampliamente utilizado en acciones de carácter ritual en el contexto andino.

Efectivamente, los cuyes servían como ofrenda para las *huacas*, eran sacrificados para obtener bienestar y también fueron utilizados para ceremonias de adivinación, así como en rituales de curación. Guaman Poma señala

que durante el mes de julio “sacrificaban con otros cien carneros de color de yauar chunbe, los quemaban en la plaza pública y con mil cuyes blancos; ese sacrificio hacían para que no dañase el sol ni las aguas a las dichas comidas, sementeras y chácaras”²⁵. El sacerdote Bartolomé Álvarez, doctrinero de Aullagas, describe con mayor detalle, en su memorial del año 1558, las prácticas sacrificiales de cuyes, precisando que le extraían el corazón y –a medio cocinar– se lo comían, luego miraban las entrañas para avistar el futuro y, finalmente, asaban el resto del animal y lo comían acompañado de maíz u otros productos²⁶. En caso de enfermedades se practicaban limpiezas de cuy, para cargar al animal con las fuerzas negativas; práctica que consideraba, en ocasiones, la frotación del roedor por el cuerpo de la persona que debía ser sanada²⁷. Es necesario notar que los beneficios obtenidos por mediación del cuy serían de orden material, sin embargo, la práctica de dejar cuyes en las huacas implica una vinculación de estos animales con la otra vida. Estos antecedentes no son suficientes para afirmar que estas prácticas estaban vigentes en Curahuara de Carangas durante la segunda mitad del siglo XVIII, sin embargo, su uso ritual subsiste hasta el presente en muchas regiones²⁸.

El cordero pascual fue reemplazado por la ofrenda de cuy; ambos animales son sacrificados para obtener un bien superior, los dos parecieran representar la ofrenda inmaculada y sin defecto; mediante la ofrenda de cuy y cordero se obtendrían beneficios materiales y espirituales: la salud y la salvación. El roedor americano pareciera tener las condiciones adecuadas para reemplazar al cordero pascual, sin embargo, se trata de una práctica riesgosa, como bien lo sabían Acosta y Arriaga²⁹, pues, al tiempo que podría entrañar la cristianización de una ritualidad andina implicaba, en mayor o menor grado, una posible mutación en la comprensión por parte de los indígenas de los contenidos inherentes a la obra de redención y, no menos grave, una tácita aprobación de las prácticas andinas asociadas al cuy.

²² Baltra Campbell, A., “El sincretismo en la pintura de la Escuela Cuzqueña”, *Cultura*, Lima, 23, 2009, pp. 101-113.

²³ Éxodo, 12, 11.

²⁴ Schenone, H., *Iconografía del Arte Colonial - Jesucristo*, Fundación Tarea, Buenos Aires, 1998, pp. 178-182.

²⁵ Guaman Poma de Ayala, Felipe, [1615], *Nueva Corónica y buen gobierno*, Fondo de Cultura Económica, Lima, 2008, tomo I, p. 186.

²⁶ Martín Rubio, M del C., “Costumbres de los indios del Perú. Un temprano antecedente de la política de extirpación de idolatrías en el Virreinato del Perú”, *Boletín del Instituto Riva Agüero*, 24, Lima, 1997, pp. 295-308.

²⁷ Cordero, M., “La comida y sus ingredientes ¿Solo alimentos para el cuerpo? Pueblos andinos en el siglo XVII”, Carola Sciolla (Comp.), *Historia y cultura de la alimentación en Chile. Miradas y saberes sobre nuestra culinaria*, Catalonia, Santiago, 2010, pp. 109-131.

²⁸ Núñez, L. “Evidencias arcaicas de maíces y cuyes en Tiliviche: hacia el semisedentarismo en el litoral fértil y quebradas del norte de Chile”, *Chun-gara: Revista de Antropología Chilena*, No. 16/17, Acatas del X Congreso Nacional de Arqueología Chilena (Octubre 1986), pp. 25-47, p. 33.

²⁹ Acosta de, Joseph de [1590], *Historia Natural y Moral de las Indias*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979. Arriaga, Joseph de [1621], *La extirpación de la idolatría en el Piru*, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, Cuzco, 1999.

Lo interesante es preguntarse, aunque no encontremos una respuesta definitiva, si estos programas pictóricos fueron concebidos y supervisados por el sacerdote del lugar o si, por el contrario, corresponden a la iniciativa, más o menos autónoma, de los indios de Parinacota, Pachama, o Curahuara. Sin duda, es posible entender las pinturas murales como un elemento más de esa “trampa de imágenes”, a la que se refiere Gruzinski³⁰, tejida por la Iglesia y la Corona para capturar a los indios; por tanto, serían, en este sentido, obra de obispos y sacerdotes. Sin embargo, el mismo autor enfatiza la necesidad de recordar que una gran parte de las imágenes, durante el período colonial, fueron realizadas por los indios sin contar con la fiscalización de sacerdotes, como sería el caso de Parinacota y Pachama³¹. Una manera habitual de resolver este dilema es conjeturar que el resultado final de las obras, en aquellos contextos en que los indios pueden contar con una cierta autonomía de facto, es el fruto de una imbricación entre la voluntad de la autoridad eclesiástica y la iniciativa de los indios, proceso no carente de tensiones, negociaciones, avances y retrocesos por ambos lados. Es importante recordar que las pinturas fueron ejecutadas durante la segunda mitad del siglo XVIII; por tanto, los indios tenían algún nivel de cristianización y los sacerdotes eran más conscientes de la ineficacia de los procesos de extirpación de idolatría.

La solución anterior tiene las ventajas y desventajas de un análisis que comprende las dinámicas sociales a partir de la tensión entre los sectores subalternos y los grupos hegemónicos. La ventaja es que resulta claro entender a la Iglesia como una organización que intenta imponer un

conjunto de creencias y formas de vida a una mayoría indígena que no las comparte totalmente y que, por tanto, aunque sea infructuosamente, se resiste de forma pasiva y, cuando puede, en forma activa. Sin embargo, la claridad de esta lectura polar de las dinámicas sociales pareciera afectar la comprensión de fenómenos que pueden ser más complejos, pues estamos hablando del comportamiento de personas no de bloques. Es interesante en este sentido traer a colación lo que reconoció Canclini al plantear que lo moderno y lo tradicional no son monopolio de ningún sector social³²; abriendo así la puerta a identificar las circunstancias en que la cultura dominante y la subordinada se influyen mutuamente, como ya lo propusiera Ginzburg en el penúltimo capítulo de *El queso y los gusanos*³³.

En este sentido, debe tenerse en cuenta que si estas peculiares imágenes fueron insertadas por voluntad de la comunidad indígena o un miembro de ella, su sobrevivencia testimonia la aprobación eclesiástica; pues, ninguna de ellas pudo pasar inadvertida. Por el contrario, si un sacerdote decidió incorporar el cuy, las cabezas de puma o el trífrente, o, al menos, tolerar su presencia, es que estuvo dispuesto a correr el riesgo que esto implicaba, es decir, que la comunidad las leyese a su manera. En definitiva, saber quién decidió incorporar estas inserciones no es tan relevante para comprender las dinámicas que explican el origen y función de estas imágenes. En todos los casos se tratarían de manifestaciones concretas de un esfuerzo colectivo –no exento de tensiones– orientado a conciliar el cristianismo con prácticas locales que no era posible erradicar y que eran susceptibles de reinterpretar.

³⁰ Gruzinski, S., *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner”*. (1492-2019). México: Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 12-13.

³¹ Gruzinski, S., *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 189.

³² García Canclini, N., *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1992, pp. 191-192.

³³ Ginzburg, C., *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Ediciones Península, 2008, pp. 214-215.



APOSTOLADO ZURBARANESCO EN POMATA

MARTÍN ISIDORO - CLELIA DOMOÑI / ARGENTINA

Entre las tendencias artísticas que se conjugan en la antigua provincia colonial de Chucuito (Perú), se encuentra presente la zurbaranesca dentro de la órbita dominica de modo indiscutible. En la iglesia de Santiago de Pomata, encontramos un *Apostolado* de 12 lienzos que es encuadrable en dicha orientación (Figs. 1 y 2). Historiográficamente, Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués De Lozoya, planteó su atribución durante una conferencia pronunciada en el salón del Colegio de la Inmaculada de Lima el 27 de diciembre de 1941, posteriormente publicada en *Mercurio Peruano* (1942) y en *Archivo Español de Arte* (1943)¹. Al estudiar el *Apostolado* de 15 figuras del convento de San Francisco de Lima realizado por Zurbarán y su taller, Contreras había postulado como ejemplos de su ‘repercusión’ en el Perú, a la serie collavina y a la que se hallaba en el coro de San Francisco de Arequipa (actualmente ubicada en una de las salas del museo de esta iglesia y consta de doce telas con figuras de cuerpo entero, que siguen con mayor fidelidad al modelo) (Fig. 3). Luego de esto, sólo se repitió dicha información (Angulo y Dorta 1950; Soria 1953 y 1955; Guinard 1960), sin ahondar en la especificidad de nuestro *Apostolado* ni registrarlo siquiera fotográficamente.

Es decir, el estudio de la serie pomateña se detuvo en ese punto germinal en el cual se le adjudicó la paternidad, cerrando su análisis con el dictamen de ser mera copia, abordaje de sabor rotundamente etnocéntrico, sea europeo, sea de Angloamérica. Sin embargo, si nos tuviéramos que conformar con ese consabido prejuicio colonialista que hizo y hace hincapié en el maestro europeo (incluso en obras de artistas menores o de taller), viendo su imitación como derivativa y mecánica, volveríamos a esa etapa de las investigaciones sobre el arte del coloniaje en que era medido como inferior desde valores plástico-formales de la crítica Europea.

APOSTOLADO LIMEÑO

Por método, es necesario comenzar con el análisis de la fuente, pues esto nos dará indicios para el abordaje de nuestra serie criolla que, a su vez, la interpreta y la transforma.

La bibliografía específica ha problematizado su datación y presencia en Lima mediante la inferencia documental, así como desde argumentos estilísticos. Contreras

¹ Hacia noviembre de 1938, Juan M. Peña Prado describe el conjunto, sin embargo, no lo atribuye a Zurbarán sino que considera que “...estos magníficos cuadros pertenecen a la técnica, a la escuela y a la época de Francisco Ribalta [1565-1628].” Comisión de Restauración de Monumentos Históricos. *Lima, Precolombina y Virreinal*. Lima, Artes Gráficas-Tipografía Peruana, 1938, p. 159. Los lienzos estaban muy deteriorados, Contreras adjudica esto a la constante humedad del clima limeño y comenta que algunos estaban “... muy repintados por mala mano.” Marqués de Lozoya. “Presencia e influencia en Hispanoamérica.” En *Mundo Hispánico*. Zurbarán. Madrid, Agosto de 1964, n° 197, p. 60. Stastny dice que tras las restauraciones en los talleres del INC, bajo la dirección de Vladimira de Sadiás se ha revelado la gama de tonalidades originales en toda su riqueza y austero vigor, aunque se han perdido algunas veladuras y relieve por las frecuentes limpiezas a las que ha sido sometido. Stastny, F. “El Apostolado Limeño de Zurbarán”. En *Cielo Abierto*. Año 1985, enero-marzo, pp. 59-60.



Fig. 1 Escuela limeña. *Pedro, Andrés, Santiago el Mayor, Juan Evangelista, Mateo, Felipe*, mediados del siglo XVII, óleo sobre tela, Iglesia de Santiago de Pomata.

Fig. 2 Escuela limeña. *Bartolomé, Tomás, Santiago el Menor, Judas Tadeo, Simón, Pablo*, mediados del siglo XVII, óleo sobre tela, Iglesia de Santiago de Pomata.

considera que llega a la ciudad, o bien en 1620, o bien en 1643, basado en las remesas de azulejos sevillanos al convento, aunque ya advierte que es algo prematura la primera fecha². Gento Sans³ cree probable que hayan sido traídas por algún religioso que asistiera a los Capítulos Generales de la orden en España. Pues era una práctica común y, además, en el archivo del convento, hay documentos que atestiguan cómo se destinaba cada sexenio la suma de \$17.000, para que algún vocal que viajase a Europa comprara libros selectos y escogidos para la biblioteca. Específicamente, en relación a esto, cita una real cédula, fechada en Madrid el 7 de junio de 1625, donde se ordena a la Casa de Contratación de Sevilla, el franqueo y libre tránsito para los objetos detallados allí, entre ellos *un cajón de lienzos de pinturas y dos Imágenes de bulto de la Concepción para el Convento de Lima, y otra Imagen de bulto de Nuestra Señora de Guadalupe para el Colegio de San Buenaventura de la dicha Ciudad*, a favor de fray Miguel de Huerta, lego de San Francisco de Lima y procurador de los conventos de la Provincia Franciscana de los XII Apóstoles del Perú. Entonces, para este autor, es verosímil que en dicho cajón hayan venido los lienzos en cuestión; incluso, plantea que Huerta, consumado artista y arquitecto, sabría bien lo que traía. Marco Dorta, por su parte, sostiene que la serie fue traída a Lima en 1625 por Huerta⁴. Para Soria, “El modelado, poses y diseño de las *draperies* se identifica con otras obras en torno a 1637-38. El paisaje del fondo, ausente en el temprano *Apostolado* lisbonense, es típico de finales de la década de 1630”⁵. Guinard, que cree incompatible con el estilo la datación de Marco Dorta por los paños y el paisaje de fondo, sitúa el conjunto en torno al envío de azulejos de 1643⁶. Stastny, siguiendo a Soria⁷, dice que estos cuadros “corresponden por el estilo a la segunda mitad de la década de 1630 y pertenecen posiblemente a las pinturas cobradas entre 1638 y 1640⁸. [...] Comparados con el *Apostolado* de São Vicente de Fora (Lisboa) pintado por Zurbarán en 1633 con fondos oscuros y dramáticos contrastes de luz de origen caravagesco, la diferencia es notoria. En el interin Zurbarán vivió la experiencia ma-



Fig. 3 Escuela limeña. Pedro, Andrés, Santiago el Mayor, Juan Evangelista, Mateo, Felipe, Bartolomé, Tomás, Santiago el Menor, Simón, Matías, Pablo, siglo XVII, Museo de la Iglesia de San Francisco de Arequipa.

drileña de 1634 y su contacto renovado con Velásquez. De allí proviene la suavidad de las transiciones en los valores cromáticos, su interés por el paisajismo luminoso, la nueva plasticidad y monumentalidad en el modelado y la serenidad de los rostros”⁹.

Si consideramos, por un lado, las dataciones de Soria y Stastny para el *Apostolado* limeño, además del impacto inmediato de esta obra del gran maestro sevillano en pleno apogeo y, por otro lado, la transición del manierismo al barroco que se da en el Virreinato a mediados del XVII

² Marques de Lozoya (Juan de Contreras y López de Ayala) “Zurbaran en el Peru”. En *Archivo español de arte*. Año 1943, Tomo 16, n° 55, p. 3.

³ Cfr. Gento Sans, B. *San Francisco de Lima: estudio histórico y artístico de la iglesia y convento de San Francisco de Lima*. Lima, Torres Aguirre, 1945, pp. 254 - 255.

⁴ Angulo Iñiguez, D; Marco Dorta, E. y Buschchiazzo, M. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Barcelona, Salvat, 1950, p. 477.

⁵ Soria, M. *The painting of Zurbaran*. Londres, Phaidon, 1955, p. 168.

⁶ Guinard, P. *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*. Paris, Les Edition du Temps, 1960, pp. 146 - 206.

⁷ Stastny, F. *op. cit.* 1985, p. 38.

⁸ Stastny toma este dato de López Martínez, C. *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla, 1932, p. 224., donde se reseñan la mayoría de los contratos. Stastny, F. “Zurbarán en América Latina”. En *Presencia de Zurbarán*. (Catálogo). Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1988. En línea [consulta: noviembre de 2014]: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/przu/przu05a.htm#6a>

⁹ Stastny Mosberg, F. *Estudios de arte colonial. Volumen I*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos/Museo de Arte de Lima, 2013, pp. 238 - 242.

y en el que se observa las influencias del tenebrismo¹⁰, con el cual el *Apostolado* de Pomata se identifica, podríamos fecharlo a este último en los comedios del siglo. Además, es probable que el copista sea limeño, si tenemos en cuenta no sólo el estilo¹¹ ajeno a todo lo observable en el Collao sino también las condiciones de producción que implica este tipo de copia.

En el Colegio Apostólico limeño (181 x 94 cm.; salvo Cristo 184 x 94 cm.), las figuras son de tamaño natural, están de pie, aisladas y con poses heroicas de carácter caravagesco. En el afán de caracterización y diferenciación, se introducen novedades iconográficas, tales como Pablo con su espada pero leyendo y con anteojos o, en otros casos, algunos atributos tradicionales son agrandados a una escala inusitada¹². La relación de los apóstoles con su paisaje luminoso se establece de dos modos: por un lado, en ocho de ellos está dada por una perspectiva amplificada que genera, más allá de un gran dinamismo espacial, un fuerte contraste de tamaño, dándole monumentalidad a las figuras; esto último se suma al punto de vista bajo de las mismas que actúa en idéntico sentido. Por otra parte, en los cinco restantes, este efecto se quiebra por formas rocosas o arquitectónicas cercanas a modo de bambalina.

La serie pomateña trastoca completamente la composición de Zurbarán. Las figuras, aunque mantienen un punto de vista bajo, se representan en tres cuartos de cuerpo sobre un fondo neutro oscuro y vacío¹³. A pesar de la simplificación espacial, se gana en profundidad psicológica. Puesto que no sólo se percibe intensamente la presencia física de los apóstoles en contraste con la monotonía de una atmósfera espacial sin relieve sino que, además, se carga de un significado simbólico, donde la oscuridad se cierne amenazante presagiando su destino terrenal, y se imprime, incluso, un clima dramático caro al gusto del naturalismo caravagista.

El corte de la composición en tres cuartos de cuerpo acarrea consecuencias iconográficas. Los apóstoles en el ciclo de Zurbarán están con sus pies descalzos. “En la iconografía cristiana, es un privilegio de los personajes sagrados el ir con los pies descalzos. El Evangelio lo prescribe a los apóstoles (Mateo 10, 10) y a los discípulos (Lucas 10, 4) enviados a predicar. Mientras la cabeza representa en cierta medida el orgullo humano, la parte más humilde del individuo le subordina totalmente al orden divino. [...] descalzarse [...] como Moisés en el Sinaí, es demostrar una receptividad ante la Potencia superior”¹⁴. Además, dicho corte afecta el atributo de Matías pues a sus pies se halla el hacha con que fue martirizado, sin embargo, no contamos con este lienzo para ver como se resolvió este problema.

Por otra parte, hay un enriquecimiento iconográfico en la serie de Pomata. Santiago el Mayor acrecienta los elementos emblemáticos de la peregrinación como el sombrero de ala ancha, la cantimplora de calabaza –colocada en el bordón– y, el emblema de la peregrinación cumplida, la concha¹⁵. En el lienzo de Santiago el Menor, desaparece toda referencia arquitectural, lo cual transforma el estar apoyado leyendo sobre una columna trunca, ausente ahora, en un ademán pensativo de connotación melancólica. Por último en Simón, la copia coloca de modo especular su atributo, la sierra, equilibrando la composición.

APOSTOLADO DE POMATA

Profundizaremos ahora en la comprensión de estas copias en el contexto espacial de la Iglesia de Santiago de Pomata, buscando significados dados por su ubicación a partir de los registros documentales.

En el inventario del 27 de julio de 1773¹⁶, figuran 11 lienzos de apóstoles con sus marcos dorados en los pilares

¹⁰ Gesualdo, V. *Enciclopedia del arte en América: Historia II*. Buenos Aires, Bibliográfica Omega, 1968, p. 307.

¹¹ “Es muy probable que a partir de los años de comedios del siglo [XVII] existiese en lima algún taller o artista –quizás formado en Sevilla, aunque no necesariamente– que influyeron en mantener el gusto por las formas zurbaranescas, además de haber hecho copias de las obras que por entonces existían del maestro en Lima para otras poblaciones del interior; esto no deja de ser una suposición por falta de pruebas documentales, si bien las pinturas hablan por sí mismas y se ve con claridad que hay muchas que mantienen esos influjos y que fueron realizadas en tierras peruanas. En esta línea de influjos debe recordarse el libro de Francisco Pacheco *Arte de la Pintura*, editado por primera vez en 1640, que tuvo reconocidos ecos en la pintura andaluza y la hispano-americana.” Bernalles Ballesteros, J. “La pintura en Lima durante el Virreinato.” En Banco de Crédito del Perú. *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 46-48.

¹² Guinard, P. *op. cit.*, pp. 146-146.

¹³ Medidas de *Apostolado* zurbaranesco. Pedro (120 x 95 cm.); Andrés (115 x 88 cm.); Santiago el Mayor (127 x 94 cm.); Juan Evangelista (126 x 94 cm.); Mateo (115 x 85 cm.); Felipe (125 x 93 cm.); Bartolomé (126 x 93 cm.); Tomas (126 x 94); Santiago el Menor (126 x 94 cm.); Judas Tadeo (127 x 94 cm.); Simón (126 x 94 cm.); Pablo (122 x 91 cm.).

¹⁴ Beigbeder, O. *Léxico de los símbolos*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1995, p. 347.

¹⁵ Réau, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998. Tom. 2, Vol. 5, pp. 169-183. Bango Torviso, I. “Santiago Peregrino”. En García Iglesias, J. (comp.). *Xacobeo 99. Santiago, La Esperanza*. (Catálogo de Exposición). Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 89-97.

¹⁶ Archivo Regional de Puno (ARP), Archivo Histórico, Colección Arce Borda, Eclesiásticos, Legajo 37, Inventarios de la Iglesia de Pomata 1773-1836.

de la nave: 6 distribuidos entre el segundo pilar –*efigies* de Pedro, Santiago el Mayor, Juan– y el tercero del evangelio, y 5 entre el segundo –Bartolomé, Judas Tadeo– y cuarto de la epístola. Y, uno más en el pilar de la epístola *aprinicipiando el Altar maior y Presviterio* –Juan Evangelista–. Evidentemente, hubo un error de identificación en la primera *efigie* de Juan. Lamentablemente, ninguno de los inventarios entre 1773-1836 nos revela la existencia del apóstol Matías presente en la serie limeña.

Esta ubicación no es arbitraria. Los liturgistas enseñan que cuando un obispo consagra una iglesia, se debe marcar con 12 cruces 12 columnas de la nave o del coro. Se quiere hacer entender con esto, que los 12 apóstoles son los verdaderos pilares del templo. Esta doctrina a veces tiene una traducción exacta como en Sainte-Chapelle, donde los escultores hacia 1250 adosaron a 12 columnas 12 estatuas de apóstoles llevando en la mano una cruz de consagración¹⁷. Esta disposición de ubicar en los pilares a los apóstoles perdurará hasta el siglo XVIII en la basílica romana de San Juan de Letrán¹⁸. Su fundamento bíblico lo podemos encontrar en Gálatas 2, 9 y en Apocalipsis 21, 14.

A la luz de este razonamiento, deberíamos volver sobre el apostolado limeño. La primera noticia documental inequívoca¹⁹, se encuentra en el *Libro Inventario de la Sacristía de Nuestro Padre San Francisco de Jesús de Lima* (p. 42) de 1785, mandado a hacer por el padre provincial fray Juan de Marimón, donde se lo menciona entre los *Aumentos* de la sacristía: *un Apostolado, un lienzo del Señor y otro de la Virgen*. Probablemente, anterior a este movimiento interno de la serie dentro del convento, la misma podría haber estado emplazada al interior del templo en sus pilares. Con esto

apoyaríamos la hipótesis de Gento Sans, que dice que el *Apostolado* se ubicaría en el crucero hacia 1651²⁰.

Continuando con el análisis espacial en Pomata, el *Apostolado* se halla en diálogo con un programa martirial, lo cual densifica simbólicamente la lectura. No todos los apóstoles fueron martirizados, pero la piedad popular los transformó en mártires. Era intolerable al pensamiento cristiano que los discípulos inmediatos de Cristo, hubieran dado una prueba menor de su fe que los santos posteriores. Por ello, la tradición les atribuyó diferentes suplicios con el fin de glorificarlos y realzar su prestigio en la devoción²¹ (Figs. 4 y 5).

En el inventario de 1773, encontramos en las capillas de nave mencionados 6 apóstoles: en el lado del evangelio, en la segunda capilla a Mateo y Simón, y en la tercera a Pedro; mientras que, en el lado de la epístola, en la primera capilla, a Andrés, Juan Evangelista, y Santiago el Menor con sus marcos dorados, y en la tercera capilla Tomás. Sin embargo, en este caso no hay ninguna referencia a que sean *efigies*, lo que indicaría que se trata del otro conjunto temático relacionado a los apóstoles existentes en la iglesia, esto es, las escenas de los martirios. No han llegado a nuestros días de los cuadros mencionados aquí, el de Simón, Tomás y Andrés –de este último, no obstante, contamos con una reproducción fotográfica²². Era un ciclo que constaba de 13 lienzos cuyas inscripciones referían al apóstol correspondiente, salvo el de Pablo cuyo epígrafe es IHS repetido tres veces, siguiendo la *Leyenda Aurea*²³. Este conjunto lo atribuimos al taller de Mauricio García y Delgado, activo en Cuzco desde mediados del siglo XVIII.

Su ubicación actual en los pilares del cañón está documentada en el inventario de 1875 que reza: *Las columnas*

¹⁷ Cfr. Mâle, E. *L'art religieux du XIII^e siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris, Librairie Armand Colin, 1910, p. 35.

¹⁸ Réau, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996. Tom. 2, Vol. 3, pp. 139 - 140.

¹⁹ Gento Sans, B. *op. cit.*, p. 254.

²⁰ Gento Sans argumenta esto, citando al cronista Fray Diego de Córdova y Salinas cuando hace la descripción de la iglesia en su *Coránica de la Religiosísima Provincia de los Doce Apóstoles del Perú*, lib. III cap. VII, p. 176. (Lima, Imprenta de Jorge López de Herrera, 1651): *La Capilla del Crucero - bello laberinto de oro - corona con maravilloso artificio en cada dozavo un Apóstol, de tan buen talle cada uno, que crece dos varas y cuarta, proporción conveniente a la perspectiva*. Cfr. Gento Sans, B., *ibidem*, p. 256.

²¹ Cfr. Duchet-Suchaux, G y Pastoureau, M. *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid, Alianza, 1996, p. 40. Cfr. Réau, L. *op. cit.* 1996. Tom. 2, Vol. 3, pp. 138.

²² Medidas de los martirios. Pedro (128 x 97 cm.); Andrés (129 x 96 cm.); Santiago el Mayor (128 x 96 cm.); Juan Evangelista (140 x 110 cm.); Mateo (139 x 120 cm.); Felipe (139 x 109 cm.); Bartolomé (129 x 98 cm.); Santiago el Menor (122 x 97 cm.); Judas Tadeo (132 x 97 cm.); Matías (140 x 109 cm.); Pablo - IHS IHS IHS - (140 x 110 cm.). Algunos de los cuadros se encuentran cortados, lo cual no está dado sólo por el proceso de montarlos en bastidores y enmarcarlos; se evidencia en los *repoussoirs* de Matías, Santiago el Mayor, Pedro, Andrés, Pablo (IHS IHS IHS), Juan Evangelista, Bartolomé y Felipe.

²³ “[Pablo]... fue decapitado; mas, en el mismo instante en que su cabeza salía despedida del tronco, su boca, con voz enteramente clara, pronunció esta invocación tantas veces repetida dulcemente por él a lo largo de su vida: ¡Jesucristo!”. Voragine, J. *La leyenda dorada*, 1. Madrid, Alianza, 1987, p. 361.



Fig. 4 Taller de Mauricio García y Delgado. *Pedro, Andrés, Santiago el Mayor, Juan Evangelista, Mateo, Felipe*, activo desde mediados del siglo XVIII, Iglesia de Santiago de Pomata.

Fig. 5 Taller de Mauricio García y Delgado. *Bartolomé, Santiago el Menor, Judas Tadeo, Matías, Pablo*, activo desde mediados del siglo XVIII, Iglesia de Santiago de Pomata. Mauricio García y Delgado. *San Fermín*, 1751, Catedral de Santa Fe, Argentina. Fotografía: Hans Mann.

de los arcos están adornadas con tres cuadros de vara y cuarto de largo y cada uno de ellos con marcos dorados con oro, siendo el total de ellos veinticuatro, en esta forma: los doce primeros son de los doce apóstoles y los otros doce representan a la muerte de cada uno de ellos²⁴.

Por esos tiempos, la exportación artística cusqueña de lienzos de dimensiones relativamente discretas crece de modo extraordinario, ante la saturación del mercado eclesiástico local. Esta obra destinada a particulares y pueblos lejanos, buscaba satisfacer, más que un gusto refinado, las necesidades espirituales y decorativas. Era una producción masiva, en serie que pivotaba entre el arte y la artesanía, respaldada por la fama artística de la ciudad. Justamente, García y Delgado, un emergente paradigmático de esta industrialización artística con fines exclusivamente mercantiles, hacia 1754, se embarca en una serie de contratos que le hacen producir –y esto es sólo lo documentado– unos casi 1300 cuadros, una gran parte de ellos de bajo costo. Uno de estos contratos consistía en 647 lienzos, encargados por dueños de recua con destino a las tierras altas²⁵. Posiblemente, en este encargo u otro similar anterior a 1773 –fecha de nuestro inventario– haya venido a Pomata el ciclo de los martirios apostólicos²⁶.

En estas escenas, podemos observar ciertas constantes que responden a la *maniera* de este pintor, si tomamos como parámetro fundamentalmente su *Martirio de San Fermín* (firmado y fechado 1751; catedral de Santa Fe, Argentina)²⁷, estas son: las proporciones muy achatadas de los personajes; las figuras adolecen de ‘amuñecamiento’, se construyen a partir de tipos, pero, el delicado tratamiento de los rostros de los protagonistas, es decir, el mártir y alguno de sus verdugos, aun con ausencia de un modelo individualizado, nos habla de cierta corrección del maestro; el querubín acercándose con la palma y corona del martirio; el paisaje urbano con edificios clásicos, algunos con almohadillado similares a los de Basilio Pacheco, y con

fuerte presencia de lo escultórico; las figuras se imponen al contexto arquitectónico y natural; la perspectiva atmosférica en algunos cuadros evidencia todavía más la escasa perspectiva lineal de sus escenarios y la ingenuidad de su manejo. En la obra de García y Delgado, como lo vemos en los martirios de Pomata, prima una paleta de colores terrosos, con uso de rojo y azul –característico de la escuela cusqueña del XVIII–; esto último, hasta en detalles, como los pajarillos que pueblan sus paisajes. También, en los martirios de Matías y Judas Tadeo, encontramos personajes de pie en primer plano cortados por el marco; este rasgo de gusto manierista Mesa y Gisbert lo registran en Quispe Tito en 1667 y hacia 1679²⁸. La plena luz con mínimas ambigüedades²⁹ de esta *contramaniera* tardía y adocenada baña las escenas, muy lejos aún del claroscuro zurbaranesco con el que convive en Pomata; esto, sin embargo, nos confirman el mestizaje basado no sólo en la reinterpretación fuertemente localista de lo europeo sino, también, en la acumulación americana de ideas visuales en armonía.

Nos interesa hacer foco en dos cuadros de este conjunto martirial. El primero sería *Martirio de San Andrés* (129 x 96 cm.), pues siendo su posible fuente su homónimo de la iglesia de San Juan de Dios (Colegio de Educandas) de Cuzco, atribuido con reservas por Mesa-Gisbert a Basilio de Santa Cruz (activo en Cuzco 1661 y fines del siglo XVII)³⁰, la composición entraña una complejidad mayor que la de ser una copia reinterpretada. Este cuadro tiene un estilema, el de gobernante romano sobre pedestal, que es tomado de *Martirio de San Fermín* de la catedral de Santa Fe y reinterpretado como escultura, más allá de estar presente el mismo motivo en la tela de San Juan de Dios. Esto nos enfrenta a una composición que está dando indicios de utilizar tipos preestablecidos por el obrador, antes que copiar literalmente modelos consagrados, a los que parece sólo seguir estructuralmente en la ‘idea’.

²⁴ Archivo de la Prelatura de Juli (APJ). Inventario de la Iglesia de Santiago de Pomata del año 1875, 4 recto.

²⁵ Mesa, J. y Gisbert, T. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima, Fundación Augusto N. Wiese/Banco Wiese Ltda, 1982. vol. 1. pp. 204-206. Mesa, J. y Gisbert, T. “Nuevas obras y nuevos maestros en la pintura del Alto Perú”. En *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzi”*. N° 10 Buenos Aires, UBA, 1957, pp. 8-71.

²⁶ Schenone comenta únicamente en relación a dos de los martirios (Judas Tadeo y Mateo) que son anónimos y del siglo XVII, pero no argumenta las razones de su posición. Schenone, H. *Los santos*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992. Vol. II, pp. 537-590.

²⁷ Academia Nacional de Bellas Artes. *Documentos de Arte Argentino. Cuaderno XVII. Las ciudades de Santa Fe y Corrientes*. Buenos Aires, ANBA, 1945. p. 20., il. XIX. Mesa, J. y Gisbert, T. *op. cit.* 1982. vol. 1. p. 205., vol. 2. il. 293. Academia Nacional de Bellas Artes. *Historia General del Arte Argentina*. Buenos Aires, ANBA, 1983. Tom. II. p. 44., il. p. 47. Schenone, H. *Los santos*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992. Vol I. p. 323, il. p. 325.

²⁸ Mesa, J. y Gisbert, T. *Op. Cit.*, 1982. vol. 1. pp. 147 y 149. vol. 2. il. 159-176.

²⁹ Hay una sombra muy marcada bajo algunos santos que tiene como función darle mayor tectonicidad, asimismo, de algunos pies se proyecta una marcada sombra muy corta de izquierda a derecha del observador contrastando con dicha luz plena.

³⁰ Mesa, J. y Gisbert, T. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima, Fundación Augusto N. Wiese/Banco Wiese Ltda, 1982. vol. 1. p. 168., vol. 2. il. 212.

El segundo cuadro que comentaremos es *Martirio de San Mateo*, que consiste en una escena de lapidación. Según Reau³¹, hay versiones contradictorias de su martirio: para algunos, habría sido decapitado, o atravesado por la espada del verdugo; y, para otros, se habla de lapidación o muerte en la hoguera. Lamentablemente, este autor no cita sus fuentes, ni da ejemplos, tal vez, por lo inusual de esta iconografía. Sin embargo, la historiografía decimonónica belga documenta dos ejemplos circunscriptos a Flandes: por un lado, una capa de eclesiástico perteneciente a la iglesia de Harelbeken –Flandes Occidental, Bélgica–, fechada a principios del siglo XIV, que en el orifrés representa este tema entre los martirios de los apóstoles³²; y, por el otro lado, una pintura de Henrico Herregouts, encargada por el gremio de los toneleros antuerpienses para el altar del gremio en la *Onze-Lieve-Vrouwekathedraal* y cobrada el 29 de enero de 1681³³. A partir de esto, se puede colegir que podría haber un antecedente flamenco en este tipo de representación.

CONCLUSIÓN

Este estudio intenta mostrar lo imperioso que es avanzar en el conocimiento de las obras como el *Apostolado*

de Pomata, relegadas del canon, luego de darles una sentencia de copia, en este caso, ser zurbaranesca. Así, esta pintura, vista como simple ‘repercusión’ no aurática, pierde sus alcances de productor de significado en sí mismo y contextual. Por ello, a través del análisis profundo que buscó poner en valor estas obras desclasadas, llegamos, ante todo: en el *Apostolado* pomateño, a la datación y ubicación dentro de la escuela limeña –delatando en su interín el caravaggismo del intérprete criollo–; y, en los martirios, a la datación y la atribución al taller cusqueño de Mauricio García y Delgado. Con la ayuda de los inventarios de Pomata, situamos estas series pero, además, reforzamos la hipótesis de ubicación del *Apostolado* limeño. Consideramos, igualmente, en el *Apostolado* del Collao, las implicancias iconográficas dadas por sus alteraciones al formato. Mediante el análisis espacial de la iglesia de Pomata, también, evidenciamos la convivencia dialógica entre lo criollo –*Apostolado*– y lo mestizo –programa martirial–, que densifica las capas de la visualidad, de la percepción. Pero, principalmente, procuramos desmontar la operatoria etnocéntrica de catalogar pintores europeos en América, comentando superficialmente obras locales inspiradas en ellos, así como profundizar en los criterios de gusto de esta zona mestiza productora de arte, triangulada con los lenguajes artísticos venidos de Lima y el Cuzco.

³¹ Reau, L. *Iconografía de los santos. De la G a la O*. Barcelona, Serbal, 1997. Tom. 2, Vol. 4, p. 371.

³² *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie. Quatrième Année*. Bruselas, Imprimerie Bols-Wittouck, 1865, pp. 61-62.

³³ “Op den 29ⁿ Januari 1681 betaalden de Antwerpsche kuipers “meester Henrico Herregouts” 425 gulden voor het schilderen eener Steeniging van Sint Mattheus, die op hunen ambachtsaltaar in de hoofdkerk werd gesteld, en nu, sedert jaren, op den zolder onzer Sint Pauluskerk is gesukkeld.” [El 29 de enero 1681, el gremio de los toneleros de Amberes le pagaron al ‘maestro Henrico Herregouts’ 425 florines por el cuadro *La Lapidación de San Mateo*, el cual se colocó en el altar de dicho gremio en la iglesia principal, y ahora, desde hace años, acabó en el ático de la iglesia de San Pablo.] Van Den Branden, F. (Traducción: Martín Isidoro) *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*. Antwerpen, Drukkerij J-E. Buschmann, Rijnpootvest, 1883, p. 948.



LA REPRESENTACIÓN MESTIZA DE LOS CUERPOS

AGUSTINA MAZZINI URIBURU¹ / ARGENTINA

En este trabajo, entrelazaremos los datos recogidos (concilios, inventarios presentes en archivos o en bibliotecas americanas) sobre el tema del cuerpo representado en las pinturas del Virreinato del Perú durante los siglos XVII. Tomaremos como ejemplo las pinturas de los muros de la Iglesia de Curahuara de Carangas² las que fueron repintadas a principios del XVIII. La iconografía, muy variada, está vinculada con las imágenes de los Cielos y los Infiernos, tema que acompañó el proceso de evangelización iniciado desde conquistale siglo XVI.

Nos centraremos en la representación del Infierno en la boca del Leviatán donde junto a los españoles, clérigos, y autoridades civiles la presencia del cuerpo del indio se presenta como una instancia iconográfica bajo nuestra hipótesis desarrollada en la investigación acerca de que los cuerpos revelaban un mestizaje de universos en el espacio que ocupaban³ y no cumplían solamente una función catequística para la instrucción de los indios (Fig. 1).

Las pinturas de esta iglesia es un mensaje de la vida de Cristo, la exaltación de María, la devoción a Santiago y varios de los santos relacionados con las órdenes religiosas promotoras.

¹ Licenciada en Arte de la Facultad de Filosofía y letras - UBA Actualmente realizando el doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la UBA, con el proyecto denominado “La representación del cuerpo en los Cielos e Infiernos de la pintura colonial andina (siglos XVII-Princ. XVIII).”

² José de Mesa y Teresa Gisbert, *El Manierismo en los Andes*, Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Unión Latina. La Paz, Bolivia, 2005. Curahuara de Carangas es un pueblo aymara situado en Bolivia, a 3.800 m de altura, en la altiplanicie que separa el eje lacustre Titicaca-Poopo de la Cordillera.

Debo agradecer a Edwin Claros Arispe por haber puesto a disposición, con total generosidad, la transcripción de los manuscritos de la correspondencia que abarca del 31 de agosto de 1829 (una carta circular dirigida a la Vicaría Foránea de Carangas) al 20 de junio de 1917 (una carta de Caciques y Jilacatas dirigida al Arzobispo de La Plata). Apenas es una parte de la larga historia de la doctrina, luego parroquia, de Santiago de Curahuara de Carangas.

El texto que figura en los muros de la Iglesia: “Se hiso esta Yglesia el año de 1608” está confirmado en dos de las cartas que citan el año de la construcción de la iglesia: La carta de Ladislao Aldunate al Arzobispo de La Plata (Pedro José Cayetano). Al padre Ladislao le causa extrañeza y profunda tristeza que en la parroquia no se encuentra un solo libro de fábrica, “desde 1608, año de su fundación” y menos aún de los párrocos inmediatamente anteriores a el, padre Pablo Rejas y padre Eulogio Gemio. Esta afirmación la escribió el 4 de octubre de 1893.

La carta del padre Fidel al Arzobispo de La Plata. El padre Fidel expresamente dice que en la iglesia de Curahuara no existe libro de fábrica “desde la fundación que pasan tres siglos”. Esto informaba a Mons. Sebastian Pifferi, en su carta del día 5 de abril de 1907.

³ Gruzinski, Serge, *El pensamiento mestizo*. Buenos Aires, Ediciones Paidós, SAICF 2000. Utilizaremos la palabra mestizaje para “designar las mezclas acaecidas en el siglo XVI en suelo americano, entre seres, imaginarios y formas surgidas en los cuatro continentes: América, Europa, África y Asia”. Trataremos de distinguir, por un lado, las dinámicas internas y, por el otro, los procesos nacidos del enfrentamiento de Occidente con las sociedades indígenas. No se trata de definir la naturaleza de los mestizajes, sino de extraer los mecanismos de construcción que intervienen en una situación histórica marcada por relaciones de fuerza de tipo colonial, p. 62.



Fig. 1 Detalle, *Infierno boca del Leviatán*. Iglesia de Curahuara de Carangas.

MESTIZAJE, INDÍGENAS Y ESPAÑOLES EN LA REGIÓN ANDINA

Con la llegada del Virrey Toledo a Lima, en 1569, tanto en lo político como en el desarrollo del III Concilio Provincial de Lima entre 1582 y 1583 –como consecuencia de las disposiciones del Concilio de Trento– y en lo religioso, es cuando se imponen las bases institucionales del sistema colonial⁴.

Según los Acuerdos de la Real Audiencia de La Plata de los Charcas (1576 - 1587) con fecha jueves, 22 de noviembre de 1576, el Presidente y los Oidores de la Real Audiencia de Charcas trataron el tema de petición de los indios de “Totorá y Curahuara” sobre la reducción de los dos ayllus. El Presidente opinó que la petición se remitiera al Virrey aunque el parecer de los Oidores fue algo distinto. Sin embargo, el 6 de diciembre en la nueva sesión, la mayoría votó para que la solicitud se remitiera al Virrey⁵. Esta solicitud ciertamente obedecía a la política

de reordenamiento económico y social impuesto por el Virrey Francisco de Toledo. El proyecto toledano consistía en reducir a la población indígena dispersa en pueblos dando como resultado “712 doctrinas que comprendían 614 repartimientos”⁶ en el Virreinato.

Como sabemos, la sociedad colonial andina, diversa y compleja, estuvo signada por múltiples relaciones de poder, conflictos y mutua adaptación tanto de sectores poderosos como sometidos. El orden social que dichos cuerpos debían sostener en el ámbito terrenal parecía haber encontrado en las imágenes de lo celestial y del submundo una resignificación a partir de prácticas artísticas que permitirían identificar instancias de negociación, acomodamiento e intercambio entre quienes ejercían el poder a partir de prácticas insertas en regímenes discursivos y aquellos que debían someterse a dichas estructuras.

En cuanto a la religiosidad y la devoción cristiana, aún es materia de discusión la evaluación de cuán sincera y global fue la conversión indígena al cristianismo. El Dios cristiano había vencido a los dioses del Panteón incaico y tras él se impuso una disciplina social mediante el ritual y los símbolos religiosos del poder. El culto católico se impuso masivamente junto al ejercicio de un poder político que se justificaba así mismo en la evangelización de los naturales de indias⁷. La calidad de los religiosos que pregonaron la fe cristiana no siempre se parangonó con la cantidad de curas y doctrineros que tanto en la ciudad como en el campo predicaban y se sustentaban del ejercicio de la nueva fe.

En el contexto de la misión doctrinal altiplánica de Carangas, una de las referencias más tempranas es la que figura con fecha 13 de octubre de 1572 en los Acuerdos de la Real Audiencia de La Plata de los Charcas (1569 - 1575)⁸ donde el clérigo Hernán Gutiérrez solicita a la Audiencia de Charcas que le paguen “dos meses y medio

⁴ El material impreso como resultado de este concilio fueron: *Doctrina Cristiana y Catecismo* (1584) *Confesionario para los curas de indios* (1585) y *Tercer Catecismo y Exposición de la Doctrina Cristiana por Sermonario* (1585).

⁵ Idem. Real Audiencia, vol. 3, 2007, pp. 95-104.

⁶ Malaga Medina, Alejandro “Las reducciones en el virreinato del Perú (1532-1580)”, *Revista de Historia de América*. México, N° 80, 1975, p. 39. Gordillo, José M. y Mercedes del Río, *La visita de Tiquipaya (1573). Análisis etno-demográfico de un padrón toledano*. Cochabamba, UMSS - CERES - ODEC/FRE, 1993, p. 23.

⁷ Dentro del espectro de estudios que vinculan la idea de cuerpo con las relaciones de poder se destaca Michel Foucault, quien en su libro *Vigilar y Castigar* señala que las relaciones de poder operan sobre el cuerpo como cerco político y se articula con las relaciones complejas de la utilización económica del cuerpo como fuerza de producción inserta en una puja de fuerzas ligadas al poder y a la dominación. Foucault, si bien no ignora el ámbito de lo sagrado, tampoco le concede una atención especial. En el contexto de la conquista está en juego un proyecto más ambicioso: la conversión religiosa de los invadidos.

⁸ Barnadas, Josep M. y Guillermo Calvo A., *Archivo-Biblioteca Arquidiocesanos “Monseñor Taborga” (Sucre). Guía general preliminar. Documentos Tavera*. Sucre, Instituto de Cultura, Fundación MAPFRE, 2006. Los manuscritos del Archivo - Biblioteca sucrense fueron consultados en esta Guía, el capítulo de Archivo Arzobispal (serie Legajos, sección N° 37 Parroquias, y la sección N° 49 Vicarias Foráneas) y la correspondencia de Curahuara de Carangas-Arzobispado del Plata, en la sección “Parroquias” está indicado la Carpeta: 46; Parroquia: Curahuara de Carangas; Años: 1791-1917; Piezas: 130. Idem. p. 32.

que sirvió en los Carangas haciendo la doctrina”. Uno de los Oidores pidió que se remitiera al Visitador para que examine las “ausencias”⁹. Esta anotación, de sentido más general, hace pensar que ciertos clérigos se dedicaron a un trabajo de adoctrinamiento por visitas temporales a poblaciones indígenas y, además, se entiende que aún no se habían creado las parroquias de indios, porque si así fuera, los gastos de los doctrineros corría por cuenta del encomendero, así lo había dispuesto el Segundo Concilio Provincial de Lima (1567-68)¹⁰.

Lo cierto es que junto a la nueva religión se desplegó en los Andes un nuevo calendario ritual y ceremonial, solemne, suntuoso y oneroso, que radicaba en espacios cubiertos plenos de imágenes, todo lo cual se sustentaba en un nuevo tiempo histórico y lineal, con una actitud maquineista, en el que el pecado y la culpa eran elementos constitutivos de la relación de los hombres con Dios.

Otra referencia temprana, en los Acuerdos de la Real Audiencia de La Plata de los Charcas (1576 - 1587) con fecha 9 de mayo de 1577 es que el Presidente y los Oidores de la Real Audiencia de La Plata votaran sobre el pago de los ornamentos y la campana de Curahuara.

“Sovre de qué se librárá los ornamentos y canpana de Curaguara. Este dicho día se votó sovre de qué se pagarán el ornamento y campana del rrepartimiento de Curaguara, el señor

Presidente y el señor licenciado Vera fueron del parescer que se pague de falta de doctrinas, el señor licenciado Matienço y el doctor Barros y doctor Peralta fueron del parecer de lo que salió decretado”¹¹.

La indicación de “ornamentos y campana” es clara alusión a la existencia de una capilla en Curahuara o, tal vez, una modesta iglesia que requería de estos implementos para las tareas propias de celebraciones litúrgicas. Probablemente en cumplimiento de disposiciones anteriores, como la emanada de la “Instrucción de 1545 de Hierónimo de Loayza” que expresamente decía:

“Donde residiere el cacique se haga una casa a manera de iglesia, se adorne, coloque alguna imagen y que se junten los indios para oír la doctrina cristiana, se diga misa, se administre los sacramentos”.

La relación entre los vivos y los muertos sufrió, asimismo, alteraciones¹². Se cambiaron los espacios mediadores de esta relación tras la nueva consideración de sentido de la vida y la definición de la muerte como estadio en el que solo perduraba el alma, la cual, más allá de la corruptibilidad del cuerpo, podía comunicarse con Dios. Para que esa comunicación fuera posible era necesario haber sido buen cristiano, es decir, haber realizado buenas obras para merecer un destino más o menos rápido junto a Él en el más

⁹ Idem, Real Audiencia, vol. 2, 2007, p. 344.

¹⁰ “Que en cada parroquia se ponga por el obispo su particular cura, al qual pague el encomendero el salario señalado por el obispo, siendo si fuera menester compelido con censuras a ello, esto se entiende donde no oviere caja de comunidad de la qual se paguen los curas” (Constitución 78). citado por Edwin Claros Arispe.

En una fecha posterior en el AGI, Sevilla, Audiencia de Lima, Ramo Eclesiástico. Cartas y expedientes del Arzobispado de Lima. Años 1549-1699; legajo 8, estante 71, cajón 3. En la: “Carta del Obispo de La Plata y relación de las doctrinas e Iglesias que hay en el obispado de La Plata, prebendas vacas y parecer del Obispo” Alonso Ramírez Granero de Ávalos, Obispo de La Plata, escribió una relación de las doctrinas e iglesias y que fue conservado bajo el título de “Carta del Obispo de La Plata y relación de las doctrinas e Iglesias que hay en el obispado de La Plata, prebendas vacas y parecer del Obispo”. El documento, fechado en 18 de marzo de 1583, fue la respuesta a una cédula real de su majestad. Se trata de un inventario de doctrinas e iglesias por entonces existentes, acompañado de una lista de nombres de clérigos o de órdenes religiosas, bajo cuya responsabilidad estaban las doctrinas. En una parte del texto, el Obispo indica: “C. M. Magestad. Por Cédula Real me fue mandado ymbiar la copia supra scripta de las doctrinas y clérigos del obispado de la Plata, que Vuestra Magestad me hizo merced, y así va la mas cierta que he podido hacer; todas son yglesias pobres /9r/ de edificios y sin propio, están proveidos conforme al patronazgo rreal, aunque algunos antes de mi venida se proveyeron sin colitos ni examen como entre compadres...”. Citado por Maldonado de Torres, Alonso *División en tres obispados de la Iglesia de los Charcas*. Cochabamba, Bolivia Franciscana, fuentes mayores N°2, 2008 (edición preliminar). (Introducción, versión paleográfica e índices por el Lic. Mauricio Valcanover). Anexo I, 2008: 1-8. Consultado en línea <http://www.archivosfranciscanosbolivianos.org/index.php/home/verLibro/f/19.html>

Dos aspectos llaman la atención en la opinión expresada por el obispo Ramírez Granero: 1º) que las iglesias son “pobres de edificios”, 2º) que antes de su gobierno episcopal se habrían designado algunos doctrineros “sin colitos ni examen como entre compadres”. La norma vigente era someterse a un examen de competencia y oposición.

Como dato histórico, el informe del Obispo es de mucha trascendencia porque confirma la existencia, en 1583, de la doctrina de Curaguara como “Curaguara de Chuquicota”, y el nombre del clérigo Marcos Giles de Valdelomar, designado para esta doctrina de indios. Asimismo, el documento refiere la existencia de otras doctrinas caranguenas, como la de “Andamarca y Hutinoca” (sic), “Colquemarca”, “Chuquicota”, “Totora”. El documento no ha registrado las doctrinas de “Guaillamarca”, “Turco” ni “Guachacalla”.

¹¹ Idem, Real Audiencia, vol. 3, 2007, p. 139.

¹² Harris, Olivia y Terrése Bouysse-Cassagne (1988), “Pacha: en torno al pensamiento aymara”, En: Xavier Albo Corrons (comp.) *Raíces de América: el mundo aymara*. Madrid, Alianza, p. 217.

allá. El haber sido buen cristiano incluía haber aceptado el control de la Iglesia a lo largo de todo el ciclo vital. La institución Iglesia se adentró como un elemento más en la vida cotidiana de los indios, al controlar la espiritualidad desde el bautismo hasta la supervisión de la sexualidad en el matrimonio incluyendo la cumplimentación de los sacramentos y la organización dentro de la sociabilidad en torno a una parroquia, monasterio u oratoria en que se asistía regularmente a la misa y donde se registraba la participación en hermandades y cofradías¹³.

El temor a Dios, ente que podía ser misericordioso y castigador a la vez, ocupó paulatinamente el imaginario indígena, induciendo a los que, contando con medios o iniciativas suficientes, plasmaran el derrotero de sus vidas, acciones y deseos mas íntimos en la letra de los testamentos¹⁴.

LA CONSTRUCCIÓN DE CORPOREIDAD Y SUBJETIVIDAD

Avanzar en las relaciones del cuerpo y las fuentes impresas e iconográficas es responder a la pregunta por las formas en las que el sufrimiento se inscribía en el cuerpo en el contexto colonial del siglo XVII al siglo XVIII. Supone un camino en el que se entrecruzan las vertientes de la experiencia personal y el entramado social.

En una y en otra confluyen tanto el entramado doctrinal, facilitador del ordenamiento y el control social como la práctica de los fieles guiados por las mismas doctrinas. En todo caso el sufrimiento corporal sería un punto esencial en ese proceso de incorporación de la normatividad social en cuanto marco de posibilidad de interlocución con Dios.

Este último, introducido por la Compañía de Jesús –desde Trento, pero articulado a la tradición de Letrán–, impulsará un retorno al cuerpo, un espacio para una eventual emergencia de una experiencia individual.

Es en el *Tercer Cathecismo y Exposición de la Doctrina Cristiana por Sermonario (1585)* donde se sostiene la necesidad

de hacer entender a los indios la oposición entre cuerpos y alma. Leemos en el *I Sermón* intitulado “En que se declaran los primeros presupuestos de la fe”:

“Primeramente, hermanos, bien sabéis que sois un hombre como yo, y como los demás; y que todos los hombres acá, dentro de este cuerpo que veis, tenemos un alma; y aunque no la vemos, porque no es de carne, ni de hueso como el cuerpo, pero con ella vivimos, y hablamos, y andamos, (...) y hacemos muchas cosas (...) Este alma, hijos míos, cuando sale de este cuerpo, no se acaba, ni muere, como si acaban las bestias y los animales (...)”¹⁵.

El cuerpo de los feligreses es atravesado por el ordenamiento social, su constitución corporal obedece a las marcas que inscriben las normas de comportamiento.

Junto a esos sermones estaba la teología barroca donde la corporarización era un tema de preocupación para las órdenes quienes dictaron las normas de convivencia, enseñando a morir y a vivir para gozar de la otra vida.

Estas técnicas corporales promovidas, entre las órdenes, siendo los dominicos uno de los tantos ejemplos en este sentido que se lee en la *Guía de pecadores*, del dominico Fray de Luis de Granada, capítulo VII, donde explica que el hombre está obligado a practicar la ascesis, ante la primera de sus cuatro postrimerías, la muerte¹⁶:

(...) la suerte del cuerpo –que venia a ser manjar de gusanos–, y mucho mas la del anima, que entonces esta dentro del cuerpo, y de ahí en dos horas no sabes donde estará... (...)”¹⁷

Serán los Jesuitas quienes proponen al cuerpo como un método para la reflexión, el escarmiento y la prefiguración de las penas hacia el camino de la virtud. El mismo San Ignacio de Loyola –de amplia circulación en territorio andino– señala acerca del libro de los Ejercicios:

“ (...) ejercicios espirituales, se entiende de todo examinar la conciencia, de meditar, de contemplar, de orar vocal y

¹³ Ramos, Gabriela. *Muerte y Conversión en los Andes, Lima y Cuzco, 1532-1670*. IFEA, Lima, 2010. Sostiene que el tema de la atención a la persona en los últimos instantes de su vida, con los sacramentos y la liturgia administrados a nivel individual, permaneció impreciso hasta el Tercer Concilio produjo un conjunto de materiales pastorales y directivas para la administración de la confesión, el viático y la extremaunción de los moribundos, pp. 111-115

¹⁴ Presta, Ana María, “ Indígenas, españoles y mestizaje en la región andina”, En: *Historia de las mujeres en España y América Latina*/Coord. por Isabel Mormat, Vol.2, 2005.(El mundo moderno) ISBN 84-376-2260-3, pp. 555-582

¹⁵ Duran, Juan Guillermo, *Monumenta Cathetica Hispanoamericana, (siglo XVI –XVIII)*, 2 vol. Buenos Aires, Facultad de Teología de la Pontificia Católica Argentina, 1990. *Exposición de la Doctrina Cristiana por Sermonario*, Fols. 8v -9r., p. 631.

¹⁶ Para los textos que circularon en las bibliotecas coloniales Hampe Martínez, Teodoro. *Frankfurt Am Main, Bibliotecas Privadas en el mundo Colonial. La difusión de libros e ideas en el Virreinato del Perú Siglos XVI-XVII*, Editorial Iberoamericana. Madrid, 1996. También Gonzáles, Sánchez, Carlos Alberto “Los libros de los españoles en el virreinato del Perú. Siglos XVI y XVII”. En *Revista de Indias*, Vol.56. n° 206, pp. 7-47.

¹⁷ Granada de, Luis Fray, (1504-1588), *Guía de los Pecadores*. Paris, Garnier, 1899, p. 57-61.

mental (...) Porque así como el pasear, caminar y correr son ejercicios corporales; por la misma manera todo modo de preparar y disponer el ánima, para quitar de sí todas las afecciones desordenadas (...) ¹⁸

Esa vivencia corporal trae de la mano una vivencia subjetiva sobre todo porque estas experiencias corporales de los feligreses promueven la conciencia de ser y de tener un cuerpo. Esa es la condición para ofrecerlo. La manera de sentir ese cuerpo se ve favorecida por las técnicas que involucran un sufrimiento exacerbado, una mortificación de los sentidos, a la manera de San Ignacio.

Esta composición de lugar ignaciana es al mismo tiempo la corporarización de la experiencia religiosa. Lo que se construye que más allá del infierno es el cuerpo del que vive la experiencia de estar sintiendo el infierno.

Estos ejercicios orientados a una imaginación a través de los sentidos resultan disparadores para los escritos posteriores así como para el desarrollo de la prédica teatralizada. El sistema de representaciones utilizadas por los jesuitas, sumado a la utilización de las pinturas, emblemas y alegorías, hizo de la práctica sermonaria un eficaz método para concitar la atención de los fieles en su poder de convicción ¹⁹.

En relación a este tema se ponen en relieve la presencia, en las bibliotecas coloniales, de dos obras jesuíticas, que como sabemos, tanto sus textos como su iconografía, funcionaron como fuentes de inspiración: *La evangelicae Historie Imágenes* de Jerónimo Nadal (1596) y el tratado sobre los desengaños de la *Diferencia entre lo temporal y lo eterno* de Eugenio Eusebio Nieremberg (1640) ²⁰.

La subjetividad que emerge lo hará también en virtud del ejercicio de la confesión y la oración personal. Una y otra vez se inscribirán también en la tradición medieval y

serán promulgadas por los evangelizadores a los nativos americanos y por el clero durante los siglos XVI y XVII a todos los fieles ²¹.

CUERPO SUFRIENTE

La experiencia de Dios es corporal porque el cuerpo de Cristo es la esencia del rito eucarístico. Entre los siglos XIV y XVIII, como bien ha mostrado Jacques Gélis, toda una madeja de ritos y creencias se va injertando alrededor del cuerpo sufriente de Jesucristo. El cuerpo sufriente se articula alrededor de las escenas de la Pasión; éstas simbolizan el recorrido doloroso del Redentor y cada uno de ellos recuerda, por su materialidad, un momento del envilecimiento de su cuerpo ²².

Una multiplicación exacerbada de esos signos será efectuada desde la Contrarreforma, materializando con ello parte de la estrategia que reivindicará el cuerpo (en su sufrimiento) como camino para el alma. Las imágenes (de heridas purulentas y en carne viva, de chorros de sangre que inundan el torso y las extremidades, de un cuerpo humillado), serán contundentes y causarán a un tiempo consternación, provocación, arrepentimiento y un inusitado “gusto morboso” que movilizará aún más las pasiones ²³. Así, el cuerpo puesto en escena será a un tiempo promotor de la fe, potencializador de experiencias místicas y multiplicador de modelos de vida en los que se imitarán esos padecimientos vividos por Cristo.

Entrelazando estos modelos del cuerpo sufriente con las representaciones en los muros del baptisterio de Curahuara de Carangas, pinturas que corresponden al siglo XVIII, se observan escenas donde el sufrimiento en el cuerpo se manifiesta por la sangre que derramó Cristo

¹⁸ San Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales en el camino de la perfección del B.P.S. Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús*. Barcelona, Pablo Nadal impresor, 1746.

¹⁹ González, Ricardo, “Los retablos barrocos y la retórica cristiana “Actas III Congreso Internacional de Barroco Americano, Sevilla, 2001. “Retablos y predicación” IV Jornadas del Instituto Julio Parió, Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2000.

²⁰ Hampe Martínez, Teodoro. Op. cit. rescata la figura de un librero limeño Tomas Gutiérrez de Cisneros (1651) donde cuenta que entre sus ejemplares se encontraba un ejemplar de José Eusebio Nieremberg que suponemos que fue un ejemplar de la edición muy temprana de Amberes de 1684. La versión consultada de Jerónimo Nadal es la versión digital de *Illustrations of Gospel Stories from Jerome Nadal, S.J.* en <http://catholic-resources.org/Art/Nadal-1593.htm>.

²¹ Mazzini Uriburu, Agustina, “Semiosis en la construcción de la cosmología colonial”. En: X Jornadas de Arte e Investigación: *La Teoría y la Historia del Arte frente a los debates de la “globalización” y la “posmodernidad”*. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payro” Décimas Jornadas Estudios e Investigaciones, noviembre 2012, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, Argentina.

“El tercer espacio en las pinturas de Caquiaviri”. En: XIV Jornadas Interescuelas de Historia, Mendoza, Argentina, octubre 2013.

“La Muerte en la pintura de Caquiaviri” En: *Migraciones y Rutas del Barroco*, VII Encuentro Internacional sobre Barroco, Arica-Chile, 15 al 18 de mayo del 2013.

²² Gélis, Jaques, “El Cuerpo, la Iglesia y lo Sagrado”. En: Corbin, Alan, Courtine; Jean-Jaques, Vigarello, Georges (Dir). *Historia del Cuerpo*, Tomo: 1. Madrid, Taurus, 2005.

²³ Gélis, Jacuques, Op. Cit. pp. 36-37.

por nosotros en las diferentes formas de bautismo, como el “Bautismo de sangre”, tal como dice la leyenda que lleva la escena a la matanza de los inocentes²⁴. Se refuerza esta forma de bautismo mostrando los pasos de la Pasión de Cristo: “Oración en el huerto” (Fig. 2) aparece el Ángel con el cáliz que recoge la sangre santa, “Flagelación” (Fig. 3) y “Cristo con la cruz a cuestas” (Fig. 4). Junto a la flagelación de Cristo está el sacrificio de Isaac, cuando Abraham intenta ofrecer su hijo a Dios y un ángel lo detiene, indicándole que debe sustituirlo por un cordero (Fig. 5). Es probable que esta escena se refiera también al sacrificio de Cristo “Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo”²⁵.

Luego están Josue y Caleb trayendo grandes racimos de uvas de la Tierra Prometida, una alusión al Paraíso, al cual no es posible entrar sin el bautismo (Fig. 6).

San Francisco Javier bautizando a los indios americanos. Si bien es un hecho que no corresponde a una realidad histórica, materializan la cultura mestiza al presentar a las figuras recibiendo el sacramento de la nueva doctrina sin desprenderse su condición incaica con sus uncus²⁶ y su tocado de plumas²⁷. (Fig. 7).

Finalmente a la entrada al baptisterio, en la parte alta está el Cordero Místico sobre el libro de los siete sellos del Apocalipsis, el cual una vez abierto determinará el fin del mundo. También del siglo XVIII son las pinturas del coro con los Ángeles cantores y el corazón de Jesús

Es en el muro de la nave central donde tenemos la representación de la “Crucifixión” y a los pies, los donantes de la iglesia como testigos de la nueva conversión. Al pie de la Crucifixión, al lado del arco que separa el altar, figura una leyenda que dice quien construyó la iglesia, Juan Ortiz con la ayuda de los indígenas, representados éstos por sus dos caciques: Baltasar Cachagas y Gonzalo Larama (Fig. 8 en el margen izquierdo)²⁸. La presencia de los caciques indígenas evidencian un intento de acomodamiento de un linaje cacical en un periodo anterior a la crisis de la propia institución del cacicazgo a finales del siglo XVII cuando los mallku surandinos lucharon para reproducir su posición mediadora, que encontró su punto culminante en las rebeliones de la década de 1780²⁹.

El modelo del cuerpo sufriente de Cristo es seguido por el martirio de los santos que encarnando los dolores en el cuerpo pretendan morir como Cristo. Lo vemos en la representación en los muros de la nave de la iglesia Curahuara de Carangas en la representación de San Jerónimo (Fig. 8) con su ascetismo y la Magdalena con su conversión, San Simón el Estilita, y San Sebastián. Es la misma doctrina del modelo del cuerpo mártir la que vemos representada en el Purgatorio que forma parte del Juicio Final de Curahuara de Carangas. El dolor del alma en el tercer espacio mientras que en la tierra había una dicotomía entre cuerpo y alma, pero superado por la unión positiva del cuerpo –alma– era un mecanismo

²⁴ Estas figuras atormentadas en su cuerpo no solo anuncian los sufrimientos de Cristo, sino que mueren por su causa, puesto que, al mandar exterminar a todos los niños varones de menos de dos años, Herodes piensa que, con su matanza general, eliminara al Mesías. Víctimas de una violencia despótica, los Inocentes no tienen efectivamente la suerte de poder huir de Egipto y escapar así de la soldadesca asesina, p. 52.

²⁵ 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. 48.

²⁶ Gisbert, Teresa, Sivia Arze, Martha Cajías, *Arte Textil y Mundo Andino*, Buenos Aires, Tipográfica Editora Argentina, 1992, p. 59. Bertonio confirma el uso de los uncus por los incas y afirma los colores rojo y azul como reales. Podemos reconocer entre los indígenas del Bautismo que usan “uncus” que son reales, uno lleva un “uncu” incaico rojo o morado (con un tono que tiene diferentes variedades del púrpura) que se denomina panti cahua y otro indígena que tiene un “uncu” ajedrezado –negro y púrpura– que se denomina aimara ayquipa.

²⁷ Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Bolivia, Editorial Gisbert y Cia. 2004, p. 90. Los Jesuitas carentes de santos americanos en los primeros tiempos, americanizaron a los catecúmenos asiáticos de San Francisco Xavier y los representaron como indios americanos.

²⁸ Guaman Poma de Ayala, Felipe, *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, Ed. De Franklin Pease, FCE, Lima, 1993. En la segunda y tercera parte de la crónica de Guaman Poma (en la que se tratan los tiempos posteriores a la llegada de los españoles a los Andes), el aspecto del cabello es recurrente una misma característica en los dibujos de los andinos: el cabello cortado al oído, atributo que a partir de la situación colonial se reducen a lo que identificaría a los andinos o “indios”, p. 734.

²⁹ En época republicana los datos proporcionados por Informe estadístico de Curahuara de Carangas hacia 1856, es relevante la participación de los indígenas en la sustentación de la parroquia de Curahuara de Carangas. De la solicitud del Arzobispo de La Plata, al cura Manuel Mariano Alcóser quien elabora el informe, siguiendo los ocho puntos solicitados, y luego los remite a la curia Arzobispal, citamos el punto sexto que refiere al (...)indicado Arancel de derechos parroquiales, en el que hablando generalmente con respecto a las fiestas y sus limosnas que deben oblar en ellos los devotos, dice: ‘en las fiestas se hará las siguientes obligaciones: por visperas, misa y procesión doce pesos, a cuatro pesos por cada función 1ra [sic]extinguendo [sic] sin duda, la piadosa costumbre de oblar(da) algo más de superavit, a favor de los fondos de la fábrica de cada iglesia; y de donde precisamente se hacen todas las erogaciones necesarias para poder sostener el culto divino con aquel esplendor y ostentación correspondientes: para el costo y composición de sus paramentos y útiles; y lo que es más para ocurrir [efectuar] la reparación y reedificación de los mismos templos en casos presiosos imprevistos, como regularmente y de ordinario acontece con frecuencia, cuyos inconvenientes y desventajas que reporta y reportará infaliblemente en lo sucesivo, con gran decadencia del culto y detrimento de las iglesias (...)’.

Thierry Saignes en su artículo “De la borrachera al retrato: los caciques andinos entre dos legitimidades (Charcas)”, *Revista Andina*, 5(1) (Cusco 1987): 130-170 Véase Carmen Bernand en su estudio “Los caciques de Huánacu, 1548-1564: el valor de las cosas”. En: *Entre Dos Mundos. fronteras Culturales y Agentes Mediadores*. Berta Ares Queija y Serge Gruzinski (coords), 61-91-Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1997.



Fig. 2 Oración en el Huerto. Iglesia de Curahuara de Carangas. Siglo XVIII.



Fig. 3 Flagelación.



Fig. 4 Cristo con la cruz auestas.



Fig. 5 Abraham e Isaac.



Fig. 6 Josué y Caleb.



Fig. 7 San Francisco Bautizando a los Indios.

para el ascenso del “cuerpo espiritual” en la Resurrección. Herencia de la tradición Medieval, el espíritu se comprendía como un elemento que ofuscaba, y por lo tanto envolvía a la carne³⁰ enmarcando la dominación y el control de los cuerpos terrestres en la espera de un cuerpo celestial glorificado.

El siglo XVII fue una época en que el Infierno ejerció una atracción –repulsión casi obsesiva–. Si bien el cuerpo estaba sacralizado por el bautismo, de esto hay conciencia barroca, el cuerpo no se concebía así, cerradamente, como el lugar del pecado. Mientras que el cuerpo tuviera su condición terrena la visión del cuerpo torturado bajo la tierra motivaba el suplicio en vida, y así el cilicio se convirtió en un instrumento inseparable de la prédica en la preparación escatológica. Pero el asunto tiene matices, porque desde el discurso barroco que sostiene que la relación se cifraba en un cuerpo convertido en instrumento de la perfección del alma³¹. O sea, más que un rechazo al cuerpo, implicaba una manera de perfeccionar lo imperfecto, de domesticar lo que por naturaleza era pasional y salvaje³².



Fig. 8 Detalle, en el margen izquierdo los *donantes* y en el centro *San Jerónimo*.



Fig. 9 Detalle de la *Rueda de los Suplicios*.

³⁰ Frente a las respuesta del cuerpo agustinianas el Tercer Concilio Límense asume, de acuerdo a la doctrina tridentina, la perspectiva tomista sobre la unidad sustancial del cuerpo / alma. Véase Baschet, Jérôme “Alma y cuerpo en el Occidente medieval: una dualidad dinámica, entre pluralidad y dualismo”. En: Baschet, Jérôme Pedro Pitarch, Mario H. Ruz. Encuentros de almas y cuerpos, entre Europa medieval y mundo mesoamericano, Universidad Autónoma de Chiapas, pp. 41-83, 1999. <halshs-00519972>. La definición del cuerpo de los elegidos como un “cuerpo espiritual” es porque tiene la materialidad de la carne y las cualidades que son exclusivas del alma, p. 17.

³¹ Borja Gómez, Jaime Humberto, *La construcción del sujeto barroco representaciones del cuerpo en la Nueva Granda del siglo XVII*, Tesis doctoral, Bogotá D.C., octubre de 2002. pp. 89-90. y p. 94, p. 102, p. 107 y 108, p. 110 y p. 141.

³² Foucault, Michel, *Historia de la Sexualidad 1 -La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores Argentinos, 2002 (...) la Contrareforma se dedica en todos los países católicos a acelerar el ritmo de la confesión anual (...) porque otorga cada vez más importancia a la penitencia –a expensas, quizás, de algunos otros pecados– a toda las insinuaciones de la carne (...)” pp. 27. “La pastoral cristiana buscaba (...) también efecto de reconversión espiritual, retorno hacia Dios, efecto físico de bienaventurado dolor al sentir en el cuerpo las dentelladas de la tentación y el amor que se resiste”, p. 32.

Así, la representación de las formas en las cuales se inscribe el sufrimiento del cuerpo, supondrá tener presente que las dinámicas sociales, más que atravesar los procesos de la vida espiritual y religiosa, están esencial y plenamente sostenidos por ellos. El avance en la comprensión de las lógicas del relacionamiento social, de las prácticas políticas y económicas y, por lo tanto, de la vida cotidiana, demanda de esta manera un acercamiento al entramado de la vida religiosa como punto sustancial de la sociedad, la política, la economía y la cotidianidad: lo vemos representado en el Juicio Final en la rueda de los suplicios donde la palabra IRA sale de la boca de la figura de un español³³ (Fig. 9).

El programa iconográfico es una síntesis de la salvación: donde partiendo de las escenas de la Pasión –pintadas en el muro del Baptisterio– se continua en la Crucifixión que se encuentra en la nave principal, nos recuerda que el hombre solo podía alcanzar, en el Juicio Final, el Cielo por la misericordia de Dios que envió a su único hijo como ofrenda propiciatoria para borrar las ofensas de la humanidad. Ofensas que el mismo programa iconográfico nos la recuerda en la escena del Baptisterio en la que Adán y Eva están siendo expulsados del Paraíso. A lo largo de la nave central nos presenta cómo mantenerse en el buen camino al representar la Virgen que acompaña a su hijo en la ruta de la pasión, de San Jerónimo que escucha la voz de Dios y practica la penitencia y de San Miguel que lucha contra el demonio.

¿MESTIZAJE?

En la Iglesia de Curahuara de Carangas, al otro lado de esta escena del Purgatorio que venimos analizando, se representa la iconografía tradicional del Juicio Final de las figuras femeninas y masculinas emergiendo de sus tumbas, algunas asoman tan solo su cabeza, otras muestran el torso completo y otras comienzan a salir de los nichos subterráneos donde yacían (Fig. 10). Y podemos preguntarnos por lo tanto si la supuesta evocación, donde los muertos vuelven a la tierra a través de agujeros



Fig. 10 Detalle, *Juicio Final*.

(pequeñas cajitas) que comunicaban con el mundo subterráneo, ofrecían insospechadas posibilidades a la prolongación de las creencias prehispánicas donde nos da a pensar si los indios no los verían como a los muertos que volvían. No nos olvidemos que las bocas de las costas terrestres eran los lugares de paso al inframundo llamadas Pacarinas por donde habían pasado los primeros ancestros los Huaris para llegar a la tierra. Estas aperturas continuaron comunicándose con el mundo de abajo que ellos llamaban infierno o Ucu Pacha o Mancapacha³⁴. El culto a los muertos de la Pacarina siguió, incluso cuando la existencia del Infierno cristiano cobró algún sentido, porque rehusaron enterrar a los muertos en sus iglesias y los muertos siguieron cumpliendo su función en los antiguos habitáculos donde seguían practicando el culto en las montañas o en las grutas donde seguían dando de comer y beber a los que los cristianos quisieron convertir en diablos.

Todas estas figuras se encuentran 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 brazo (Fig. 10)³⁵. Podemos pensar ante la presencia de las calaveras si las antiguas tradicio-

³³ La rueda da la fortuna, presente en las primeras 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.

³⁴ Harris, Olivia y Terréese Bouysse-Cassagne, 1988, op. cit.

³⁵ El dogma indica que los huesos mortales vuelven a tener vida Ezequiel (37) “...y los huesos se juntan unos con otros. Miré y ví que estaban recubiertos de nervios, la carne salía y la piel se extendía por encima”.

nes indias del culto a los muertos no se asemejan acaso al actual culto a las calaveras llamadas ñatitas³⁶.

Las imágenes del Infierno, más que otras, permitían una multitud de prácticas de apropiación y ofrecían un lugar de expresión privilegiado a algunas de las creencias de los andinos y a pesar de todos los esfuerzos desplegados por la iglesia para poner en estas imágenes el mal.

Guamán Poma que siguió en mucho las doctrinas jesuíticas no sólo en lo religioso sino también en lo artístico, nos da ejemplo de este tipo de dibujo en sus “consideraciones”; una de ellas “consideración ciudad del Infierno”, muestra claramente la influencia del concepto medieval y la iconografía del infierno, con la gran boca del Leviatán que traga a los condenados, pertenecientes a razas y condiciones diversas³⁷.

En la imagen de Guamán Poma y de la Iglesia (Fig. 10) suponemos que lo “mestizo” o por lo menos, lo que puede impactar a los indígenas es una cierta analogía entre el monstruo y el cerro, en cuyo interior (no debajo de la tierra sino adentro de las montañas) habitan los Apus, que

eran los “diablos” para los evangelizadores. Esto existe aún hoy puesto que en muchos lugares de la cordillera andina está la creencia que el cerro (apu, pero también un ser malféfico) traga o lleva o hace desaparecer a los condenados dentro del cerro³⁸.

PATHOSFORMEL³⁹

Hay una posible existencia de una *Pathosformel* asociada a la representación de los cuerpos sufrientes desnudos de los condenados en el Juicio Final de Curahuara de Carangas. Nuestra potencial *Pathosformel* se origina en la Antigüedad pagana con los griegos que descubren en el desnudo la encarnación del *phatos* en las víctimas que merecen su sufrimiento debido algún defecto moral.

En el mundo griego son frecuentes las narraciones míticas en las que los dioses hacían valer su divinidad: la matanza de los hijos de Níobe,⁴⁰ la muerte de un héroe,

³⁶ Fernández Juárez, Gerardo, “Ñatitas, “almas” y “condenados”. Trasiego de osamentas en los Andes, siglos XVI-XXI.” En el Coloquio “Religión y heterodoxias en el Mundo Hispánico, ss. XIV-XVIII”, Universidad de Castilla la Mancha, Toledo, España, noviembre de 2009. Duran, Juan Guillermo, Op.cit. *Confesionario para los curas de indios* Fols. 7v -8v. p. 565. Refutando las creencias y costumbres funerarias andinas los curas doctrineros estuvieron atentos a que los entierros se hiciesen siempre en las iglesias impidiendo que los feligreses sacasen los cuerpos de sus familiares de los lugares consagrados para llevarlos a los antiguos sepulcros

Según estas averiguaciones hechas por Polo de Ondegardo sobre los indígenas se desprende:

“Creen también que las ánimas de los difuntos andan vagas y solitarias por este mundo padeciendo hambre, sed, frío, calor y cansancio, y que las cabeças de los difuntos o sus phantasmas, andan visitando los parientes, o otras personas en señal que han de morir, o les ha de venir algún mal. Por este respecto de creer que las ánimas tienen hambre o sed o otros trabajos, ofrecen en las sepulturas chicha y cosas de comer, y guisado, plata, ropa, lana y otras cosas para que aprouechen a los difuntos y por ello tienen tan especial cuydado de hazer sus aniversarios, y las mismas ofrendas que hazen en las Iglesias a uso de christianos las enderezan muchos indios, y indias en sus intenciones a lo que usaron sus antepasados”.

³⁷ Este feroz raptor que entre sus colmillos tiene presas humanas lo encontramos también en las representaciones del Infierno de Carabuco (1684) de Caquiaviri (1739), de Huaró (1804). Véase

Kappler, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Akal, Madrid, 1986, pp.332 -333. En el *Libro de Job* después de Dios el Leviatán es el ser mas poderoso de la creación Job, 41, 2 y 25.

³⁸ Hornton, Gillian, “Las Montañas Respiran: La Cosmovisión de la Comunidad de Rayampata Representada a Través del Mito Pituisiray-Sawasiray” (2011). *Independent Study Project (ISP) Collection*. Paper 1182.

³⁹ La *Pathosformeln* son ciertas fórmulas patéticas o expresivas –que involucran la representación de los cuerpos– como indicios de la pervivencia de modelos antiguos que cobran impulsos nuevos frente a determinadas condiciones históricas y culturales. Cfr. Warburg, Aby, *The renewal of Pagan Antiquity: contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Los Angeles, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999. Véase también Woodfield, Richard (ed.), *Art history as cultural history*. Warburg’s projects. Amsterdam, OPA, 2001; Gombrich, Ernst, *Aby Warburg. An intellectual biography*. Oxford, Phaidon, 1986; pp. 239-259.

⁴⁰ Grimal, Pierre, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós, 2006. Níobe es el nombre de dos heroínas distintas 1) Una es agresiva, hija de Foráneo y de ninfa Telédice (...) 2) La otra es hija de Tántalo y hermana de Pélope. Se casó con Anfitón y le dio siete hijos y siete hijas. (...) Níobe declaró un día que era superior a Leto, madre de un sólo hijo y una hija. La diosa la oyó y, ofendida le pidió a Apolo y Artemis que la vengasen. Así lo hicieron las dos divinidades, matando a los hijos de Níobe con sus flechas (...), pp. 381-382.

Véase Ominas, J. *Arte y pensamiento en la época helenística*, Alianza, Madrid, 1996. El castigo se refleja en representar el asesinato de los hijos de Níobe en manos de Apolo y Diana en venganza por la arrogancia de su madre, p. 131.

Héctor⁴¹ o Meleagro⁴²; la agonía de Marsías⁴³ y el destino de Laoconte⁴⁴.

La intención es analizar si nos encontramos frente a “una estructura perceptible y significativa en la que una cultura resuelve estéticamente el problema de la representación y de la transmisión, por medio de la sensibilidad, de un estado de ánimo fundamental para su manera de entender la existencia humana”⁴⁵. En este caso se trataría de la representación visual donde el sufrimiento en el hombre es consecuencia directa de la intervención directa de un dios, tanto en la mitología griega como en la religión cristiana. A partir siglo XVII en el territorio del Virreinato del Perú con el proceso de extirpación de idolatrías la representación de los cuerpos desnudos en las postrimerías cumplieron una función didáctica, donde el sufrimiento y el miedo en los rostros y en los gestos de los condenados, identificaba sus debilidades, así como su sumisión a las pasiones. Se le agrega una connotación que implicaba la emergencia de la conciencia de un cuer-

po –con la exacerbación de los sentidos–, que será más que nunca en una condición subalterna. Es decir que podríamos hablar de una fórmula, vector de una emoción que se activa y adquiere determinados significados en un horizonte cultural que responde a la necesidad de un momento histórico y permite generar un *Denkraum*, espacio para la reflexión, una distancia que dé la posibilidad de observar y controlar esas emociones. ¿Qué emociones se ponen en juego aquí?

Este modelo iconográfico se articula ante la amenaza de las prácticas de idolatría: la posibilidad de ilustrar el destino de los hombres pecadores, con torturas físicas, ambientes llameantes, y personajes de aspecto maléfico, hizo de estas escenas, herramientas de emociones contrapuestas, como pueden ser, por un lado persuasión donde el cuerpo ha de sacrificarse al espíritu si el hombre quiere conservar su lugar en el Cielo, y por otro lado la represión, de las acciones reales y concretas a las que serán víctimas los habitantes de este territorio.

⁴¹ Grimal, Pierre, op. cit. “Héctor, el héroe troyano, es hijo de Priamo y Hécuba, y probablemente, el primogénito, (...) ciertas tradiciones (...) lo consideran hijo de Apolo. Aunque Priamo es el rey de Troya, es en realidad Héctor, quien ejerce el poder entre sus compatriotas (...) Apolo abandona a Héctor y Aquiles le absente el golpe definitivo”, pp. 225-226.

Véase Clark, Kenneth. *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid. Alianza, 1981. Héctor aparece representado héroe muerto transportado por sus compañeros desde el campo de batalla, pp. 220-221.

⁴² Idem. “Meleagro, es hijo del rey de los etolios de Calidón, Éneo, y de Atea, hermana de Leda (...) El rey Calidón, Éneo (...) había ofrecido un sacrificio a todas las divinidades después de la recolección, pero se había olvidado de Artemis (...). Entonces la diosa (...) suscito una querrela entre los etolios y los curetes (...) Meleagro luchó con sus compatriotas los etolios, éstos llevaron ventajas. Pero en la batalla Meleagro mató a los hermanos de su madre, y ésta los mal dijo, invocando contra él la cólera de los dioses infernales con las imprecaciones más violentas”. Véase Clark, Kenneth, Op.cit. Meleagro lo vemos tendido sobre sus andas, agonizando ante nuestros ojos, mientras la antorcha, símbolo de la su vida, es consumida por la llama y el grupo de mujeres que lo rodea grita de horror ante la visión de su cuerpo demacrado.p.221. También Ominas, J, Op.cit. “Apolo fue el ganador porque podía al contrario de Masías, cantar al mismo tiempo que tocaba”, p. 99.

⁴³ Idem. (...) Contaba sé en Atenas que, en realidad, la flauta había sido inventada por Atenea, pero al ver, en un arroyo, hasta qué punto se deformaban las mejillas cuando tocaba el instrumento, lo había arrojado lejos de sí.(...) Masías la recogió, y el castigo le fue infligido por Apolo (...) creyendo que la música de la flauta era la más bella del mundo, Marsías desafío a Apolo a producir con su lira otra comparable (...) Apolo desafío a su contrincante a tocar el instrumento en posición invertida, como lo hacía él con la lira. Ante esta perfección de la lira Marsías fue declarado vencido, y Apolo, colgándolo (...) de un pino, lo desolló”, pp. 321-322.

⁴⁴ Idem. Laocoonte, hijo de Capis (...) o, mas probablemente, de Natenor (...) es el sacerdote de Apolo Timbreo, en Troya. Su esposa, es Antiope, la cual le dio dos hijos, Etrón y Melanto, o bien Antifante y Timbreo, Laocoonte se atrajo la cólera del dios al unirse con su mujer ante la estatua consagrada, lo cual constituía un sacrilegio. pp. 304-305. Tradicionalmente se cuenta que el Laocoonte fue víctima de la culebra adivina por prevenir del caballo de madera a los troyanos. En lugar de esto y según describe otra historia, quizás se pensaba que Apolo había enviado las serpientes para castigar al sacerdote del sacrilegio cometido al casarse y tener descendencia. Esta interpretación explicaría tanto la importancia otorgada a la descendencia de Laocoonte como a la sensualidad del rostro, que comparte con los gigantes del friso del Partenón.

⁴⁵ Burucúa, José Emilio, *Corderos y Elefantes. La sacralidad y la risa en la Europa de la modernidad clásica*. Buenos Aires, Madrid. Miño y Dávila, p. 428.

BIBLIOGRAFÍA

- Borja Gómez, Jaime Humberto, *La construcción del sujeto barroco representaciones del cuerpo en la Nueva Granda del siglo XVII*, Tesis doctoral, Bogotá D.C., octubre de 2002.
- Baschet, Jérôme (1999), “Alma y cuerpo en el Occidente medieval: una dualidad dinámica, entre pluralidad y dualismo”. En: Baschet, Jérôme Pedro Pitarch, Mario H. Ruz. Encuentros de almas y cuerpos, entre Europa medieval y mundo mesoamericano, Universidad Autónoma de Chiapas, <Halshs-00519972>.
- Barnadas, Josep M. y Guillermo Calvo A. (2006), *Archivo-Biblioteca Arquidiocesanos “Monseñor Tabora” (Sucre)*. Guía general preliminar. Documentos Tavera. Sucre, Instituto de Cultura, Fundación MAPFRE.
- Bernand, Carmen (1997), “Los caciques de Huánacu, 1548-1564: el valor de las cosas”. En: *Entre Dos Mundos. fronteras Culturales y Agentes Mediadores*. Berta Ares Queija y Serge Gruzinski (coords), 61-91-Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- Burucúa, José Emilio, *Corderos y Elefantes. La sacralidad y la risa en la Europa de la modernidad clásica*. Buenos Aires, Madrid. Miño y Dávila.
- Clark, Kenneth (1981), *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid. Alianza.
- Duran, Juan Guillermo (1990), *Monumenta Cathetica Hispanoamericana, (siglo XVI –XVIII)*, 2 vol. Buenos Aires, Facultad de Teología de la Pontificia Católica Argentina.
- Fernández Juárez, Gerardo, “Ñatitas, “almas” y “condenados”. Trasiego de osamentas en los Andes, siglos XVI-XXI.” En el Coloquio “Religión y heterodoxias en el Mundo Hispánico, ss. XIV-XVIII”, Universidad de Castilla la Mancha, Toledo, España, noviembre de 2009.
- Foucault, Michel (2002), *Historia de la Sexualidad 1-La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores Argentinos.
- _____. *Vigilar y castigar-Nacimiento de la prisión* (1992), Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.
- Gélis, Jaques, (2005), “El cuerpo, la Iglesia y lo Sagrado”. En: Corbin, Alan, Courtine; Jean-Jaques, Vigarello, Georges (Dir). *Historia del Cuerpo*, Tomo: 1. Madrid, Taurus.
- Gisbert, Teresa (2008), “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.
- _____. *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (2004), La Paz, Bolivia, Editorial Gisbert y Cia.
- _____. Sivia Arze, Martha Cajías (1992), *Arte Textil y Mundo Andino*, Buenos Aires, Tipográfica Editora Argentina.
- Gombrich, Ernst (1986), *Aby Warburg. An intellectual biography*. Oxford, Phaidon.
- González, Sánchez, Carlos Alberto “Los libros de los españoles en el virreinato del Perú. Siglos XVI y XVII”. En Revista de Indias, Vol.56. n° 206.
- González, Ricardo (2000), “Los retablos barrocos y la retórica cristiana “Actas III Congreso Internacional de Barroco Americano, Sevilla, 2001. “Retablos y predicación” IV Jornadas del Instituto Julio Parió, Facultad de Filosofía y Letras UBA.
- Gordillo, José M. y Mercedes del Río (1993), *La visita de Tiquipaya (1573). Análisis etno-demográfico de un padrón toledano*. Cochabamba, UMSS – CERES – ODEC/FRE.
- Granada de, Luis Fray, (1504-1588), *Guía de los Pecadores*. Paris, Garnier, 1899.
- Grimal, Pierre, (2006), *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós.
- Gruzinski, Serge, (2000), *El pensamiento mestizo*. Buenos Aires, Ediciones Paidós, SAICF.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe (1993), *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, Ed. De Franklin Pease, FCE, Lima.
- Hampe Martínez, Teodoro, Frankfurt Am Main, (1996), *Bibliotecas Privadas en el mundo Colonial. La difusión de libros e ideas en el Virreinato del Perú Siglos XVI-XVII*, Editorial Iberoamericana. Madrid.
- Harris, Olivia y Terréese Bouysse-Cassagne (1988), “Pacha: en torno al pensamiento aymara”, En: Xavier Albo Corrons (comp.) *Raíces de América: el mundo aymara*. Madrid, Alianza.
- Hornton, Gillian, (2011) “Las Montañas Respiran: La Cosmovisión de la Comunidad de Rayampata Representada a Través del Mito Pitusiray-Sawasiray”. *Independent Study Project (ISP) Collection*. Paper 1182.
- Malaga Medina, Alejandro (1975), “Las reducciones en el virreinato del Perú (1532-1580)”, *Revista de Historia de América*. México, n° 80.
- Maldonado de Torres, Alonso (2008), *División en tres obispados de la Iglesia de los Charcas*. Cochabamba, Bolivia Franciscana, fuentes mayores n° 2, 2008 (edición preliminar). (Introducción, versión paleográfica e índices por el Lic. Mauricio Valcanover). Anexo I.
- Mesa, José de y Teresa Gisbert (2005), *El Manierismo en los Andes*, Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Unión Latina. La Paz, Bolivia.
- Ominas, J (1996), *Arte y pensamiento en la época helenística*, Alianza, Madrid.
- Presta, Ana María (2005), “Indígenas, españoles y mestizaje en la región andina”, En: *Historia de las mujeres en España y América Latina*/Coord. Por Isabel Mormat, Vol. 2. (El mundo moderno) ISBN 84-376-2260-3.
- Ramos, Gabriela (2010), *Muerte y Conversión en los Andes, Lima y Cuzco, 1532-1670*. IFEA, Lima.
- Saignes, Thierry (1987), “De la borrachera al retrato: los caciques andinos entre dos legitimidades (Charcas)”, *Revista Andina*, 5(1), Cusco.
- San Ignacio de Loyola (1746), *Ejercicios espirituales en el camino de la perfección del B.P.S. Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús*. Barcelona, Pablo Nadal impresor.
- Warburg, Aby (1999), *The renewal of Pagan Antiquity: contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Los Angeles, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- Woodfield, Richard (ed.) (2001), *Art history as cultural history*. Warburg’s projects. Amsterdam, OPA.



GRANADAS EN EL ALTIPLANO. UN PROBLEMA ICONOGRÁFICO EN LOS MUROS DEL SANTUARIO DE COPACABANA DE ANDAMARCA, BOLIVIA

CAMILA MARDONES BRAVO / CHILE

1. PUNICA GRANATUM

Junto a vides, olivos e higueras, el granado caracteriza la abundancia de la Tierra Prometida, según la describe Moisés al pueblo hebreo (Deut. 8:8). La prodigalidad del árbol en territorio palestino es correlativa con las varias alusiones al fruto ofrecidas por el Antiguo Testamento, incluyéndolo también como motivo ornamental en las orlas del vestuario sagrado que Dios manda a hacer para Aarón (Éx. 28 y 39). Su uso documentado desde la antigüedad, junto a su constante presencia iconográfica a lo largo de la historia del arte, denota el interés culinario, médico, estético y simbólico que ha tenido la granada para diferentes culturas. En el desierto era un fruto apreciado por la cáscara gruesa que protegía su líquido de la desecación. En la mitología griega sus granos, consumidos por Persefone, representaron las semillas de la muerte y su jugo representó la sangre humana. Para Andrea Alciato, varios siglos después, la granada simbolizaría el amor (1531); para San Juan de la Cruz “los misterios más altos de Dios, sus juicios más profundos y sus más sublimes grandezas”¹.

Sebastián de Covarrubias, canónigo hispano, señala en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611) que la granada puede “ser símbolo de una República, cuyos moradores están muy conformes y adunados, y está adornada con corona que significa dominio e imperio, porque la granada está coronada

con una corona de puntas”². Durero, casi cien años antes, ya representaba en el fruto el poder político, poniéndola en manos del Emperador Maximiliano I. Su inclusión en el escudo de los Austrias, a partir de la reconquista del Reino de Granada, le atribuyó un carácter emblemático que se difundió en el imperio español. En su momento fue el escudo de las Cajas Reales y en la actualidad permanece en el escudo de la ciudad de Tacna y en el de Colombia.

Esta atribución simbólica no se queda sólo en el ámbito de lo secular puesto que la Iglesia Católica reforzaría su misión evangelizadora bajo la comprensión de *lo múltiple en lo uno*. Con el gusto alegórico del siglo XVII aparecieron algunos tratados con interpretaciones cristianas del reino vegetal, dentro de los cuales destacó el *Tractado das significacoes das plantas* del fraile portugués Isidoro de Barreira (1622). Sobre la granada nos dice que significa la conformidad, concordia y unión de voluntades, “porque así como tantos granos están unidos y conformes dentro de la granada, creciendo todos igualmente en sus proporciones, teniendo todos un color, y pareciéndose mucho unos con otros, así los corazones y las voluntades se unen y conforman, todas juntas quedan haciendo un cuerpo y una república mística, conservándose en un ser y no diferenciándose en nada”³. Es así que la granada se vuelve figura de la Iglesia Católica “porque así como dentro de la granada están guardados y fortalecidos muchos granos,

¹ Chevalier y Gheerbrant, p. 538.

² Covarrubias, p. 447.

³ Barreira, p. 144.

así la unión de la fe está cubriendo y amparando innumerables pueblos de la santa iglesia”⁴. Barreira no se queda sólo con la interpretación formal del fruto; la flor de la granada simboliza la perfección, su cáscara la modestia, su vino lágrimas de devoción y compunción, lágrimas que evocan la pasión de Cristo⁵.

Este relato sobre granadas sirve aquí de preámbulo para pensar en el rol que cumple la profusa ornamentación fitomórfica y frutal que la evangelización hispana legó a las artes coloniales. Su particular y reconocible representación, destacando los rojizos granos y la forma puntiaguda de su cáliz, es una imagen constante a lo ancho y largo del imperio, haciéndose presente en grabados (de índole religiosa, ornamental y botánica), textiles, retablos, platería, portadas de iglesias y en pinturas. La vemos formar parte de naturalezas muertas, como en la representación del otoño que hace el neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos o en las pinturas murales que ornamentan iglesias y claustros coloniales. También en la pintura religiosa: está en las manos del ángel de la caridad, en la serie angélica del maestro de Calamarca, acompaña a San Juan de Dios en la pintura de Melchor Pérez Holguín y en otros lienzos anónimos y sirve de alimento para varias últimas cenas. En todos estos casos el fruto se presenta abierto, destacando el simbolismo imperial y cristiano dado por los granos que le dan su nombre y con su característica corona puntiaguda, tan fundamental que incluso es señalada en la definición que ofrece hoy la RAE: “Fruto del granado, de forma globosa, [...] coronado por un tubo corto y con dientecitos, resto de los sépalos del cáliz”⁶.

Es así como, a pesar de las frías alturas del altiplano boliviano, el fruto mediterráneo se hace presente en los imaginarios mestizos del arte colonial.

2. MUROS PINTADOS

A través de las imágenes, el adoctrinamiento promovido por la iglesia católica alcanzaba localidades indígenas distantes de las capitales virreinales. Se suele destacar el carácter económico de las pinturas murales, en gran parte

al templo, para explicar su temprano y extendido uso. Pero también se deben considerar las particularidades que la hacen un medio especialmente efectivo a sus propósitos. La relación determinada que establece con la arquitectura que la contiene fija organizadamente las imágenes a los muros, articulando discursos ordenados y coherentes con su objetivo. Los métodos mnemotécnicos de asociación entre ideas y espacios arquitectónicos se promulgaban en los manuales de sermonaria con los que estudiaban, al menos en la teoría, los doctrineros. Bajo estas lógicas, los curas de las cabeceras de doctrinas, que visitaban esporádicamente a las localidades rurales, podían confiar que las figuras y escenas mantendrían el cristianismo presente en las creencias y costumbres de los indígenas durante sus prolongadas ausencias.

La mano de obra indígena fue clave en el desarrollo de las pinturas murales del Virreinato del Perú. La experiencia y pericia técnica de los incas y las etnias indígenas que habitaban los Andes quedó plasmada en el asombro que una y otra vez manifestaron los cronistas, y la historia nos muestra que su rol como agente productor no se limitó a ser mano de obra sino que también fueron grandes maestros. Hay escasa documentación en torno a estas obras puesto que no eran imágenes sacralizadas para la devoción sino que cumplían un funcionamiento doctrinario y ornamental cuyas especificidades no se plasmaron en los conciertos de obra entre comitentes y artistas, ni en los libros de fábrica, visitas pastorales, documentos parroquiales, o eclesiásticos⁷.

Predominantemente anónimas, las pinturas murales andinas debieron, en gran parte, ser realizadas colectivamente. Teresa Gisbert plantea un cálculo de 20.000 metros cuadrados de pintura en superficie mural decorada entre Cuzco y Potosí con un “que requirieron mano de obra”⁸. Ananda Cohen sugiere, a partir de los murales de San Pablo de Cacha, en Perú, que debido a los diferentes niveles de destreza y habilidad que manifiestan las pinturas pueden haber participado del equipo de artesanos los mismos feligreses de la localidad, bajo la supervisión del maestro pintor o del cura. Nos dice que “Por un lado, era una conveniente solución para la construcción de los mu-

⁴ Ibid., p. 146.

⁵ Ibid., p. 168.

⁶ Real Academia de la Lengua Española.

⁷ Cabe señalar dos documentos hallados en torno a la pintura mural. Uno es el Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa Cruz de Carabuco que se encuentra en el Archivo Arzobispal de La Paz y es referido en Gisbert y Mesa, p. 292. El otro es un Concierto de Obra de las pinturas murales de la iglesia del pueblo de Tomahave, Potosí, firmado por artista y comitente en La Plata en 1726, hallado por la antropóloga Gabriela Behoteguy en el Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia, Sucre. Ninguno hace referencia a las pinturas en sí: programas iconográficos, fuentes, materiales y técnicas permanecen en silencio.

⁸ VV.AA., p. 18.

rales; por otro, otorgaba a los miembros de la parroquia el orgullo de participar en la decoración de su propia casa de culto⁹.

Si consideramos la mentada interrelación entre las pinturas y la estructura arquitectónica de los templos como una de las características esenciales de esta técnica pictórica, reconocemos una doble articulación simbólica en su confección. La pintura es determinada en cierto grado por la sección del edificio en que se realizan, a la vez que las imágenes colaboran con la definición de los usos y significados del espacio arquitectónico, como se observa en las pinturas de algunos baptisterios centradas en la temática del sacramento bautismal. En las iglesias rurales pintadas del altiplano orureño se observa una constante de especial interés al respecto: varias de ellas presentan árboles en la zona del presbiterio, donde se encuentra el altar mayor. Es verdad que la ornamentación fitomórfica está bastante presente en las paredes y portadas de iglesias andinas en general, pero en estos presbiterios se destacan como motivos independientes de otros. Es así en las iglesias de Santiago de Curahuara de Carangas, San José de Soracachi, Belén de Huachacalla y el Santuario de Copacabana de Andamarca, entre otras. Observamos en ello esta mutua simbolización entre pintura y arquitectura: siendo el lugar más sagrado del recinto las representaciones fitomórficas se cargan de significación, mientras que la escasez o ausencia de figura humana o de narración permite a la imagen descriptiva constituir el espacio como un paisaje. Templo e imagen se definen mutuamente.

Dada la importancia de la ornamentación fitomórfica en las iglesias coloniales, en este caso en los conjuntos del siglo XVIII que perduran en los Andes bolivianos, raras veces escasean los motivos de la vid y la granada, que por sus particularidades resultan bastante identificables. El motivo rastreado para esta exposición es reconocible con claridad en cinco de las ocho iglesias rurales bolivianas visitadas en esta investigación¹⁰. En la iglesia de Carabuco se ve abundantemente, destacando su presencia en las distintas etapas de su confección, como se puede apreciar en el estilo diferente de las granadas de la sacristía. En la iglesia de Curahuara de Carangas se encuentra no sólo como elemento ornamental en los fruteros de sus zócalos y sacristía, sino también como participante en la última cena representada en el lado de la epístola, ofreciendo un diálogo interesante entre la decoración del templo y la narración del episodio bíblico. Destacan dos granadas al lado de la copa de vino, resaltando su vínculo con la pasión. En las



Fig. 1 Detalle pinturas murales Iglesia Rosapata de Andamarca. Foto: Camila Mardones.

pequeñas iglesias de Rosapata de Andamarca (Fig. 1) y de Soracachi resulta interesante encontrarse con las granadas sobre los árboles, participando de un contexto natural y no en los fruteros de fruta recogida. En ambas cabe destacar el realismo que se plasma dentro de su estilo popular y la dedicación de cada árbol representado a un fruto particular. En la iglesia de Huachacalla no se aprecia en las escasas muestras de pintura mural que perduran pero sí de manera abundante en los retablos laterales. La ausencia del fruto en las iglesias decimonónicas de los pueblos de Belén de Huachacalla y de Lagunas podría deberse a su datación, señalando de ese modo el simbolismo imperial del fruto. Sin embargo, el corpus es muy pequeño para sacar conclusiones al respecto. Con esta síntesis podemos concluir que más extraña resulta la ausencia de este motivo en el arte propiamente colonial que su inclusión.

En los extraordinarios murales del Santuario de Copacabana de Andamarca, pintados en la segunda mitad del siglo XVIII, se aprecian diversas formas frutales de carácter ambiguo, genérico y estilizado, aunque ninguno con la claridad iconográfica de sus iglesias contemporáneas. Siendo la granada un fruto tan definido iconográficamente, determinado por la visualidad de la evangelización, resulta curioso que los artífices de estas pinturas no lo hayan representado como tal. Con esta problemática entramos de lleno a analizar la iglesia que nos convoca.

⁹ Cohen, p. 18.

¹⁰ Tesis de Magister en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, titulada: *Gloria y fertilidad eterna para las Chacras. Las pinturas murales del Santuario de Copacabana de Andamarca. Bolivia, siglo XVIII.*



Fig. 2 *Iglesia Copacabana de Andamarca*, Oruro, Bolivia.
Foto: Camila Mardones.



Fig. 3 Interior *Iglesia Copacabana de Andamarca*.
Foto: Camila Mardones.



Fig. 4 Pinturas murales *Iglesia Copacabana de Andamarca*, muro de la epístola.
Foto: Camila Mardones.

3. SANTUARIO DE COPACABANA DE ANDAMARCA

A 120 kilómetros de Oruro hacia la cordillera, por un desvío de tierra que bordea un pequeño cerro, se ve aparecer la joya blanca de Copacabana de Andamarca en medio del paisaje habitualmente agreste de la región (Fig. 2). Se encuentra en un pequeño poblado que no pasa de 100 familias, muchos de cuyos habitantes censados viven en realidad en otros lugares, las familias se reúnen para la fiesta de su Virgen cada 24 de enero, nueve días antes de la fiesta de la Virgen de la Candelaria. Resalta así la enorme iglesia dieciochesca con sus 390 metros cuadrados de construcción, cuatro cúpulas y gran atrio doble¹¹.

Traspassar el amplio umbral del santuario, es adentrarse en un bosque imaginario, con árboles a escala natural cargados de frutos variados y rodeados de aves silenciosas (Fig. 3). La tenue entrada de luz a la arquitectura favorece la ilusión, aunque al amanecer los primeros rayos del sol inundan el templo hasta hacer retintinear el pan de oro del altar mayor. Gisbert ha enfatizado el contraste entre interior y exterior: “El tema de la pintura mural es el fingido bosque que nos confirma la añoranza por la naturaleza fértil, en el hostil altiplano. El recuerdo de huertas y jardines está presente no sólo por los españoles que allí habitaban, sino que se hace extensivo a los nativos quienes periódicamente emigraban a los valles en busca de productos¹².” No obstante la reconocida aridez del lugar en época de lluvias, la blancura de la iglesia recientemente restaurada contrasta más bien con la verdura del cerro y toda la riqueza de la microflora altiplánica se agrupa en torno al templo. Se hace necesario profundizar en las investigaciones sobre la vegetación local y dejar de atribuir la totalidad de las representaciones fitomórficas del arte andino a las tierras bajas.

El conjunto pictórico corresponde a un programa iconográfico de las postrimerías. Los aspectos narrativos de las postrimerías, es decir las imágenes del purgatorio, infierno, gloria, y juicio final, se destacan a la entrada del recinto, en ambos muros. En el lado de la epístola la primera imagen es una versión enmarcada del purgatorio con ocho personas desnudas en un mar de llamas (Fig. 4). Todos tienen el pelo largo, posible indicador de etnicidad, una sola figura tiene barba y una sola senos. La Virgen del Carmen, bajo la iconografía de María Auxiliadora, dirige su mirada hacia el interior del templo, como guiando a las almas a la salvación. La siguiente figura, también enmarcada, es el arcángel Miguel con sus atributos de la balanza y

¹¹ El edificio se terminó de construir en 1754, según constata la inscripción en la capilla derecha del crucero.

¹² VV. AA., p. 132.



Fig. 5 Pinturas murales Iglesia Copacabana de Andamarca, muro del evangelio.
Foto: Camila Mardones.

la espada. En el muro del evangelio se encuentra una particular imagen de infierno y cielo: la cabeza del Leviatán devora numerosos cuerpos indígenas, destacándose entre ellos un feroz diablo verde (Fig. 5). La figura de un militar español indica con su gesto el camino del ascenso para las almas que consiguen escapar de las fauces del monstruo y que suben por una escalera hacia una subdivisión superior de la escena, donde se encuentra nuevamente la imagen de San Miguel junto a una iglesia de dos torres adosadas que representa al Cielo en su forma de Jerusalén Celestial. Corti, Guzmán y Pereira han estudiado las anomalías de este conjunto iconográfico, como la figura del militar, destacando que en “un relato de salvación y condenación en que los únicos actores son los habitantes originales del pueblo, el español es el encargado de indicar el premio que se asocia al ejercicio de la virtud y el castigo que recibirán los pecadores”¹³. Atribuyen las peculiaridades del conjunto a la alta presencia aymara y a la escasez de control político y religioso, apreciable en la documentación.

Una de las anomalías es la ausencia de marcos pictóricos que encuadren esta compleja escena, a diferencia de los *Juicios finales* con marcos fingidos hallados en otras iglesias con pintura mural. Esto permite una mayor relación entre los motivos constituyentes de esta escena con el resto de las imágenes del recinto. La puerta de la iglesia representada, por ejemplo, replica la forma del acceso al coro, ubicándose sobre el elemento arquitectónico y dialogando así con la arquitectura. La ausencia de la figura

del Cristo Juez en este *Juicio final* se suple con la imagen de Dios Padre ubicada en el arco toral, como una réplica del arcoíris en que habitualmente se representa al Hijo en esta iconografía. Es significativa, entonces, la ausencia de marco si se pretende comprender las pinturas como un conjunto programático, puesto que el resto de las pinturas está formado fundamentalmente por árboles y floreros, intercalados por sólo seis figuras de santos. El tradicional presbiterio arbóreo de los conjuntos murales andinos se habría desbordado por la totalidad de la iglesia transformando el templo entero en imagen del Edén.

Esta interpretación edénica ha sido vinculada con los imaginarios indígenas en torno al Antisuyu¹⁴, sector oriental del imperio incaico atiborrado de vegetación silvestre y donde se produce la coca y otras yerbas medicinales. Sean estas pinturas configuración de una Gloria postrimera que apela al aymara cristianizado, o nostalgia del Antisuyu y las relaciones de intercambio sostenidas por el control prehispánico de los pisos ecológicos, o bien una armónica relación forjada entre estas interpretaciones, el conjunto cautiva con su primacía de lo fitomórfico. Su protagonismo nos hace pensar en un cristianismo local desarrollado por una comprensión particular de los símbolos de la evangelización, más que un funcionamiento doctrinario de las imágenes, y pensar la composición, descrita como jardín o paraíso, en su rol configurador de la espacialidad y la experiencia.

En la parte central de la nave hay nueve árboles a escala natural, aproximadamente de tres metros, dispuestos en

¹³ Corti, Guzmán y Pereira, p. 5.

¹⁴ Gisbert, 1999, p. 150.



Fig. 6 Detalle pinturas murales Iglesia Copacabana de Andamarca, presbiterio.
Foto: Camila Mardones.



Fig. 7 Detalle pinturas murales Iglesia Copacabana de Andamarca.
Foto: Camila Mardones.

pares simétricos a ambos lados del edificio conteniendo cada uno diversidad de flores y frutos¹⁵. La relación de simetría entre ambos muros es notoria y fundamental para la investigación del conjunto, a pesar de ciertas diferencias que se puedan observar. En el presbiterio hay cuatro árboles en cada muro, esta vez con frutos, follaje y poda configurados homogéneamente (Fig. 6). En los frisos del templo se encuentran 42 árboles de menor tamaño (dos de los cuales no se han conservado), en los que el equilibrio entre formas florales y frutales se inclina hacia estos últimos.

En el friso del lado de la epístola se encuentra la única forma frutal que coincide mínimamente con la iconografía de la granada (Fig. 7). Está lejos de las formas reconocibles que se han hallado en otros lugares y soportes, pero interesa observar que estos cuatro frutos, únicos en el conjunto, están puestos sobre el acceso lateral de la iglesia, con una puerta de madera que sólo se usa para la celebración de Corpus Cristi. Esta puerta en grave estado de deterioro conecta el interior del templo con atrio, segundo atrio y capillas posas, siendo la instancia procesional la que establece el diálogo entre interior y exterior.

No queremos determinar esta asignación iconográfica sino intentar comprender la significación de los frutos más allá de las iconografías y su contenido más allá de su uso ornamental. Con ello enfatizamos la frutalidad significativa de los murales del Santuario de Copacabana de Andamarca y enunciamos la necesidad de analizar estilísticamente el conjunto mural, disminuyendo la preocupación puesta en el enfoque “botánico”.

Un mayor realismo se observa en otros ejemplares de arte mural de la zona, en los que se disciernen con certeza varias de sus formas frutales. Los casos de las iglesias de Soracachi y de Rosapata son ilustradores al respecto, puesto que comparten con el Santuario de Copacabana un estilo popular tardocolonial derivado del *barroco mestizo*. La destreza de las representaciones de Copacabana de Andamarca, apreciable, por ejemplo, en las formas y sombreados de los troncos podados y de las aves que pululan por el conjunto, sugiere que no había desconocimiento de las iconografías oficiales que circularon mediante estampas y que se plasmaron en muros y portadas de iglesias de la zona, sino que obedecen a motivaciones distintas que buscaron la articulación de una naturaleza imaginaria (Fig. 8). Esto se plasma en la incorporación de variedad de flores, frutos y follajes en cada uno de los ejemplares arbóreos del conjunto. La mayor estilización y síntesis formal

¹⁵ El único árbol sin par simétrico es el primero, que se ubica frente al acceso al coro y la representación de la Jerusalén celestial.



Fig. 8 Detalle pinturas murales Iglesia Copacabana de Andamarca.
Foto: Camila Mardones.



Fig. 9 Detalle pinturas murales Iglesia Copacabana de Andamarca.
Foto: Camila Mardones.

de los motivos vegetales puede ser evidencia del trabajo colectivo realizado por los feligreses de la localidad como también puede remitir a formas locales de la comprensión de los símbolos fitomórficos cristianos.

Varios de los motivos frutales tienen puntos y líneas dibujados en su interior que, junto a los colores, texturizan la representación, destacándose los lisos de posibles membrillos, peras, duraznos o las rugosidades de naranjas y limones. Hay algunos que evocan frutos americanos como la chirimoya, la piña o la tuna. Esta última sugerencia interesa en relación a la abundante presencia de cardones en el altiplano andino. Bernabé Cobo, jesuita y acucioso observador de la naturaleza americana, menciona la variedad de tunas, llamadas por los españoles “higuera de las Indias”. Dice: “la primera es la blanca, que es la de mejor gusto de todas; las demás, unas son amarillas, otras moradas, otras de color de grana muy encendida, y así de todos colores”¹⁶. Comparar algunas formas estilizadas del Santuario que se reiteran varias veces en floreros y árboles del conjunto, con otras de estilo más realista, como las de la Iglesia de Carabuco, permite un acercamiento hipotético a esta identificación botánica y abre la reflexión sobre la presencia de la vegetación propiamente andina como complemento visual a los símbolos cristianos de vides y granadas y a los referentes selváticos de piñas y plátanos. No obstante, insistimos en que el objetivo no es asignar identidades sino comprender las motivaciones que conllevaron a estilizar ciertas iconografías estipuladas por los imaginarios de la empresa evangelizadora.

Consideramos que la única fruta del conjunto discernible fuera de toda duda es la vid, símbolo conjunto de

fertilidad y sacrificio, representada en dos de los árboles de los frisos del lado del evangelio: el primero sobre la escalera que conduce las almas a la Jerusalén Celestial y el segundo, con mayor cantidad de racimos, sobre el crucero y al lado de un árbol sin fruto. Para los habitantes de la localidad el árbol sin fruto es comprendido como la *queñua*, pequeño árbol de la especie *polylepis* que crece en la zona y es usado como leña y material de construcción. Interesa ver en esta identificación local no tanto la explicación de esta iconografía inserta entre la variedad de árboles frutales (en tres imágenes de los frisos, con variaciones en su follaje), sino observar las resignificaciones posibles que ofrecen estas imágenes en el plano de su recepción cotidiana.

Un último motivo a referir, que destaca por su elaborada confección y su ubicación significativa en el conjunto pictórico, son estas formas “granadiformes” que no tienen corona puntiaguda ni exponen sus granos (Fig. 9). Se encuentran puestos en un par de delicados floreros-queros al costado del acceso lateral que mencionamos es usado para Corpus Christi, expresando con su ubicación arquitectónica una preocupación pictórica por este motivo misterioso. Un florero en el arco toral repite estas formas, recalcando nuevamente su significación. Consideramos con esto que ciertos motivos, gracias a su diferenciación dentro de la variedad frutal constituida por formas abstractas y sintetizadas, pueden haber sido realizadas por el maestro encargado de las pinturas y que conforman una suerte de marcadores visuales dentro del conjunto. Si esto fuese así, se podría investigar la constitución visual de un verdadero vocabulario ornamental cuya legibilidad estaría dada por su relación con la arquitectura.

¹⁶ Cobo, p. 202.

4. CONCLUSIÓN

Isidoro de Barreira señala en su tratado de símbolos vegetales, que “si por el árbol se entiende el hombre, por los frutos de él se deben entender sus obras”¹⁷. La parábola de la higuera (Lucas 13:6-9) enseña que los frutos se deben trabajar y con paciencia esperar que surjan de los árboles. Es decir, la frutalidad de higos, granados y árboles en general simboliza el trabajo que requiere la fecundidad del alma. Chevalier y Gheerbrant señalan que la granada comparte el significado de la fertilidad con otros frutos contenedores de semillas, como cítricos o calabazas. A estos podemos agregar las americanas tunas, chirimoyas, guayabas y granadillas.

Los artistas de Copacabana de Andamarca, al adaptar una iconografía tan identificable, y a la vez tan presente en las artes coloniales, como es la granada, bajo formas sintetizadas y estilizadas, pueden haber comprendido las implicaciones simbólicas que el ornamento aporta al programa iconográfico de las postrimerías. Transformando la granada en un símbolo ambiguo se toma distancia de su significado en cuanto a la unidad de la Iglesia Católica y, en última instancia, del imperio español, manteniendo la

esencia de lo frutal y del interés en preparar el alma para el *Juicio final*. Interpretando el estilo más allá de las iconografías podemos pensar en una comprensión local relativa a la fertilidad en la que se conjugan las creencias y costumbres de la Virgen que da nombre al Santuario. Siendo una advocación de la Virgen de la Candelaria, virgen de la fecundidad humana, su primer milagro fue el de brindar fertilidad a las chacras áridas, como relata Alonso Ramos Gavilán su origen en el Lago Titicaca¹⁸. Si nos referimos al nivel local del propio pueblo de Copacabana de Andamarca, nos enteramos que se dice de la Virgen “que tiene tunari, que es como se le dice al maíz, al grano, se produce acá y bien. Hay también quínoa, haba, arveja y es de la Copacabana.” Así ha sido expresado por Don Megdonio Mamani, alférez de turno en el año 2013¹⁹.

Bajo lógicas particulares del cristianismo andino, intentamos comprender el rol de la ornamentación en los imaginarios de las postrimerías, estableciendo un vínculo entre el trabajo del alma con el de la tierra, entre la doctrina de la salvación católica con los cultos de fertilidad necesarios en un contexto climático complejo. Es decir, la anhelada trascendencia reflejada en el Paraíso postrimero se conjuga con la procuración de la supervivencia terrenal.

BIBLIOGRAFÍA

- Barreira, Isidoro de (1622), *Tractado das significações das plantas, flores e fructos que se referem na sagrada Escripura*, Pedro Craesbeeck Impresor del Rey, Lisboa.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1999), *Diccionario de Símbolos*. Editorial Herder, Barcelona.
- Cohen, Ananda (2011), “Las pinturas murales de la iglesia de San Pablo de Cacha (Canchis, Perú)”, *Allpanchis*, año XLVII, n° 77-78, pp. 11-48.
- Corti, Paola; Guzmán, Fernando y Pereira, Magdalena (2013), “La pintura mural y la crisis del poder en dos iglesias de la Ruta de la Plata.” Manuscrito.
- Covarrubias, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana*. En: *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, ntle.rae.es
- Gisbert, Teresa. (1999), *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, Plural Editores, La Paz.
- Gisbert, Teresa y Mesa, José de (1977), *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, Librería Editorial Juventud, La Paz.
- Ramos Gavilán, Alonso (1621), *Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros e invención de la Cruz de Carabuco*. Lima: Obra custodiada por el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.
- Real Academia de la Lengua Española, www.rae.es
- VV.AA. (1998), *Pintura mural en el área centro sur andina*. La Paz: Dirección Nacional de Patrimonio Artístico y Monumental de Bolivia.

¹⁷ Barreira, p. 27.

¹⁸ Ramos Gavilán, Libro 2, capítulo 9.

¹⁹ Entrevista realizada el 25 de julio de 2013.



LA SERIE DE SAN PEDRO ALCÁNTARA EN EL MUSEO DE ARTE COLONIAL DE SAN FRANCISCO

LORENA VILLABLANCA KONG / CHILE

En Santiago, al interior del Museo de Arte Colonial de San Francisco se exhiben seis cuadros que relatan hechos y escenas de la vida de San Pedro de Alcántara (1499-1562) las que formaban parte de una serie mucho mayor –de la que hoy se desconoce su paradero– y que originalmente era albergada en los claustro de la Recoleta Franciscana de la misma ciudad.

La fortuna crítica de la serie atribuye la autoría de los cuadros al pintor cuzqueño Isidoro Francisco de Moncada y datarían de mediados de 1700. Según indica Rubén Vargas Ugarte S.J en su *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional* (1947) “Pinto para la Recoleta de Santiago de Chile los grandes cuadros que adornaban el claustro y reproducen la vida de San Pedro de Alcántara. El mismo pintor trazo su retrato, en traje de caballero de la época, en la escena de la muerte del santo. Una inscripción que aparece debajo lo indica¹”.

Vargas señala que a Moncada se le otorgaba el título de “Maestro Mayor y Alcalde veedor del arte de la Pintura de la Gran Ciudad de Cuzco”.

El historiador Eugenio Pereira Salas señala que los cuadros fueron mandados a traer desde Cusco por el padre José Bascone en el año 1756 y que adornaron el primer claustro del convento junto con una serie de San Pascual Bailón, una vez concluidos los trabajos de reconstrucción

tras el terremoto de 1730. El mismo autor, siguiendo los escritos de Vicente Carvallo y Goyeneche² señala que *el convento poseía cuatro claustros, en cada uno de ellos con un jardín y en los corredores del primero, la Vida de San Pedro de Alcántara, de exquisita pintura³*.

Estas mismas noticias son las que podemos encontrar en el estudio realizado por Héctor Schenone. En dicha publicación al referirse al santo franciscano y su iconografía se señala –a parte de la serie de Santiago– una serie de 6 cuadros ubicada en la capilla de la Iglesia de San Francisco de Cuzco, las cuales a palabras de Schenone poseen un notado “sabor medieval”. También señala como dato estilístico de Isidoro de Moncada las pinturas ubicadas en la iglesia del Collao (Ayaviri).

LAS PINTURAS DE LA RECOLETA

Como ya se ha mencionado los cuadros fueron un encargo realizado por la recoleta franciscana de Santiago, dicho convento se erigió durante la segunda mitad del siglo XVII en una zona que por ese entonces correspondía a los extramuros de la ciudad. La tranquilidad de la zona hizo a este convento propicio para albergar al creciente noviciado de la Orden en la provincia de la Santísima Trinidad.

¹ Vargas, p. 325.

² Cronista y militar chileno, escribió una Crónica Histórico-geográfica del Reino de Chile fechada en 1796, la que permaneció como inédita hasta que José Toribio Medina la publicara en 1875.

³ Salas, p. 132.

En 1817, tras la batalla de Chacabuco y la entrada en Santiago de las tropas del Ejército Libertador de los Andes se debe recurrir a conventos y haciendas para distribuir y alojar a las tropas. Este hecho hace que el Noviciado deba abandonar la Recoleta y trasladarse al Convento de Curimón ubicado en las cercanías de la ciudad de San Felipe, a unos 100 kilómetros al norte de Santiago. Junto con el Noviciado, a Curimón se traslada la serie de San Pedro Alcántara.

En 1821, por decreto supremo de Bernardo O'Higgins se ordena el retiro del Ejército y de los franciscanos restantes a fin de que la Recoleta pueda acoger a las Hermanas Clarisas del Monasterio de la Plaza las que ocuparon el inmueble hasta diciembre de 1837. El cambio de domicilio de los frailes implicó el repartir sus bienes entre la Recoleta Dominica, el Convento Grande de San Francisco y casas de vecinos, perdiéndose la pista de muchos bienes y objetos.

A inicios de 1900 ya se encontraba reestablecido el dominio franciscano y el Noviciado en la Recoleta de Santiago, lo que permite que la serie regrese desde Curimón a Santiago.

DISPERSIÓN DE LA SERIE

En 1954, cuando Alfredo Benavidez presenta su artículo *La pinturas Coloniales del Convento de San Francisco de Santiago* para la Academia Chilena de la Historia comenta sobre las pinturas de San Pedro Alcántara de la Recoleta y deja constancia de la ausencia del cuadro en el que se ha de encontrar retratado el autor.

En 1981 el Museo de Arte Colonial de San Francisco recibe cinco cuadros provenientes del Convento de la Recoleta Franciscana, de los que no se especifica nombre ni número de inventario. En 1983, mediante un canje con el convento de Curimón, se recibieron dos cuadros mas sobre San Pedro Alcántara, lo que desmiente el regreso íntegro de la serie a Santiago a inicios de 1900. Hasta la fecha no se ha podido determinar el momento y modo de salida de uno de los cuadros desde el Museo, pues la serie actual solo consta de seis.

UN DATO INÉDITO

En el año 2012 el Padre Rigoberto Iturriaga, encargado del Archivo Franciscano, hizo llegar al Museo un documento mecanografiado a máquina de 16 páginas titulado *Vida de San Pedro de Alcántara*, en el que a modo de introducción se señala:

N. B. En los claustros de la Recoleta Franciscana existió una serie de 28 cuadros de gran tamaño que representaban la vida del extraordinario penitente y reformador San Pedro de Alcántara que, por deterioros ocasionados por el tiempo, prácticamente se desintegró. Restos de la colección quedan en el Museo San Francisco de Curimón.

No sé en qué época algunos novicios fueron, por encargo de su Maestro, copiando los recuadros existentes en cada pintura, que consistían en dos decimas y en una prosa descriptiva.

Ya en el momento en que se copiaron estaban estas obras muy deterioradas, por esos los datos no están completos.

Según datos recolectados este hecho ocurrió en 1936 por encargo de un visitador y siendo novicio el padre Javier Mac- Mahón, promotor y fundador del Museo de Arte Colonial de San Francisco.

En este documento en la transcripción del cuadro *Recepción del santísimo viatico* se señala como nota bajo la transcripción de la escena:

El que se demuestra aquí retratado es el Maestro quien a pintado esta Vida del Glorioso Sn. Pedro de Alcántara, don Ysidoro Franco Moncada, Mro. Mayor y Alcalde actual de su gremio quien suplica a esta Religiosa y Sta. Comunidad pidan a Dios por el auxilio último de su Salvación.

Con el estudio del documento hallado por el padre Iturriaga se pone a la luz, una vez mas, la presencia del retrato de Isidoro de Moncada como lo señala el padre Vargas. Aun cuando se mantiene la duda sobre la fuente de este y otros historiadores.

LA SERIE ACTUAL

Los cuadros que conforman la actual serie sobre San Pedro Alcántara tienen una media aproximada de 2,15 cm de alto por 2,80 cm de ancho y se componen por una escena central caracterizada por el uso de tonos tierras y ocre. Se observa en la zona inferior de cuatro de las pinturas tres cartelas ovaladas. La primera de ellas –escrita en décima– relata el hecho biográfico representado en la escena, la segunda (también en décima) señala el carácter místico del pasaje y la tercera describe la escena representada.

Un caso excepcional es el cuadro titulado *Misiones del Santo* en el cual el texto ocupa toda la franja inferior del cuadro, además de representarse más de una escena. Este cuadro no aparece en la lista de 28 transcritos en el documento antes citado, esto por que al parecer al momento de realizarse dicho levantamiento no se encontraba en la

Recoleta, sino que aun permanecía en el Convento de Curimón⁴.

Lamentablemente no sabemos cuantos cuadros permanecían en compañía de este en el Convento de Curimón, por lo que nos es imposible calcular el número de cuadros que componían la serie al momento de su ejecución. Cabe destacar que en 1928 el Convento de Curimón sufrió un notable incendio, el cual mermo considerablemente su infraestructura y patrimonio.

De los 6 cuadros el más reconocido y popularizado en la literatura específica es el titulado *San Pedro Alcántara predicando el arrepentimiento de los pecados*, pues sitúa al Santo ofreciendo su prédica frente a la catedral de Cuzco, la que es claramente reconocible y del cual transcribimos sus cartelas tal cual se señalan en el documento de 1936 antes citado.

I

*Viendo que el mundo al rigor
de ardor lascivo perece,
zeloso a extinguir se ofrece
un ardor, con otro ardor:
y afsi abrafado de amor
al Público se dedica;
guerra a los vicios pública,
triunfando siempre glorioso
pero con su exemplo afsombroso
aun antes de hablar predica.*

II

*Mas de una ves al Sermon
bajaron del cielo estrellas,
formando seis luces bellas
corona a su perfeccion:
que el Cielo a Pedro de hacia,
todo oyente se rendía;
y con culto anticipad
al verlo del cielo honrado
lo adoraban en profesia.*

III

*Era ymmenso el fruto y las Camberciones q.
hacia de todos estados de personas; con su predicación
siendo tanto el concurso q. no pudiendo
estar en las Iglesias, predicaba, vilas,
plazas y campos y solo de ver tan Penitente
se convertían y lloraban, y el Espirito Sto.
se vio barias veces sobre sus hombros en forma
de aloma; como también le vieron muchas
beses rodeada su Cavesa de Estrellas.*



Fig. 1 *Misiones del Santo*. En la parte inferior del cuadro se observa la sección ocupada por el texto. La transcripción es posible encontrarla en la publicación *Catálogo de Pintura Colonial en Chile* del padre Salesiano Luis Mebold.



Fig. 2 *San Pedro Alcántara predicando el arrepentimiento de los pecados*.

⁴ Esto se constata con la información expuesta por el padre Luis Mebold en su *Catálogo de pintura colonial en Chile*. Convento-Museo San Francisco editado póstumamente en 2010 por Jorge Montoya.



Figs. 3, 4, 5 *San Pedro Alcántara* predicando el arrepentimiento de los pecados, detalle cartelas y su estado actual.

Finalmente, el cuadro *Éxtasis de San Pedro en el campo* no tiene cartelas pues fue recortado, de extremo a extremo, a la mitad de su alto. Pero es reconocible a través de la descripción de la tercera cartela en el documento ya citado, la cual transcribimos.

Luego que Sn. Pedro de Alcántara profesó,/viendo a los Prelados el gran/fruto que sa-/caria de los Seglares que lo viesan y co-/monicazen, lo/despachan a pedir limosna/a los lugares, inmediatos, y varias beses/le vieron arrebatado, en los caminos, co-/mo ao_ se ve, y trabajava en la fabrica/de los Conventos, cargando piedra a sus/delicados Ombros, particularmente qdo em-/pezó la rreforma.

En el texto, el cuadro que cierra la serie se titula *Sepe-lio de su cuerpo* se señala:

Se salió a conseguir esta obra el año 1756, siendo Provincial el Padre Fray Esteban Gorena, hijo de esta santa casa, quien despachó al religioso procurador de esta obra sin más providencia que la que prometió Jesucristo a Nuestro Seráfico Padre san Francisco, con que concedida de la piedad de los fieles, no solo se pinto la vida de San Pedro de Alcántara, sino también la vida de San Pascual Bailon y otros lienzos sueltos, para el adorno de esta santa casa. Pintos todo esto en la ciudad de Cuzco, en el Colegio Grande de la Compañía de Jesus por haber favorecido al dicho padre procurador de esta obra los padres de dicho colegio con tanto amor y cariño y en particular su religiosísimo y doctor prelado el padre José Basone, habiendo dedicado el padre maestro Juan Lugo a sacar las elegantes décimas en la vida del santo. Resto esta vida (gratis) el S. N. Moncada como se ve en el mismo cuadro.

¿AÑORAR LO PERDIDO, REINTERPRETAR LO AJENO O VALORAR LO PRESENTE?

Si seguimos el texto encontrado por el padre Iturriaga, las primeras preguntas que nos surgen son: ¿Qué paso con los otros 22 cuadros en él citados?, ¿Existe la posibilidad de que se encuentren en algún otro convento de la orden y por su “descontextualización” y la falta de catalogación de las colecciones eclesiásticas no se han podido identificar?.

Con respecto a la primera interrogante debemos recordar que las actas de ingreso de las obras al Museo solo señala que “se hizo recibo de cinco obras (uno reducido a la mitad) provenientes de la Recoleta Franciscana y que representan a san Pedro de Alcántara. Las obras serán exhibidas en una sala del museo”. Esto, lamentablemente, habla de una buena intención pero al mismo tiempo de una falta de protocolos de ingreso y de documentación e identificación de las colecciones lo que al día de hoy dificulta la búsqueda de los cuadros *faltantes*.

A nuestro entender la verdadera preocupación debiera ser el qué hacer con la serie actual y la información existente sobre ella. Pues existe la posibilidad de que los cuadros *faltantes* se hayan deteriorado hasta desaparecer tras las variadas tragedias que azotaron a la Recoleta y al convento de Curimón. O quizás simplemente ya no respondían al gusto y la necesidad que los demandó y por ende fueron dados de baja en pos de nuevos modelos e iconografías.

El contar con las transcripciones de los 22 cuadros hoy *ausentes* nos abre interrogantes sobre el trabajo con las fuentes historiográficas y el uso actual de los cuadros



Fig. 6 Extasis de San Pedro en el campo.

como parte de una colección museabilizada. En nuestro país el arte colonial siempre ha tenido un lugar como documento narrativo con valor histórico, a través de él se construye el discurso que nos forma socialmente, la primacía de lo cristiano en nuestra estructura social, la importación cultural desde las capitales europeas, el poco desarrollo de los sistemas locales de producción cultural que conlleva a la ausencia de artífices locales reconocidos, etc.

La poca documentación a la que se ha tenido acceso con respecto a la obra de Francisco de Moncada⁵ ha dificultado el desarrollar un estudio acabado sobre la técnica pictórica y los modelos iconográficos empleados o la iconología material de la serie.

De igual modo no está dentro de nuestro interés actual (ni en nuestras posibilidades) el escarbar en busca de las obras *perdidas* o reivindicar el genio autoral de Francisco de Moncada a través de la atribución de obras que faciliten un reconocimiento de modelos y técnicas del autor en cuestión. Por otra parte hay que recordar el generalizado carácter anónimo de la pintura del siglo XVIII, al ser esta el resultado de un trabajo colectivo. En ningún caso consideramos esto un desmedro de la obra.

Ante este panorama surgen preguntas y posibilidades que como Museo, y en relación a nuestra función pedagógica nos planteamos resolver, sin saber aun cual será el camino acertado o si este ha de existir. La primera idea a evaluar es el reconstruir las obras faltantes a partir de las descripciones y de los aspectos formales y técnicos de las cuadros hoy existentes, tanto en el Museo como en relación a la obra de Isidoro de Moncada. Esta propuesta se basa en las experiencias desarrolladas en el campo de la iconología material. Otra propuesta a evaluar es la incorporación, dentro de la sala de exhibición, de los textos con los que se cuenta a modo de complemento museográfico. Finalmente está la posibilidad de implementar herramientas de museografía interactiva que reconstruya, paso a paso, el proceso de creación de las obras teniendo como base estudios de materiales y técnicas de producción o manufactura del cuadro-objeto colonial, de este modo se pretende el *deconstruir* lo existente para re-construir lo perdido.

Esperamos en el corto tiempo poder implementar algunas de estas –u otras herramientas– que nos permita como Museo no solo aportar al estudio de la historia y de las manifestaciones artísticas del periodo colonial, sino también en el campo de la museografía y la función pedagógica.

⁵ Los historiadores José de Mesa y Teresa Gisbert al identificar a los artistas activos durante el segundo tercio del siglo XVIII en Cuzco señalan en primer lugar a Marcos Zapata, quien a su juicio oculta la obra de Isidoro Francisco de Moncada. A Moncada se le reconocen obras en las iglesias de Ayaviri y Azángaro en Perú y las de la Recoleta de Santiago. Mesa y Gisbert 1962.

BIBLIOGRAFÍA

- (1936), “*Vida de San Pedro de Alcántara*”, documento inédito del Archivo Franciscano de Santiago.
- Benavides, Alfredo (1954), “*Las Pinturas Coloniales del Convento de San Francisco de Santiago*”, Boletín Academia Chilena de la Historia.
- Carvallo y Goyeneche, Vicente. *Descripción Histórico Geográfica del Reino de Chile*. Universidad de Chile: Colecciones documentales en texto completo: Crónicas. En: www.historia.uchile.cl/CDA/fh_subcomplx
- Cazanova, Fr. Francisco (1998), “*Historia de la Recoleta*”, Santiago, Publicaciones del Archivo Franciscano.
- Mebold, Luis (2010), “*Catálogo de pintura colonial en Chile. Convento-Museo San Francisco*”, Santiago. Ediciones Universidad Católica.
- Mesa José de y Gisbert, Teresa (1962), “*Historia de la Pintura Cuzqueña*”. Buenos Aires.
- Rosales, Justo Abel (2010), “*La cañadilla de Santiago, su historia y sus tradiciones 1541-1887*”, Santiago, Sangría Editora.
- Schenone, Héctor (1992), “*Iconografía del Arte Colonial: Los Santos*”. Buenos Aires: Fundación Tarea.
- Vargas, Rubén (1947), “*Ensayo de un diccionario de Artífices Coloniales de la América meridional*”. Lima: Talleres Gráficos A. Baiocco y Cia.



DIÁLOGOS CULTURALES EN EL ARTE DE LA AMÉRICA PORTUGUESA

LAS FUENTES DEL REPERTORIO DECORATIVO DE LOS ESPACIOS RELIGIOSOS
JESUÍTICOS Y LOS INVENTARIOS DE LOS BIENES DE LA COMPAÑÍA

RENATA MARIA DE ALMEIDA MARTINS / BRASIL

INTRODUCCIÓN

En este trabajo proponemos estudiar algunas relaciones existentes entre el programa iconográfico y decorativo de espacios religiosos jesuíticos en los territorios portugueses en América y la documentación representada principalmente por los inventarios de los bienes de la Compañía.

Buscaremos evidenciar los diálogos entre las diferentes culturas y áreas geográficas en que los ignacianos desarrollaron su acción y sus resultados para la formación del arte del Barroco luso-brasileño por medio del análisis de algunas sacristías, que pueden ser consideradas ejemplares.

El techo de la sacristía de la *Iglesia del Colegio de Salvador de Bahía* representa un caso único en que los modelos de los grabados europeos traduciendo la tradición de los retratos conmemorativos se unen con los motivos extraídos de las grotescas, como también de la fauna y de la flora local.

La sacristía del Seminario de Belém da Cachoeira en Bahía ostenta una decoración inspirada en las maderas laqueadas chinas y japonesas. En la Iglesia y Residencia de Nossa Senhora do Rosário de M'Boy Mirim, hoy Embu das Artes en São Paulo, a los motivos floreales también se acrecientan la *chinoiserie*, moldurando los símbolos de la Pasión de Cristo.

En Amazonía, las sacristías de la Iglesia de São Francisco Xavier en Belém y de la Casa-Colégio da Madre de Deus de Vigia en Pará presentan figuras extraídas de libros de emblemas: la de Vigia con emblemas marianos y cartelas de flores, y la de Belém, con emblemas morales combinados con grotescas.

LA SACRISTÍA DE LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA EN SALVADOR DE BAHÍA

Los jesuitas llegaron a Salvador en 1549, apenas nueve años después de la fundación de la Compañía. Las obras de la iglesia definitiva empezaron en 1657 y la mayoría de ellas se concluyó en 1672, cuando los documentos mencionan la iglesia como acabada.

La ornamentación de la sacristía fue iniciada en 1683 y concluida en 1694 año en que fue redactada la descripción del conjunto del Colegio por el Padre Alexandre de Gusmão (1626-1724).

Sobre la sacristía y su programa iconográfico ya existe una amplia bibliografía. Aquí será destacada solo la importancia de la decoración del techo en el conjunto de otras sacristías en la América Portuguesa, por incluir grotescas con elementos retirados de la naturaleza local, como molduras de una serie de retratos de hombres ilustres de la Compañía.

La decoración del techo consiste de los retratos de veinte y uno hermanos y padres de la Compañía pintados dentro de molduras circulares recordando los escudos de escultura funeraria romana, en el medio de paneles ornados de flores, plumas, frutas e animales (Fig. 1), bien como pequeñas figuras de ángeles músicos (Fig. 2) y grotescas. Buena parte de esos elementos son derivados de la flora y de la fauna brasileñas, como, por ejemplo, monos (Fig. 3), *cutías*, flamencos, guarás, tucanes, papagayos, puercoespines, conejillos de india, y también ananases, *cajus*, flores.

En el centro están las efigies de los únicos tres jesuitas canonizados hasta aquella fecha, San Ignacio de Loyola,



Fig. 1 Pormenor del techo de la sacristía de la iglesia jesuítica de Salvador de Bahía. Catedral-Basílica. Salvador da Bahia. Brasil. Foto: Renata Martins, 2012.



Fig. 2 Pormenor del techo de la sacristía de la iglesia jesuítica de Salvador de Bahía. Catedral-Basílica. Salvador da Bahia. Brasil. Detalle. Foto: Renata Martins, 2012.



Fig. 3 *Mono*. Pormenor del techo de la sacristía de la iglesia jesuítica de Salvador de Bahía. Catedral-Basílica. Salvador da Bahia. Brasil. Detalle. Foto: Renata Martins, 2012.

San Francisco Xavier y San Francisco de Borja. Al lado de la imagen del fundador, los dos novicios beatificados en 1605, Estanislao Kostka y Luis Gonzaga. Las demás figuras, casi todas de mártires de la Compañía, son representadas con los atributos de sus suplicios, y están dispuestas simétricamente en la parte norte y sur.

¿Cuales serían, entonces, los antecedentes y los repertorios posibles para tal programa iconográfico?

La sala de recreación del noviciado jesuita de *Sant'Andrea al Quirinale*, en Roma, exhibía imágenes de los mártires del siglo XVI e inicio del XVII, incluyendo los cuarenta mártires de Brasil.

La obra del Padre Antonio Francisco Cardim; *Elogios, e ramalhete de flores borrifado com o sangue dos religiosos da Companhia de Jesus: a quem os tyrannos do Imperio de Jappão tirarão as vidas, com o Catálogo de todos os religiosos, & seculares, que forão mortos naquella Imperio, até o anno de 1640*, publicada en Lisboa por Manoel da Sylva, en 1650; quizá nos pueda indicar una pista para entender más de los modelos textuales del programa.

El texto de Cardim establece una clara conexión entre el elogio biográfico de los miembros mártires de la Compañía y las noticias contenidas en las *Cartas Anuas*, que eran como relatos resumiendo las actividades realizadas, que los padres provinciales eran obligados a enviar a Roma contando los resultados obtenidos durante su ejercicio. En estas cartas había siempre los necrológicos, o sea, los elogios fúnebres, resaltando, en particular, aquellos que se habían destacado en actividades misionarias, por su santidad de costumbres, doctrina, abnegación, y principalmente por haber sido martirizados. Tal vez sería posible ver la serie de retratos del techo de Salvador como una traducción figurativa de este género literario apologético en que la imagen del individuo aparece como

elemento de una serie destinada a construir una galería de personajes ilustres.

En este sentido, aún más importante que el retrato del individuo es la repetición de una serie de tipos, caracterizados por atributos y por las molduras evocando el paisaje, la flora y la fauna del mundo exótico en que los jesuitas fueron llamados a ejercer su misión. La relación entre exotismo, grotesco y exaltación de los mártires, está presente en las ilustraciones de la obra del jesuita Mathias Tanner (Praga, 1675), *La Compañía de Jesús militando hasta la muerte: en Europa, África, Asia e América contra los infieles, Mahometanos, judíos, heréticos, impíos, en defensa de Dios, de la Fe, de la Iglesia y de la Religión, o sea, vida y muerte de los miembros de la Compañía de Jesús, que sufrieron muerte violenta en todo el mundo por causa de la fe y de la virtud*.

Todo eso, nos lleva a creer que el trámite específico del programa iconográfico del techo de la sacristía de Salvador pueda ser el conjunto de retratos realizados por el alemán Matheus Greuter, intitulado en castellano, *Imágenes y nombres de algunos miembros de la Compañía de Jesús que fueron muertos por causa de la fe o de su piedad desde el año de 1549 hasta 1607*, editado por Matheus Greuter y Paolo Maupin (Roma, 1608). A partir de esta fuente, el grabador y editor flamenco Jan Bussemacher realizó una gran estampa en que los retratos de jesuitas son organizados de manera muy parecida a la de Salvador.

Cabe investigar cuanto del repertorio de la fauna y de la flora brasileña o americana presente en las grotescas de las molduras, sea derivado de ilustraciones científicas existentes en volúmenes que podrían estar guardados en la biblioteca del Colegio de Bahía, compuesta por cerca de 15000 títulos. Por ejemplo, la obra *Historia Naturae* (Amberes, 1635) del jesuita madriño Juan Eusebio Nieremberg, publicada e ilustrada con grabados de fauna y flora exóticas, en su mayoría americanas¹. Las obras completas de Nieremberg se encontraban en la Biblioteca del Colegio de Vigia² y siete tomos en el Colégio do Rio de Janeiro³. Una de las obras que también puede servir de modelo, es la *História dos Animais e Árvores do Maranhão*, con diseños y apuntamientos del franciscano Frei Cristó-

vão de Lisboa, tomados en el Norte de Brasil, entre los años de 1624 y 1627⁴.

LAS SACRISTÍAS DE LAS IGLESIAS DE BELÉM DA CACHOEIRA EN BAHÍA Y DE EMBU DAS ARTES EN SÃO PAULO

Dos sacristías jesuíticas en el Estado de Brasil se destacan por una decoración inspirada en motivos chinos, la del Seminario de Nossa Senhora de Belém da Cachoeira en Bahía, y la sacristía de la Iglesia y Residencia de M^o Boy Mirim en São Paulo.

La fundación del Seminario de Cachoeira remonta al año de 1686, también por iniciativa del Padre Alexandre Gusmão. Los documentos del *Arquivo Histórico de la Compañía de Jesús* en Roma (ARSI), mencionan el ornato, *mirífice* (admirable), de la sacristía en 1707 y en 1725. Todavía apenas en el documento de 1725 se habla de *variis picturis* (pinturas variadas)⁵.

En 29 de diciembre de 1707, una carta de Johannes Antonius Andreonni, autor del conocido *Cultura e Opulência do Brasil*, publicado en Lisboa en 1711, dice que “el edificio doméstico ya fue terminado. La Iglesia y la sacristía fueran ornadas de manera admirable”⁶.

El *Catálogo Trienal de la Provincia Brasílica del año de 1725*, dice que “la sacristía fue ornamentada y decorada de manera admirable con pinturas. Y el edificio doméstico finalmente fue aumentado en muchas cosas y reformado en muchas cosas”⁷.

Antes del año de 1709, llega a Salvador de Bahía el jesuita arquitecto, pintor y escultor francés Carlos Belleville (1657-1730)⁸, que había pasado, a partir de 1698, cerca de diez años en China, en la Misión de Macao y de Cantão, usando el nombre chino de Wei-Kia-Lou.

Varios autores atribuyen a Belleville la pintura del techo de la sacristía del Seminario de Cachoeira. Tal atribución tiene como base la calidad y la técnica de la pintura muy próximas a las de los artistas de la Corte de China en aquella época. A pesar de ser muy probable la interven-

¹ Acerca del jesuita madriño Juan Eusebio Nieremberg, ver López, 2014.

² “Catálogo da Livraria da Casa da Vigia”, *Archivum Romanum Societatis Iesu* (ARSI), *Brasiliae* 28 (*Inventarium Maragnon*), fls. 18v-23r. Ver Catálogo completo em Leite, 2004, v. 4, pp. 160-167.

³ Almeida, 1973, n.º 301, pp. 212-259.

⁴ Lisboa, 1967, y también Lisboa, 2000.

⁵ ARSI, *Brasiliae* 6, fl. 157 v.

⁶ ARSI, *Brasiliae* 6, fl. 65.

⁷ “Sacristia picturis variis mirífice ornata et decorata est. Edificium tandem domesticum in multis auctum et in multis reparatum”, *Catalogus Tercius ex Triennialibus Rerum Temporalium Provinciae Brasiliae Romam Missus Anno 1725*, ARSI, *Brasiliae* 6, 157v. Traducción del Latín, Prof. Dr. Luciano Migliaccio (FAUUSP).

⁸ Sobre o jesuita francês Carlos Belleville, ver Leite, 1953, pp. 129-130.

ción de Belleville en la ejecución de esta obra, hasta ahora no se ha encontrado pruebas, ni se conocen otras obras comparables.

El arqueólogo Carlos Etchevarne, estudiando la cerámica oriunda de excavaciones en el Patio del Colegio de los Jesuitas⁹, observó la presencia de muchos fragmentos de cerámica china, entre ellas, las con características de la época del emperador Kangxi de la dinastía Qing, del 1661 al 1722, período en que Belleville estuvo en China, de composiciones florales en rojo, azul y dorado, inspiradas en las gramáticas japonesas *imari* (ca. 1700 - 1750).

Fragmentos de este tipo de cerámica, entre aquellas de otras dinastías chinas, están expuestas en el *Museu Náutico de Salvador* y también en el *Museu Naval e Oceanográfico da Marinha no Rio de Janeiro*, procedentes del navío *Nossa Senhora do Rosário e Santo André* viniendo de Goa, y naufragado en la *Bahía de Todos os Santos* en 1737.

A la pintura de este tipo de cerámica parece remontar el repertorio de la pintura del techo del *Seminario de Belém da Cachoeira*, que se presenta dividido en paneles cuadrados con molduras en azul y rojo. Cada panel contiene molduras concéntricas doradas y una guirnalda de flores pintadas de forma naturalista en blanco, dorado y variados tonos de rojo; todo sobre un fondo negro laqueado. Entre las flores se destacan crisantemos, rosas, camelias y flores de Loto, típicas del repertorio japonés. Los motivos dorados también vegetales, pero estilizados, parecen extraídos del repertorio de la pintura de laque del mobiliario oriental.

La torre de la iglesia de *Belém da Cachoeira*, toda revestida con fragmentos de cerámica y con platos chinos, especialmente aquellos con decoración de colores azul y blanco, también demuestra el aprecio y la profusión de la cerámica proveniente de la China en Bahía en el período colonial, y en particular en el contexto jesuítico de *Belém da Cachoeira*.

Según las noticias del Padre Serafim Leite publicadas en 1938¹⁰, La Aldea de M'Boy Mirim, Iglesia y Residen-

cia de *Nossa Senhora do Rosário*, hoy Embu das Artes en São Paulo; en origen era propiedad de los padres del jesuita Francisco de Moraes, primo del bandeirante Fernão Dias Paes (1608-1681), conocido como el "Cazador de Esmeraldas".

La primera donación por Fernão Dias fue hecha en 24 de enero de 1624, y la donación definitiva ocurrió por el testamento de Catarina Camacho, madre del jesuita, el 15 de octubre de 1663. El Padre Belchior Pontes (1644-1719) ordenó la construcción de la Iglesia en su lugar definitivo. Algunos años más tarde, Domingos Machado, superior de la Aldea de M'Boy entre 1720 y 1748, mandaría edificar al lado de la Iglesia, la residencia con patio interno.

Aún no se conocen los datos exactos de la construcción de la iglesia ni siquiera el autor de su proyecto, pero la *Carta Anua* del 1735, dice que la capilla mayor y la capilla lateral fueron en aquel año renovadas, con "obras de escultura, también, perfectamente acabadas y artísticamente doradas"¹¹.

En 1752, el Padre Emmanuel Fonseca escribe sobre la vida del jesuita Belchior Pontes y menciona la ornamentación de la Iglesia de M'Boy, retablo tallado y dorado, imágenes, cito: "La ha dedicado a *Nuestra Señora del Rosário*, poniendo en ella una hermosa imagen, queriendo que hasta por los ojos entrara un cordial afecto a tan Soberana Señora. Se ve hoy este templo ornado de un hermoso retablo de talla primorosamente labrado, y dorado"¹².

Entre las imágenes, la de San Miguel Arcángel había alcanzado una fuerte devoción por parte de los indios¹³: "Se ve también en él una hermosa imagen de São Miguel, cuya devoción se pega fácilmente en el corazón de los Indios porque como representa el triunfo, que alcanzó del Demonio, lo quieren por guía, y Patrono para semejantes encuentros"¹⁴.

Dos inventarios de la expulsión, de los años 1759 y 1760, cuyas copias están guardadas en el *Archivo del Estado de São Paulo*¹⁵, describen la iglesia y la residencia: bienes de la iglesia, oro y plata, libros, ornamentos como tejidos, paramentos; además de instrumentos musicales.

⁹ Etchevarne, 2006, pp. 53-79, Etchevarne, C., 2004, pp. 29-37.

¹⁰ Leite, 2004.

¹¹ Arsi, *Brasiliae* 10 (2), 363v.

¹² Fonseca, 1752, pp. 139-144.

¹³ Hay una imagen de San Miguel Arcángel conservada en el Museo de Arte Sacra de Embu. Hay también noticias de otra imagen de mayor dimensión, que fue robada de la Iglesia en los años 1990.

¹⁴ Fonseca, 1752, pp. 139-144.

¹⁵ Inventario de 29 de noviembre de 1759, 12 fls. (*Autos de Inventário e Sequestro feito nos que se acharão na Aldeya de M boy termo da Cidade de Sam Paulo administrada pelos Padres da Companhia da dita Cidade a que procedeo o Doutor Ouvidor geral João de Souza Filgueiras por ordem do Ilustríssimo, e Excelentíssimo Senhor Conde de Bobadella*) e Inventario de 28 de marzo de 1760, 14 fls. (*Auto de entrega por Inventario de todos os ornamentos, pratta, ouro, Imágenes, e vazos sagrados, Alfaias, e mais móvel pertencentes a Igreja da Aldea de M Bôy que foi administrada pelos Padres Jesuítas, e mandou fazer o Doutor Joam de Souza Filgueiras Ouvidor geral desta Commarca de Sam Paulo*). Documentos pertenecientes al Archivo Público del Estado de São Paulo. In: S. Manuscritos. T.C.I. Inventarios y Documentos de Terras Xerocados del Tribunal de Justicia Federal. Años 1672-1862. Caixa - I. Orden 9391.

Entre las ropas de cama y de mesa, están listadas “Dos hamacas pequeñas de algodón” y un “telar de hamacas”. La plumaria también aparece, tanto en el Inventario de 1759: “una Caja en que están nueve *Sayotes* (faldas) y otros aderezos de las danzas de los indios *Carijós*”; y en el Inventario de 1760 los mismos nueve *sayotes* solo que “para las danzas de los *curumins* [niños] por la Fiesta”. Los *Carijós* eran indígenas que ocupaban el territorio brasileño desde *Cananeia* en São Paulo hasta la *Lagoa dos Patos* en el Río Grande do Sul, con noticias desde el siglo XVI.

De acuerdo con Luísa Wittmann, manifestaciones musicales nativas sucedían en las Misiones Jesuíticas, por ejemplo, en las misas cantadas, que contenían a veces performances tradicionales hechas por los amerindios¹⁶.

Sobre los cantos y fiestas de los indios *curumins* en las iglesias hay, por ejemplo, un relato de José de Anchieta en la Aldea de São Vicente, litoral de São Paulo en 1596, donde describe las fiestas, y la utilización por los niños indígenas (*meninos da terra*) de diademas de plumas de pájaros y pinturas corporales, en danzas portuguesas, con tambores y violas.

Por otro lado, entre los bienes mencionados en el *Inventario de 1759*, existen también piezas de cerámica china, como por ejemplo: “un purificadorio de Cerámica de India con su platillo”; “cuatro tazones de cerámica de Macao”; y “dos platos de la dicha Cerámica (de Macao)”.

Según los Inventarios de 1759 y 1760, habrían varias imágenes en la sacristía, algunas aún conservadas, como la de Santa María Magdalena. En cuanto a las pinturas, son mencionados “seis Paneles, pinturas de Roma”, de los cuales no tenemos noticias hasta el momento.

No encontramos documentos que mencionen las pintura del techo de la sacristía, que esta dividido en nueve artesonados rectangulares decorados, cada cual con un emblema de la Pasión de Cristo (Fig. 4), envuelto por delicadas flores que parecen retiradas de cartelas de tejidos y aún *chinoiseries* de colores rojo y blanco (Fig. 5); lo que llama otra vez la atención para los aportes orientales en la decoración de espacios religiosos jesuíticos en la América Portuguesa.

Existen en la *Residência* de M'Boy, hoy *Museu de Arte Sacra de Embu*, cuatro leones tallados en madera que aparentemente debían servir para sostener un ataúd en que se solía exponer el cuerpo del Cristo muerto (Fig. 6). Los modelos para esas esculturas, hoy ya sin su policromía original, son los llamados leones o perros de Fu, muy conocidos en el arte funerario chino. Sin embargo su ejecución, por lo que parece a un simple examen estilístico, no se puede atribuir a la mano de un escultor formado en la tradición oriental.



Fig. 4 Pormenor del techo de la sacristía de la iglesia jesuítica de *Nossa Senhora do Rosário* de la Aldea de M'Boy Mirim. Embu das Artes. São Paulo, Brasil. Foto: Renata Martins, 2014.



Fig. 5 Pormenor del techo de la sacristía de la iglesia jesuítica de *Nossa Senhora do Rosário* de la Aldea de M'Boy Mirim, Museu de Arte Sacra do Embu. Embu das Artes. São Paulo, Brasil. Foto: Renata Martins, 2014.

¹⁶ Wittmann, 2011.



Fig. 6 Pormenor de uno de los cuatro leones entallados en madera en la Iglesia de *Nossa Senhora do Rosário do Embu*. Museo de Arte Sacra do Embu. Embu das Artes. São Paulo. Brasil. Foto: Renata Martins. 2014.

A lo que sabemos, no hay noticias sobre jesuitas artífices en M'Boy Mirim o en el Estado de São Paulo, que tengan una experiencia anterior en China, como sucedió con Carlos Belleville en Belém da Cachoeira. Otros leones semejantes, pero esculpidos en piedra, pertenecen al Convento de los Franciscanos en João Pessoa en Paraíba.

LAS SACRISTÍAS DE LAS IGLESIAS JESUÍTICAS DE BELÉM Y VIGIA EN EL GRÃO-PARÁ

Los jesuitas solo se establecen definitivamente en el Norte de Brasil, *São Luís do Maranhão*, en el año de 1622; y en el Amazonas, en la ciudad de *Belém do Pará*, en 1653. Las principales fundaciones de los jesuitas en el norte de Brasil¹⁷, fueron: la Iglesia y Colégio de *Nossa Senhora da Luz* en São Luís do Maranhão de 1699; la Iglesia de São Francisco Xavier y Colegio de Santo Alexandre en *Belém do*

Grão-Pará, 1718; y la Iglesia de la Casa-Colegio de la Madre de Deus de Vigia, también en el Grão-Pará, cerca de 1740.

En la Amazonía hay también registros en los inventarios de la expulsión de 1760 (ARSI, *Brasiliae* 28)¹⁸ de cerámica procedente de las Indias. En el Colegio jesuítico de Santo Alexandre de Belém, había “25 até 30 decenas de piezas de cerámica de India, y Venecia de varias grandezas”.

El inventario de Vigia, menciona en altar mayor, “una imagen de Santo Christo de marfil de palmo”, probablemente una pieza de arte indo-portuguesa. Son también citados dos dientes de marfil en el Inventario del Colegio de Belém. Un frontal de altar hecho de seda da China también aparece en la Capilla del Colegio de São Luís.

La cultura de la cerámica no está solo presente con piezas oriundas del Oriente, pero también producidas localmente o de origen portuguesa. El inventario de la botica de Belém aún menciona “cerámica de barro de la tierra, y do Reyno”.

En los techos de las sacristías de Belém y Vigia, tenemos ejemplos de pinturas de tradición emblemática, de gran interés también por la presencia de libros de emblemas en el Catálogo de la librería de Vigia.

Estos libros, hoy desaparecidos, serían aquellos de los jesuitas Jeremias Drexelius (*Opera Omnia*, incluyendo o *De Aeternitate Considerationes*); Francisco Garau (*El Sabio instruido de la naturaleza*); Juan Eusebio Nieremberg (todas las obras); y además de autores que no pertenecían a la Compañía; Filippo Picinelli (*Mundus Symbolicus*); Covarrubias (Sebastián o Juan; *Emblemas Morales*); Juan de Solorzano Pereira (*Emblemata Centum*), Ottavio Scarlatini (*Homo Figuratus et Symbolicus*) y Frei João dos Prazeres (*O Príncipe dos Patriarcas São Bento*).

En Belém la pintura sobre fondo blanco, incluyendo emblemas, florones, grotescas, abraza todo el revestimiento del techo (Fig. 7). A través de la documentación original sabemos que en dos momentos diversos (1671 y 1720) había en la sacristía cuadros figurando la vida de Cristo, confirmando que el programa iconográfico había sido consagrado a Jesús.

En cada uno de los cuatro cantos del techo se encuentra un emblema (figura y mote), acompañado de una inscripción alusiva al nombre de Jesús. El primero con el mote *Fugat ut Fulget* (“ahuyenta con su brillo”), con el dicho *Nomen Terribile* (“nombre terrible”). En la figura, con fuerte contraste entre luz y tinieblas, pájaros negros vuelan hacia la obscuridad, repelidos por la luz del sol naciendo (Fig. 8). El emblema puede ser interpretado de forma literal, o también alegórica, como figura moral, motivando

¹⁷ Ver Martins, 2009.

¹⁸ Martins, 2009, v. 2.



Fig. 7 Pintura del techo de la sacristía de la iglesia jesuítica de San Francisco Xavier del Colegio de Santo Alexandre en Belém. Museo de Arte Sacra do Pará. Belém do Pará. Amazonia, Brasil. Foto: Renata Martins. 2010.



Fig. 8 Pormenor del emblema *Fugat ut Fulget* de la pintura del techo de la sacristía de la iglesia jesuítica de San Francisco Xavier en Belém. Museo de Arte Sacra do Pará. Belém do Pará. Amazonia, Brasil. Foto: Renata Martins. 2010.



Fig. 9 Pintura del techo de la sacristía de la iglesia jesuítica de la Casa-Colegio de la Madre de Deus en Vigia. Pará. Amazonia. Brasil. Foto: Renata Martins. 2010.



Fig. 10 Pormenor del emblema *Electa ut Sol* de la pintura del techo de la sacristía de la iglesia jesuítica de la Casa-Colegio de la Madre de Deus en Vigia. Pará. Amazonia. Brasil. Foto: Renata Martins. 2010.

varias relaciones con el contexto de la misión en Amazonia. El jesuita portugués João Daniel en su obra *Thesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas* (1722-1766)¹⁹, relaciona la obscuridad a las actividades ocultas de los *pajés*, los curanderos indígenas, apoyándose en la sentencia de San Juan Evangelista: “El que actúa mal, odia la luz”.

En *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento*, obra presente en la biblioteca de Vigia, Frei João dos Prazeres explora ampliamente las imágenes de los pájaros. El tema también se encuentra en el *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli, nombrado en la biblioteca de Vigia.

Cuanto a la imagen del sol, el *Libro I* de la obra de Picinelli es totalmente dedicada a los cuerpos celestes, un tema muy frecuente en los emblemas elaborados por la Compañía e igualmente muy utilizado en el arte colonial latinoamericano.

En el emblema 446 de *Symbolographia Sive de Arte Symbolica Sermones Septem*, de autoría del jesuita Jacopo Boschio, publicado en Augsburgo en 1701, aparece el mote *Affulget Et Fugat* (“brilla y ahuyenta”). Ese emblema se refiere a uno de los milagros relatados en la Vida de Santo Ignacio. La aurora está retratada, y como en el emblema de Belém, el nacer del sol se demuestra implacable esparciendo los pájaros nocturnos, de mal augurio.

El segundo emblema lleva el mote *Lux, Cibus et Medicina* (“luz, alimento y remedio”), con el dicho *Nomen Admirabile* (“nombre admirable”). En la figura una mano sale de una nube, sosteniendo una jarra de que cae un líquido, probablemente óleo, en lo que parece ser un terreno pedregoso. El emblema podría referirse a los escritos de San Bernardo de Claraval (1090-1153). En su *Comentario al Cantar de los Cantares*, él habla del *caelestis medicus* (“médico celeste”), repitiendo la frase *Oleum effusum nomen tuum* (“Tu nombre es bálsamo derramado”).

El tercer emblema tiene el mote *Sonum Dulcedo Sequetur* (“la dulzura seguirá el sonido”), con el dicho: *Nomen Delectabile* (“nombre amable”). En su figura una mano sale de una nube para tocar una campanilla atrayendo abejas de una colmena. En el *Mundus Symbolicus* de Picinelli, la colmena es la ciudad celeste, sin mal, y también una imagen de la Eucaristía.

En el libro de emblemas del jesuita Franz Reinzer (1661-1708), *Metereologia Philosophico-politica* (Augsburgo, 1698), hay un emblema, publicado en repertorio de emblemas jesuíticos de Richard Dimler e Peter Daly, cuyo mote es *Dulcedo Sequetur* (“la dulzura seguirá”). En su *pictura*, un hombre atrae abejas de sus colmenas, produciendo un sonido con un instrumento. El mensaje de este emblema parece decir que atendiendo a la llamada del nombre

¹⁹ Daniel, 2004.

de Cristo, es posible tolerar adversidades y sufrimientos, que se transformarán enseguida en dulzura.

El cuarto y último emblema tiene el mote *Rejicit aut Frangit* (“repele o quiebra”), con el dicho *Nomen Invincibile* (“nombre invencible”). En la figura, una mano sale de una nube con un escudo, que repele o quiebra unas flechas rojas que lo alcanzan. El tema de las flechas que se quiebran al tocar un escudo fue abordado también por el jesuita João Daniel en su *Tesouro Descoberto*, que nos habla del “pecho de acero”, del “capacete”, de la “impenetrable veste de malla”, que fueron la “armadura de malla de la Compañía”. En *Teatro d’ Imprese* (Veneza, 1623) de autoría del abad Giovanni Ferro (1582-1630), hay un tópico intitulado *scudo, brocchiere, rotella, targa, targone*, donde se puede ver un emblema con un escudo, y el mote *Aut Repe-llit Aut Frangitur* (“repele o se quiebra”), que exprime idea semejante al emblema de Belém, *Rejicit Aut Frangit* (“repele o quiebra”).

A su vez en Vigía el programa iconográfico de la sacristía es dedicado a la Virgen María, tanto la pintura emblemática de su techo, como también los paneles cuadrangulares, en parte todavía conservados (ocho entre los diez originales), retratando episodios de la vida de Nuestra Señora.

El techo pintado en tonos de azul, rojo y ocre fue repartido en cuatro grandes artonados, decorados por florones, vasos de flores, *brutescos* y cuatro emblemas ma-

rianos, uno en cada división, relacionados a los cuerpos celestes: el sol, la luna y las estrellas (Fig. 9).

La interpretación de las figuras y motes de los emblemas de la sacristía de Vigía es más fácil que en el caso de la iglesia de Belém, puesto que son muy conocidos sus motes o lemas, *Electa Ut Sol* (“Electa como el sol”) (Fig. 10); *Pulchra Ut Luna* (“Bella como la Luna”); *Stella Maris* (“Estrella del Mar”); e *Stella Matutina* (“Estrella Matutina”). Este conjunto vendría desde el siglo XV, cuando la Virgen ya aparece rodeada por símbolos, alegorías e inscripciones, aludiendo a trechos del Viejo Testamento, anunciando la pureza inmaculada de María, cristalizando una tipología llamada *Tota Pulchra*²⁰.

CONCLUSIONES

En la América Portuguesa, numerosos inventarios de bienes documentan la presencia de objetos de origen oriental junto con libros de emblemas, libros ilustrados, colecciones de grabados, y también objetos de la cultura material indígena. El estudio de esas fuentes puede ayudar a comprender las formas del mestizaje en el repertorio utilizado por los artistas que decoraron los espacios de capillas, iglesias y colegios de la Compañía, dando una contribución fundamental para el estudio de la estética y de la cultura material del Barroco latinoamericano.

²⁰ Sebastián, Monterrosa y Terán, 1995, p. 60.

BIBLIOGRAFÍA

- Almeida, A. M. De (1973), "Auto de inventário e avaliação dos livros achados no Colégio dos Jesuítas do Rio de Janeiro e sequestrados em 1775", en *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB*, Rio de Janeiro, n° 301, pp. 212-259.
- Daniel, J. SJ. (2004), *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas*, Rio de Janeiro / Belém, Contraponto / Prefeitura de Belém, 2v.
- Etchevarne, C. (2006), *Aspectos da cerâmica colonial do século XVII, em Salvador, Bahia*, Clio Série Arqueológica, Recife, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), v. 1, p. 53-79.
- Etchevarne, C. (2004), *Escavações Arqueológicas em âmbito urbano. O caso da antiga igreja da Sé de Salvador*, Clio Arqueológica, n° 17, Recife, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pp. 29-37.
- Fonseca, E. (1752), *Vida do Padre Belchior Pontes da Companhia de Jesus da Província do Brasil*, Lisboa, Officina de Francisco da Silva.
- Leite, S. SJ. (1953), *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760)*, Lisboa / Rio de Janeiro, Edições Brotéria / Livros de Portugal.
- Leite, S. SJ. (2004), *História da Companhia de Jesus no Brasil [1938]*, Edições Loyola, San Pablo, 4 v.
- Lisboa, Fr. C. de (2000), *História dos Animais e Árvores do Maranhão*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses / Instituto de Investigação Científica Tropical.
- Lisboa, Fr. C. de (1967), *História dos Animais e Árvores do Maranhão. Pelo muito reverendo Padre Fr. Christovão de Lisboa Calificador do Santo Officio, e fundador da Custodia do Maranhão da Recolecção de Santo Antonio de Lisboa*, Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino / Centro de Estudos Históricos Ultramarinos.
- López, J. R. M. (2014), *Arte y Ciencia en el Barroco Español: História natural, coleccionismo y cultura visual*. Madrid, Estudios Gráficos Europeus.
- Martins, R. M. A. (2009), *Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)*, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), San Pablo, Tesis Doctoral.
- Sebastián, S. (1995), Monterrosa M., Terán, J. A., *Iconografía del Arte del Siglo XVI en México*, Zacatecas, Gobierno del Estado de Zacatecas, p. 60.
- Wittmann, L. T. (2011), *Flautas e Maracás: Música nas Aldeias Jesuíticas da América Portuguesa (séculos XVI e XVII)*. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Tesis Doctoral.



BERNARDO DE LEGARDA: HACEDOR DE PASIONES. SOBRE EL EROTISMO ESCULTÓRICO DEL BARROCO

ANDREA PANTOJA BARCO / COLOMBIA

Nada es más turbador que los movimientos incesantes de lo que parece inmóvil.
G. Deleuze

1. INTRODUCCIÓN

El barroco no podrá ser nunca y exclusivamente considerado como un estilo –aunque haya sido el arte el indicio de este nuevo estado cultural– es más bien un concepto histórico que comprende los tres primeros cuartos del siglo XVII en Europa y hasta el siglo XVIII en Hispanoamérica (conexión geográfico-temporal); pero que dadas sus características aún conserva –en América– su vigencia, lo cual impide trazar los límites de su exacta periodicidad. Esto necesariamente nos remite a considerar que el barroco es fundamentalmente un “estado” cultural particular en el que se desenvuelven las acciones humanas que en conjunto y con la violencia generalizada con la cual se presentan, crean, como lo afirmará Maravall “un sentimiento de amenaza e inestabilidad de la vida social y personal, dominado por fuerzas de imposición represiva que están en la base de la gesticulación dramática del hombre barroco y que permiten llamar a este con tal nombre” (Maravall, 1980: 29). Pese a que es esto lo que caracteriza al barroco, suele establecerse una distinción entre el barroco de los países protestantes y el de los países católicos, también conocido como barroco de la Contrarreforma; es éste último el que ocupará nuestro interés a partir de tres obras escultóricas: San Joaquín, Santa Ana y la Inmaculada Concepción, atribuidas a Bernardo de Legarda y localizadas en la Catedral Nuestra Señora de la Asunción en Popayán, Colombia.

Evidentemente nos ubicaremos en la llamada Escuela Quiteña, que en lo referido a la escultura, fue “muy apre-

ciada a lo largo y ancho del continente, por las cualidades concretas que la caracterizaban como la exquisitez de su ejecución, su colorido y sus detalles y, sobre todo, su gracia, una especial cualidad de elegancia y encanto espiritual. Entre sus rasgos principales se hallan las graciosas formas con movimientos serpenteados, los paños flotantes, las superficies pulidas, la viva policromía entrelazada con dibujos chinescos dorados y estofados y unos rostros refinados.” (Lucano, 2010: 38)

2. SOBRE LA HISTORICIDAD DE LAS IMÁGENES Y LOS MOTIVOS

2.1. Pasajes de los apócrifos: el matrimonio como sacralidad

El modelo de familia católica (Conc. Trento, 1563: S. XXIV) se verá fortalecido con la frecuente aparición de San Joaquín y Santa Ana, personajes fundamentales en la vida de María y sobre cuyos hombros descansará el concepto de matrimonio en la América colonial.

La estabilidad social del Nuevo Mundo, sus virreinos y sus gobernaciones, dependía de la estructura de la familia, la cual era eminentemente patriarcal y enmarcada dentro de la concepción de un matrimonio monogámico, indisoluble y sagrado, el cual se constituía como único espacio válido y aceptado para el desarrollo de la sexualidad. Pero el Nuevo Mundo era otra cosa, los cuerpos estaban gobernados por otras posibilidades, los sentires se



Fig. 1 *San Joaquín*. Iglesia Catedral. Nuestra Señora de la Asunción. Popayán. Foto: Alfredo ValdeRuten Vidal.



Fig. 2 *Santa Ana*. Iglesia de Santo Domingo. Popayán. Foto: Alfredo ValdeRuten Vidal.

desplegaban en una amplia gama de opciones, todas ellas incompresibles e inaceptadas por los europeos y sus descendientes. Por eso se entiende la empresa asumida por las instituciones eclesiásticas, las cuales querían a toda costa implantar el modelo de unión conyugal católico, pues éste satisface una necesidad jurídica (política) y económica que asegura las alianzas y el dominio territorial, requisitos para sobrevivir en los nuevos territorios.

La iconografía de estos personajes aparece con anterioridad al Concilio de Trento (siglo XIII, aprox.) y se mantiene después como tema recurrente, no sólo en la devoción popular sino también en el arte. Su historia aparece en los evangelios apócrifos (proto-evangelio de Santiago 1, 1):

había un hombre muy rico, [que tenía] por nombre Joaquín, quien hacía sus ofrendas en cantidad doble, diciendo: “el sobrante lo ofrez-

co por todo el pueblo, y lo debido en expiación de mis pecados será para el Señor, a fin de volverle propicio”.

Este pasaje muestra sin duda una de las características de *San Joaquín* (iglesia Catedral, Fig. 1), que podemos ver claramente en esta imagen de bulto de tamaño natural y de claro naturalismo barroco que no sólo se perpetúa en los rasgos anatómicos especialmente los faciales, sino también en el conjunto de elementos del cuerpo que, ataviado ricamente produce el movimiento barroco basado en la diversidad rítmica de la corporalidad del santo, dando con esto la impresión del tiempo que transcurre y de los atavíos que se mueven ejecutando un desplazamiento.

Con un excelente estofado ornamental sobre la magnífica talla en madera, la Escuela Quiteña hace gala de su refinamiento al confeccionar los atavíos de este perso-

naje: una exquisita túnica de rabino de amplias mangas, decorada con hojarasca doradas –esgrafiado– de gran tamaño que destacan sobre el fondo negro y que se ciñe a la cintura con una ancha faja roja, completándose toda la vestimenta con una capa real de color rojo, orlada en oro, perfeccionada con motivos ovales, un gorro de color dorado y rojo, y los zapatos que cubren los pies; sin duda, el escultor ha sabido captar y plasmar bellamente la condición social y espiritual de este personaje, agregando a la rica vestimenta detalles anatómicos de gran exquisitez y elaboración, como la larga barba negra, suave y pulimentada que se arremolina contra la barbilla, dándole al rostro la sabiduría y la templanza propia de la madurez pero también un halo de juventud impetuosa.

Algo muy propio de la escuela americana –y dentro de ésta la Escuela Quiteña–, es otorgarle a las piezas barrocas el movimiento y la vitalidad propios de lo viviente; es así como el cuerpo del santo se inclina ligeramente a la derecha con la suave flexión de la rodilla de ese lado, lo que ejerce cierta fuerza sobre el bastón de apoyo, ligera inclinación que le imprime circulación, actividad y vivacidad y crea igualmente la sensación de espacialidad y dinamismo con la que San Joaquín se abre paso y avanza con gracilidad, mientras sus movimientos corporales agitan su vestido y crean gruesos dobleces que caen como adormilados; el movimiento del cuerpo que se extiende y se prolonga en el ropaje, no puede ser otro que el de la premura por llevar al altar la ofrenda del corderillo blanco.

La técnica barroca no solamente se presenta en el naturalismo de las tallas sino que además se transmite en la totalidad de la escena a la que asistimos de la mano del santo, una escena inacabada (Orozco Díaz, 1989) que pone de manifiesto el juego de incorporación típico del barroco, en el cual nos vinculamos tanto al movimiento de las esculturas con la totalidad de sus elementos, como al estado virtuoso de San Joaquín, que dichos elementos expresan.

De Santa Ana, el proto-evangelio de Santiago, IV, 1, nos cuenta que ésta era una mujer que esperaba pacientemente la bendición de Dios en un hijo, pues ya había entrado en años y su esterilidad había sembrado en su corazón la aflicción de la soledad; sin embargo,

He aquí que un ángel del señor apareció ante ella y le dijo: “Ana, Ana, el Señor ha escuchado y atendido tu súplica. Concebirás y darás a luz y se hablará de tu posteridad en toda la tierra”

La esperanza del anuncio se refleja en la dulce mirada de Santa Ana, que en esta imagen de bulto (Fig. 2) muestra la naturalidad característica de la escultura barroca, donde la excelente policromía y el exuberante estofado de grandes flores doradas, se destacan sobre la larga túnica

verde, que además está ceñida a la cintura con una faja dorada y hace resaltar el tocado blanco y florido que cubre su delicada cabeza y cuello, y cae como desvanecido sobre los hombros y la espalda, como corresponde a su estado de casada. El orlado manto rojo que se recoge en los brazos formando abundantes pliegues, llena a la imagen de Santa Ana de vaporosidad y dulzura.

Todo parece indicar que Santa Ana estuviera extasiada contemplando algo glorioso que la envuelve: quizá el anuncio, mientras sus manos, que parecen no creer, tejen con sus movimientos la esperanza. La actividad y la quietud hallan en esta escultura un espacio de juego, el cuerpo quieto y a la vez en sobresalto, pliegues abundosos y apacible mirada que se pierde en el horizonte. Escena de asombro que Legarda nos descubre en el complejo dramatismo y la ampulosidad del barroco. La expresión del rostro sonrosado, de una policromía exquisita en concordancia con el armónico movimiento del vestido refleja también una serenidad juvenil, la levisima y complaciente inclinación de la cabeza hacia la derecha invita al descanso y al abandono.

2.2. Advocaciones Marianas: la imagen apocalíptica

La devoción a la Virgen María tan fuerte y apasionada durante la Edad Media, vería en la Reforma su momento más crítico. La campaña antimariana adelantada por los reformadores, pretendía entre otras muchas cosas, despojar a María de “la belleza y poesía que durante siglos de piedad y sensibilidad cristiana se acumularon sobre ella” (Sebastián, 1965:195). Pero la reacción de la Iglesia no se hizo esperar, pues tras declararse la “indudable” virginidad de María y establecerse el dogma de su maternidad inmaculada, muchas órdenes religiosas del catolicismo emprendieron una formidable competencia por la defensa mariana, generalizándose entonces la temática en toda la sociedad católica. De esta forma, el movimiento de recuperación del culto mariano tuvo gran éxito, pues devolvió a la Virgen no solo los distintos nombres adquiridos durante muchos siglos, sino que acrecentó su encanto y poesía, poniéndola incluso por encima de cualquier duda y agravio. La Virgen Inmaculada, la siempre virginal, concebida sin pecado original, se convertirá con la Contrarreforma en la imagen que levantada por encima de la tierra es inmune a los ataques de los reformadores y aún más, la que deshace las injurias de éstos, y también como puente celestial que como “una sublime idea de Dios”, une el principio y el fin y simboliza el triunfo de la luz sobre las tinieblas.

La devoción a la madre de Dios recibió un fuerte impulso en España y en América, de hecho el 10 de mayo de

1634 el rey Felipe IV declara a la santísima Virgen patrona de todos sus dominios. Acontecimiento por el cual son numerosas las advocaciones a la Virgen y todas ellas derivan hacia funciones protectoras y atributos asistenciales que dependen de la apropiación cultural y transformación consecuente que de ellas efectúan las regiones y localidades.

Entre las advocaciones más recurrentes se encuentran las que evocan el tema apocalíptico. Relacionar dicha temática con la Virgen María no fue exclusivo de la Edad Media, sino que se extiende con gran fuerza durante los periodos de crisis histórica y religiosa y va hasta el siglo XVI. En la Contrarreforma esta temática no pasa desapercibida, por el contrario y gracias a la obra del jesuita Luis de Alcázar, ejerce fuerte influencia no sólo en la doctrina de la Iglesia sino en el arte español. “La imagen definitiva de la Inmaculada Concepción, fundida en la visión de la virgen apocalíptica, se concretará en el siglo XVI en España, y serán principalmente las pinturas de Juan de Juanes, los grabados de Juan de Jáuregui y las pinturas de Murillo”



Fig. 3 *Inmaculada Concepción*. Iglesia Catedral Nuestra Señora de la Asunción. Popayán. Foto: Alfredo Valde Ruten.

(Trens, 1946:57), los que inauguraran la representación de las escenas apocalípticas tal y como nos llega ahora a través de esta obra atribuida a Bernardo de Legarda: *La Inmaculada Concepción* (Fig. 3).

Y apareció una gran señal en el cielo: una mujer vestida de sol y la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza. (...) Cuando el dragón se vio arrojado a la tierra, persiguió a la mujer que había dado a luz al varón. Y a la mujer le fueron dadas las dos alas de la gran águila, para que volara al desierto, (...) (Apocalipsis, 12, 1-14)

La Inmaculada apocalíptica que Legarda populariza en la Real Audiencia de Quito, también tendrá acogida en otros lugares, de modo que las Inmaculadas del taller de Legarda llegaron hasta Pasto y Popayán. La imagen de Pasto es una escultura que sigue la línea de la de San Francisco y aunque le faltan las alas, tiene la aureola sobre su cabeza y la cadena.

Nuestra imagen, es una escultura que conserva el mismo movimiento, pero muestra algunas variantes frente al modelo. Los aditamentos han cambiado un poco: la aureola de rayos solares se ha convertido en una corona real y la cadena ha sido reemplazada por una lanza que empuña en la diestra la Virgen para exterminar a la “serpiente infernal”. (Pacheco, 2001: 518)

Ésta pieza “es una composición jugosa, llena de movimiento y casi musical, y atrae para sí la piedad popular” (Gil, 1986:955), de ahí que se cuente con más de cuarenta inmaculadas legardianas en el territorio colombiano, y tres ejemplares en Popayán (dos de ellas conservadas en el Museo Arquidiocesano de Arte Religioso de Popayán); los plegados de los paños y la rugosidad son elementos que llenan de movilidad esta talla de exquisita policromía y estofado, en la que predomina el dorado y azul metálico del copioso y abultado manto. El halo de rayos luminosos y la corona son recientes, pero completan la escena llenando de majestad y luz a la vital imagen de María, que parece danzar sobre la luna conjurando la maléfica tiniebla bajo sus pies.

La escena de batalla que cuenta la danzarina inmaculada, encuentra su equilibrio en el dulce rostro de la Virgen que, con la mirada baja y de placidez desbordante, parece incubar un misterio: absortamente medita el aplastamiento de la serpiente que aprisionada entre la luna y la tierra desfallece. La Virgen bella, la de los labios diminutos y encumbrada nariz, “radiante de pureza, más antigua que el mundo y adornada de eterna juventud, es tan bella como un pensamiento de Dios” (Male, 1966:162), que se agita en el espacio infinito de los acordes celestiales, es la música que dirige el cuerpo dócil que se mueve sinuoso, para elaborar en una suerte de acto mágico el inminente aplastamiento de la noche.

3. EN LAS SUPERFICIES DEL SENTIDO

Para Legarda, la escultura, la talla, la policromía se constituyen en espacios para presentar lo contradictorio, lo paradójico, lo místico y lo estético, el dinamismo y la quietud, lo europeo y lo americano. Es justo gracias a esos juegos de contradicciones que podemos hablar de un “sentido otro” en estas piezas barrocas. Un sentido otro que tiene como objeto, origen y técnica lo erótico. Cabe preguntarnos entonces ¿qué expresión de lo barroco no es turbadora en sí misma, y no es ya la expresión de una contradicción que encuentra, que habla y hace cuerpo?

En estas imágenes el vestido está destinado a transparentar las formas corporales (cuerpo material, cuerpo espiritual), lo que es a todas luces interesante, considerando la idea de desnudez en la sociedad colonial de los siglos XVII y XVIII, en la cual “la desnudez del cuerpo despertaba la vergüenza y el pudor de los españoles lo que, a su vez, les recordaba el pecado original en el paraíso” (Borja, 1996: 192). Por eso no es gratuito que los ropajes sean abundantes, coloridos y brillantes. Sin embargo, el artista barroco trasciende de alguna manera la norma que anula el cuerpo, para hacer de las vestiduras el cuerpo mismo. De ahí que se haya acudido a la talla de ropas ligeras aunque abundosas, en la que el vestido y el cuerpo se identifican formando un solo “organismo móvil”, organismo que provocaba en españoles, en mestizos, afrodescendientes y nativos americanos (indígenas) diversos efectos en tanto diversos eran sus conceptos de cuerpo.

El juego de la interioridad y la exterioridad del personaje, en tanto el vestido es una manifestación de la totalidad del cuerpo en el exterior, hace posible que el espíritu encuentre su *médium de expresión* en éste, donde la voluptuosidad y agitación no son más que la confirmación del hálito espiritual que se desborda de un adentro, no para mostrarnos solamente el juego, sino para incorporarnos a él, es decir, para volver interioridad su aparente exterioridad. Si el cuerpo intenta anularse (catecismos de Fray Dionisio de Sanctis (1575), Fray Luis de Cárdenes (1576) y las disposiciones catequísticas de Alonso de Sandoval (1629), sínodos de 1556 y 1606), la fuerza escultórica de las piezas barrocas tiene muchas veces un efecto sutilmente contrario: oculta el cuerpo pero con el mismo movimiento lo revela en su vitalidad. No se muestran órganos o secciones extensas de piel, no se provoca explícitamente, sino que vuelve la piel una textura inquieta: un vestido que no oculta sino que muestra en un juego muy particular la sensualidad del cuerpo, la potencia de los sentidos y el desbordamiento del espíritu.

El pliegue, mapa del mundo sensible del barroco, encuentra su manifestación en las formas dramáticas, serpentinadas y zigzagueantes. El pliegue y la violencia contenida en él, manifiesta finalmente la pasión de lo orgánico en medio de la profusión de arremolinamientos, en los que paulatinamente ocurre el movimiento agónico del movimiento mismo, incluso allí donde la piel es lisa, la lisura es ya un plegamiento de la materia.

El vestido puede insinuar el cuerpo al mostrarlo *envuelto* entre los ropajes que forman el atavío, pero también puede exhibir el *cuerpo desnudo*, apenas cubierto por una tela, fulminada por el aire y la gravedad, unas veces en ascenso y otras colgante, pero, de todas formas, casi que efímero, de manera que el cuerpo se muestra en toda su anatomía. Sin embargo, tanto en las unas como en las otras, la tela que forma las vestiduras es móvil, ya presentándose rugosa y abundante como en San Joaquín, o fina y ligera como en algunas texturas del atavío de Santa Ana. La creación de los diversos tipos de vestiduras origina en todos los casos expresión de levedad, de mutabilidad, de inmediato devenir.

El juego del ocultamiento y el develamiento que se expone en el vestido barroco, no solamente constituye una forma para dibujar el cuerpo en la escultura, sino mas bien, el vestido que parece cubrir realiza un movimiento de exhibición, donde es la desnudez del cuerpo la que se va delineando con la ondulación; pero como si fuera poco, al interior de esta exhibición corporal ocurre algo más profundo, donde el erotismo¹ se yergue casi que indomable, de tal manera que ese acto “profundo” del mostrarse está relacionado con la desnudez espiritual que acontece en el barroco.

La creación del movimiento de los pliegues en un momento transitorio es conseguida con el predominio de la composición asimétrica que, con las diagonales, lo oblicuo y los contornos discontinuos, proyecta la obra hacia el espectador con un carácter abierto y fuertemente expresivo, donde la agitación de los paños manifiesta el dinamismo de las esculturas, en el movimiento centrífugo de las abundantes y flameantes vestiduras. Por lo tanto se utiliza el paño que vuela, “no para referirse a un ventarrón que no existe en las celestiales alturas, sino para hacer ver de algún modo la invisible agitación interior de las imágenes y, sobre todo, para expresar su propia agitación” (Gil, 1986: 27).

En el movimiento de ascenso de las vestiduras, las telas que envuelven a los personajes se agitan por el movimiento de los cuerpos: “Son anchos, movidos, hinchados y desordenados por el viento, acordes con la predilección por

¹ “La aprobación de la vida hasta en la muerte” Bataille, 1988, p. 239.

los violentos juegos de luz y sombra típicos del barroco” (Conti, 1993: 60). Las figuras no se representan quietas o en postura de reposo, sino siempre sugiriendo un constante movimiento. Podríamos decir que son captadas en un momento de equilibrio inestable, equilibrio que se verifica en el proceso de culminación de un movimiento —que nunca termina—, que se hace visible en un instante casi imperceptible y dramático, donde el personaje no avanza o vuela, pero tampoco ha cesado de moverse, sino que se encuentra en el momento justo de transición entre la quietud y el movimiento, tal y como si su cuerpo se encontrara en actitud plástica de acciones inacabadas en el aire, o potenciales realizaciones cinéticas: San Joaquín en el instante de detención del caminar. Legarda en esta pieza y en el modo como es captado el movimiento del personaje, nos revela casi que fotográficamente la detención del movimiento que será siempre movimiento. Parece ser que en la Inmaculada el movimiento ascendente del alma traza su vecindad con lo divino (Fig. 3): pliegue impetuoso, creador del mundo, en el movimiento de provocación de los mismos astros, “cólera que funda el ser dinámico” (Bachelard, 1986: 280).

El movimiento “rítmico” y musicalmente acelerado de estas esculturas se verifica en el desplazamiento humano: una pierna avanza, la otra sostiene el cuerpo y los brazos hacen lo propio mientras la cabeza mira hacia un lado y se inclina (Fig. 1), un cuerpo sorprendido ante sí mismo, crispado por la presencia de su propia conciencia y el vértigo que esto produce (Fig. 2), o se juega con la gravedad, tratando de movilizar todo el cuerpo sobre un eje que insinúa el desequilibrio (Fig. 3).

Ciertamente no podemos hablar de reposo en la escultura barroca, aunque la impresión de quietismo así lo sugiera. Lo que ocurre es que algunos recursos como el de los pies adheridos al suelo crean la sensación de descanso, y sin embargo los atavíos de movilidad vertical ponen en crisis este aparente reposo, pues lo que manifiestan estas imágenes es una acumulación energética que se va deslizando como un *ritornelo*. La energía acumulada y el continuo descender dan la impresión de que el movimiento está a punto de desencadenarse incontrolablemente.

Las esculturas barrocas dramatizan sus contenidos espirituales en los salientes y entrantes de las vestiduras, gracias al enfrentamiento de la luz y la tiniebla que flamea en los intervalos de las ondulaciones y drapeados. Y en el centro de dicho enfrentamiento es donde el color aparece, no como algo accesorio o complementario a la escultura, sino como la forma misma deviniendo color. El color, el tono de este nos remite entonces a un contenido interno, en el cual el pliegue y su forma perfeccionan su textura.

En San Joaquín y Santa Ana, el amarillo metálico, y el dorado repleto de formas vegetales, empieza a jugar con

los abismos como si fueran bocas entreabiertas a punto de devorar el color o de sacarlo desde su mismo adentro, lo que sin duda crea ondulaciones cromáticas, tensiones entre el movimiento centrífugo del dorado y el final del movimiento mismo, relieves infinitos, honduras peligrosas, desiertos conquistados por una naturaleza indómita que se mueve devoradora, implacable y viviente. En la Inmaculada Concepción la combinación se da entre el azul y el dorado que, como si fuera el anuncio de lo celeste, va construyendo un cuerpo para el rostro de la virgen. El azul coronado de estrellas, nos extravía la visión en el infinito, un infinito que reposa en la mirada baja de la joven virgen; el azul en su inmaterialidad, es ya el anuncio del vacío que se acumula y se desborda, de manera que es posible aligerar las ilimitadas formas plegadas del vestido, deshaciendo con ello el propio cuerpo que se le ha procurado a la virgen, para mudarlo en una textura indefinida.

Elevar a lo fantástico los elementos ornamentales es el juego que emprende el pliegue barroco, incluido por supuesto el color que se pliega en los rostros y en las manos y que, en los distintos tonos de la carne y la piel, intenta plasmar la lisura (que ya es un pliegue) del rostro de la virgen, la textura de la dulzura y la pureza de Santa Bárbara, la textura de la rectitud del padre de la Virgen, el rostro desvanecido de Santa Ana en la visión de lo celeste. Legarda, en su muy particular estilo, revela la sed por lo curvilíneo y lo carnoso, la ambición de luces y tinieblas, la “tendencia al desencadenamiento de los espacios y el excitante dinamismo alborotado de sus formas, obedece sin duda a un desasosiego preñado de energía vital” (Gil Tovar, 1986: 19) que remite a la expresión del cuerpo y en últimas, a la expresión del espíritu de/en la escultura barroca, que como un pliegue se levanta y descende entre luces, sombras y colores hasta el infinito.

3.1. Pliegue Espíritu: lo inmanente en la escultura

El pliegue, los canales de claroscuro, el color, la ornamentación de los vestidos, los rostros y sus estados, no son más que las ventanas por las que se asoma el alma y la luz hacia el alma, convertida y manifestada en la forma plegada. Es así como podemos decir que en la obra barroca acontece la anulación de la exterioridad; lo que vemos es el movimiento o desplazamiento del espíritu de la obra; el pliegue de la materia manifiesta el contenido de la obra porque es el espíritu mismo mostrándose a la sensibilidad humana; es así como podemos decir que lo que ocurre en la Inmaculada Concepción es el vuelo del alma envuelta en los pliegues azules y dorados, el alma radiante y en ascenso al cielo azul, es el alma ascendiendo en el vuelo infinito hacia Dios. Lo mismo ocurre en las demás piezas,

en las cuales lo que hace la diferencia es la tonalidad del movimiento y la atmósfera en la que éste se realiza. Lo que vemos de la mano de Legarda son almas convulsionadas, poseídas por lo divino, arrebatadas en la conciencia y en el límite de lo terreno, son seres en trance, en el instante mismo del vuelo o del despegue hacia la inconmensurabilidad del lo infinito: Dios. Y es entonces el trance el clímax de lo erótico, puesto que en éste se ponen en juego y tensión la tierra y el cielo, el cuerpo expresando con el placer de lo sensual, el gozo del alma anhelando lo divino: la inmortalidad.

El vuelo del alma muestra que no hay un sentimiento más potente que nos entregue a la exuberancia que el de la nada, que el de ser arrastrado hacia otros territorios de existencia –seguramente desconocidos–, por lo tanto, la exuberancia, es la respuesta a esa nada inminente, una forma de ocupar el espacio antes que sea fulminado; entonces, puede decirse que la profusión es principalmente una forma de aniquilamiento, o mejor, “el aniquilamiento: es la superación de la actitud aterrada, es la transgresión”

(Bataille, 1988: 98), transgresión de la teología moral que niega el sentir íntimo del cuerpo y el espíritu de los seres religiosos, para mostrar que lo que acontece, acontece como etéreo y no en el cuerpo, ámbito único para el erotismo, para el advenimiento del lenguaje que lo expresa.

En la escultura religiosa del barroco que Legarda nos presenta, el vuelo exuberante del alma, manifestado en ropajes, actitudes corporales y anímicas, es el punto culminante del pliegue en el espíritu, donde el ascenso es el enfrentamiento con las fuerzas terrenas que sujetan la tierra y encadenan el cuerpo a la idea de la cárcel del alma; sin embargo la ascensión no es la victoria sobre lo terreno, es la conspiración del alma, lo etéreo en el cuerpo que se agita para mostrar la trayectoria del adentro hacia lo infinito, así que el encuentro con lo divino en estas piezas no está nunca por fuera de lo corpóreo aunque los cuerpos parezcan desvanecerse y dejar salir “por fin” el alma apriada y sufriente. Lo que ocurre es la liberación total del cuerpo, liberación de su historia y pasado al mostrarse desnudo, cubierto por el movimiento, agitado.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, G (1986), *El aire y los sueños, ensayo sobre la imaginación del movimiento*. FCE. México D.F.
- Bataille, G. (1988), *El Erotismo*. Traducción de Antoni Vicens. 5ª Edición. Tusquets. Barcelona.
- Benjamin, W. (1990), *El Origen del Drama Barroco Alemán*. Taurus. Madrid.
- Borja G., J. H. (Ed.) (1996), *Inquisición, muerte y sexualidad en la Nueva Granada*. Ariel. Santa Fe de Bogotá.
- Conti, F. (1993), *Cómo Reconocer el Arte Barroco*. Edunsa Ediciones. Barcelona.
- Deleuze, G. (1989), *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Primera edición. Ediciones Paidós. Barcelona.
- Gil T., F. (1986), “La Imaginería de los Siglos XVII y XVIII”. En: *Historia del Arte Colombiano*. Volumen 4. Salvat Editores. Bogotá.
- Lucano C., M. F. (2010), *Bernardo de Legarda: una mirada científica a su obra escultórica*. Tesis previa a la obtención del título de licenciada en restauración y museología. Universidad Tecnológica Equinoccial. Quito.
- Machuca D., A. (1903), *Los Sacrosantos y ecuménicos concilios de Trento y Vaticano en latín y castellano*. Librería Católica de D. Gregorio del amo. Madrid.
- Mále, E. (1966), *El Arte Religioso del Siglo XII al Siglo XVIII*. Fondo de Cultura Económica. México D.F.
- Maravall, J. A. (1980), *La Cultura del Barroco. Análisis de una Estructura Histórica*. Ariel. Madrid.
- Orozco D., E. (1989), *Temas del Barroco de Poesía y Pintura*. Universidad de Granada. Granada.
- Pacheco B., A. (2001), “La virgen apocalíptica en la Real audiencia de Quito: aproximación a un estudio iconográfico”. En *Actas del III congreso Internacional del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*. Universidad Pablo de Olavide. Sevilla.
- Pantoja B., R. (2008), *Afrodita Barroca, Fragmentos para el estudio de una sensibilidad de la cultura, Popayán, siglo XVII y XVIII*. Abya-Yala. Quito.
- Sebastián, S. (1965), *Arquitectura Colonial en Popayán y Valle Del Cauca*. Biblioteca De la Universidad del Valle. Cali.
- Trens, M. (1946), *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Editorial Plus Ultra. Madrid.
- Weisbach, W. (1942), *El Barroco Arte de la Contrarreforma*. Espasa-Calpe, S.A. Madrid.
- Zapata de C., L., Fray (1988), *Primer catecismo en Santa Fe de Bogotá: manual de pastoral diocesana del siglo XVI*. Consejo episcopal latinoamericano. Bogotá.



VISUALIZANDO LA CONVERSIÓN Y LA ADORACIÓN A TRAVÉS DE LOS MAGOS SUR ANDINOS

CATHERINE E. BURDICK / CHILE

Según el relato de San Mateo (Mateo 2, 2-12), algunos días después del nacimiento de Cristo, tres hombres sabios llegaron a Jerusalén, diciendo: “¿Dónde ha nacido el rey de los Judíos? Porque hemos visto su estrella en el Oriente y hemos venido a adorarlo”. A través de los siglos, los tres sabios se han convertido en tres reyes que viajaron de los tres continentes conocidos –Europa, Asia y África– y en símbolos de conversión universal. Pero, ¿qué pasó con ellos cuando la narrativa de los magos llegó a las Américas, continentes sin un rey propio? ¿fue la identidad de los reyes magos reconfigurada para reflejar la adoración de una audiencia americana?

Una pintura popular del tema de la *Adoración de los Reyes Magos* que probablemente proviene del Cusco durante el siglo XVIII confirma la llegada de los reyes a los Andes (Fig. 1).¹ En el lado izquierdo de la escena, María presenta al Niño Jesús a ellos, y José está detrás de ella. Pero el foco indiscutible de esta pintura es la agrupación central de los reyes magos venerando al Niño, con espléndidas ropas y exóticos regalos traídos desde lejos. El mayor de los tres, Melchor, predica de rodillas con su corona removida siguiendo la antigua tradición persa de *proskynesis* o postración ante reyes y dioses. En el estilo barroco, la acción de la escena está empujada adelante, y probablemente nunca antes la historia de los reyes magos ha sido ilustrada con tanta inmediatez.

Pero algunos detalles de esta obra destacan como raros. Cabe preguntarse, ¿por qué en la ocasión trascendental

de la Epifanía, la primera manifestación del Cristo a los gentiles, se ve el cielo tan tormentoso? ¿Cómo debemos interpretar a Caspar, cuyos rasgos oscuros se hallan entre los de los otros reyes? ¿Y cuál es la fuente de tensión entre Caspar y el soldado a nuestra derecha, sus ojos fijos en algo entre la desconfianza mutua y el intenso odio? Estos detalles son poco convencionales para una escena de la llegada de los magos al lado de Cristo. Una explicación satisfactoria no proviene solamente de la narrativa, sino por del contexto cultural andino en que se creó esta pintura, lo que sufrió un cambio sociocultural intenso tras el encuentro entre los españoles y sus pueblos originarios.

Hace mucho tiempo, los cambios iconográficos y culturales se han desarrollado en tándem, y esto es particularmente cierto para las iconografías religiosas que surgieron dentro del Virreinato del Perú. Es bien sabido que la autoridad militar española no se disputó aquí, y el catolicismo iba adjunto. Aquí, el arte era un método formidable para diseminar las creencias y prácticas cristianas, y la iconografía de los magos fue un tema privilegiado para atraer las diversas etnias que formaban la nueva sociedad andina y mantener participación en el cristianismo en los siglos después de la conversión inicial.

Dado la popularidad del tema de los reyes magos en arte virreinal, es importante entender que los artistas europeos a menudo han insertado sus propias concepciones sociales y políticas en sus pinturas. Tiziano pintó Felipe II

¹ La colección de arte colonial americano Jaime Gandarillas Infante es administrado por el Centro de Extensión, Pontificia Universidad Católica de Chile.



Fig. 1 *Adoración de los Reyes Magos*. Siglo XVIII, artista anónimo sur andino. Óleo sobre tela. Colección Jaime Gandarillas Infante. Pontificia Universidad Católica de Chile. No. 011.

como Melchor en el traje de la corte española de mediados del siglo XVI, efectivamente halagando a su patrón real al vincularlo al evento sagrado (Francis 1960, 61). La identidad principesca de la familia Medici en Florencia se benefició en gran medida por iconografías de los magos hechas por Botticelli y otros pintores (Hatfield 1976). Durante el renacimiento, los reyes magos fueron firmemente establecidos en la iconografía europea como un espejo sociopolítico que refleja el medio social en que se encontraban.

Esta función no era diferente para las imágenes sur andinas de los reyes magos producidas en la época barroca, e investigadores han notado la importancia de la Epifanía como una reflexión de la cultura virreinal (Gisbert 1980, 77-78; Trexler 1997; Mujica Pinilla 2006, 55; Palmer y Pierce 1992, 52). Pero, hasta la fecha, un estudio profundo de la iconografía andina de los magos no se ha llevado a cabo. Este estudio no pretende tratar el tema de manera integral, pero examinará una serie de pinturas sur andinas iconográficamente y teóricamente como una forma del sin-

cretismo. Aunque, ciertamente, las pinturas realizadas en España para el mercado americano a veces representaban indios en el acto de adoración, son las imágenes del ámbito andino las que me interesan, junto con su contexto local².

LA SOCIEDAD VIRREINAL SUR ANDINA

Puede ser útil mencionar brevemente el contexto social cambiante de los Andes del sur en los siglos después de la llegada de los españoles, especialmente sobre la composición étnica de la región. Esta sociedad estaba compuesta del resultado del encuentro entre indígenas, élites españoles y esclavos africanos, junto con algunos asiáticos que habían llegado a través de las rutas comerciales que unían las Américas a Manila. Todo se rige a través de un sistema social y legal jerárquico de castas para beneficiar a los europeos. A partir de 1569, el virrey del Perú don Francisco de Toledo había ordenado a los indígenas

² Según Duncan Kinkead (1984), al menos 24,000 pinturas eran exportadas de Sevilla para el mercado americano durante la segunda mitad del siglo XVII.

abandonar sus pueblos y pasar a reducciones organizadas por los españoles para facilitar su evangelización y controlar la mano de obra nativa (Mumford 2012). La esclavitud era una amenaza para nativos no conformes, y fue el contexto en que los africanos llegaron como sustituto a la declinante mano de obra indígena. Con el tiempo, las personas de estos distintos orígenes invariablemente se mezclaron para producir un arco iris de etnias.

Las iconografías de la época nos sirven como una ventana a las relaciones entre estos diversos grupos étnicos del mundo andino. Bien conocidos son los cuadros de castas que documentan los diferentes ‘resultados’ de entremezclas raciales con títulos como “Español y yndia civilizada producen mestizo”. Más chocante es la ilustración de las jerarquías entre los tres grupos étnicos principales de los Andes en una alfombra de Arequipa (Fig. 2). Esta muestra a una mujer usando un vestido europeo de élite, con un sirviente indígena o mestizo que se quita su sombrero en un gesto de respeto a ella, y un niño esclavo africano sosteniendo el borde de su vestido (Bagneris 2013, 174-175). En esta alfombra, las expectativas de cada etnia en la sociedad andina no se podían haber mostrado más claramente.

LA ICONOGRAFÍA DE LOS REYES MAGOS EN EL CONTEXTO ANDINO

A su llegada a las Américas, la iconografía de los reyes magos funcionó en los procesos de transculturación y dispersión de la doctrina cristiana. Dentro de este ámbito, la iconografía de los magos revirtió las jerarquías existentes, proponiendo un modelo social relativamente igualitario. En su texto *The Journey of the Magi* (1997), Richard C. Trexler ha interpretado la iconografía de los reyes magos en otra manera, como una herramienta para la imposición europea de la “civilización” en la organización social y religiosa del Nuevo Mundo. Pero, desde la perspectiva del artista andino, imágenes que incluyeron el indígena eran también una expresión subversiva de orgullo sobre el pasado precolombino (Dean 2005). En el curso de los procesos de intercambio cultural, religioso, y creativo, ¿cómo los artistas de los Andes virreinales insertaron la presencia indígena dentro de la narrativa de los reyes magos?

RUBENS COMO MODELO PARA LOS REYES MAGOS ANDINOS

La pintura religiosa en los Andes siguió los modelos de arte católico –los grabados y las pinturas– utilizadas en España, que se centraron en la instrucción y devoción. En el caso de los reyes magos, los artistas andinos adhieren



Fig. 2 Alfombra. Siglo XVIII, Arequipa. Lana y algodón. 134.6 x 101 x 0.6 cm. Open access image, Courtesy of the Brooklyn Museum of Art. No. 50.155.

principalmente a los modelos basados en el trabajo de Peter Paul Rubens, alterándolos en varias maneras (Stastny 2013; 1997, 113). Una pintura de la colección Gandarillas sigue la *Adoración de los Reyes Magos con antorchas* por Rubens muy cerca, sin reinterpretación sustancial (Figs. 3-4). Otras pinturas integran variaciones estilísticas andinas, como las de la escuela cuzqueña, caracterizada por colores brillantes, formas aplanadas, simbolismo indígena y una profusión deslumbrante de adornos de oro. La diversidad de iconografías del tema de los magos era reflejada en las concepciones del día sobre los magos como símbolos de la conversión de la sociedad andina.

LAS TEORÍAS ANDINAS SOBRE LOS ORÍGENES DE LOS REYES MAGOS

A pesar del rol predominante de la iconografía de promover el cristianismo en el continente americano, la re-conceptualización teórica de las etnias de los magos andinos parece haberse originado no con los artistas, sino con escritores locales. Estos pensadores establecieron un fundamento histórico en que los tres reyes magos podrían



Fig. 3 *Adoración de los Reyes Magos*. Siglo XVIII(?). Artista anónimo sur andino. Óleo sobre tela. Colección Jaime Gandarillas Infante. Pontificia Universidad Católica de Chile. No. 002.

entenderse no como continentes, sino que como las tres razas principales que componen la sociedad peruana virreinal: indígenas, europeos, y africanos³. Inherente a este modelo fue la noción de que los incas fueron los protagonistas principales en la historia cristiana de la salvación (Mujica Pinilla 2006, 55). El mestizo peruano Garcilaso de la Vega (1539-1616) explica en su obra de 1609 que los españoles poseían tan poca fibra moral que los pueblos indígenas fueron sin duda convertidos al cristianismo antes de su llegada. Para apoyar esta idea, usó el emblema de la estrella de Belén para replantear la historia de los reyes Incas dentro de la narrativa de los magos, declarando:

“...permitió Dios nuestro Señor, que de ellos mismos saliese un luz de alba, que en aquellas escurridísimas tinieblas les diese alguna noticia de la ley natural, y de la urbanidad y respetos, que los hombres debían tenerse unos a otros, y que los descendientes de aquel, procediendo de bien en mejor, cultivaban aquellas fieras, y las convirtiesen en hombres, haciéndoles capaces de razón, y de cualquier buena doctrina....los hallasen no tan salvajes, sino más dóciles,

para recibir la fe Católica...que los Reyes Incas sujetaron, gobernaron, y enseñaron....”(Vega 1909, Tomo I, Libro I, Capítulo XV).

Aquí De la Vega enmarca la nobleza Inca como la fuerza civilizadora primaria para los pueblos indígenas, y demuestra que el Inca se posiciona a sí mismo como parte de la “solución” a la evangelización, y establece la conmensurabilidad de dos pasados que antes se consideraban haber estado en desacuerdo. Sus ideas hicieron eco en el cronista Inca Guamán Poma en su carta de 1.200 páginas al rey Felipe III de 1616 a 1617, en el que afirma que los tres reyes que habían viajado a Belén incluían el segundo rey Inca Cinche Roca. Además, describe los tres magos en términos de los componentes principales de la sociedad andina emergente: “Como dicho es que en tiempo de *Cinche Roca Ynga* nació el niño Jesús en Belén...fue adorado por los tres reyes de tres naciones... Melchor indio, Baltazar español, Caspar negro....” (Guamán Poma de Ayala, 1615, F.91). A través de este pasaje, que se manifiesta un mago Inca como el primer rey Melchor, Guamán Poma establece los tres reyes como una revisión relativamente igualitaria de la sociedad andina. Entonces, ¿cómo fue este concepto, que reasignó prácticas cristianas al pasado Inca, desarrollado como una iconografía?

CASPAR, EL MAGO INCA

Poco después que Guamán Poma escribió su texto en los comienzos de los 1600s, su noción de los magos como las tres razas de la sociedad andina se visualizó muy literalmente. Al menos dos importantes pinturas formaban parte de lo que se ha denominado “el culto de los reyes a orillas del lago Titicaca” (Gisbert 1980, 77-78; Trexler 1997, 143). En la Iglesia de la Anunciación de Juli en la provincia de Chucuito cuelga la asombrosa pintura del jesuita flamenco Pieter van der Brück (1586-1663), más conocido como Diego de la Puente, quien sucedió a Bernardo Bitti como el pintor premier de la orden jesuita en Perú (Wuffarden 201, 281). En su versión de la *Adoración de los Reyes Magos*, es el rey Caspar que se transforma literalmente en un devoto rey Inca, acompañado por indígenas convertidos.

En esta composición el Inca Caspar está ubicado opuesto a María, y está bien iluminado con el fin de llamar la atención sobre su túnica *uncu* y corona de hilo rojo. El diseño europeizado de su vestido vagamente se asemejaba a la piel de un felino, lo que habría sido visto por el público indígena como una referencia al poder real precolombino. Aunque este trabajo fue producido por un artista europeo,

³ Obviamente este marco excluye el rol que jugaron los asiáticos probablemente, un tema que actualmente está emergiendo a través de estudios de intercambios transpacificos.



Fig. 4 *Adoración de los Reyes Magos con Antorchas*. Nicolaes Lauwers, según Peter Paul Rubens Primera mitad del siglo XVII. Grabado. 65.5 x 50.2 cm. Open access image, Courtesy National Gallery of Art. Washington. No. 2009.127.21.

también se creó dentro del ámbito andino. En una segunda escena, de fecha de 1680 y de la cercana ciudad de Ilabe, el Inca Caspar se destaca al lado del rey etíope Baltasar (Gisbert 1980, imagen después p. 80). Su *uncu* tiene *tocapu*, un diseño cuadriculado que conecta al usuario con el pasado indígena (Phipps 2004, 19-20, 29). Otro vínculo con el pasado precolombino es su incensario, con una cadena que parece operar como un quipu. Teresa Gisbert ha propuesto que estas dos escenas fueron influenciadas por las obras de los misioneros jesuitas en Brasil o Portugal, y tal vez por una pintura en la Catedral de Viseu, Portugal que incluye un Tupinama de Amazonia (Gisbert 1980, 78).

En las pinturas de otras regiones del Virreinato del Perú, sobre todo del Cusco, la presencia del Inca Caspar está solamente sugerida. Un popular mural de la natividad en el Convento de la Merced, Cusco muestra a los reyes magos llegando a la distancia, cada uno montado en un caballo de color diferente: Melchor llega en un caballo blanco, Caspar en un caballo marrón, y, finalmente, la montura de Baltasar es negra. Una obra más formal del pintor Quechua Marcos Zapata (c. 1710-1773), miembro tardío de la escuela cusqueña, transmite el origen indígena del segundo rey a través de su piel oscura, y le da un lugar de honor en frente a Melchor. Esto parece ser una típica solución para los tres magos en el repertorio colonial andino –poniendo a Inca Caspar adelante en la imagen y oscureciendo su piel–. Una pintura en el Museo de Santa Teresa en Arequipa muestra el Caspar en el centro de la composición, más grande de las otras figuras. Para enfatizar la relativa igualdad étnica representada en estas escenas, podemos compararla con la iconografía en la alfombra de Arequipa, que presenta una tríada de figuras con una composición racial similar, aunque sus relaciones son menos equitativas. No es tan extraño que las imágenes de los magos eran muy populares, a pesar de su presentación poco ortodoxa de la sociedad andina⁴.

Si volvemos a la pintura inicial (Fig. 1), y consideramos la propuesta que la iconografía de los magos funcionó como un espejo socio-político, entonces ahora reconocemos que el intercambio de miradas entre el Caspar andino y el soldado español es un acto que sin duda establece un paralelo entre la narrativa de los reyes y las relaciones étnicas en los andes virreinales. Aunque en el curso de su viaje los reyes llegaron a desconfiar de Heródoto y sus soldados, las miradas intensas probablemente son un pretexto para codificar tensiones entre elites e indígenas en el Virreinato de Perú. Tal vez el mensaje aquí es que, desde la perspectiva del colonizador, el Caspar indígena ha sobrepasado sus límites sociales al acercarse al niño Jesús con los otros reyes.

EL CUARTO MAGO

Otra posible presencia indígena en la iconografía de los magos es más tenue. Una pintura basada en una obra de Rubens puede ejemplificar la presencia de un ‘cuarto mago andino’. En las obras europeas, las agrupaciones de figuras que acompañaron a los reyes eran una oportunidad de insertar discretamente personajes contemporáneos, típicamente los clientes o los artistas. La convención de incluir auto-retratos de los artistas en escenas de los magos es identificable porque las figuras hacen contacto visual con el espectador, rompiendo el código del plano del cuadro. Sandro Botticelli y Domenico Ghirlandaio son artistas que han incluido sus retratos en esta manera, así como Rubens. Un retrato de Rubens posiblemente es el modelo para la figura con turbante en una pintura popular andina de una colección particular en Chile. Si esto es el caso, entonces hemos localizado un artista andino presente en la Epifanía. Lo que llama la atención es el movimiento de este posible ‘cuarto mago andino’ de la periferia de la composición de Rubens al centro al lado del Niño, un cambio que dice mucho sobre la percibida agencia del artista andino.

CONCLUSIÓN

¿Qué conclusiones podemos derivar de las pinturas virreinales en que los artistas alteraron la narrativa de los reyes magos para codificar marcos igualitarios de la etnicidad local? Ciertamente, no es tarea fácil superar las dificultades que tenemos de encontrar y analizar las permutaciones de la cultura indígena (Gruzinski, 2002). Para empezar, cada escena tiene que ser examinada de forma independiente, porque no existe una fórmula singular para localizar la presencia indígena en iconografías de los reyes magos, pero existen múltiples iconografías con que los artistas locales podrían incluirse y redefinirse.

Como Luisa Elena Alcalá (2011, 229) ha argumentado, las expresiones de devoción indígena eran integrales para el desarrollo del catolicismo español americano. Pero las nociones andinas y europeas del cristianismo se interceptaron, traslaparon, y enfrentaron, dando a estas imágenes una multiplicidad de significados (Cohen 2012, 139). Hemos visto que, al seguir la estrella de Belén, el rey Inca propone un contexto en que podía mirar al opresor sin consecuencias. Una posible continuación a este estudio podría ser el análisis de la iconografía andina del rey “oscuro, y barbudo llamado Baltasar” que contrasta con el esclavo africano en la sociedad colonial de la América española.

⁴ Aquí estoy de acuerdo con Teresa Gisbert, quien observa que las pinturas en Juli e Ilabe demuestran el deseo de la persona indígena para darse una posición igualitaria a las otras razas (Gisbert 1980, 78).

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo fue preparado durante el proceso de organización de la exposición “Adoración en los Andes” de la Colección Jaime Gandarillas Infante, Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, septiembre 2015 - enero de 2016. Parte del financiamiento de este proyecto proviene del Centro de Patrimonio Cultural y Vicerrectoría de Investigación, UC. Quiero agradecer a Isabel Cruz por su ayuda y comentarios.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá, Luisa Elena (2014), *Painting in Latin America 1550-1820: A Historical and Theoretical Framework*, en *Painting in Latin America 1550-1820*, editado por Luisa Elena Alcalá and Jonathan Brown, pp.15-70 (New Haven and London: Yale University Press).
- Alcalá, Luisa Elena (2011), *The Image of the Devout Indian: Codification of a Colonial Idea*, en *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, editado por Ilona Katzew, pp. 227-250 (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art).
- Bagneris, Mia (2013), *Reimagining Race, Class, and Identity in the New World*, en *Behind Closed Doors: Art in the Spanish American Home, 1492-1898*, editado por Richard Aste, pp. 161-208 (New York: Brooklyn Museum and Monacelli Press).
- Dean, Carolyn (2005), *Inka Nobles: Portraiture and Paradox in Colonial Peru*, en *Exploring New World Imagery: Spanish Colonial Papers from the 2002 Mayer Center Symposium*, editado por Donna Pierce, pp. 79-103 (Denver: Denver Art Museum).
- Francis, Henry S. (1960), *The Adoration of the Magi*, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* v. 7, n°. 4, 59-63.
- Gisbert, Teresa (1980), *Iconografías y mitos indígenas en el arte* (La Paz: Gisbert y Cia-Fundación BHN).
- Gruzinski, Serge (2002), *The Mestizo Mind: The Intellectual Dynamics of Colonization and Globalization* (New York: Routledge).
- Guamán Poma de Ayala, Felipe (1615/1616), *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Det Kongelige Bibliotek GKS 2232 4. <http://chnm.gmu.edu/worldhistorysources/r/44/whm.html>
- Hatfield, Rab (1976), *Botticelli's Uffizi "Adoration."* A Study in Pictorial Content (Princeton: Princeton University Press).
- Kinkead, Duncan (1984), *Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century*. *The Art Bulletin* V. 66, n°. 2: pp. 303-310.
- Mujica Pinilla, Ramón (2006), “Reading without a Book” -On Sermons, Figurative Art, and Visual Culture in the Viceroyalty of Peru. En *The Virgin, Saints, and Angels: South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*, edited por Suzanne Stratton-Pruitt, pp. 41-66 (Stanford: Cantor Arts Center and Skira).
- Palmer, Gabrielle and Donna Pierce (1992), *Cambios: The Spirit of Transformation in Spanish Colonial Art* (Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Art and University of New Mexico Press).
- Phipps, Elena (2004), *Garments and Identity in the Colonial Andes*, en *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, editado por Elena Phipps, pp.19-41 (New York and New Haven: Metropolitan Museum of Art and Yale University Press).
- Stastny Mosberg, Francisco (2013), *La presencia de Rubens en la pintura colonial*, en *Estudios de Arte Colonial* vol. I, pp. 299-330 (Lima: Museo de Arte).
- Statsny Mosberg, Francisco (1997), *La Pintura en el Perú Colonial. En Barroco Iberoamericano: de los Andes a las Pampas*, editado por Ramón Gutiérrez, pp. 111-118 (Madrid: Lunwerg).
- Trexler, Richard C. (1997), *The Journey of the Magi: Meanings in History of a Christian Story* (Princeton: Princeton University Press).
- Vega, Garcilaso de la (1609), *Commentarios reales que tratan del origen de los Yncas, Reyes que fueron del Peru ..., y de todo lo que fue aquel Imperio y su Republica, antes que los Españoles passaran* (Lisboa: Pedro Crasbeeck). <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000009186>
- Wuffarden, Luis Eduardo (2014), *Between Archaism and Innovation, 1610-70*, en *Painting in Latin America 1550-1820*, editado por Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, pp. 275-306 (New Haven and London: Yale University Press).



LA CUSTODIA COMO SEÑA DE IDENTIDAD: LA PLATERÍA EN QUITO DURANTE EL SIGLO XVIII

ANDRÉS DE LEO / MÉXICO

Después de los estudios de Jesús Paniagua, en coautoría con Gloria Garzón¹, así como de los aportes de Nancy Moran Proaño², los estudios de la platería de la antigua Audiencia de Quito se han colocado como un referente para entender uno de los capítulos de este arte en Sudamérica. A partir de estas primeras publicaciones —y de las nuevas interpretaciones que se han dado en las investigaciones de la platería de la Nueva España— se toman las bases para entender el contexto que dio origen a un importante número de objetos argenteos que destacan con particulares señas de identidad. Para el presente trabajo, la propuesta parte de una revisión de las custodias realizadas durante el siglo XVIII en el actual Ecuador y que nos lleva a revisar los casos del resto del virreinato del Perú.

Después de los estudios realizados de la platería de la antigua Antequera, Oaxaca, México³, se han dado a conocer características de los talleres locales y que no solo han partido de elementos ornamentales y decorativos, sino también iconográficos. Tales elementos, vistos específicamente en las custodias, no tuvieron igual —hasta el momento— en los centros productores de la Nueva España

y que resumimos como: el cariátide en el astil con el *agnus dei*, y en el remate, el Padre Eterno con el Espíritu Santo⁴ (Fig. 1). Sin embargo, esta iconografía no solo es vista en el septentrional americano. En la antigua audiencia de Quito, encontramos algunos de los elementos descritos. En Riobamba, se localizaba una custodia con la iconografía mencionada, solo que ahora vemos claramente la inserción de una corona. En el mismo sitio, otra custodia con un recargado gusto rococó repite los mismos códigos, aunque sin cariátide⁵ (Fig. 2). Con similares gustos, en el convento de San Francisco se conserva otra custodia, solo que ahora el ángel en el astil se sustituye por una pequeña efigie de la Virgen Inmaculada y el viril cambia la forma circular por una acorazonada (Fig. 3). Es prudente mencionar también los casos del monasterio de Santa Catalina, en donde la corona persiste y el astil de figura se resuelve con una santa de la orden dominica alada. Así como el ejemplo del Museo de la Catedral de Quito, que carece de antropomorfo pero en el remate tiene al Padre Eterno, Espíritu Santo y corona.

De acuerdo a la anterior relación surgen una serie de preguntas ¿existió una relación de influencia en la plate-

¹ Jesús Paniagua Pérez, *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito: siglo XVIII* (México: UNAM, IIEs, 2000).

² Nancy Morán Proaño, “El lucimiento de la fe. Platería religiosa en Quito”, en *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, editado por A. Kennedy (Madrid: Nerea, 2002) pp. 145-223.

³ José Andrés De Leo Martínez, Tesis: *La platería en Oaxaca durante el Siglo XVIII: aproximación a sus artífices, producción y señas de identidad* (México: UNAM, 2014).

⁴ De Leo Martínez, Tesis: *La platería en Oaxaca...*, p. 78.

⁵ Paniagua, *Los gremios de plateros...*, pp. 170-174.



Fig. 1 *Efigie y sol*. Anónimo. Oaxaca. ca. 1715. *La base y macolla*. Torres. Ciudad de México. 1600-1605. Colección Particular. Foto: "Catálogo de bienes artísticos ...", IIE, UNAM, sede Oaxaca.



Fig. 2 *Custodia*. Anónimo. Ecuador, s. XVIII. Pieza sustraída del Museo de la Concepción de Riobamba. Reprografía: <http://elimperdible.ec>



Fig. 3 *Custodia*. Anónimo. Quito. Ecuador, s. XVIII. Convento de San Francisco de Quito. Reprografía: Archivo de UIA, México.

ría entre ambos virreinos? o quizás ¿son producto de la casuística? ¿que otros centros de producción siguieron este modelo? ¿qué particularidad tuvo el gusto por estos elementos iconográficos y que repercusión tuvieron?

Sin perder de vista los elementos buscados, traemos en alusión, por su relevancia, a la custodia procedente del Potosí, actualmente localizada en el Museo Histórico y Colonial de Luján, Argentina, y datada a finales del siglo XVIII⁶. De ella resaltamos el astil angelical con el Cordero Místico sobre su cabeza; mientras que del sol destacamos la abstracción de cúmulos de nubes y, a modo de colofón, al Padre Eterno, la corona imperial y la cruz. Sumando a estos ejemplos no podemos dejar de mencionar la custodia de Santa Teresa de Arequipa⁷, que sigue la tradición del ángel tenante y otra, de colección particular pero de la misma ciudad, que tiene el astil de figura y el *Agnus Dei* en la base del Sol⁸ (Fig. 4).

De los anteriores exponentes es importante destacar el mismo recurso iconográfico usado en los diferentes centros productores; pero también, enfatizar los elementos que suman las custodias quiteñas y que ahora identificamos como: el viril en forma de corazón, los cúmulos de nubes enriquecidos con destellos floridos y la corona imperial. Asimismo, es evidente que entre las obras de Ecuador y el resto del Virreinato del Perú existen una gran distancia estilística, lo que posiblemente responda a que, en los segundos, se ajustaron más a la tradición e identidad que particulariza a las custodias del siglo XVII, compuestas con el astil dividido en cuerpos ricamente aderezados con asas vegetales, tornapuntas o sirénidos, así como los rayos con el particular calado de tornapuntas rematados con pinjantes o querubines; mientras que las de Quito, tienen un gusto más exuberante y recargado, característico de la segunda mitad del siglo XVIII.

⁶ Alfredo Taullard, *Platería sudamericana*, (Buenos Aires: Peuser, 1941), 178.

⁷ Cristina Esteras Martín, *Arequipa y el arte de la platería: Siglos XVI-XX*, (Madrid, España: Tuero, 1993), p. 45.

⁸ Pedro Gjutinovic Canavero, *La Plata en el Mensaje del Arte Virreinal*, (Perú: BCP, 2006), p. 35.



Fig. 4 *Custodia*. Anónimo. Primera mitad del siglo XVIII. Arequipa, Perú. Colección Particular. Reprografía: *Plata y plateros del Perú*, 1997.

Con el fin de ofrecer una respuesta a los anteriores cuestionamientos y relaciones, debemos reflexionar acerca del posible origen de los dichos elementos iconográficos. Por lo tanto, es oportuno acercarnos a la bibliografía coetánea y accesible tanto para los comitentes como para los plateros. En esta búsqueda localizamos la edición de 1715 de *Mundus Symbolicus*, escrito por Filippo Piccinelli⁹, perteneciente a la Biblioteca del Convento Máximo de la Merced. Del cual, nos enfocamos en el capítulo XIV, dedicado a los “instrumentos litúrgicos”; en el que se encuentra el tema que refiere a los emblemas alusivos al “Cáliz y Custodia” y en donde destaca la estampa que alude simbólicamente al Ostensorio. En su mote queda el lema: *MAXIMUS IN MAGNO*¹⁰, mientras que al calce se leen *Hierotheca* (custodia) y *Wettenhausana*, en referencia a la abadía alemana de la que proviene. Respecto a la figura

principal, ésta es una exuberante custodia con el astil angelical con las alas extendidas, los brazos alzados a modo de elevar el sol y, sobre la testa, el *Agnus Dei*. El viril tiene la forma de corazón y está flanqueado por dos ángeles músicos y otros pasionarios, todo rodeado de un tupido cúmulo de nubes con destellos florales y vegetales que perfilan la idea de una copa arbórea. Como remate, en orden ascendente, está un querubín, la corona, el Padre Eterno, la paloma al vuelo representando al Espíritu Santo y la cruz como elemento final (Fig. 5).

Con la descripción anterior y las notables coincidencias de algunos de sus elementos iconográficos, nos percatamos de la posible importancia que tiene este grabado como referencia para nuestros casos, y con ello, ofrecer posibles respuestas al respecto del origen de las dichas coincidencias, con las custodias americanas. En primer lugar el ángel tipo cariátide nos aproxima al gusto por el astil de figura generado en América, pero sabedores de que este no es particular a un centro productor en específico —debido a que es una característica vista en varias



Fig. 5 *Maximus in Magno*. Anónimo, Abadía de Wettenhausen, Alemania, en: Filippo Piccinelli, *Mundus Symbolicus*, 1692. Localizado: Biblioteca Francisco de Burgoa, UABJO, Oaxaca. Foto: Andrés De Leo.

⁹ Queremos agradecer al padre Eduardo Navas del Convento Máximo de la Merced de Quito, Ecuador, por las facilidades otorgadas en la consulta de la biblioteca histórica de dicho convento.

¹⁰ Filippo Piccinelli, *Mundus Symbolicus*, Tomo 2. (Colonia: HermaninDemenn, 1694), p. 3.

latitudes de España, los virreinos y audiencias—, nos lleva a concentrarnos en el sol, elemento donde están los motivos iconográficos que nos interesan. Aquí reparamos primeramente en el Cordero Místico que ahora comparamos con los de las custodias de Arequipa y del Museo de Luján. Lo mismo podemos decir del Padre Eterno que, a manera de colofón, tiene la misma composición vista en los ejemplos quiteños.

Ahora bien, para entender las influencias que tuvo esta estampa en América, debemos conocer su origen. Sabemos que la primera edición de *Mondo Simbolico* se publicó en el año 1653; fue escrita en italiano y su difusión muy acotada. El grabado del emblema que nos ocupa no está en las primeras ediciones, este se incorporará en la versión latina¹¹, traducido por Agustín d'Erath¹², fraile de la abadía agustina de Wettenhausen, actual Alemania, quien lo publicó en 1687. A partir de esta fecha podemos proponer, con las pertinentes reservas y como parte del nivel de conocimiento actual, que en América el diseño de astil a modo de cariatide tiene su posible origen a partir de la estampa, ya que la mayoría de los ejemplos de custodia con esta solución surgen en los primeros años del siglo XVIII; sin descartar un hipotético desarrollo durante la última década de la anterior centuria.

Por todo lo indicado, insistimos en que el grabado de Wettenhausen da inicio a una tradición que se desarrollará con variantes locales hagiográficas y marianas en el astil, prolongando su trascendencia en América desde finales del siglo XVII hasta el bien entrado siglo XIX¹³, expandiéndose por los virreinos, capitanías y audiencias americanas. Como son los casos, dados a conocer por Teresa Villegas, de la custodia de La Paz, del siglo XVIII con la figura de San Pedro; o la de la Catedral Castrense de Ntra. Sra. De Luján, en la misma ciudad, datada en el mismo siglo¹⁴ y que tiene en el astil a la Virgen del Rosario con asas y efigies angelicales entre las que destaca la figura del Arcángel Miguel; o la del Convento de la Merced de Cusco, que a pesar de las modificaciones de gusto neoclásico conserva la efigie de la Virgen mercedaria. Con esta propuesta para los casos sudamericanos, se reformula que el astil de figura y en específico el angelical no es un elemento de gusto específicamente de origen americano¹⁵.

Al igual que en los casos argentarios vistos en América — como son el caso de “la lechuga”, fabricada por José Galaz entre 1700 y 1707—¹⁶, la estampa de Wettenhausen, publicada en el año de 1687, nos ayuda a entender algunas de las custodias localizadas en el centro de Europa¹⁷, en España¹⁸ e Italia¹⁹, siendo así el reflejo de una suerte de sincretismo

¹¹ Filippo Piccinelli, *El mundo simbólico: los cuerpos celestes*, traducción de Eloy Gómez Bravo, (Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1997), pp. 18-19.

¹² Nació en Buchloe de Suabia el 28 de febrero de 1648. En 1667 entró con los canónigos regulares de San Agustín e hizo su noviciado en la abadía de Wettenhausen. Enseguida estudió en la universidad de Dillingen y obtuvo el grado de doctor en teología en 1679. Sus superiores le confiaron la enseñanza de la teología y filosofía en varios colegios, en particular en Reichenberg y Klosterneubourg. El papa lo nombró protonotario apostólico en 1680 y el emperador de Alemania le confirió, en el mismo año, el título de conde palatino. El obispo de Paussau lo nombró su consejero y bibliotecario y, en 1698, le confió el gobierno de la abadía de San Andrés. Murió en 1719. (Filippo Piccinelli. *Los cuerpos celestes*. Vol. 1. [Michoacán: El Colegio de Michoacán AC, 1997], p. 20).

¹³ Ejemplos de ostensorios de este tipo es el localizado en San Pedro Añane, Oaxaca, compuesto por astil angelical y sol de rayos rematados con querubines, fabricado por Andrés Martínez en 1881, como dicta su inscripción localizada en la parte inferior de la base. (Ficha de catálogo: O_94_04, *Catálogo de Bienes Artísticos con Valor patrimonial*).

¹⁴ Teresa Villegas de Aneiva, “Al Sol y las estrellas las Creó Dios” en Norma Campos (coord.) *Memoria del IV Congreso Internacional sobre Barroco / La Fiesta*, (Bolivia: Unión Latina, 2007), pp. 144-143.

¹⁵ Acerca de la supuesta aparición del astil de figura en América, antes que en España: “A lo largo del siglo XVIII se desarrolla en México un tipo peculiar, con astil de figura, que se adelanta cronológicamente a los modelos similares difundidos por la Península durante la segunda mitad de la centuria.” (María del Carmen Heredia Moreno, “Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo IV, 7 [Madrid: Fundación Universitaria Española, 1991], p. 327).

¹⁶ No queremos dejar pasar ejemplos de otros centros productores puntuales que recogen la tradición angelical para el astil, son los casos de: la custodia de la Iglesia de la Merced, Colombia; así como el caso arequipeño del templo de Carmelitas descalzas datada como de la misma centuria.

¹⁷ Ejemplo de éstas, son la realizada por Wolfgang Kaspar Kolb para Sankt Nikolaus in Markdorf en 1699, o la ubicada en St. George, Augsburg, realizada por Johann Melchior III, en 1700.

¹⁸ Recordemos el amplio repertorio de piezas con astil angelical que se difundieron al centro y norte de España durante la segunda mitad del siglo XVIII “...por Castilla y León, como atestiguan las piezas vallisoletanas de la iglesia de Herrín de Campos, La Seca o el Salvador de Valladolid, o la salmantina de la Catedral de Astorga labrada por García Crespo en 1757.” (María del Carmen Heredia Moreno, “De arte y de devoción eucarísticas: las custodias portátiles”, en *Estudios de platería: San Eloy* 2002, [Murcia: EDITUM, 2002], 178). A estas agregamos la de Santo Tomás, realizada por Alonso de Sosa en 1734 y perteneciente a la Iglesia del Ex-convento de Santo Domingo de Guzmán, La Laguna, Tenerife. También la de Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol, Orihuela; encargada en el 1773 al maestro platero Estanislao Martínez. (“Rogle”, comentario en “Custodia”, Liturgia Mforos, <http://liturgia.mforos.com/1699124/8402148-custodia> [comentario enviado el 13 de febrero del 2012]).

¹⁹ Recordemos la custodia napolitana enviada a la iglesia de San Lorenzo de Huesca, España, en fechas próximas a su muerte, c. 1732. Dicha custodia permaneció en la parroquia oscense hasta el año 1952, momento en que desapareció. (“Rogle”, comentario en “Custodia”, Liturgia Mforos).

mo formal e iconográfico. Dejando claro que, a partir de la publicación y difusión de la versión latina de *Mundus Symbolicus*, se generan innumerables custodias por todo el centro de Europa siguiendo el modelo al que hace alusión el emblema.

Entendiendo que el ostensorio es uno de los objetos más importantes para el Culto, es normal encontrar que en él se plasmaron ornamentaciones²⁰ que ejemplificaran o emularan formal y retóricamente a la divinidad. De acuerdo con esto, a partir del discurso contrarreformista consolidado en Trento, el Sol sería la más exitosa de las formas usadas; cabe apuntar que para los casos concretos que nos ocupan en el Virreinato del Perú, pensamos que dicha forma se mantuvo de acuerdo con tal tradición. Con ello y pese a que estamos convencidos que contaban y analizaron el referente arbóreo del grabado alemán, el peso de la citada tradición conllevó a que no se llevara a las piezas argentas, pero sí algunos de sus componentes iconográficos de los que ya hemos dado cuenta. Caso que no se ve reflejado en los casos quiteños.

De acuerdo con lo anterior, a partir de las últimas décadas del siglo XVI y en especial a inicios del XVII, la forma solar fue ganando terreno entre los ostensorios, especialmente en el mundo hispánico, lo que generó una serie de analogías con fuertes argumentos visuales entorno a la Sagrada Forma. Así como hay día y noche, la adoración al Santísimo dispone de un tiempo de culto secreto y otro público²¹. Bajo esta perspectiva se da sentido a los aparatos visuales que, con motivo de mayor dignidad, ocultan y muestran la Forma. Dichos manifestadores de honor y gloria, tenían como fin la exposición refulgente del Sol y así, el espectador, llenarse visualmente de la voluntad y verdad del Señor. A partir de esta perspectiva oculta es que se activa un pensamiento fantástico, creado por la incógnita y con ello, las inseguridades; propiciando una nueva percepción construida y no una preexistente²². Para tales efectos y en apoyo, también fue recurrente que se valieran de ingeniosos aparatos visuales.

Si bien somos conscientes de que es un tema del que se cuenta con amplia bibliografía, y requiere un estudio pormenorizado, nos quedamos con los casos peruanos de Andahuailillas, Huaró o Marcapata (Fig. 6) y que pueden aplicarse a otros. En dichos lugares, los retablos Mayores, datados como de principios siglo XVIII, tienen modificaciones en las calles centrales para alojar el manifestador, espacio reservado para la exposición del Santísimo, este



Fig. 6 *Manifestador*. Anónimo. Templo de Huaró, Perú, finales del s. XVIII. Foto: Andrés De Leo.

con un sistema mecánico de puertas en rieles, en forma de cápsula y que giran para abrir el expositor. Al exterior, cuando está cerrado, por lo general se ven representados elementos alusivos, elocuentes y directos símbolos eucarísticos que apelan a lo que se oculta y que el fiel descodifica en una constante tensión de lo no visto. Pero sabedores de lo que se resguarda, en ellos se propicia el uso moralizado de los sentidos²³. Teniendo esto en consideración, en el momento que se corren las puertas, sin aparente intervención humana —ya que su mecanismo es manipulado por la parte trasera del retablo—, Cristo se muestra refulgente, ahora público, incidiendo en la percepción del espectador. Es el instante en el que el Sol, con sus brillos de oro,

²⁰ El concepto de ornamento es retomado del estudio realizado al de Jean-Claude Bonne en: (Patricia Díaz Cayeros. *Ornamentación y ceremonia: cuerpo, jardín y misterio en el coro de la Catedral de Puebla*, [México D. F.: IIE- UNAM, 2012], 52-54.

²¹ Solís, *El sol de la Eucaristía*, p. 5.

²² Fernando R. de la Flor, *Imago: la cultura visual y figurativa del Barroco*, (Madrid: Abada, 2009), p. 53.

²³ Flor, *Imago: la cultura visual*, p. 57.



Fig. 7 *Virgen Peregrina de Quito*. Anónimo, c. 1753. San Andrés Sinaxtla. Oaxaca, México. Foto: Andrés De Leo.

rayos y en algunos casos de coloridas piedras y cristales que emulan lo divino, calma la tensión de los sentidos del espectador y se convierte en el centro fundamental de atención y adoración.

Por consiguiente, estos efectos se enfatizan con el enchapado de plata repujada y en algunos casos con espejos, así como las pertinentes aberturas de las ventanas absidiales. Modificaciones hechas en los templos, según el gusto de los repujados de las placas de plata, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y que muy probablemente estén en relación al intento por concentrar la atención de los fieles en lo verdaderamente importante de la religión, que es: Cristo²⁴. Es así como el culto al Santísimo expuesto nos circunscribe al nacimiento del Sol Eucarístico: “Saliendo como el esposo de su tálamo, esto es, del vientre dichoso de la Inmaculada Virgen, dio alegres saltos como el Gigante [esto es como el Sol]”²⁵. En este sentido es el Sol quien



Fig. 8 *Los Sellos de los Filósofos - MelchiorCibinesis*. Anónimo. Fráncfort, 1618. Reprografía: Stanislas Klossowski de Rola, *El Juego Áureo*, 150.

viste a la Madre de Dios, donde el oro “representa a la Virgen María inmune totalmente la herrumbre de cualquier pecado: Es oro puro, dice, carecer de pecado mortal, es más puro carecer de venial; es oro purísimo carecer del estímulo del pecado, lo que ninguno ha tenido, fuera de la Santísima Virgen”²⁶.

Esta doble significación de Eucaristía-María, nos invita a revisar referentes directos de la época, como es el caso ejemplificador de una pintura conservada en San Andrés Sinaxtla, Oaxaca, México. Esta obra plasma la *vera efigie* de *Nuestra Señora de la Merced, La Peregrina de Quito*, (Fig.7) que datamos en los albores de 1753 según el grabado del poblano José de Nava del cual procede²⁷. En ella es pertinente atender la gran variante de la tradición iconográfica que caracteriza a las representaciones mercedarias, nos referimos concretamente a la custodia que porta entre sus manos, elemento sin referentes próximos en advocaciones

²⁴ No descartamos que las influencias jansenistas que se dieron en el IV concilio Mexicano también tuvieron cierta repercusión en el virreinato del Perú, en donde se procuró no desviar la atención de los fieles en devociones hagiográficas, si no en la devoción al Culto Divino, la escancia de la catolicismo.

²⁵ *Salmos*, p. 18.

²⁶ Piccinelli, *El mundo simbólico. Los metales / Los instrumentos eclesiásticos*, p. 65.

²⁷ Andrés De Leo, “La peregrina de Quito, una muestra de sus pasos por la Nueva España”, *Coloquio internacional de imaginaria novohispana*, IIE-UNAM, conferencia, 2008.

marianas difundidas en la Nueva España²⁸. El antecedente más cercano a este particular icono seguramente provenga de la devoción a la Inmaculada y el *Corpus Cristi*, que se fusionó en Ecuador y que fueron representadas plásticamente, en especial, por Miguel de Santiago²⁹. Esta iconografía, nada común para el virreinato de la Nueva España, pero de devoción no tan extraña para el entonces virreinato del Perú, sintetiza la sublimación de dos grandes dogmas, la Virgen Inmaculada y la transubstanciación del Cuerpo de Cristo.

De este tipo pinturas de la obra de Miguel de Santiago podemos mencionar tres ejemplos. El primero localizado en el Museo de San Francisco, otro en el Museo Municipal, y el tercero, atribuido, se halla en el templo de Santo Domingo, todos en la ciudad de Quito. En ellas observamos a la Virgen glorificada bajo el patrocinio de la Santísima Trinidad. Tanto en la pintura dominica, como la del Museo Municipal, la Virgen está sedente; mientras que en la de San Francisco está de pie y en todos los casos con la custodia entre sus manos. El uso de este recurso iconográfico interpreta el ofrecimiento del Hijo Eucarístico como alimento con el fin de alcanzar los favores de la comunión, siendo la Inmaculada Concepción la santidad exigida para el sacramento de la Eucaristía.

Regresando a la pintura de Sinaxtla, observamos una serie de inscripciones en latín que se distribuyen alrededor de la Virgen y que corresponden al *Cantar de los Cantares*³⁰ que en definitiva se suman a los argumentos de la Eucaristía en fusión con los de la Inmaculada. En la cintilla ubicada en la parte superior del lienzo, se lee: *Nuestra salvación está en tus manos*. Es evidente la relación literal con la imagen; ambas están dirigidas para llamar la atención del fiel a las manos de la Virgen como depósito de las pasiones y con ello del alma. En este caso, María es intercesora, sujeta en las manos el Cuerpo sacrificado, medio salvífico

y redentor, recordando su atribución intercesora que nos remonta a la tradición medieval mariana como *scalasalutis*³¹, y al igual que en su aparición con el *Cristo de las Tres Saetas*³² del sueño de San Francisco. En el extremo derecho hay otra inscripción que nos dice: *Del fruto de tu vientre, pondré en tu trono*. Con ello se puntualiza el origen divino del Hijo concebido en el vientre de María que, como trono, fija su triunfo redentor. Asimismo, la inscripción: *Aquel que los cielos no pueden contener, tú lo contuviste en tu seno*, refiere el origen celestial y capacidad de la Madre Inmaculada por contener dentro de sí misma al Hijo de Dios, como nada o nadie, terrenal o divino, lo pudo contener. En otra inscripción que está a manera de nimbo se lee: *Es para mí el amado mío: entre mis pechos quedará*. Aquí se infiere el vínculo entre Madre e Hijo, lo que nos recuerda el sello de Melchior Cibinensis con su emblema:³³ *La piedra filosofal, como niño, debe ser alimentada con la leche virginal* (Fig. 8). En este emblema se observa a una mujer desnuda abriendo los brazos para mostrar el interior de su vientre, en el que se mira un feto conectado por conductos a los senos de su madre. Se ratifica con ello el vínculo estrecho e inseparable entre ambos, siendo en este caso el Hijo de Dios la piedra filosofal que limpiará las almas de los pecadores para purificarlas³⁴ y convertirlas en oro, sin mancha. Pero estas inscripciones también nos dan un elemento en común: el lugar. Así, a modo de *genius loci*, la esencia Divina del Hijo es el *genius* y el *loci* en donde reposa, el sitio más íntimo e inmaculado, el vientre de la Virgen María.

Bajo los anteriores argumentos, María es la Custodia Inmaculada por excelencia que resguarda a lo Divino y quien contuvo en su vientre al Redentor. Esto nos plantea el vínculo con el tema y explicación de *María Grávida* que dio origen a devociones como la de la Virgen de la Esperanza, la de la Expectación, comúnmente llamada Virgen de la "O"³⁵, y éstas con la Virgen-Sol. Recordemos que en

²⁸ Artista nacido hacia 1633, su actividad artística se desarrolla durante la segunda mitad del siglo XVII, muere en 1706. Al respecto de la vida del artífice véase: (José María Vargas, *Miguel de Santiago: su vida y obra*, (Quito: Santo Domingo, 1970)) y (Ángel Justo Estebanarz, "Leyendas de un artista. A propósito del pintor quiteño Miguel de Santiago" en *anales del Museo de América*, XVII [2009], pp. 8-17).

²⁹ José María Vargas, *Patrimonio artístico ecuatoriano*, (Quito: Trama, 2005), p. 48.

³⁰ *Cantar de los Cantares*, 1:1-8:14.

³¹ Para el tema sobre la función de María como escala de Salvación véase: (María Elvira Mocholí Martínez, "El lugar de María Intercesora en las imágenes de la Escala de Salvación. Interpretación iconográfica de sus aspectos formales", *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual*, Núm. 4, (Valencia, Universidad de Valencia, 2012) pp. 7-22.

³² Según un sueño de San Francisco, se encontraban él y Santo Domingo orando ante la Virgen, quien intercede para que Cristo lanzara tres saetas al mundo dirigidas a la humanidad.

³³ Stanislas Klossowski de Rola, *El Juego Áureo*, (Madrid, Siruela, 1988), p. 150.

³⁴ Ramón Mújica Pinilla, "España eucarística y sus reinos: el Santísimo Sacramento como culto y tópico iconográfico de la monarquía" Haces, Brown, *Pintura De Los Reinos: Identidades Compartidas*, 1167.

³⁵ De las secuencias temáticas podemos mencionar: "Virgen encinta con evidencia física del embarazo. Virgen cuyos gestos indican que está encinta. Virgen con el monograma, símbolo o imagen de Cristo representado en su vientre. Virgen que muestra en el interior del útero al niño en estado embrionario." (Manuel Crespo Hellín, "María Grávida. La iconografía del dogma de la Encarnación de Jesucristo en María", en *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, No. 3, [Valencia: Universidad de Valencia, 1992], p. 39).



Fig. 9 *Virgen Dolorosa Eucarística*. Anónimo. Quito. Finales del s. XVIII, Museo de Santo Domingo. Quito, Ecuador. Foto: Andrés De Leo.

el momento de la concepción de Cristo: “Dijo el Ángel a la Virgen, que tenía ya en sus entrañas aquel Hijo que era expectación del mundo, (pero no le dijo) cuando había de nacer pues eso no fue sino soplar la hoguera para que se levantara más la llama”³⁶.

Retomando la representación de la Virgen con la Custodia en la mano, ésta no recae en el instante en el que María estaba encinta, sino a la expectación de una nueva esperanza en un momento posterior a la instauración de la Eucaristía, a modo de Virgen que contiene al Hijo triunfante en un nuevo estado de expectación³⁷. Así como en la Concepción, el fuego de la expectación fue ardiente, el momento de ansiosa esperanza es el generado después de la institución de la Eucaristía, instante en el que, para los cristianos, inicia la espera de su regreso redentor³⁸. Ejemplo de esta espera póstuma, es la pintura de la Dolorosa Eucarística de Santo Domingo de Quito, Ecuador (Fig. 9). Aquí, vemos a la Virgen María hincada, vestida de luto y sujetando entre las manos, con un paño de hombros, la custodia con la Hostia consagrada. También es pertinente aludir el relieve de la portada del templo de la Tercera Orden de San Francisco, Arequipa, en el que están representados la Virgen Dolorosa y San Francisco, éste como titular de la orden, ambos hincados ante la custodia de astil angelical y rodeados con la inscripción “Alabado sea el

santísimo Sacramento del altar y la Virgen Concebida sin Pecado Original” (Fig. 10). De estas piezas interpretamos la connotación expectante que a nuestro parecer recuerda a la Virgen de la Piedad, solo que ahora en una evocación menos dramática, posiblemente con el fin de enfatizar la transubstanciación en la Hostia consagrada como lo refiere el sermón VIII de *Glorias de la Virgen*, dedicado a la Virgen de la Expectación: “El Hijo de María Santísima Sacramentado, da gran resalto a los deseos de su Madre: pues ya saben, que cuando su Majestad se Sacramentó, es cuando hizo más alarde de sus deseos, (la expectación de la redención del hombre)”³⁹.

En relación con lo anterior y para concluir con las inscripciones de la pintura de Sinaxtla, damos espacio a la última: *Ascenderá la flor de la raíz de Jesé*, localizada al pie de la custodia retratada. Si atendemos su sentido formal, vemos que se ubica en la base del ostensorio, lo que es lógico entender como una evocación propiamente a la raíz y que, entonces, sugiere como tronco al astil y al sol como flor o fruto. Pero también nos explica, al igual que las dos primeras leyendas, el origen y linaje de Cristo, solo que ahora hace referencia a la *radice* terrenal de la cual deriva. Siguiendo con el discurso análogo al vegetal, el linaje de José es la raíz; la flor es María y el fruto, como dicta una de las inscripciones ya mencionadas, es Cristo —*de fructus ventris tus*—.

³⁶ Catejón, *Glorias de la Virgen*, p. 123.

³⁷ *cifr.* Agustín Catejón, *Glorias de la Virgen*, (Madrid, José Zúñiga, 1739), pp. 122-124.

³⁸ Catejón, *Glorias de la Virgen*, p. 124.

³⁹ Catejón, *Glorias de la Virgen*, p. 133.

Ejemplos plásticos de este argumento los encontramos en varias pinturas novohispanas en las que vemos a la flor, que es María, cargando a Jesús, el fruto de la flor, el *fruto de su vientre*. Entonces se le llama cielo a San Joaquín y tierra a Santa Ana; pero no cualquier tierra, sino la del Paraíso⁴⁰ “que fructificó el árbol de la vida. Por que la Virgen Nuestra Señora es Árbol Sagrado, que produjo el fruto de vida eterna [] árbol florido y puro que tal fruto lleva”⁴¹. Así, el vientre de la Virgen es el ostensorio figurado y expuesto en la pintura de Sinaxtla y en los casos de la Inmaculadas Eucarísticas de Quito y Perú. A ellos sumamos los emblemas lauretanos del convento de Santa Catalina en Arequipa, en donde refieren a María como: *Vas spirituale*, *Vas honorabile* y *Vas insigne devotionis*, ¿qué mejor ostensorio?, ¿qué mejor custodia que la misma Virgen? o como dicta el emblema de *Mundus Symbolicus: Maximus in Magno*. “Lo Máximo en lo Grande”.

A partir de los argumentos revisados es que proponemos a la custodia de Wattenhausen como el Árbol Florido que resguarda al Fruto; es la Inmaculada esencia de la Virgen que muestra a Cristo en la expectación de su regreso. En este sentido, el emblema sugiere a un signo de la transubstanciación del Cuerpo de Cristo que se ofrece a partir de un rompimiento de gloria florido. Es decir, la custodia es el instrumento que, más que resguardar, expone la simbólica piedra filosofal que convertirá en oro puro el alma de quien se alimenta con él⁴², es el convite para la vida eterna, la ventana al Paraíso. Por lo tanto, en esta estampa, no encontramos la forma definida del sol, sino la figuración de la Inmaculada como Árbol de Vida que nos ofrece el fruto de su vientre, al Hijo como Sol y que se relaciona estrechamente con los ejemplos quiteños.

Como parte argumentativa de los vínculos que establecemos, es pertinente recordar que el dogma de la Inmaculada está en disputa desde Juan I de Aragón (1350-1396), primer rey en introducir oficialmente esta devoción como guía y proclamación de su reino, hasta Carlos III (1716-1788). Pese a la tardía proclamación dogmática en 1854, a lo largo de las centurias no se dudó en su uso como estandarte de las creencias religiosas hispanas y, además de lo devocional, también propagandístico de las casas reinantes hispanas⁴³.

Retomando los argumentos propagandísticos expresados, ahora en relación con el *Corpus Christi*, cabe recordar



Fig. 10 *Adoración del Corpus Christi*. Anónimo. Arequipa, ca. 1778, Portada del templo de la Tercera Orden de San Francisco. Arequipa, Perú. Foto: Andrés De Leo.

la leyenda de Rodolfo de Austria (1218-1291), fundador de la Casa de Habsburgo, que cuenta lo sucedido en el siglo XIII. Mientras éste estaba de cacería y al escuchar el tocar de las campanas que anunciaban el traslado del Viático para un enfermo, encuentra en un camino al sacerdote que traslada la Eucaristía; ofreciéndole su caballo y escoltándolo. En respuesta al gesto, el religioso le anuncia proféticamente que si sus descendientes rinden culto y se consagran al Cuerpo de Cristo, éstos dominarían el mundo⁴⁴. Este pasaje premonitorio del poder que consagraria la Casa de Austria, sería a la postre la causa del elocuente patronazgo rendido al Santísimo desde tiempos de Carlos V.

Como reflejo de esta protección —a quien en parte se le debe la grandeza del imperio—, la Corona fue una gran promotora e impulsora de los festejos del día de *Corpus Christi*. A ello se sumaron numerosas obras que ratifican la personificación del monarca en su defensa. Cabe mencionar el gran número de pinturas alusivas, siendo en el virreinato del Perú en donde encontramos los ejemplos más palpables para el ámbito hispanoamericano. Como ejemplo podemos mencionar la pintura localizada en San Pedro de Lima⁴⁵, en la cual se observa la custodia sobre una columna como símbolo de la fortaleza en la cual se sustenta. Del lado izquierdo, un grupo de moros la intentan derribar. En el lado opuesto, está Tomás de Aquino sujetando el vástago al mismo tiempo que levanta la pluma, ésta haciendo las veces de arma; como lo hace Carlos

⁴⁰ Cfr. José de Jesús María. *Historia de la Virgen María Nuestra Señora*, (Amberes, Francisco Cansio “Las dos Cigüeñas”, 1651), p. 28.

⁴¹ Jesús María. *Historia de la Virgen María Nuestra Señora*, p. 28.

⁴² Mújica Pinilla, “España eucarística y sus reinos”, 1167.

⁴³ Cuadriello, “Virgo Poten. La inmaculada Concepción”, 1215.

⁴⁴ Mújica Pinilla, “España eucarística y sus reinos”, 1115.

⁴⁵ Agradezco al padre José Francisco Navarro de la Compañía de Jesús de Lima, Perú, por las recomendaciones dadas al templo de San Pedro para realizar la toma de fotografías.



Fig. 11 Mariana de Austria entrega la corona a Carlos II. Pedro de Villafrañca. 1672. Reprografía: Cuadriello, "Virgo Poten. La Inmaculada Concepción".

II con la espada afrontada hacia los enemigos. A los pies del monarca, la personificación alegórica de la Fe sujeta la base de la columna mientras abraza la cruz⁴⁶. Otra pintura que trata el mismo tema es la del Museo Osmá, Lima⁴⁷. En este caso las variantes iconográficas son visibles, la sustitución de Santo Tomás, la columna y la Fe, por la figura de Santa Rosa Lima; la cual funge ahora a modo de columna de Fortaleza y Fe; representándose así como una santa defensora de la Eucaristía. El sustituir la columna o agregar elementos hagiográficos como éste, responde a adaptaciones locales que ayudan a sustentar los argumentos propagandísticos de la Corona en fusión con devociones particulares que, en la superficie y en el fondo, vienen a ratificar la grandeza territorial del imperio. Este mismo fenómeno seguramente se dio en las custodias en cuyos astiles se figuraron la "Fuerza de Dios", San Miguel Arcángel, y que en su resignificación, fue sustituido por santos de cultos locales que finalmente regionalizan la exaltación de las devociones del reino, como son los casos de las custodias de La Paz.

Ahora, en combinación y simbiosis patronal del *Corpus Christi* con la Inmaculada a la Corona, tenemos un referente visual, a modo de pieza a destacar, que nos ayuda a reflejar la importancia de estos dos dogmas. Se trata de la estampa realizada en 1672 por Pedro de Villafrañca (Fig.11).⁴⁸ En ella se presenta a Mariana de Austria, entregando la corona a Carlos II. Ambos personajes están sentados y en el muro sendas imágenes representan, en la izquierda, a la Inmaculada Concepción con la inscripción *PATRONA HISPANIAE*; en la derecha la custodia de sol con el lema *PATRO CINIVM AUSTRIACUM*, y entre ellas, otra cartela en la que se lee *SPES CAROLI*⁴⁹. Como podemos constatar, para finales de esta centuria, los dos dogmas legitimadores de la casa de Austria y la Corona España estaban totalmente consolidados como referentes del imperio⁵⁰.

Del mismo modo, la custodia representada en *Mundus Symbolico*, pudiera responder de forma velada a este sentido propagandístico. En donde, además de su sentido directo en lo concerniente a lo religioso, funge como patronato real y consolidación de la Casa de Austria. Estas razones hacen que tenga cierta explicación la fusión de ambos dogmas con la Corona también retratada, símbolo de la realeza con la que fue investida la Inmaculada⁵¹.

CONCLUSIONES

La intención es llevar a los espectadores a figurar en el objeto no sólo el discurso religioso, sino también la implicación de ambos dogmas en la vida social, como si de su devoción dependiera la estabilidad del reino y la expansión de su poder. Reflejo que tendrá lugar con especial énfasis en la platería quiteña y en particular en la del convento de San Francisco que por sus implicaciones devocionales de la orden con la Virgen Inmaculada se consolidaron como patrocinadores reales y que tuvo lugar hasta bien entrado el siglo XVIII.

Por lo tanto nuestra propuesta parte de que la transmisión de las estampas están acompañadas de un contexto social y no solo de una reproducción de la imagen. Existe una simplificación, énfasis y análisis en la reproducción, lo que da pie a comprender este caso como un resultado de intensiones codificadas para un fin de consolidación social y dejar de lado el concepto de mestizaje.

⁴⁶ Álvaro Pascual Chenel, "Fiesta sacra y poder político: la iconografía de los Austrias como defensores de la Eucaristía y la Inmaculada en Hispano-america" en *Hipogrifo*, (Madrid: Hipogrifo, 2013), p. 74.

⁴⁷ Pascual Chenel, "Fiesta sacra y poder político" pp. 75-76.

⁴⁸ Cuadriello, "Virgo Poten. La Inmaculada Concepción", 1216.

⁴⁹ Francisco Ramos, *Reynados de menor edad y de grandes reyes*, (Madrid: Imprenta del Reino, 1672), III.

⁵⁰ El grabado salió publicado en el libro *Reynados de menor edad y de grandes reyes*, para contextualizar la obra literaria y gráfica véase: Carmen Sanz Ayán, José N. Alcalá Zamora, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, (Madrid: Real Academia de la Historia, 2006).

⁵¹ Para saber más sobre las implicaciones de la Inmaculada coronada: (Cuadriello, "Virgo Poten. La Inmaculada Concepción", 1198-1206).



ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN DEL ROSARIO EN LA REAL AUDIENCIA DE QUITO. ADOPCIÓN, MESTIZAJE E INFLUENCIAS

VERÓNICA MUÑOZ ROJAS / ECUADOR

La presente ponencia es parte de un estudio mayor que pretende analizar la aceptación, difusión, mestizaje iconográfico y persistencia en el tiempo de las principales devociones marianas, influenciadas en un primer momento por la realidad circundante, mutando e interactuando posteriormente con otras ciudades del virreinato.

Las advocaciones europeas de temprana acogida en Hispanoamérica, no siempre perduraron en el tiempo con su concepción original; todas ellas fueron incorporadas a la nueva cotidianidad y poco a poco se fusionaron con la realidad local, cambiando en muchas ocasiones su nombre de devoción, variando en algo su representación, o en algunos casos, llegando a exponer grandes cambios en su concepción compositiva e iconográfica.

Estas modificaciones nacieron ligadas a un culto o territorio, obteniendo sus nuevas denominaciones de la toponimia del lugar y de atributos ligados a circunstancias y tradiciones del sitio; influyeron también los milagros realizados, con elementos relacionados con las variantes de la nueva advocación, recibiendo muchos de los elementos presentes en la imagen significados propios.

En este contexto, el tema mariano es posiblemente el de mayor interés en el análisis historiográfico, por sus cambios, adopciones y mutaciones iconográficas. La devoción a María se introdujo con gran fuerza en el mundo católico, y con los conquistadores en el territorio americano, sobre todo por el rechazo que la Reforma ejerció hacia la devoción de la Madre de Cristo.

La devoción “Inmaculista” encontró terreno fértil en tierras Americanas, tomando fuerza e importancia radical en el siglo XVIII hasta la definición del dogma en el siglo XIX; pero es en realidad la *Theotokos* la que se difunde como “Madre de Dios” y corredentora¹. En la representación de María como “madre y esposa” son varias las iconografías que se difundieron con fuerza de mano de los conquistadores: la Virgen de Guadalupe de Cáceres, la de la Candelaria, la de la Merced, del Carmen, entre otras de trascendental importancia.

Entre ellas fue fundamental la presencia de la “Virgen del Rosario”, difundida por la orden dominica de la cual es patrona; esta imagen se adoptó, mutó y transformó en el sector andino como uno de los ejemplos más claros del mestizaje e intercambio devocional, que tomó fuerza según Castaño (s.f.) a raíz de que el Papa Gregorio XIII estableció su festividad el 7 de octubre de 1573 (p. 2).

Entre las primeras apariciones de esta iconografía que la “orden de predicadores” mencionan, se narra que María con el niño en brazos, coronados como reyes de la creación, se presentaron a Santo Domingo de Guzmán para entregarle el rosario como arma para combatir la herejía. Esta representación sufrió variaciones que van desde: la figura aislada de la divina imagen, de pie o sedente con el niño en brazos sosteniendo el rosario; en ocasiones rodeada con los misterios gozosos o dolorosos en medallones pintados que aluden a las cuentas del rosario; o la más difundida, colocada en esa misma posición pero con santos a los lados.

¹ En su papel de corredentora es usual que María vista túnica roja y azul como símbolo de amor y sabiduría, relacionando su vestimenta con el traje de Cristo, “redentor” que utiliza los mismos colores.



Fig. 1 Virgen del Rosario. Detalle de la pintura mural del arco toral de la iglesia de Santo Domingo de Quito. Década de 1620.
Foto: Gentileza de Christoph Hirtz. hirtz.christoph@gmail.com

A partir de este tema, van apareciendo en el sector andino variaciones, modificaciones, o como lo llama Manuel Castiñeiras (1998), citado en María Rodríguez (2005) “contaminaciones iconográficas” (p. 9), en las que el niño Jesús puede o no estar presente, utilizando como elementos invariables en María, el color de su túnica y manto, y la presencia del rosario, elemento este último indispensable para su identificación, pudiendo existir alguna excepción como se mencionará.

La primera pintura de interés por su iconografía y antigüedad en la ciudad de Quito (Fig. 1), es de inicios del siglo XVII, consiste en un mural que se ubica sobre el arco toral de la nave central de la iglesia de Santo Domingo, en el que María de pie con el niño en su brazo izquierdo, está rodeada del rosario y es el eje central de una composición que ubica a los principales santos de la orden a los dos lados; la divina figura sostiene con su hijo el rosario en sus manos ofreciéndolo a los santos, que son separados de ellos por un grueso perfil de nubes que limitan el plano celestial coronado de ángeles.

Webster (2012) data la imagen en “la década de 1620” (p. 124); al rastrear la posible fuente de inspiración se ubicó algunas estampas e incluso retablos europeos que tienen relación con la representación², pero por su similitud se intuye que utilizó como modelo el grabado del libro “Glossas Para Repetir Cantando, en los quince misterios del Santísimo Rosario”, escrito por Felipe Santiago Samorano por esos mismos años en España; imagen en que se presentó a María como “*amicta sole*”, rodeada de resplandor encerrada en un rosario ovalado.

De rodillas a los lados se ubican los principales santos dominicos, a la derecha los de la primera orden incluyendo dos civiles³, iniciando con Santo Domingo de Guzmán y a la izquierda las de la segunda, encabezadas por Santa Catalina de Siena.

La pintura descrita se mantuvo oculta por aproximadamente 300 años, porque según Webster (2012) en el primer tercio del siglo XVIII (p. 114), se colocó encima del mural una pintura de caballete barroca que trata de mantener los mismos personajes, pero con una variante iconográfica más antigua, utilizando como tema central a la Virgen del Rosario como madre de Misericordia, predominando el tema protector debido a que María cobija a los Santos bajo su manto, pero minimiza la fuerza del rosario, que sostienen dos angelitos a los lados de la Virgen. El tema de la Virgen de la Misericordia, iniciada por los Cartujos en el siglo XIII, fue de uso común en las diferentes órdenes religiosas para mostrar la protección de la Virgen, pero la orden dominica la utilizó con cierta preferencia, por una tradición presente en el libro “Vida de los Hermanos” (1233) citado por Chus Villarroel O. P. (2012), que reúne anécdotas e historias de los primeros años de formación de la orden dominica, y en el que se cuenta la anécdota de una santa ermitaña de Lombardía que en 1230, al conocer algunos de los primeros dominicos, dudo que durasen en “continencia”, escuchando esta mujer al poco tiempo la voz de María que le decía: “Me has ofendido gravemente. ¿No crees que yo pueda guardar a mis jóvenes predicadores libres de todo pecado? Has de saber que esta Orden está bajo mi especial tutela”. (VH VI, & IV).

De igual forma Trens (1946) menciona que Santa Brígida en sus Revelaciones (cap. XVIII) narra que Santo Domingo antes de morir tuvo una visión en que pedía a la Virgen que cuide a su orden y María le respondía que “(...) todos los que se pongan bajo tu regla serán salvados. Mi ancho

² Para ampliar el tema revisar Trens, M. (1946). María, Iconografía de la Virgen en el Arte Español. Ed. Plus Ultra. Madrid - España, pp. 282-289.

³ Como dato curioso Webster (2012) menciona que a más de los santos de la orden reconocibles por sus símbolos y aureolas, se ubican al lado izquierdo, dos retratos identificables por ser los únicos que no poseen aureola, correspondiendo probablemente al sacerdote dominico Fray Pedro Bedón (p. 114), que es representado con un sombrero de ala ancha a sus pies, y el Arquitecto Sebastián Dávila, ejecutor de los arcos torales y del artesanado mudéjar de la nave central, distinguiéndose a este último por el compás que sostiene en su mano y la palabra “AVILA” junto a él, pp. 107-124.

manto es mi misericordia, que no quiero negar a nadie que la desee ardientemente. Todos los que busquen refugio bajo los pliegues de mi misericordia, recibirán protección. (p. 282).

Así, María es representada en esta segunda pintura de pie, extendiendo sus brazos y su manto ayudada por ángeles, para proteger bajo su capa a los principales santos dominicos que han aumentado en número en relación a la primera obra, figurando el Padre Bedón y Sebastián Dávila todavía en el mismo sector que en la pintura original y con los mismos elementos que los identifican; actualmente las dos obras se exhiben por separado, la pintura mural en su emplazamiento original y la pintura del XVIII en la sala de profundis, junto al refectorio. En estos dos casos no existe mayor variación iconográfica del tema central original en comparación con el europeo, a excepción de la introducción de los dos personajes laicos.

Caso diferente es el de la conocida y célebre “Virgen de la Escalera” (Fig. 3), una pintura mural realizada en una pared de adobe por el sacerdote dominico y pintor Fray Pedro Bedón, en transición al siglo XVII. La imagen se trabajó en el descanso de las gradas de la recoleta dominica de “La Virgen de la Peña de Francia”, edificación ubicada en las afueras de la ciudad de Quito, razón por la que toma este nombre.

Navarro (2004) menciona que sus dimensiones aproximadas eran 3 metros de alto por 2,5 de ancho, e “inspiró tal devoción la imagen”, que tenía una cofradía establecida, debiendo los sacerdotes en un determinado momento “transformar la entrada del claustro en donde se encontraba la imagen, en capilla pública” (p. 57).

Esta iconografía de origen quiteño demuestra dos puntos importantes, la creación de nuevas variantes de las devociones llegadas de la metrópoli y la historia de permanencia de algunas advocaciones.

La Virgen de la Escalera es un grupo compositivo en que se representa a María en el medio de la obra, de pie, frontal sobre la base de un árbol, como tronco y fortaleza del mismo, viste de rojo y azul como madre, esposa y corredentora; en su mano derecha sostiene hacia abajo el rosario, savia del árbol que se alimenta con su rezo; sujeta en la mano izquierda hacia arriba un cetro como reina de la creación, llevando también en su cabeza una corona dorada. Sobre el pecho se ve su corazón, a su lado el niño Jesús que brota de una azucena, elementos estos últimos añadidos según Navarro (1950) por el pintor Luis Cadena en el siglo XIX, cuando se le pidió que retoque algunas cuarteaduras de la obra pasada a tela (p. 61).

Santo Domingo de Guzmán se ubica en la parte inferior recostado a lo ancho junto al árbol, viste el hábito de la orden y lleva en su mano una azucena; a su lado su principal símbolo iconográfico, un perro con una tea con fuego en la boca junto a la esfera celeste del mundo.

De la Virgen brotan 6 ramas de uvas, posiblemente inspiradas según Navarro (1983) en la frase dicha por Jesús a sus discípulos: “Yo soy la vid, vosotros los sarmientos” (p. 39); que terminan en rosas abiertas, relacionadas estas con la iconografía de María, teniendo cada una de ellas en medio cuerpo un Santo Domingo, variando estos personajes a través del tiempo por otros de la misma orden, como se menciona en algunos estudios realizados sobre el tema.

La obra tradicionalmente se creía inspirada en el árbol de Jessé, un tema medieval que según Francisco Stastny (s.f.), en su artículo “Síntomas Medievales en el barroco Americano”, resurgió en este estilo, pero al analizar su representación las fuentes de influencia originales son diversas y de mayor antigüedad, combinando el modelo sugerido con los diferentes derivados de las descripciones del *Lignum Vitae* de San Buenaventura, desde sus primeras interpretaciones en el “Árbol de la vida” o “Cruz florida” con Cristo crucificado como tronco de un “árbol viviente con hojas y flores de las que brotan santos y santas” (p. 20); hasta la versión realizada en el “*Flos Sanctorum*” (Fig. 2) con los santos que surgen de rosas abiertas y del ya mencionado “árbol de Jessé” (p. 20).

La imagen fue alabada en su sitio original hasta fines del siglo XIX, momento en el cual la escasez de sacerdotes de la orden, obligó a toda la comunidad a vivir en el convento principal, decidiendo el Presidente Gabriel García Moreno, ceder la recoleta a las Hermanas del Buen Pastor.

Al realizar reformas arquitectónicas las nuevas propietarias de la edificación, se vieron en la necesidad de demoler la capilla de la Virgen, solicitando los devotos de la obra al Presidente, la autorización y tiempo para mover el muro y construir una nueva Capilla en la esquina de la plaza, la que se consagró en 1873.

Navarro (2004) comenta que el peregrinaje de la Virgen no terminó ahí, en mayo de 1909 se demolió la capilla con la finalidad de construir “*El palacio de la exposición del centenario del 10 de agosto 1806*”, quedando nuevamente la imagen entre escombros, hasta que el artista Joaquín Albuja y sus hijas, luego de innumerables contratiempos y dificultades por la situación política que vivía el país, debido a su devoción y el aprecio que tenían a la imagen, la trasladaron del muro a la tela en julio de 1909, después de un laborioso proceso, realizando uno de los primeros rescates patrimoniales a un bien cultural registrados en el Ecuador a inicios del siglo XX (pp. 56-61).

Al finalizar la intervención se trasladó la tela en procesión pública a la iglesia de Santo Domingo, lugar en que en 1912 se le construyó una capilla neogótica a cargo del Padre lazarista alemán Pedro Bruning, recibiendo culto hasta hace algunos años en que poco a poco la devoción



Fig. 2 *Flos Sanctorum* de Pedro de Vega, impreso por Jorge Coci (Zaragoza, 1544). Fuente: <http://www.spanisharts.com/books/literature/ampliaciones/flosan.htm>



Fig. 3 *Virgen de la Escalera*. Anónimo. Cópia del siglo XVIII. Museo de Arte Colonial, CCE, Quito. Foto: Verónica Muñoz.

perdió su vigencia, terminando incluso aislada en una capilla cerrada a la cual se tiene acceso solo bajo pedido. La imagen se restauró en el año 2011 preservándola del deterioro.

Denominada por Trens (1946) como la “*Virgen de la Cofradía*”, tenemos a una de las representaciones más antiguas de la Virgen del Rosario, “*imagen de combate, propagada por las cofradías del Rosario*” (p. 312), tenemos a la representación en que la Madre y el niño ofrecen el rosario a Santo Domingo, y en ocasiones a él acompañado por Santa Catalina de Siena.

Ésta composición fue de uso constante en el periodo virreinal y se popularizó a finales del siglo XIX en su variante con Santa Catalina bajo la advocación italiana de la “*Virgen de Pompeya*”. Pero la representación de mayor éxito en nuestro territorio reemplazó a Santa Catalina por San Francisco, relacionando así a las dos comunidades mendicantes más importantes, consideradas ordenes her-

manas, entregando la Virgen el rosario a Santo Domingo y el niño el cordón al Santo de Asís, imagen que alcanzó fuerza en la parte norte de la Real Audiencia, adoptando el nombre local de “*Virgen de las Lajas*”.

Esta imagen acentúa el tema de mestizajes en diálogo porque su devoción se extendió por la Audiencia y países aledaños, siendo hasta el momento el lugar de peregrinaje más importante en la frontera de Colombia y Ecuador; pese a su trascendencia e influencia no se tratará en este tópico, por la abundante bibliografía existente al respecto⁴.

Derivaciones con la misma iconografía pero con distinto nombre en Quito son: la “*Virgen de la Borradora*” y la “*Reina de los Ángeles del cielo*”.

La Virgen de la Borradora, es una pintura mural traspasada a tela que actualmente se encuentra en la iglesia parroquial del barrio de San Roque; como se mencionó, muestra la misma fórmula compositiva de la Virgen de

⁴ Para profundizar en la descripción se puede revisar entre otros textos: Cepeda, F. (1905). *Imágenes que se veneran en el sur de América*. (B. Imprenta de José Sáenz Moneo, Ed.; María, L. S. (2009). *Nuestra Señora del Santo Rosario*. Recuperado el 04 de 04 de 2015, de www.corazones.org : http://www.corazones.org/maria/rosario_historia.htm; Matovelle, J. M. (1981) ob. Cit.



Fig. 4 *Virgen de la Borradora*. Anónimo. Pintura mural. Siglo XVIII. Iglesia de San Roque - Quito. Foto: Verónica Muñoz R.

las Lajas, pero toma un nombre local por un milagro acaecido en el período virreinal.

Las diferencias que presenta con respecto a la Virgen mencionada son los elementos tridimensionales añadidos a la obra, que son: la incrustación de estrellas de plata que decoran el manto y el cielo, además de la corona y luna del mismo material, el rosario, el collar y zarcillos⁵; costumbre común en Quito, incluso en el siglo XIX, como en el caso de la Virgen de Pompeya en la iglesia de Santo Domingo.

En la Virgen de la “La Borradora” la devoción se completa con una escena que se ubica debajo de la pintura de caballete (Fig. 5), en la que se describe el milagro, con una inscripción donde se lee: “*Portentoso hecho verificado en Quito ante esta veneranda imagen por lo cual se la llama La Borradora*”.

El cuadro muestra una tropa de soldados montados a caballo, al lado contrario un grupo numeroso de personas que observan a los magistrados con los documentos de sentencia en la mano y al condenado en medio de la escena, acompañado de un sacerdote y esperando de rodillas delante de la imagen de la Virgen descrita, que se ubica pintada en un nicho de arco de medio punto.

Según el Padre Matovelle (1981), el hecho ocurrió a los pocos años de 1612, fecha de inauguración del Tribunal en el sector de la actual Vicepresidencia de la República, período en el que la cárcel de corte poseía una pequeña capilla con la pintura en cuestión (p. 341).

La tradición cuenta que en la época acaeció un homicidio, que dio como resultado el encarcelamiento de un supuesto sospechoso, un indígena que tras ser juzgado fue sentenciado a muerte, pese a sus protestas de inocencia. En vísperas del suplicio, el condenado imploró ayuda y protección a la Madre de Cristo, aludiendo lo injusto de la pena; el día de la ejecución, delante de la pintura como era la costumbre, el reo esperaba escuchar el dictamen, al igual que toda la gente que se había congregado en el lugar, encontrando el notario la sorpresa de que al leer el documento, toda la parte referente a la disposición legal y las firmas de los jueces y escribanos habían sido borradas, sin explicarse las causas.

En inicio se pensó en un simple error por lo cual se pospuso el acto para el día siguiente, cuando luego de reunirse nuevamente los jueces y ratificando el fallo con su firma, se agruparon una vez más en la capilla, repitiéndose el fenómeno del documento borrado, concordando los asistentes en el hecho de que no pudo suceder esto sino por medio de un milagro, posponiendo la aplicación de la pena; al poco tiempo se recibieron nuevas pruebas de la inocencia del campesino y este fue absuelto. Agradecido el hombre por el acontecimiento que le salvó la vida y convencido de la intermediación divina, decidió dedicar su vida a cuidar y venerar la imagen, obteniendo autorización para habitar en la cárcel, solicitando ya en sus últimos días que le enterraran a los pies de su benefactora.

Al pasar el tiempo y deteriorarse la capilla, la cárcel se convirtió en cuartel, consiguiendo una beata mujer permiso del presidente Veintimilla para poder acceder a la imagen; 30 años permaneció en estas condiciones hasta que al llegar los inicios del liberalismo en 1895, los devotos, muchos de ellos de San Roque, preocupados por la posible destrucción de la imagen resolvieron trasladarla hasta su parroquia, para lo cual llevaron parte del muro colocándolo en la Iglesia antigua (p. 343).

⁵ Esta tradición fue común en el barroco quiteño, sobre todo en obras de mayor devoción; las joyas eran regaladas en varias ocasiones por las devotas de la imagen o las monjas en sus dotes, ahora escasamente se encuentran pinturas con estas evidencias, las existentes generalmente se localizan en conventos, principalmente de clausura como el de Santa Catalina.



Fig. 5 Detalle de la escena del milagro de la Virgen de la Borradora. Anónimo. Pintura mural. Siglo XVIII. Iglesia de San Roque - Quito. Foto: Verónica Muñoz R.

Al derrocar esta construcción en el mes de julio de 1905, se ubicó temporalmente el cuadro en el convento de Santa Clara donde permaneció según Cevallos (1994), hasta la finalización de la nueva edificación (p. 42), trasladando la pintura al transepto izquierdo lugar que ocupa actualmente. Pese a sobrevivir la devoción cuatrocientos años actualmente permanece casi olvidada.

“La Reina de los Ángeles del Cielo” es otra advocación que poco a poco ha perdido su vigencia, pero que originalmente fue fundamental en la vida cotidiana quiteña; surgió también como pintura mural, imagen que según el Padre Matovelle (1981) se pintó en el muro hacia la calle en capilla abierta en el Hospital de la Caridad⁶, al poco tiempo de fundado éste en 1565.

La representación toma nuevamente el modelo iconográfico de la “Virgen de las Lajas” con Santo Domingo y San Francisco, pero modifica el prototipo al invertir el orden de San Francisco y Santo Domingo, colocando a la derecha, lugar de más importancia, al Santo de Asís, pero curiosamente omite el rosario al que podría hacer alusión la rosa mística que sostiene María en su mano; según Trens (1946) la Virgen del Rosario “Muchas veces no presenta otro distintivo que el de una rosa, que puede sólo simbolizar su maternidad divina” (p. 297), lo que refuerza la teoría de la derivación de ésta devoción de la Virgen del Rosario.

En este caso específico, la advocación recibe su nombre de la variedad de ángeles que rodean y coronan a la imagen como reina de la creación y del cielo, acentuando nuevamente su aspecto de mujer “*amicta sole*” (vestida de sol).

La cofradía que se reunió en torno a la imagen impulsó su devoción en el período virreinal, llegando a contratar

la ejecución de una imponente obra arquitectónica para que proteja a sus devotos de las inclemencias del tiempo, por medio de un gran domo asentado en arcos de medio punto y con cúpula de media naranja, existente hasta hoy y conocido con el apelativo de “Arco de la Reina”, nombre adoptado de la pintura que protegía; de igual forma se hizo construir unas puertas - ventanas de madera, en estilo mudéjar, doradas, que hasta ahora se conservan como prueba de la riqueza y esplendor que un día tuvo la devoción.

Lastimosamente la pintura original se destruyó según Matovelle en la administración de los Padres Betlemitas (p. 303), conservando algunas reproducciones en tela del siglo XVIII, una de ellas ubicada en el retablo mayor de la capilla del hospital, existiendo actualmente una reproducción en el sitio original. Este tema gozó de gran importancia en los primeros siglos del período virreinal, quedando al momento inexistente su devoción.

Una variante de importancia que trascendió fronteras e influyó con fuerza en la Real Audiencia de Quito y en otras ciudades de Perú y Bolivia, permitiendo apreciar la movilidad que estas advocaciones tuvieron, fue la de la Virgen del Chiquinquirá, imagen colombiana que por la profundidad del tema es motivo de otro estudio. Pese a esto, con la finalidad de no dejar inconclusa la influencia de la iconografía de la Virgen del Rosario en Quito, solo referiremos algunos datos sobre su presencia en esta ciudad.

Su relación con la Real Audiencia es temprana, mencionando Castaño (s.f) que a los pocos meses del milagro que inicia su devoción, en septiembre de 1587, el Quiteño Alonso Ruiz Jurado, tullido de pies y manos según Cepe-

⁶ Es el hospital más antiguo de la ciudad, también fue llamado Hospital del Rey, de la Misericordia y posteriormente San Juan de Dios; actualmente funciona en este lugar el Museo de la Ciudad.

da (1905), al visitar el santuario, comenzó a usar muletas y a los pocos días recuperó su salud, sirviendo a la Virgen por un año en el lugar (p. 86). Con este penitente pudo ingresar en el mismo siglo XVI la devoción de la Virgen de Chiquinquirá a Quito.

Castaño (s.f.) también menciona la donación de un cuadro de la Virgen, que realizó el pintor Francisco de Ibarra al templo de San Agustín de Quito en 1703, esté fue colocado en la capilla del Robo (p. 43); de esta obra se desconoce su paradero, ni su trayectoria, citándose solo por el investigador en su libro.

De igual forma menciona que el 31 de diciembre de 1717, el Sr. Lucas Legarda pidió ser enterrado “*en la puerta anterior a la portería junto a nuestra Sra. del Rosario de Chiquinquirá en el convento de San Diego*” (p. 44), no especificando si se refiere a la recoleta quiteña, de ser así, ubicaríamos la presencia de una imagen de la Virgen en el convento, mucho antes del traslado de la pintura mural que a continuación se describe.

Las imágenes más interesantes que posiblemente se conservan sobre esta devoción en la ciudad de Quito, son las pertenecientes a la orden franciscana: una pintura pequeña de carácter histórico en el convento principal, y una pintura de gran formato en la recoleta de San Diego. La primera titulada “*Milagro, aparición y entrada de la Virgen de Chiquinquirá a esta Capilla de la cumbre del Pichincha*” es una pintura tabular de 68 x 81 cm, realizada posiblemente entre 1740 - 1760 y de la cual pese a la búsqueda básica de información, no se ha podido documentar.

La imagen muestra que existía una pintura mural de gran formato en una ermita o capilla más arriba de la recoleta y si nos fiamos del título, “*hacia la cumbre del Pichincha*”, afirmaciones que se constatan, al observar la imagen monumental de una pintura trasladada sobre una superficie plana, tipo plataforma, sin soportes auxiliares, lo que no sería habitual al movilizar una pintura de caballete que no demandaría toda esta estructura, ni se trasladaría de esa forma; adicionalmente se distingue una serie de personajes, posibles devotos o miembros de una cofradía, que en procesión bajan la imagen frenando al cuadro posiblemente con un tronco, por su peso y dificultad de movilización, tratando de evitar su desplome en la pendiente.

Se desconoce si la ejecución de la pintura tenga que ver con la influencia del Obispo de Santa Marta y Arzobispo de Santa Fe, el quiteño Don José Javier de Arauz, fiel devoto de la Virgen e impulsador de su devoción, que según Castaño (s.f.) en 1755 visitó el santuario de Chiquinquirá (p.46), coincidiendo este año con la fecha aproximada de ejecución de la pintura mencionada.



Fig. 6 *Virgen del Chiquinquirá*, Anónimo, pintura tabular con tela encolada, siglo XIX. Recoleta de San Diego. Quito
Foto: Gentileza de Christoph Hirtz. hirtz.christoph@gmail.com

En la primera mitad del siglo XIX según Navarro (2007), se dio mayor impulso a la Virgen de Chiquinquirá en San Diego, posiblemente por el obispo de Quito Rafael Lazo de la Vega, después de que el Papa Pío VIII confirmó su culto en Quito el 18 de julio de 1829, formándose su cofradía el 19 de abril de 1842 por decreto del obispo Nicolás Joaquín de Arteta, existiendo incluso en la recoleta un cuño con el que se hacían las medallas de la Virgen de Chiquinquirá, lo que colaboró en difundir su devoción.

Lastimosamente la pintura mural ubicada en la recoleta de acuerdo al cuadro descrito de su traslado, no es la actual, consignando Navarro (2007) que fue destruida en el terremoto de 1868, al igual que parte del convento, informando en ese período fray Antonio María Galarza, guardián de San Diego al obispo de Quito, que al arruinarse la efigie de la Virgen de Chiquinquirá que estaba pintada en la pared, se mandó hacer otra en madera en alto relieve, por lo cual solicitaba se confirme en esta nueva imagen las gracias concedidas a la efigie destruida, que es la que actualmente se conserva (p. 154).

Esta imagen poco a poco fue perdiendo su vigencia en la ciudad capital, siendo casi desconocida en la actualidad. Finalmente se puede comprobar con el tema analizado, como las devociones venidas de Europa fueron aceptadas y fusionadas en el territorio americano como propias, existiendo interesantes variaciones e iconografías locales de rico aporte cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, O. I. (2007), *Una manta más ancha que larga, Nuestra Señora de Chiquinquirá y la institucionalización de una imagen milagrosa en el Nuevo Reino de Granada*. Recuperado el 27 de 03 de 2015, de Academia Edu: <http://www.academia.edu/>
- Castaño, R. (s.f.). *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, historia de una tradición*. (F.e. Epigrafe, Ed.) Recuperado el 11 de 03 de 2015, de books.google.com.ec/books
- Cepeda, F. (1905), *Imágenes que se veneran en el sur de América*. (B. Imprenta de José Sáenz Moneo, Ed.) Recuperado el 21 de 04 de 2015, de América Mariana: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/>
- Cevallos., A. R. (1994), *Arte Diseño y Arquitectura en el Ecuador, La Obra del Padre Bruning*. Quito, Pichincha, Ecuador: Abya-Yala.
- EEstebaranz, Á. J. (2011), *Pintura y Sociedad en Quito en el Siglo XVII* (1ra. ed.). Quito, Pichincha, Quito: PUCE.
- Fajardo, M. (2014), *Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada*. Recuperado el 14 de 03 de 2015, de HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local, Vol. 6, Núm. 11: <http://www.revistas.unal.edu.co/>
- Fr. Luís Francisco Sastoque Poveda, O. (entre 2004 y 2009). *Historia de Nuestra Sra. del Rosario de Chiquinquirá*. Bogotá, Colombia: Universidad Santo Tomás. Bogotá.
- Giraldo, G. (1960), *El Grabado en Colombia*. Bogota: A.B.C.
- Historia del Rosario*. (s.f.). Recuperado el 04 de 04 de 2015, de Iglesia Evangélica Pueblo Nuevo: <http://www.iglesiapueblonuevo.es/>
- Imagen del traslado de la Virgen del Chiquinquirá*. (s.f.). Recuperado el 14 de 05 de 2015, de <http://baroqueart.cultureplex.ca/art-works/192/>
- Matovelle, J. M. (1981), *Obras Completas Historia. Imágenes y santuarios celebres de la Virgen santísima del América española, señaladamente de la república del Ecuador a* (1ra ed., Vol. II). (C. d. Oblatos, Ed.) Cuenca, Azuay, Ecuador: Don Bosco.
- Navarro, J. G. (2007), *Virgen de la Escalera. Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador* (2da. Ed. ed., Vol. Volumen III). (FONSAL, Ed.) Quito, Pichincha, Ecuador: Trama.
- Navarro, J. G. (2007), *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*. (2da. Ed. ed., Vol. I). (FONSAL, Ed.) Quito, Pichincha, Ecuador: Trama.
- Navarro, J. G. (2004), *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador. Volumen III (1950)*. Recuperado el 08 de 04 de 2015, de Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmqc2481>
- Ojeda, A. (31 de 07 de 2014), *De Ausburgo a Quito, fuentes grabadas del arte Jesuita quiteño del siglo XVIII, Catálogo de la Exposición*. Recuperado el 22 de 04 de 2015, de PESSCA: http://colonialart.org/exhibits/de-augsburgo-a-quito-folder/daaq_works.pdf
- Pazmiño, R. (25 de 03 de 1998), *Dogmas Marianos*, Segunda edición. (S.V.C., Editor) Recuperado el 04 de 05 de 2015, de Reina Señora y Madre: <http://www.idyanunciad.net/reina/tema14.htm>
- Samorano, F. S. (s.f.), *Glossas para repetir cantando en los Quince Misterios del Santísimo Rosario*. Recuperado el 30 de 04 de 2015, de <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/>
- s.n. (9 de 07 de 2012). *Ntra. sra. de Chiquinquirá patrona de Colombia*. Recuperado el 22 de 05 de 2015, de Santoral Católico Romano Tradicional: <http://santoraltradicional.blogspot.com/2012/07/ntra-sra-de-chiquinquirá-patrona-de.html>
- Sartor, M. (2007), *La Trinidad Heterodoxa en América Latina Procesos: revista ecuatoriana de historia*. 25 (I semestre 2007): 9-43. (Q. Universidad Andina Simón Bolívar, Ed.) Recuperado el 29 de 05 de 2015, de UASB digital: <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/159>
- Sastoque, F. (s.f.). *Historia de Nuestra Señora del Rosario Chiquinquirá*. Recuperado el 15 de 03 de 2015, de <http://zeus.ustadistancia.edu.co/distancia/ventanainfinito/descargas/Libro%20de%20Chiquinquirá.pdf>
- Schenone. (s.f.). *María, Modelos bizantinos de la Virgen*.
- Sebastian, S. (1990), *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. (S. E. Centenario, Ed.) Madrid, España: Encuentro.
- Stastny, F. (s.f.). *Síntomas medievales en el "Barroco americano"*. (I. d. Peruanos, Ed.) Recuperado el 14 de 03 de 2015, de Documento de trabajo nº 63 Serie Historia del Arte nº 1.
- Trens, M. (1946), *María, Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Ed. Plus Ultra. Madrid - España. (pp. 282 - 299).
- Vargas, J. M. (2004), *El arte ecuatoriano (1950)*. Recuperado el 08 de 04 de 2015, de Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-arte-ecuatoriano-0/>
- Vargas, J. M. (1983), *Nuestra Señora del Rosario en el Ecuador*. Quito.
- Varios. (s.f.). *Literatura Edificante*. (b. d. Biblioteca Nacional de Colombia, Editor) Recuperado el 07 de 05 de 2015, de <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/dos-siglos-de-escritura-en-la-nueva-granada-y-colombia-pre%20a%20Imbulos-criollos-1630>
- Vega, P. d. (s.f.). *Flos Sanctorum*. Obtenido de <<http://www.spanisharts.com/books/literature/ampliaciones/flosan.htm> el 09-04-2015>
- Villarroel, C. (11 de 05 de 2013), *La Virgen y la orden de predicadores*. Recuperado el 25 de 03 de 2015, de Los Blogs de Religión en Libertad: <http://www.religionenlibertad.com/la-virgen-y-la-orden-de-predicadores-25042.htm>
- Webster, S. (2012), *Quito, ciudad de maestros: arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII* (1ra ed.). Quito, Pichincha, Ecuador: Abya-Yala.



EL CUERPO COMO SISTEMA: LA SERIE DE MÁRTIRES DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE TUNJA, SIGLO XVIII

CARLOS ROJAS COCOMA / COLOMBIA

Paradójicamente el tema del martirio, un tema recurrente en la bibliografía hispanoamericana, es de la misma manera uno de los menos estudiados en la historia de las imágenes americanas. Crónicas e historias de todas las comunidades religiosas masculinas que incursionaron al territorio americano fueron impregnadas de comentarios de sangre, muerte y sacrificio, en los cuales el martirio sellaba un pacto de espiritualidad entre el misionero y su fe¹. Los inventarios de frailes que fallecieron en el martirio han contribuido a establecer la historia de la religión católica en Hispanoamérica. Y sin embargo el estudio de la imagen ha sido mas bien discreto.

Por una parte, la muerte ha sido interpretada como una alegoría de la espiritualidad, una típica representación barroca. El problema de estos estudios sobre las alegorías de la muerte es que caen en el riesgo de convertirse estos mismos en pura alegoría. Por otra parte, se encuentran las monografías que se dedican a reconstruir los amplios inventarios de misioneros muertos en el territorio americano. Si bien resulta interesante la estadística que produce los cientos de misioneros que fallecieron en las fronteras, la conexión de su estudio con la imagen de las iglesias fronterizas no está resuelto. En el caso de las imágenes de martirios “modernos” es posible comprender por qué: su representación es simple, básica, en cuanto a la temática que lo acompaña es escasa la información que contextualiza el acto del martirio, y en muchas ocasiones de la tortura

sólo permanece el símbolo aislado, o la herida sangrante del momento de la muerte. A veces se acompañan de cartelas, o se dejan en la incógnita. Quizás por esta simpleza narrativa de la muerte se puede justificar en el marco del barroco, en la cual parecieran encajar adecuadamente. Sin embargo es un contexto limitado, pues si bien el impacto sensorial y la pedagogía son características notables de estas obras, para entender los martirios hace falta develar su composición como una tecnología. Pero si analizamos los programas iconográficos como sistemas ¿Podemos en la genealogía de estas imágenes comprender las ideas que fluyen en el mundo colonial andino?

La serie de mártires de la iglesia de Santo Domingo en Tunja, la serie a la que haré referencia, es uno de los ejemplos más dicientes. Esta Iglesia, una de las joyas patrimoniales de Colombia, y uno de los templos que más ha recibido el interés de los historiadores², ha omitido su estudio hasta la actualidad. La ciudad de Tunja, ubicada en el altiplano cundiboyacense a 120 kilómetros de Bogotá, estaba destinada a ser la ciudad desde la cual una élite criolla establecería su epicentro de poder. Aunque el templo dominico tuvo varias modificaciones, los dominicos decidieron en 1551 establecer su convento e iglesia con el objetivo de afirmar a la Orden de predicadores como instructora de las élites, garante de la Santa Inquisición, y punto de partida para las fronteras cercanas en las que se debía cuidar a los indígenas conversos de los pueblos de

¹ Ver Lavrin, “Dying for Christ: Martyrdom in Religious. Transformations in the Early Modern Americas”, 2014, pp. 131-160.

² Marta Fajardo, 2006. Varios, 2014.

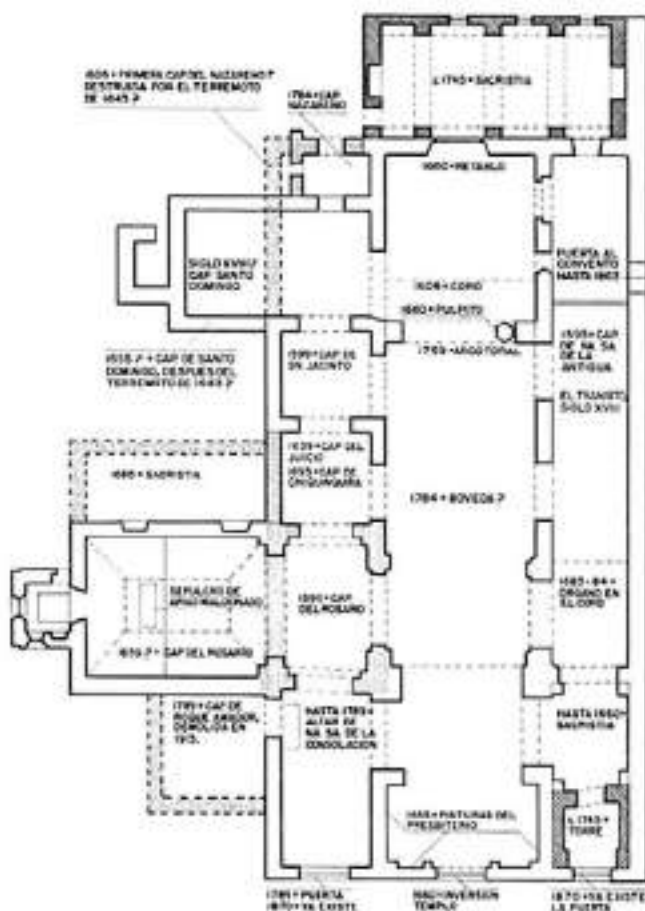


Fig. 1 Iglesia de Santo Domingo, Tunja. Cronología del templo. Interpretación de los datos de fray Alberto Ariza por Jaime Salcedo Salcedo.

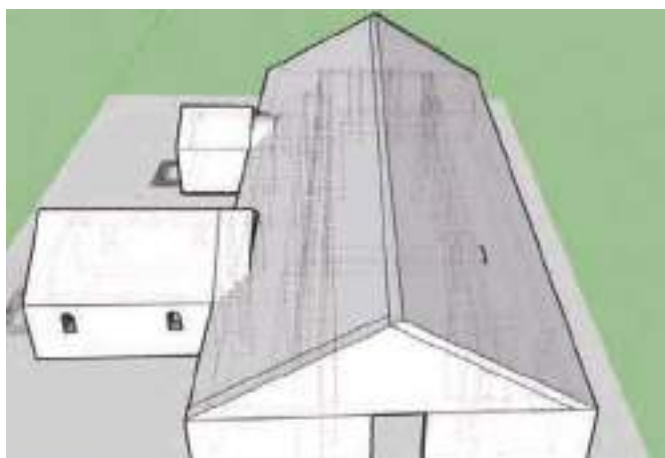


Fig. 2. Modelo CAD de la Iglesia de Santo Domingo, basado en el plano de Salcedo y en mediciones propias.

indios aledaños. Un escenario estratégico de poder que competiría hasta el siglo XIX en importancia con la ciudad de Santa Fe de Bogotá.

El templo tiene la estructura clásica del templo dominicano que se estableció desde los primeros doscientos años de la comunidad dominica³. Sin embargo la evolución propia de la ciudad hizo que con el tiempo la entrada a la iglesia cambiara de lugar y pasara al oriente, con lo que su diseño también tuvo algunas transformaciones. La mayoría de estas modificaciones se realizaron en el costado sur de la iglesia, pues algunas de las capillas cayeron en el terremoto del 23 de abril de 1643, y otras fueron demolidas en el siglo XX. Gracias a que se mantuvo en el costado norte de la iglesia la sede del convento hasta 1863, el espacio conocido como “tránsito” no tuvo modificaciones arquitectónicas⁴. La preservación de este costado es lo que garantizó que se mantuviera continuidad con los primeros ornamentos de este lado de la iglesia.

Desde 1587 este lado de la iglesia estuvo destinado a la devoción de Nuestra Señora de la Antigua. Es por ello que reposa en uno de sus costados la imagen de la devoción en un tamaño monumental atribuida al pintor Angelino Medoro. La obra se conserva actualmente al costado izquierdo, y a pesar de la importancia que tuvo en su época y de su dimensión de 2.50 mts. Por 2 mts, fue desplazada del lugar principal del altar. No fue fácil reconocer el programa iconográfico establecido desde el comienzo, pero una parte del famoso poema de Juan de Castellanos nos menciona ya en el siglo XVI⁵ un altar se dedicaba a San Pedro Mártir, el dominico que entregó su vida por ser fiel a la doctrina cristiana en el siglo XIII (Fig. 1).

Al lado derecho del tránsito norte de la Iglesia, en el costado superior, se encuentran distribuidos los retratos de nueve de los mártires dominicos, mientras que los otros tres se encuentran rodeando el altar. Su dimensión es de aproximadamente 100 por 120 cm. Las pinturas están realizadas sobre lienzo y fueron concebidas como una serie, pues todos tienen la misma dimensión, la misma tonalidad y cualidades pictóricas afines: un fondo de tono azulado y amarillo que evocan la representación del cielo, una tipografía en dorado con los nombres de los santos, y el gesto de recogimiento ante el sacrificio. Sus rostros pertenecen a una tipología particular; a diferencia de las obras religiosas neogranadinas, la singularidad de sus rostros y ciertos rasgos particulares como la barba o la calvicie revelan un sentido de naturalidad que carecen las otras obras del templo. En esto es también un caso atípico, ya

³ Stabenow, 2006 y Schenkluhn, 2014.

⁴ Salcedo, 1975, pp 19-75.

⁵ En Ariza, 1976, p. 60.

que lo más probable es que la serie no haya sido realizada en Tunja o incluso en la Nueva Granada (Fig. 2).

Reconocer la fuente bibliográfica de la cual se tomó la biografía de los frailes martirizados fue una tarea difícil, pues salvo Pablo de Hungría y San Pedro Mártir, que tuvieron una relativa popularidad y una iconografía reconocida, los otros nueve retratos pertenecen a hombres anónimos para la época. Aunque los martirologios por comunidades religiosas o por región se imprimieron con frecuencia entre Italia, España y Francia, no fue posible encontrar un único origen de la serie. Las pistas más cercanas se remontan al *Sacro Diario Domenicano*, un texto toscano cuya primera edición fue publicada anónima en 1686 y que en su traducción al español por el fraile Francisco Vidal de la Orden de Valencia, se sintetizó. Este texto tuvo una versión simplificada al español que vio la luz en dos ocasiones en 1747 y 1767⁶. Acá fue posible recoger los datos de siete mártires. En el caso de Boninsegna Fiorentino, el único registro encontrado hasta el momento ha sido en el *Vita dei Santi e beati fiorentini* de Paolo Giovanelli compilada en 1765⁷; de tres de los retratos no fue posible identificar su origen escrito.

La serie de cuadros sugieren un recorrido que inicia en el extremo oriental de la pared norte, continúa en el interior del retablo, como una proyección del altar mismo, y culmina en la columna sur de lo que se conoce como tránsito. En el muro norte, de oriente a occidente se encuentra:

BEATO BUONINSEGNA (Fig. 3).

El florentino de nacimiento presenta una de las imágenes más dramáticas. Su muerte se presentó en la plaza pública en Antioquía, en donde de acuerdo a la “Vita dei Santi e beati Fiorentini” fue “segatto vivo pel mezzo del capo”⁸ en el año de 1270. Da cuenta de su supervivencia los ojos abiertos y vivaces, así como las manos en el corazón, mientras conserva la sierra que llega a la mitad de su cráneo.

SAN PEDRO DE VERONA (Fig. 4).

La imagen de San Pedro Mártir se verá reproducida dos veces, en el retrato de la serie así como en la escultura del centro del altar. Sin embargo acá hay ciertas particula-



Fig. 3 Iglesia de Santo Domingo, Tunja. Beato Buoninsegna Fiorentino. Óleo sobre lienzo, siglo XVIII.



Fig. 4 Iglesia de Santo Domingo, Tunja. San Pedro Mártir. Óleo sobre lienzo, siglo XVIII.

⁶ Anónimo, 1647; Anónimo, 1758; Vidal, 1767.

⁷ Giovanelli, 1765.

⁸ Giovanelli, 1765, pp, 303-307.



Fig. 5 Iglesia de Santo Domingo, Tunja. Beato Petrus Cadireta Urgilensis. Óleo sobre lienzo, siglo XVIII.



Fig. 6 Iglesia de Santo Domingo, Tunja. Beato Corrado, primer inquisidor. Óleo sobre lienzo, siglo XVIII.

ridades. La imagen de Pedro Mártir es una figura cuya presencia mutó con el tiempo. Conocida en la representación Toscana del *quattrocento*, particularmente en Santa Maria Novella, en Florencia, su popularidad decrece y pasa a un plano irrelevante para tiempos postridentinos. Por otra parte, aunque mártir, su importancia siempre fue dirigida a la que era su actividad en la comunidad: inquisidor. En este martirio, aunque tiene las tres coronas en su rama de Laurel antes de morir por la espada de los Cátaros, la sangre que brota de su cabeza, así como la daga clavada en su pecho, adquieren una presencia mayor que el signo de la escritura que de acuerdo a Orlandi⁹ le caracterizaba.

BEATO PEDRO DE LA CADIRETA, (Fig. 5).

Celebración: 28 de abril

Una de las virtudes mencionadas en el Sacro diario dominicano es su conocimiento de muchas lenguas, incluyendo la árabe. Catalán de nacimiento, es nombrado por el propio rey como Inquisidor general. Muere sepultado bajo piedras en la ciudad de Seu d'Urgell, donde reposan sus reliquias.

B. CONRADO INQUISIDOR Y MÁRTIR, ALEMÁN

Celebración: 19 de julio (Fig. 6).

El beato Conrado es igualmente uno de los primeros inquisidores dominicos. Alemán de nacimiento, recibe de la mano de Santo Domingo el hábito de la Orden de Predicadores. Por orden de Gregorio IX se vuelve inquisidor de estas provincias, muriendo en la plaza de Praga. Es un martirio que imita en mucho al de Pedro Mártir, pues al igual que él se posa un hacha sobre su cabeza y una daga en el corazón¹⁰.

BEATO PAGÁN, MARTIR, ITALIANO

Celebración: 12 de Septiembre (Fig. 7).

Es uno de los beatos desconocidos. Nace en Leuco y realiza su actividad de inquisidor en la región de Bérgamo. Aunque en la leyenda se menciona que fue asesinado a puñaladas en 1274, la imagen presenta un ataque distinto, por una bestia que al parecer es un león que ataca su hombro izquierdo. Año 1274¹¹.

⁹ Prudlo "The Martyr and Inquisitor" en Orlandi, 1952 pp. 5 -58.

¹⁰ Sacro Diario, p. 420, 1747.

¹¹ Sacro Diario Domenicano, pp. 600-601.



Fig. 7. Iglesia de Santo Domingo, Tunja. Beato Frater Paganus. Óleo sobre lienzo, siglo XVIII.

RAYMUNDO DE PLANO

Celebración 26 de diciembre.

Mártir francés, la fecha de su martirio, 1570, contribuye a precisar la fecha de producción de la serie. Combate a los Calvinistas de Toulouse, quienes de acuerdo al *Sacro Diario Domenicano*: “le trazaron muchas asechanzas para prenderle; y aviendolo finalmente conseguido, le sacaron primero los ojos, después con crueldad inaudita se los hicieron comer por fuerza. Y por último le quitaron a puñaladas la vida”¹².

PAULUS DE UNGRIA

Celebración: julio 21 (Fig. 8).

Mártir húngaro, recibe de Santo Domingo el hábito de la Orden y retorna a la región de Kunság, donde recibe su martirio con 90 de sus compañeros a manos de los Tártaros.



Fig. 8. Iglesia de Santo Domingo, Tunja. Beato Paulus Ungria. Óleo sobre lienzo, siglo XVIII.

ros. Visualmente es el más impactante, pues presenta en su torso desnudo el acto público del empalamiento con la estaca que atraviesa su pecho¹³.

B. FRANCISCO TOLOSA

Celebración: 10 de febrero (Fig. 9).

En la zona del retablo, al occidente de la iglesia, el único beato que logramos reconocer fue el B. Francisco Tolosa. También inquisidor de la Orden, se dedicó a combatir la herejía de los Albigenses. De acuerdo al *Sacro Diario Domenicano*: “le traspasaron la cabeza con una corona de agudísimas espinas quitándole finalmente la vida a fuerza de saetas, en el año de 1270.”¹⁴ Celebración: 14 de Marzo.

Sobre los otros tres beatos, Leonardo Talasit, Petrus Cadireta e Ivan Estorta, desafortunadamente no hemos reconocido su biografía escrita.

¹² *Sacro Diario Domenicano*, p. 467.

¹³ *Sacro Diario Domenicano*, p. 49, 1747.

¹⁴ *Sacro Diario*, pp. 125-126.



Fig. 9 Iglesia de Santo Domingo, Tunja. Beato Franciscus Tolosans. Óleo sobre lienzo, siglo XVIII.



Fig. 10 Orden de San Agustín, Bogotá. Fraile Miguel de la Magdalena. Óleo sobre lienzo, siglo XVII.

Para comprender la relación entre las ideas que operan en la puesta en escena de estos martirios, es importante entender la serie de retratos como parte de un sistema integrado, una articulación de diferentes sacrificios que entendidos en conjunto, permiten responder a lo que significó el sacrificio, el cuerpo y la iglesia dominica en el espacio hispanoamericano. Detrás de pequeños indicios podemos aproximarnos a la época de su producción. Por la forma como están escritos los nombres de los beatos, a pesar de estar en su versión latina, se detectan rasgos propios del español; tal es el caso de “Boninsegna Florentino”¹⁵, quien refiere a Buoninsegna Ciciaporci, pero cuyo gentilicio se presenta en castellano. Sobre la época de producción también tenemos algunos indicios pues aunque la mayoría de mártires pertenecen al siglo XIII, el terrible martirio de Raymundo Deplano se dio en el año de 1570, lo que permite suponer que estas obras tuvieron que llegar al templo entrado el siglo XVIII, pues de acuerdo a los inventarios, para el siglo XVIII ya existía el tránsito.

¹⁵ Vita dei Santi. p. 303.

¹⁶ Mozzarelli, 1997, Voelker, 1977 y Kilde, 2008.

¹⁷ Bianchi, 2008.

Los tránsitos laterales dedicados a los santos mártires hacían parte de la composición postridentina. Ya Carlos Borromeo, gestor de la disposición de Trento en el templo de culto, propuso la forma arquitectónica ideal en el texto: *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, de 1577¹⁶. Los grabados de Galloni de martirios clásicos, o los de Cavalieri basados en los mártires de las pinturas de la capilla jesuita de Santo Stefano Rotondo en Roma, sirvieron de inspiración a la Orden de Predicadores, quienes buscaron instalar el sistema de martirios en la Iglesia de Santo Domingo en Bologna¹⁷. Pero en todo caso debemos analizar la serie de mártires de Tunja más allá de Borromeo, pues aunque tengan afinidades con el cuerpo barroco sugerido, obedece a otros patrones propios del pensamiento dominico, mucho más complejos que el esquema visual que se puede sugerir desde Trento, como veremos.

Dos tipos de martirios fueron representados en esta región del Nuevo Reino de Granada. Por una parte se encuentran las series de mujeres y hombres mártires de los

primeros años del cristianismo, de los cuales las representaciones más impactantes y refinadas pueden ser las que se encuentran en la colección de la Iglesia de San Ignacio en Bogotá. En éstas, los martirios se articulan con los principios barrocos la conmoción y la exaltación de los sentidos, como es en el caso de la muerte de Santiago el mayor, con piedras y garrotes y que exhibe una parte abierta de su cráneo en la escena¹⁸.

Otro tipo de escenas recurrentes, y que se aproxima más a las imágenes de los dominicos, fueron las series de las comunidades que se establecieron en la región de Boyacá, como lo fue la de agustinos recoletos. Las representaciones de estos martirios, como es el caso de Miguel de la Magdalena, recuerdan más el caso de sacrificios americanos que se encuentran en todo el continente, y que se acompañan tanto de una cartela como de la presencia del actuar “salvaje”, evidente por la representación caricaturesca del indio americano, o a través de símbolos de la alteridad como lo es la flecha, que se asociaba recurrentemente tanto al indígena como al paganismo¹⁹ (Fig. 10).

Sin embargo, ninguno de los dos tipos de imagen coincide con nuestra serie. Los martirios dominicos no pertenecen a frailes locales, y tampoco son emblemas de los primeros mártires de la iglesia. Una vez más, las características de la serie como sistema producen los indicios que nos ofrecen respuestas adecuadas. Como se puede ver, la imagen del otro está totalmente opacada de la escena, y salvo el extraño león en el martirio de Frater Paganus, apenas nos queda del hereje el símbolo de la violencia, y por lo tanto no hay extrañeza ni exotismo en el instrumento que ataca. El mango de las forma de las dagas no buscaba producir un signo de alteridad, y en el caso de la daga que corta el cráneo de San Pedro Mártir, la herramienta de diseño curva fue usada desde las primeras representaciones del santo, a la par del laurel con las coronas de tres colores. Por lo tanto la serie de mártires no pretendía confrontar una idea de frontera o de actividad misionera propiamente, como sí ocurría en la orden agustina o jesuita. De hecho, el altar se centraba en la herejía urbana²⁰.

Como se puede analizar, de los casos reconocidos, seis martirios ocurren en la ciudad, muchos de ellos en acto público en el centro de las plazas, de ciudades tan importantes para la época como Praga, Toulouse, Bérgamo o Milán.

	Fecha de celebración	Lugar del martirio	Inquisidores
Beato Boninsegna Florentino		Antioquia	
San Pedro Mártir	28 abril	(cerca) Milán	X
Beato Corrado, primo inquisidor	12 Septiembre	Praga	X
Beato Frater Paganus	26 diciembre	Bérgamo	X
Beato Raymundo Deplano	21 julio	Toulouse	
Beato Paulus de Ungria	10 febrero	Kungsag	X
Beato Francisco Tolosans	14 Marzo	Toulouse	
Beato Leonardo Talasit			
Beato Pedro Cadireta	19 de julio	Seu d'Urgell	X
Beato Ludovico Casvicel			
Beato Iván Estorta			

Aunque el martirio está asociado usualmente a la actividad misionera y evangelizadora, los dominicos tuvieron una cuota importante en el cuidado de la fe a través del control moral tanto de indios conversos como de criollos en la ciudad. No se puede hablar de la actividad misionera o de actividad de conversión pues a diferencia de los jesuitas, la Orden de Predicadores no tuvo una escuela de misioneros en Tunja, e incluso a su expulsión en 1767 los franciscanos se hicieron cargo de las reducciones abandonadas²¹. Conventos dominicos vecinos a Tunja como el *Ecce Homo* estaban encaminados a una actividad espiritual y a resaltar la doctrina dominica, en lugar de incitar la actividad misionera. Pero la actividad de la comunidad en la ciudad siempre fue activa; se trataba por lo tanto de combatir la herejía, pero no desde la perspectiva de la misión.

Tomemos de nuevo la ambigüedad del martirio dominico. La figura de Pedro Mártir, como se dijo anteriormente, tuvo siempre esa doble función de actuar como presencia del combate a la herejía así como la fortaleza de la Inquisición, el instrumento de control y castigo legal por excelencia de la Iglesia Católica. La lucha contra la herejía se imponía sobre la idea mas que sobre el cuerpo, y esto fue evidente en la forma en que se estructuró el pensamiento dominico²².

La visión del cuerpo del justiciero es más compleja en lo que responde a la ideología dominica. En el siglo XIII,

¹⁸ Borja, 2011.

¹⁹ Varios 2005, p. 38.

²⁰ Esto va en coherencia con la relación que tenían los dominicos y la ciudad desde el siglo XIII. Ver Lesnick, 1989, p. 72.

²¹ Esta información la pudimos corroborar en los siguientes documentos: Archivo General de la Nación, Fondo Curas y Obispos T. 21 fl. 121, Fondo Conventos, T. 76, fls 847-860 y Fondo Miscelánea T. 73, fls. 785-788.

²² La lucha contra la herejía y la presencia de Pedro Mártir contribuyó a definir parte del espíritu de la orden de Predicadores. Ver Cannon, 2013.

Santo Tomás elaboró su *Summa contra Gentiles*. Aunque el documento tenía un claro principio de lucha contra la herejía, en realidad se trataba de un sustento filosófico que justificaba las características legales de la comunidad, la fuerza de la palabra y el pensamiento sobre la acción, y la separación del Alma con el cuerpo. En esta visión del alma, el cuerpo pasaba a ser la consecuencia accidental del movimiento de las almas. Respecto a la muerte, no era como suele creerse el lugar de redención pues menciona Santo Tomás: “Si, pues, el alma se une al cuerpo solamente como motor, se seguirá que ni en la unión del alma y del cuerpo habrá generación alguna ni en su separación corrupción. Y de este modo la muerte, que consiste en la separación del alma y del cuerpo, no será la corrupción del animal. Lo cual es falso manifiestamente”²³. (CAP. LVI) Si la muerte tiene un lugar casi irrelevante en la preservación de las almas, la representación de la muerte debe obedecer a otras intenciones. El Santo realizó una división de dos partes del cuerpo: la sensitiva, que es donde podemos encontrar todo lo relacionado a los sentidos y el cuerpo, y la intelectual. (CAP. XXXIII, LIBRO 2) De la primera, el autor era enfático al afirmar que el hombre “tampoco está en los bienes de la parte sensitiva, ya que dichos bienes son comunes a hombres y animales”. Mientras que, por el contrario, “Dios gobierna mediante las criaturas intelectuales a las demás” (Cap.LXXVII). Y esto sólo se lograba a través de la ley (CAP. CIV). Estas ideas tuvieron como antecedente los principios de su maestro Alberto Magno, y es para los especialistas de su filosofía una base filosófica que tendría una consecuencia en la estética de la arquitectura y el arte de la Orden Predicadora²⁴.

La serie que exalta en el sacrificio a los mártires de la fe no pretendía denunciar el pecado de la herejía, ni pretendía exponer la nobleza de un cuerpo entregado a nombre de Dios. Buscaba sobre todo legitimar al hombre de la ley, y concebía la defensa de ésta como el más noble acto del hombre religioso. Antes que denunciar al salvaje, esta serie de retratos buscaba ennoblecer las formas de la inquisición como el principio legítimo de la ciudad católica. Que de los ocho retratos reconocidos, cinco pertenecieran a frailes inquisidores era un sustento a la necesidad de justificar la actividad inquisitoria para garantizar la ley de Dios.

CONCLUSIONES

Interpretar un programa iconográfico como parte de una dinámica espiritual y filosófica implica reconocer no solo imágenes o contextos de producción artesanal, sino también ideas que trascienden a los contextos estilísticos, políticos o regionales. En este caso la imagen de mártires dominicos sólo puede ser interpretada con relación a su disposición espacial y al pensamiento tomístico del cuerpo. La disposición de las imágenes de mártires inquisidores de diversas fronteras de Europa, cuyos días de celebración se distribuyen a lo largo del calendario, están dispuestos a establecer una temporalidad y espacial en torno al templo de Pedro Mártir desde la unidad global. Una idea barroca de globalización que lejos de definirse en las mitologías propias de la imagen, se justificaba en los encuentros con su tiempo presente, su modernidad.

Aunque el barroco sea muchas veces definido desde fórmulas de la imagen específicas, simplificadas en términos de apropiación, reproducción o mestizaje, la obra de arte contiene un entramado más complejo en el cual un universo de ideas contribuyen a pensar sistemas de comprensión del afuera que replican en las formas visibles de la pintura y la arquitectura. El sistema planteado por la serie de mártires dominica no depende de la normativa postridentina, e incluso no se puede comprender dentro de una definición de barroco. Y sin embargo puede dar luces de la forma cómo se implementaban las ideas de una doctrina en la imagen del siglo XVIII.

Ideas e imágenes deberían ser analizadas con mayor frecuencia de forma simultánea, pues son más afines de lo que parece. El tiempo y el lugar al que aluden no dependen de su materialización tanto como de su desplazamiento y vigencia, y si pretendemos comprender la verdadera dimensión de lo visual, sus cauces, transferencias y desplazamientos, se deberían reconocer los encuentros entre el pensamiento y las fórmulas de la imagen que lo localizan. En este caso desde la idea global del martirio, la localización específica del cuerpo, y la limitación de la frontera ante la herejía, se puede comprender el sistema de un pensamiento visual que revela una cosmogonía: la cosmogonía del mundo barroco en su más amplia dimensión.

²³ Santo Tomás, 2010.

²⁴ Trembisnki, 2008.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (1647), *Sacro Diario Domenicano*, Napoli, Marc-antonio Ferro.
- Anónimo (1758), *Sacro Diario Domenicano*, Roma, Giammaria Rizzardi.
- Ariza, A. (1976), “Los dominicos en Colombia” en *Apuntes. Instituto de Investigaciones Estéticas. Pontificia Universidad Javeriana*, n°. 12, pp. 6-62.
- Bianchi, I. (2008), *La Politica Delle Immagini Nell'età Della Controriforma: Gabriele Paleotti Teorico E Committente*, Bologna, Editrice Compositori.
- Borja, J. (2010), *Habeas corpus: que tengas (un) cuerpo (para exponer)*. Bogotá, Banco de la República.
- Cannon, Joanna (2013), *Religious Poverty, Visual Riches: Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Fajardo De Rueda, M. (2006), *Los Dominicos y el Arte Colonial en Tunja*. La Silueta Ediciones Ltda. Bogotá.
- Giovanelli, P. (1765), *Vita dei santi e beati fiorentini*, Firenze, N.D.
- Kilde, J. (2008), *Sacred Power, Sacred Space*, Oxford, Oxford University Press.
- Lavrin, A. (2014), pp. 131-160, “Dying for Christ: Martyrdom en Religious transformations in the Early Modern Americas”, S. Kirk y S. Rivett, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2014, pp. 131-160.
- Lesnick, D. (1989), *Preaching in Medieval Florence: The Social World of Franciscan and Dominican Spirituality*, Athens, University of Georgia Press.
- Marchese D. (1679), *Sacro Diario Domenicano*, Napoli, Giacinto Paffaro.
- Mozzarelli, C. (1997), *I Tempi Del Concilio*, Roma, Bulzoni.
- Orlandi, S. (1952), *San Pietro Martire Di Verona*. Firenze, Edizioni “Il rosario”.
- Salcedo, J. (1976), “Memoria de la restauración [del templo de Santo Domingo en Tunja]”, en *Apuntes. Instituto de Investigaciones Estéticas. Pontificia Universidad Javeriana*, No. 12, pp. 29-75.
- Santo Tomás. (2007), *Suma contra gentiles, libros 1° y 2°*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, (1260-64).
- Stabenow, Jörg (2006), *Lo spazio e il culto: relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI*, Venezia, Marsilio- Kunsthistorisches Institut.
- Todenhöfer, A. (2010), *Kirchen der Bettelorden, die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Sachsen-Anhalt*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag.
- Varios (2005), *Huellas de la recolección: Agustinos recoletos IV centenario*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Corporación la Candelaria.
- Vidal, F. (1747), *Sacro Diario Dominicano*, Valencia, Joseph Thomàs Lucas.
- Vidal, F. (1767), *Sacro Diario Dominicano*, Valencia, Joseph Thomàs Lucas.
- Voelker, C. (1977), *Carlos Borromeae Instructions*. Syracuse, Syracuse University Press.



IDÓLATRAS Y HEREJES VASALLOS DE DEMONIO: LA REPRESENTACIÓN DEL ENEMIGO EN EL VIRREINATO DEL PERÚ

LUCILA IGLESIAS / ARGENTINA

En su *Tesoro de la lengua castellana o española*, Sebastián de Covarrubias refiere sobre el término “ENEMIGO”: “*el que no solo no es amigo, pero es adversario, absolutamente se toma por el Demonio, por ser enemigo universal del linaje humano, y nuestro adversario.*” (1674: Fol. 237v.).

En esta definición se evidencia la connotación religiosa que tenía la idea de “enemigo” para un escritor español que escribe desde el seno de la España católica del siglo XVII. Esta asociación con el Demonio también la encontramos en imágenes y fuentes producidas durante el período virreinal en Perú, que insisten en las conexiones entre la heterodoxia con el príncipe del mal. Es el caso del *Confesionario bilingüe* de Ludovico Bertonio, donde, en el capítulo dedicado al “Cathecismo breve para los rudos”, expone:

“No todos son Cristianos: porque algunos son Herejes, Moros, Turcos, Idolatras que adoran los Idolos, y los Cerros, y son vasallos del Demonio.” (1612: 62).

Estas concepciones podrían dialogar con una pintura presente en la iglesia de Caquiaviri, Bolivia, que tiene como tema “El reinado del Anticristo” (Fig 1). En la escena de contenido apocalíptico, se muestra al Demonio entronizado, presidiendo una corte de seres monstruosos y figuras de diversas naciones entre las que se pueden identificar musulmanes con turbante e indígenas ataviados con atributos incaicos. Para reforzar el mensaje, sobre el lienzo aparecen integrados textos escritos entre los que se puede leer:

“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. [...]”.

En el arte virreinal sudamericano nos encontramos con otras representaciones que muestran la iconografía de herejes e idólatras atentando contra símbolos defendidos por la Iglesia, siendo instigados por el Demonio, o bien siendo vencidos por figuras del santoral cristiano. En el marco de la prédica religiosa en América, estas imágenes se vinculan con las representaciones sobre protestantes, musulmanes, judíos e indígenas idólatras vehiculizadas a través de sermones, crónicas y autos de fe, por citar algunos. En particular nos referimos a la producción escrita del período de fines del siglo XVI y el siglo XVII, momento en el se evidencian las reformulaciones y negociaciones en relación con la prédica y la práctica religiosa.

En este trabajo nos ocuparemos de aquellas representaciones de enemigos religiosos forjados por la Iglesia Católica en la región. Consideramos por un lado, que dichas representaciones resultan efectivas como transmisoras de una norma social que impone una serie de comportamientos, prejuicios y actitudes sobre un “otro” condenable. Funcionan para cohesionar sociedades heterogéneas y son la expresión de un conflicto social, que enmascara los intereses de un grupo (Coser 1961). Por otro lado, en la trama discursiva que define a un “otro” como enemigo suelen esconderse diversas estrategias de construcción de poder político, social y económico.

Este aspecto que aparecía en los discursos visuales y textuales de la prédica religiosa en los Andes tenía sus



Fig. 1 *El reinado del Anticristo*, Anónimo, Iglesia de Caquiviri, 1739, Bolivia.

antecedentes en el viejo mundo. El concepto de “enemigo” que en la Península Ibérica estaba asociado a las figuras de moros y judíos, en el marco de las estrategias discursivas para la evangelización en América, habría sufrido un proceso de mestizaje al resignificar en textos e imágenes un concepto heredado de la tradición católica hispana. A partir de los postulados de Gruzinski, coincidimos con una idea amplia de mestizaje vinculada a una circulación de cuerpos, pero también de prácticas, saberes e imaginarios que provocaron enfrentamientos, ajustes y apropiaciones de diversa índole (2005: 15). En este sentido abordaremos las funciones que habrían cumplido las representaciones de protestantes, musulmanes y judíos en la región andina, para finalmente abordar un caso más complejo, como es el de la figura del indígena, que sirvió como espacio de disputa discursivo en la lucha contra el enemigo universal de la Iglesia, el Demonio.

Nos centraremos en una idea que aparece como una matriz discursiva en la caracterización de los diferentes enemigos, vinculada al ataque de imágenes sagradas, que en muchos casos se constituyó como una operación discursiva frecuente para las acusaciones. A su vez, las analogías entre los diferentes “enemigos” nos muestran que las

sospechas y denuncias vertidas por el discurso católico se constituyeron como un tópico que siempre recaía sobre los conversos.

EL ENEMIGO HEREDADO

Si bien excede al propósito de este trabajo profundizar en las representaciones del enemigo en la Península Ibérica, nos interesa presentar algunos aspectos de su configuración en el Viejo Mundo que entendemos como herencias que fueron reinterpretadas y actualizadas en el Virreinato peruano.

En consonancia con la definición de Covarrubias, el Demonio es definido como “enemigo del alma” –junto con el mundo y la carne– en el *Catecismo* de Jerónimo de Ripalda, texto de gran circulación en la región, así como en la versión elaborada tras el Tercer Concilio Limense y su fundamento teológico surgió como respuesta a los distintos planteos cismáticos desde los inicios del cristianismo. La producción escrita de los Padres de la Iglesia ya mostraba la preocupación teológica sobre el Demonio y su accionar, identificándolo como el Anticristo que co-

rrompía a los hombres como forma de ofensa a Dios. Pero en particular es San Ireneo quien introdujo que para impedir la salvación de los hombres el Demonio incitaba al paganismo, la idolatría, apostasía, blasfemia y herejía, estableciendo así que los herejes y otros infieles formaban parte de las milicias infernales¹.

Hacia el siglo IX comenzaba a aparecer en escritos e imágenes de distintas regiones europeas, una identificación del Anticristo con personajes históricos, como Mahoma, y se interpretaba la expansión islámica como el cumplimiento de las profecías apocalípticas. En la península Ibérica, esta tradición es retomada por el movimiento de los falsos mártires de Córdoba, cuyas obras mencionaban a Mahoma y sus adeptos como “anticristos”, “idólatras”, “animales irracionales”, “asnos” y “serpientes” (Monteira 2014: 59).

En cuanto la presentación iconográfica de los musulmanes, en relieves de iglesias románicas ibéricas se pueden encontrar figuras caracterizadas con rasgos monstruosos, como un modo de acentuar su asimilación con el Demonio, y la distorsión del aspecto físico aparecía como expresión de la corrupción moral (Ibid: 65). En estas composiciones, centauros, arpías y sirenas, eran representadas con turbante, como atributo iconográfico que indicaba su adscripción islámica, aspecto que heredaron las imágenes andinas para la figura del musulmán (Fig. 2).

Otro medio que sirvió para la difusión de la imagen negativa del musulmán fueron las danzas de Moros y Cristianos, cuyo origen se remonta al siglo XII en el reino de Aragón. Estas formaban parte de las fiestas patronales en los pueblos y el acto principal consistía en que un grupo de moros atacaban con el fin de robar la imagen milagrosa de los cristianos con la ayuda de los diablos (Foster 1962: 383). El desprecio por las imágenes y símbolos cristianos, se constituyó en los Andes como un elemento retórico usual para la representación de los enemigos religiosos.

Este mismo aspecto aparecía asociado a los judíos en España. Podemos encontrar desde la tradición medieval un correlato visual de este tópico de la profanación de representaciones marianas y de crucifijos en el célebre cancionero mariano de las *Cantigas*. En la cantiga 34 (Fig. 3) conservada en la Biblioteca del Escorial se muestra a un judío que, instigado por el Demonio, “roba un icono de la imagen de la Virgen María para arrojarlo a una letrina” (Rodríguez Barral 2008:70).

Julio Caro Baroja (1978) refiere casos de literatura de cordel que vehiculizaban acusaciones contra judíos donde aparecía el tópico de los actos sacrílegos contra imágenes



Fig. 2 Iglesia de S. Claudio Olivares, Capiteles exteriores, Zamora (Izquierda), e Iglesia de Ntra. S. de Requijada, Segovia (derecha), fines del siglo XII, España.



Fig. 3 *Cantigas de Santa María*, Cantiga 34, Biblioteca del Escorial, Madrid.

¹ Un estudio que amplía el problema del Demonio en la tradición cristiana se puede ver en: Sanchez, Sebastián (2002). “Demonología en Indias. Idolatría y mimesis diabólica en la obra de José de Acosta”, *Revista Complutense de Historia de América* vol. 28, Madrid.

religiosas o la hostia. Es el caso de un romance conocido como “El judío de Toledo” que relata la historia de un judaizante que escapaba por las noches mientras su mujer, muy devota, dormía, para realizar profanaciones a la imagen de un Cristo crucificado que tenía escondido (Ibid: 189). Esta clase de acusaciones volvían a repetirse en las causas juzgadas por la Inquisición española hacia judíos y conversos incluso después de la Expulsión de 1492.

Volviendo nuestra atención hacia la región andina, para la empresa evangelizadora resultó fundamental el cambio en la doctrina a partir del Tercer Concilio Limense, que se materializó en una literatura más pedagógica traducida a las lenguas locales. Hacia finales del siglo XVI se puso mayor atención a los cultos denominados idolátricos que a los ojos de los españoles seguían practicándose clandestinamente (Duviols 1977: 173-175). En esta coyuntura por un lado, se instauraron las campañas de extirpación de idolatrías en el Arzobispado de Lima (1610) que se propusieron una sistematización y represión de las religiones autóctonas y prácticas heréticas, aunque nunca alcanzaron a ejercer un control total sobre la población. Por el otro, los tribunales de la Inquisición en Lima –en funciones a partir de 1570 pero fortalecido a partir de 1629–, que no tenían jurisdicción sobre los indígenas, funcionaron como una herramienta de control social, sobre todo en lo que concernía a los extranjeros que por definición eran siempre sospechosos desde el punto de vista religioso. Este escenario resultó un terreno fértil para el surgimiento de imágenes y textos que delinearan la representación de distintas clases de “enemigos”, y que justificaron prácticas de poder económico y político.

EL ENEMIGO PROTESTANTE

Las representaciones de protestantes como enemigos de la fe que podemos encontrar en imágenes y textos andinos debemos situarlas en el marco de los postulados posttridentinos asumidos por la Iglesia Católica a los fines de contrarrestar los efectos y propaganda de la Reforma Protestante. Un motivo iconográfico frecuente en la región como “La nave de la Iglesia”² (Figs. 4 y 5) servía de escenario para la inclusión de las figuras de Lutero y Calvino, resignificando la estampa que sirvió de modelo que en su lugar mostraba a los representantes de los antiguos cismas (Iglesias 2013: 208-210). Los herejes aparecen flotando a la deriva en el agua, debajo de la nave que representaba

a la institución eclesiástica, junto a las “Navis Hereticorum” y “Navis Scismaticorum”, timoneadas por seres de aspecto demoníaco. Dicha asociación recurrente entre el Demonio y la heterodoxia era evocada también en sermones como el publicado por Fernando de Avendaño hacia mediados del siglo XVII:

Mas los falsos Christianos, que se llaman Christianos, y mienten, porque no lo son, mas son engañadores, y ministros del diablo, son aquellos que no siguen, ni obedecen la doctrina deste Padre santo. Sabeys quales son estos falsos, y malos? los que vosotros llamays moros, y nosotros hereges, como aquellos que vinieron a robar por la mar, que llamavan Ingleses. (1648: fol. 17r).

Aquí se enfatiza el vínculo entre la herejía, los ingleses y la piratería que se corresponde con los conflictos entre la corona española y la británica, y que tuvieron eco en el Virreinato peruano. Los ataques de flotas inglesas, y luego holandesas, a los puertos del Pacífico significaron una amenaza en el plano geopolítico ya que existía el temor de que se instalen colonias permanentes en las Indias españolas. Pero además, en el plano económico constituían un problema para comerciantes y mercaderes locales dado que los piratas extranjeros secuestraban sus barcos y destruían el comercio facilitando el ingreso de productos foráneos, así como un acceso al territorio para aquellos países que lo tenían restringido (Aldana Rivera 1997:27).

Esto explica que en fuentes y relatos de los siglos XVI y XVII encontremos una asociación entre los términos inglés, pirata y luterano. En este sentido proponemos que la figura del protestante se constituyó como un enemigo externo, cuya amenaza real se fundamentaba en las historias, un tanto ornamentadas, de ataques a los puertos y pueblos costeros. Eran adversarios materializables que llegaban a través del mar, que hablaban otra lengua y que no buscaban instalarse en la región, generando un estado de intranquilidad para las autoridades y las poblaciones costeras. El virrey Duque de la Palata acusaba a piratas ingleses de que “han cometido hurtos, no solo en mar y tierra, sino sacrilegios atroces en los templos y en las sagradas imágenes” y que “se a gritado en la calle y en los púlpitos que no se hacía justicia, y que la estaban pidiendo las sagradas imágenes hechas pedazos” (citado en Arrús 1904:181).

Tal como señaláramos, el tópico frecuente de la destrucción de imágenes a manos de herejes se presentaba, en este caso, como justificación para la implementación

² Existen varios ejemplos que siguen la estampa de Philippe Thomassin (Roma, 1602) como: Melchor Pérez Holguín, en la Iglesia de San Lorenzo de Potosí (1706); Anónimo, en el Museo Pedro de Osma (siglo XVII); Anónimo, en el Convento de Ocopa (Depto. de Junín, Perú); Anónimo de Escuela Quiteña (at.), en la colección Zingg (Caracas, Venezuela, siglo XVIII). Existe además un ejemplo novohispano de finales del siglo XVII que actualmente se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato atribuida a Miguel Jiménez.



Fig. 4 *Navis ecclesiae*, Philippe Thomassin, 1602, Roma.



Fig. 5 *Triunfo de la iglesia*, Melchor Pérez Holguín, Iglesia de San Lorenzo de Potosí, 1706, Bolivia.

de castigos a los extranjeros. Antonio de la Calancha en su *Crónica moralizadora...* narra episodios iconoclastas, como el protagonizado por Richard Hawkins en el puerto de Valparaíso durante 1594, que venía al mando de “un galeón de corsarios ingleses luteranos” (1638: fol.283). Luego de apoderarse de un navío en el que hallaron una imagen de Cristo crucificado, menciona que “Los luteranos después de averlo encarnecido le izieron pedacos i lo echaron al mar” (Ibid). Según Calancha el acto sacrilego es lo que motiva la movilización de las autoridades para la captura de las naves británicas. Pero a partir del relevamiento de otras fuentes que relatan el viaje de Hawkins por las costas peruanas pudimos demostrar que el episodio del ataque iconoclasta nunca ocurrió, y que se trataba de una operación discursiva del cronista agustino legitimando la persecución a los navíos ingleses (Iglesias 2013: 211-213).

EL ENEMIGO JUDÍO

En relación con las representaciones de judíos, Gisbert plantea que el judaísmo no se habría presentado como “la religión del otro” por las filiaciones del cristianismo con la tradición hebrea (1999: 260), motivo por el cual su imagen no sería tan frecuente en el arte virreinal sudamericano. A diferencia de otras identidades religiosas, no aparecen atributos iconográficos que identifiquen al judío. Sin embargo, fuentes visuales y textuales como ejecutorias, probanzas de sangre y juicios inquisitoriales aplicados a judaizantes –especialmente portugueses conversos– dan cuenta de la necesidad que habría habido de definir esta figura para justificar distintas prácticas de poder económico. En este sentido, resulta interesante la postura de Ramos quien señala que “el Tribunal de la Inquisición en el Perú fue en parte un instrumento al servicio de elementos monopolistas limeños, agrupados en el Tribunal del Consulado que, en la categoría de familiares del Tribunal, se valieron del Santo Oficio para eliminar a sus competidores portugueses” (1989:91).

La figura del judío podría pensarse en términos de un enemigo interno, como un actor social del Virreinato que significaba una competencia para los comerciantes limeños y que fue objeto de un fuerte prejuicio hacia los extranjeros, en particular portugueses. Autores como Wachtel (2007) y Fogelman (2012) demostraron que muchas acusaciones contra judaizantes se fundamentaron en blasfemias y ultrajes cometidos contra imágenes marianas y crucifijos, es decir, aquellos símbolos negados por la per-

tinacia hebrea. Dicho aspecto se ancla en una tradición sobre los supuestos tratos de los judíos respecto de las imágenes cristianas que, como mencionamos ya circulaba desde el Medioevo en la Península Ibérica.

Para las autoridades coloniales la presencia de cristianos nuevos en Brasil significaba una amenaza latente que podía trasladar la frontera para reactivar prácticas criptojudías, pero además existía un temor sobre las alianzas que podían tejerse con los holandeses, que controlaban el norte del Brasil (Silverblatt 2000: 530). Las sospechas de una conspiración entre portugueses conversos y Holanda, que también significaba una enemistad religiosa por su adscripción protestante, se plasmaron en cartas a Madrid como la que envió el juez de la Inquisición Juan de Mañozca acusando a judaizantes de guardar armas para colaborar con una segunda invasión holandesa en el puerto del Callao (Ibid: 531).

En las fuentes se evidencia otra sospecha de conspiración nacida en el Nuevo Mundo que aliaba a judíos con los indígenas, en particular en contextos comerciales como los mercados limeños (Ibid: 534). Las analogías entre ambos se fundan en las teorías del origen de los americanos como una de las tribus perdidas de Israel y son acentuadas por escritos que mencionan que comparten prácticas rituales y refieren similitudes físicas y de temperamento³.

EL ENEMIGO MUSULMÁN

La figura del moro o turco es bien reconocible en las imágenes andinas, con atributos iconográficos que lo identifican, como el turbante –con o sin la medialuna–, bigotes y barba y el sable curvo. A pesar de que no hubo una presencia significativa de musulmanes en el Virreinato del Perú, llama la atención que se trate de la figura más representada como enemigo del dogma en el arte Virreinal sudamericano. En este sentido consideramos la figura del moro como un enemigo retórico, que habitaba las imágenes, fiestas y sermones, pero cuya presencia en los discursos visuales y textuales no respondía a una amenaza real.

En la península Ibérica la inclusión de moros en la iconografía religiosa cumplió una función de propaganda en el contexto de la Reconquista, como el caso de los relieves románicos antes citados. Santiago matamoros es un motivo que surgió en dicha coyuntura⁴ y que tuvo una fuerte presencia en las iglesias americanas. Un atributo como el

³ Es el caso del *Compendium* de Vasquez de Espinosa (24, 64), y el *Memorial* de Fray Buenaventura de Salinas y Córdoba, 1653, p. 11.

⁴ La imagen más antigua que se localizó de esta iconografía es un relieve en el tumbó B de la catedral de Santiago de Compostela datada en 1326 (Monteira 2012, p. 49).



Fig. 6 *Defensa de la eucaristía*, Anónimo, Casa del Moral, Arequipa, siglo XVII, Perú.

turbante aparecía como una herencia europea asociada a la figura del moro, pero creemos que su configuración iconográfica con características definidas en la región es una materialización visual de los personajes de las danzas de Moros y Cristianos, que se celebraron en diferentes ciudades y pueblos desde los inicios de la conquista.

Un motivo como “La defensa de la Eucaristía”, también tenía representaciones análogas en altares efímeros que se exhibían en fiestas religiosas, como el que registró Arzáns de Orzúa y Vela en Potosí (Iglesias 2014:10). Nos interesa destacar este motivo iconográfico sin precedentes en la metrópolis hispana, con numerosos ejemplos sudamericanos. A pesar de no haber dado con una estampa que sirviera de modelo, creemos que deben haber circulado grabados con este motivo por la región dada la similitud del esquema compositivo en todos los ejemplos pintados. Los lienzos muestran al rey español –en su versión hausbúrica (Fig. 6) o borbónica (Fig. 7)– defendiendo con espada en mano la custodia que intenta ser derribada por un grupo de moros. El mensaje que encierra la imagen fue



Fig. 7 *Defensa de la eucaristía* Anónimo, Casa del Moral, Arequipa, siglo XVIII, Perú.

identificado por Mujica Pinilla como un signo del advenimiento del Anticristo, que se concretaría cuando deje de celebrarse el Sacramento eucarístico (2007: 176). Se vincula así, a la herejía islámica con el Demonio, pero además se plasma visualmente el tópico constituido en una matriz discursiva, de la heterodoxia que atenta contra los símbolos cristianos.

Respecto de la eficacia de la figura del moro como enemigo retórico, podría asociarse a la voluntad de mostrar un ejemplo de infiel converso que no fue aceptado como súbdito y que se convirtió en un adversario religioso y militar. Esta equivalencia es señalada por cronistas como López de Gómara quien señala “comenzaron las conquistas con los indios acabada la de los moros, porque siempre guerreasen españoles contra infieles” (citado en Domínguez García: 40). Adorno propone que el discurso cristiano sobre los infieles empleaba una “semántica fija” y la búsqueda de analogías entre indios, moros y judíos que aparecía en las fuentes revela procesos de fijar la alteridad apoyándose en la semejanza (1988: 63).



Fig. 8 *Virgen del Sunturhuasi* Anónimo, Museo Udaondo, Luján, fines de siglo XVII, Argentina.

LA FIGURA DEL INDÍGENA COMO ESPACIO DE NEGOCIACIÓN

Si bien en una primera lectura podría pensarse que en el contexto de la empresa evangelizadora la figura del indígena no podía ser presentada como enemigo, dado que su conversión justificaba el sostenimiento de la colonia, debemos tener en cuenta que, como señala Estenssoro, la categoría de “indio” en sí misma tenía una carga religiosa negativa (no cristiano) (2003: 142). De esta manera el término “indio” ponía el énfasis en su carácter de neófito, que al igual que los conversos siempre eran sospechosos desde el punto de vista religioso. Para los teólogos y eclesiásticos el problema lo constituía su “enfermedad idólatra hereditaria” (Acosta 1987: 255). En la *Historia natural y moral de las Indias* (1590) José de Acosta, en el capítulo que abre el libro V donde explica las causas de la idolatría, mencionaba: “[el Demonio] no cesa de inventar modos de idolatría con que destruir los hombres y hacerlos enemigos de Dios” (1894: 4). Dicho error equiparaba al indígena converso pecando junto con otras figuras de la heterodoxia, e instigado por el Demonio a desviarse de la fe, tal como señaláramos en el lienzo de Caquiaviri.

Algunas décadas más tarde, Pablo José de Arriaga escribía en las recomendaciones para los procedimientos

durante las visitas de idolatrías que “teniendo la noticia de la Idolatría, que pudiere aver averiguado [...], avisará en un sermón, de los que se van haziendo, dándoselo a entender con muchas veras a todo el pueblo, el grave delito, que todos an cometido en adorar Huacas, &c. Y como estan descomulgados, y son enemigos de Dios;” (1621: 95). Si bien la Iglesia presentaba su batalla discursiva contra el Demonio, en este sentido que señalamos, la figura del indígena idólatra sí aparece, mediante un desplazamiento, como enemigo y adversario del régimen colonial: si no era católico, no era súbdito.

La iconografía que remite a los relatos sobre el episodio temprano del Sunturhuasi (Fig. 8), con el Cuzco sitiado por Manco Capac y la intercesión de la Virgen para evitar que los nativos quemaran la capilla donde se refugiaron los españoles, exhiben lo infructuoso de la resistencia indígena. Además de impedir la destrucción de la iglesia, símbolo de la institución eclesiástica, el milagro mariano a través de la emisión de polvo cegando a los indios, dota al relato de un contenido alegórico: su ceguera es el velo que cubre la razón y lleva a incurrir en errores, tópico que también encontramos asociado a los moros (Iglesias 2014: 9).

Para el caso de las analogías entre indígenas y judíos, además de la teoría del origen compartido que mencionamos, el mito de la evangelización previa de América a manos de Santo Tomás o Bartolomé justificaba el sojuzgamiento de los indígenas como un castigo divino por haber rechazado el evangelio (Tudisco, Guerra 2012: 64-65). En la Iglesia de Carabuco, los tondos del registro inferior de los lienzos de las postrimerías despliegan la historia de la cruz milagrosa traída por el santo al pueblo, y detallan los ultrajes cometidos a la imagen por los indios instigados por el Demonio (Fig. 9). Aquí volvemos a encontrar un episodio iconoclasta, intervención demoníaca mediante este caso, en una asociación que funciona legitimando la evangelización y su carácter coercitivo. La interacción con el Demonio en confesiones, bailes y borracheras, también podemos encontrarla en el registro superior del lienzo del infierno en la misma iglesia (Fig. 10). Resultan llamativas dos figuras en particular, con rasgos monstruosos y vestidos con unkus, que podrían leerse bien como indígenas demonizados, o bien como el Demonio travestido con atavíos indígenas para engañar a los nativos.

Además de esta dimensión en la representación del indígena, debemos tener en cuenta que existen otras imágenes, como el caso de la serie del Corpus Christi, donde se puede ver al indígena caracterizado con su vestimenta y distintivos, como súbdito y un actor social más del Virreinato peruano. En este sentido, aparecen dos modos de representar al indígena, en ocasiones acusándolo de ser instigado por el Demonio, atentando contra la Iglesia con sus prácticas idólatras, y en otros casos se lo aceptaba en

ceremonias religiosas, se mantenían antiguas estructuras de poder y privilegios de la elite incaica, o se lo incorporaba en cuadros religiosos como donante.

A lo largo del trabajo pudimos identificar en imágenes y textos producidos en el Perú virreinal la presencia de diferentes enemigos religiosos –externos, internos o retóricos, aunque todos contruidos– que justificaron prácticas de poder económico y político. Y si bien nos encontramos con operaciones discursivas similares para la acusación de

los herejes e infieles heredadas de Europa, como el tópico de la iconoclasia, la búsqueda de analogías o la sospecha sobre posibles alianzas, la representación del indígena exhibía nuevos matices. A partir de estos dos modos de ser representado, como aliado del Demonio y como súbdito, la figura del indígena se presentaba como el campo de batalla, como un espacio de negociación y disputa, en la lucha que se libraba desde el discurso entre la Iglesia y su enemigo universal, el Demonio.



Fig. 9 Lienzos del *Purgatorio* y *Juicio Final*, Tondos 10 y 11, Iglesia de Carabuco, 1684, Bolivia.



Fig. 10 Lienzo del *Infierno* (detalle), Iglesia de Carabuco, 1684, Bolivia.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, José de [1590] (1894), *Historia natural y moral de las Indias*. Tomo II. Madrid, Juan de León (Imp.).
- Adorno, Rolena (1988), “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 28. Lima, CELAP.
- Aldana Rivera, Susana (1997), “No por la honra sino por el interés. Piratas y comerciantes a fines del siglo XVII”, en *BIRA: Boletín del Instituto Riva-Agüero*. Lima.
- Arriaga, Pablo José de (1621), *Extirpación de la idolatría del Piru*. Lima, Imp. Gerónimo de Contreras.
- Avendaño, Fernando de (1648), *Sermones de los misterios de nuestra santa fe católica, en lengua castellana, y la general del Inca, Impugnarse los errores particulares que los indios han tenido*. Lima, Jorge Lopez de Herrera (Imp.).
- Bertonio, Ludovico (1612), *Confesionario muy copioso en dos lenguas aymara y Española, con una instrucción acerca de los siete Sacramentos de la Santa Iglesia, y otras varias cosas, como puede verse por la tabla del mismo libro*. Provincia de Chicuyto, Francisco del Canto (Imp.).
- Coser, Lewis (1961), *Las Funciones del conflicto social*. Madrid, FCE.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1674), *Tesoro de la lengua castellana o española*. [En línea], CervantesVirtual. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/8025052954570383196613/index.htm>.
- Domínguez García, Javier (2006), “Santiago mataindios: La continuación de un discurso medieval en la Nueva España” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 54, n° 1. México, El Colegio de México.
- Estenssoro, Juan Carlos (2003), *Del Paganismo a la Santidad*. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo. 1532-1750. Lima, IFEA.
- Fogelman, Patricia (2012), “‘Son unas pueras todas las imágenes y unos pedazos de palo’: Manuel de Coito, escultor portugués acusado por blasfemias ante el Santo Oficio de la Inquisición. Buenos Aires, siglo XVII” en *População e Sociedade* n° 20. Porto, CEPESE.
- Gruzinski, Serge (2005), “Passeurs y élites ‘católicas’ en las Cuatro Partes del Mundo. Los inicios ibéricos de la mundialización (1580-1640)” en O’Phelan Godoy, Scarlett; Salazar-Soler, Carmen (eds.), *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo ibérico, siglo XVI-XIX*. Lima, IFEA.
- Iglesias, Lucila (2014), “Moros en la costa (del Pacífico). Imágenes e ideas sobre el musulmán en el Virreinato del Perú” en *Diálogo Andino* 45. Arica, FEyH, Univ. de Tarapacá.
- (2013), “Naves, herejes y luteranos”, en *Avances* 23. Córdoba, CIFFyH, UNC.
- Monteira Arias, Ines (2014), “Alegorías del enemigo: la demonización del islam en el arte de la ‘España’ medieval y sus pervivencias en la Edad Moderna” en Tausiet, María (comp.). *Alegorías. Imagen y discurso en la España Moderna*. Madrid, CSIC.
- (2012), “El triunfo sobre la idolatría como victoria sobre el Islam: Nuevas consideraciones sobre el caballero victorioso en el románico hispano”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H.a del Arte, t. 25. Madrid, UNED.
- Ramos, Gabriela y Urbano, Henrique (1993), *Catolicismo y extirpación de idolatrías. Siglos XVI-XVII. Charcas, Chile, México, Perú*. Cuadernos para la historia de la Evangelización en América Latina, Vol. 5, Cuzco, CERA Bartolomé de las Casas.
- Rodríguez Barral, Paulino (2008), *La imagen del judío en la España medieval: el conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Barcelona, Ediciones Universitat Barcelona.
- Silverblatt, Irene (2000), “New Christians and New World Fears in Seventeenth-Century Peru” en *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 42 N° 3. Cambridge, Cambridge University Press.
- Tudisco, Gustavo y Diego Guerra (2010), “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, UNSAM edita.



LA ESCUELA DEL COLLAO AL OCCIDENTE DEL TITICACA

MARTÍN ISIDORO - CLELIA DOMOÑI / ARGENTINA

Dentro de la escuela del Collao (siglos XVI-entrado el XIX), la cual se extiende entre La Paz y los pueblos de las orillas del lago Titicaca¹, encontramos el antiguo Chucuito. Allí, incluyendo Copacabana², florece una lógica artística común de cierta autonomía. Gravitando entre importantes núcleos de irradiación de ideas y arte como el Cuzco, Arequipa y La Paz, esta área de dicha región artística surandina evidencia indicios concretos y

estrechos de conexiones maestro-seguidores documentadas³, constantes estilísticas de gusto (italiana, flamenca y sevillana⁴) y búsquedas locales –*Kunstwollen*–, e intercambios tanto internos específicos –de los cuales un caso nos ocupará en este trabajo– como allende sus fronteras donde se afirma su identidad geográfica así como su adhesión a una tradición propia⁵. Este lugar de arte es de carácter descentralizado, sin una única urbe hegemónica, pues

¹ Cfr. Gisbert, T. “Los estilos de la pintura colonial en Bolivia.” En Unión Latina. *El retorno de los ángeles*. La Paz, Unión Latina, 2000, pp. 119 y 121-123.

² En este recorte de estudio hecho para profundizar la escuela del Collao definida por Gisbert, la inclusión de esta ciudad, se justifica por su unión espiritual desde lo doctrinal con las ciudades de Chucuito. Copacabana es incorporada a la doctrina de Chucuito durante la primera evangelización de la zona, llevada a cabo por los dominicos (1534-1576), según fray Reginaldo de Lizárraga (Lizarraga, R. *Descripción Colonial (Libro Primero)* [*Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile, para el Excelentísimo Señor Conde de Lemus y Andrada, presidente del Consejo real de Indias, por Fr. Reginaldo de Lizárraga.*]. Buenos Aires, Librería La Facultad, 1916 [1605] cap. LXXXVI p. 220.; Espinoza Soriano, W. “Copacabana del Collao: Un Documento de 1548 para la etnohistoria andina”. En *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines*. Lima, Institut français d’études andines-IFEA, Tomo 1(1), 1972. 1-16 pp.). Este nexo se vuelve a asegurar con el apoyo jesuítico de Juli, hacia 1583, a la devoción mariana del Santuario, dado por parte del padre Diego Torres, Rector de la Compañía de Jesús, quien se hace cofrade, arrastrando a los individuos de su comunidad (Noel, M. S. *El santuario de Copacabana, de la Paz a Tiahuanaco*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes Bellas Artes, 1950. p. XVII). Años más tarde, continúa la relación entre los jesuitas y los agustinos, los nuevos administradores del Santuario (*Ibidem*, p. XIX).

³ Para analizar un caso en que un seguidor retoma a Bitti. Ver, Isidoro, A. M. “Fuentes gráficas del bautismo de Cristo en el Collao”. En *IX Jornadas de Arte e Investigación: El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos (noviembre 2010)*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras/UBA, 2012. En cuanto a las relaciones maestro-discipulado, se deduce el entrenamiento de artistas locales durante la estancia de Bitti en Juli. Ver, Gisbert T. et al. *La pintura mural en Sudamérica*. Vaduz (Liechtenstein), System Verlag, 1979. Isidoro, A. M. “Immaginario italo-fiammingo della pittura murale nel Sud Andino”. En *XXXIV Convegno Internazionale di Americanistica*. Perugia (Italia), Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” Onlus, 2012.

⁴ Ver. “Bitti en el Virreinato del Perú.” En Mesa, J y Gisbert, T. *El manierismo en los andes*. La Paz, Unión Latina, 2005. Isidoro, M. y Domoñi, C. “Presencia flamenca en el Collao jesuítico: Forchaut y el comercio del arte.” En *Migraciones y Rutas Del Barroco. Memoria del VII Encuentro Internacional Barroco*. La Paz, Fundación Visión Cultural. 2014. Isidoro, M. y Domoñi, C. “Apostolado zurbaranesco en Pomata”. (Este texto es reproducido en el presente volumen).

⁵ Sólo pensar en la fortuna iconográfica de la Virgen de Copacabana o Pomata.

ciudades como Juli, Pomata y Copacabana funcionaron como centros no exclusivos de proyección cultural cuyos logros y avatares se sustentaron en la suerte y objetivos de las órdenes jesuita, dominica y agustina respectivamente.

Hacia la cuarta década del siglo XVII, comienza a ser documentable la relación de Ilave con el santoral jesuítico y su ideario religioso. Vemos al párroco y extirpador de idolatrías Diego García Quadrado, impulsando las obras y la ornamentación de San Miguel con la adquisición de cuadros de santos con dos líneas ideológicas muy marcadas: la de la orden dominica y la de la jesuita –imágenes de Ignacio y Francisco Javier–. A lo largo de los siglos XVII y XVIII, se estrechan con Juli intensos vínculos artísticos, más allá de los contactos de esta índole con ciudades como La Paz (y otras ciudades de Charcas) o Cuzco⁶. De hecho, en el primer cuarto del siglo XVIII, el párroco Juan García de Arriaga le compra, en 1725, para la Iglesia de San Miguel de Ilave 14 lienzos de escuela julina al padre Blas Pérez, cura de San Pedro de Juli: 7 de la vida de San Ignacio y 7 de San Francisco Javier⁷.

Los cuadros, que se analizarán a continuación, se encuentran en el depósito de San Miguel y podrían sentar las bases de una reflexión modelica sobre la evangelización en las ciudades periféricas a este gran centro productor de ideas y obras de arte que es Juli. Puesto que el espacio collavino es un sistema que superaría los límites jurídicos tajantes de las órdenes en favor de las necesidades de la evangelización.

SAN IGNACIO EVITA QUE PEQUE EL JOVEN LASCIVO

Ribadeneyra, en su *Flos sanctorum*⁸, nos narra esta historia en la que Ignacio arriesga su vida para la salvación del prójimo. Estando en París, busca apartar a un hombre perdido de una *mugercilla* que tenía. Pero, no lo podía persuadir con palabras. Entonces, sabiendo que, una

noche gélida de invierno, iba a pasar junto a un lago para encontrarse con ella, decide sumergirse en sus aguas hasta el cuello y esperarla. Al acercarse este hombre, le grita diciendo: *Adonde vàs, miserable, no vès la espada de la Divina Justicia, que te a menaza? Anda adelante, anda, cumple con tu maldito gusto, yo estaré aquí afligiendome entretanto por tu causa, hasta que a costa mia aplaque el enojo de Dios*. Atónito con el espectáculo de tan estupenda caridad, obedece y deja de pecar. Luego, el santo ayunó por tres días, orando en lágrimas, hasta lograr que dicho hombre perseverara en el cambio (Fig. 1a).

Parte de este cuadro (211 x 369 cm) toma casi literalmente⁹ como fuente gráfica la estampa N° 42 de la serie romana conocida como Rubens-Barbé (1609, 1622¹⁰) sobre la vida del santo (Fig. 1b). Esta biografía gráfica oficial fue grabada probablemente por Jean-Baptiste Barbé, siguiendo en algunas escenas dibujos de Rubens, y las inscripciones en latín fueron realizadas por *Mikołaj Łęczycki* (*Lancicius*) y Filippo Rainaldi¹¹. La inscripción, que no cita ninguna fuente escrita, reza coincidiendo de modo general con Ribadeneyra: *Ab impuris amoribus quempiam reuocaturus in summa hyeme, gelido se in stagno collo tenus immergit, ibique praetereuntem conspicatur, voce aspectuque terret, et conuertit*. [Ignacio] lo llamará a apartarse de los amores deshonestos, sumergiéndose hasta el cuello, en pleno invierno, en un estanque de agua gélida y, allí [el joven] viéndolo al pasar, estupefacto por lo que contemplaba y escuchaba, cambia de opinión.

Este lienzo, sin embargo, enriquece la historia, haciendo hincapié en el momento de arrepentimiento del joven (Fig. 2). De rodillas y con sus manos cruzadas sobre su pecho ante el santo, en un típico gesto de fervor religioso –*Inbrunstgestus*–¹², el joven expresa reverencia y humildad, así como sobrecogimiento frente al *mysterium tremendum et fascinans*¹³ que ha presenciado. Es probable que estemos ante la presencia de retratos, e incluso autoretratos, entre los personajes de comparsa que asisten a esta escena.

⁶ Cfr. Gutiérrez, R. et al. *Arquitectura del Altiplano Peruano*. Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1978, pp. 293-298 y 302-303.

⁷ AGI, Sección V, Audiencia de Charcas, Legajo 376, Informe de Alejo Fernando de Roxas y Azevedo Obispo de la Paz, 10 de noviembre de 1725. Indica el Padre Arriaga, graduado en Cuzco, reedificó la iglesia de Ilave. Cfr. Gutiérrez, R. et al. *op. cit.*, pp. 294 y 302.

⁸ Cfr. Ribadeneyra, P. et al. *Flos sanctorum*. Madrid, Imprenta de Agustín Fernández, 1716 [1599]. Vol. 4. pp. 191-192.

⁹ Se simplifica el paisaje del fondo, también se agrega una Biblia y la vestimenta del santo en la orilla del lago. Esto último optimiza la comprensión de la escena milagrosa y sirve tanto de nexo como de separación de la escena contigua del arrepentimiento.

¹⁰ Esta serie aparece impresa y encuadrada en el libro *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesv Fvndatoris*: la primera edición, en 1609, publicada con motivo de su beatificación por Paulo V, consta de 79 estampas; en 1622, se reedita a causa de la canonización por Gregorio XV con el agregado de una estampa (retrato de Ignacio). Cfr. O'Neill, C. E. et al. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático I*. Roma-Madrid, Instituto Histórico SI/Univ Pontifica Comillas, 2001, p. 250.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Barash, M. *Giotto y el lenguaje del gesto*. Madrid, Akal, 1999, pp. 80-95.

¹³ Dadosky, J.D. *Religious Knowing. Encountering the Sacred in Eliade and Lonergan*. New York, State University of New York Press, 2004, pp. 13-16.

Fig. 1 a) Escuela julina.
San Ignacio evita que peque el joven lascivo, c. 1725,
óleo sobre tela, depósito de
la Iglesia de San Miguel de
llave; b) Jean-Baptiste Bar-
bé, según Rubens. *Vida de
San Ignacio*, estampa Nº 42,
1609/1622.



LA INTERCESIÓN DE SAN IGNACIO ANTE LA VIRGEN DEL CARMEN PARA SALVAR A DOÑA MARÍA DE AHOGARSE

Este milagro calificado¹⁴ está propiciado por Dios para salvaguardar la honra del santo, pagando injurias con beneficios¹⁵. Ribadeneyra narra en *Flos sanctorum*¹⁶ que dos mujeres nobles, Doña Violante y su hija Doña María, partieron el 24 de junio de 1618 de la rivera del Araxi (Cerdeña), en el Genovesado, hacia una iglesia en Loan[o] (Liguria) donde se veneraba a la Virgen del Carmen. Al volver, el miércoles de las cuatro temporas de la Pascua, se encuentran con el río Antognano (cercano a la ciudad de Albenga, Liguria), muy crecido por las lluvias. María se acercó a su margen para ver la creciente, cuando se desmoronó la arena bajo sus pies y cayó, arrastrándola rápidamente una milla dentro del mar. Mientras su madre pedía auxilio, ella se hundió tres veces. Doña María le rogó a la Virgen del Carmen, San Francisco de Paula –cuya iglesia poco antes había visitado– y a todos los ángeles y santos de la corte celestial. Pero, viendo que sin remedio se ahogaba invocó a San Ignacio: O Bienaventurado Ignacio, ayudame, pues sabeis que tengo dos hermanos en vuestra Religión. Lo recordó, pues seis días antes había soñado que la Virgen del Carmen y él la salvaban de morir en el mar. Terminada la oración, flotó derecha con los brazos abiertos en forma de cruz y sus pies juntos. De repente, la rodeó una nube que llegaba al cielo, resplandeciente y cercada de ángeles;



Fig. 2 Detalle de *San Ignacio evita que peque el joven lascivo*.

¹⁴ “Sucedió el año 1618 y de un traslado auténtico de los processos originales deste milagro calificado por el Obispo de Alvenga [Albenga, Liguria] se sacó todo lo que queda referido”. Nieremberg, J. E. *Honor del Gran Patriarca San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesus*. Madrid, María de Quiñones, 1645. p. 112.

¹⁵ Cfr. García, F. *Vida, virtudes, y milagros de S. Ignacio de Loyola fundador de la Compañía...* Madrid, Imprenta de Don Gregorio Hermosilla, 1722, p. 647.

¹⁶ Cfr. Ribadeneyra, P. et al. *op. cit.*, pp. 216-218.



Fig. 3 Escuela julina. *La intercesión de San Ignacio ante la Virgen del Carmen para salvar a Doña María de ahogarse*, c. 1725, óleo sobre tela, depósito de la Iglesia de San Miguel de Ilave.



Fig. 4 Anónimo arequipeño. *La intercesión de San Ignacio ante la Virgen del Carmen para salvar a Doña María de ahogarse*, siglo XVII, óleo sobre tela, Iglesia de la Compañía de Arequipa.

allí, Ignacio aparecía con rayos de luz que nacían de él. En la parte superior, se encontraba la Virgen del Carmen como Reina de los Cielos, flanqueada por dos ángeles que sostenían sus ropajes. En ese momento, pidió que el santo interceda ante ella, y él con los brazos abiertos la amparó. La Virgen, bajando de su trono se puso al lado de Ignacio y lo señaló con el índice de su diestra, proclamando: *Ves aquí el Santo que tu llamas*. Entonces, Doña María, entre lágrimas, dijo: *O Bienaventurado Ignacio, perdonad mi atrevimiento, y descortesía en no aver hablado con tanta estima de vuestra santidad, como era razon con mi hermano de vuestra Compañía, diziendo, que avia entrado en una Religión de uno que no era Santo: y confieso, y dirè à voces por todas las partes del Mundo, donde estuviere, que he visto, y conocido sois Santo, y Santissimo, y, confio en vuestros merecimientos. Que me aveis de ayudar, è interceder por mi a la Madre de Dios*. Escuchando esto, la Virgen la reprendió amorosamente: *Como te atreviste a dezir que no era Santo? Ves à qui como es Santo, y de tantos Santos como has llamado, èl solo viene para ayudarte, y por su medio has de ser salva*. Tres horas duró la visión, justo hasta el momento que un hombre la logró socorrer, no obstante, el milagro continuaba puesto que ella flotaba rígida y esto fue visto por muchos, que habían sido atraídos por la prodigiosa nube. Llegada a tierra, se hincó y elevó una oración al cielo, y pidió a los demás que agradecieran a la Virgen y a Ignacio por haberla salvado.

Este cuadro (216 x 357 cm.) representa de modo condensado, por un lado, el momento en que la Virgen del Carmen se coloca al lado de Ignacio y, por el otro, cuando la visión se desvanece al ser socorrida Doña María por un hombre (Fig. 3). Comparándolo con otra versión que se halla en el *sottocoro* de la iglesia de la Compañía de Arequipa, también presenta la misma condensación temporal (Fig. 4). Sin embargo, en la tela collavina, observamos que la Virgen se ubica en un plano más cercano al santo luciendo un aspecto más humanizado, Doña María conserva aún su postura milagrosa de la rígida flotación y carece de epígrafe explicativo. Probablemente, también estemos ante la presencia de retratos y un autorretrato en los personajes masculinos de la costa. Por su parte, la pintura arequipeña¹⁷ sigue al texto mostrando a la Virgen como Reina de los Cielos y a Ignacio rodeado de una luz ardiente, aunque la actitud corporal de Doña María se corresponde más con la realidad de un rescate en el mar. En relación a la autoría y datación de nuestro cuadro collavino evidentemente pertenece, junto con *San Ignacio evita que peque el*

¹⁷ La leyenda de este cuadro reza: *María doncella caió en un Río de Genova y la llevo una milla dentro del mar: invoco a la Virgen del Carmen y a N.P.S. Ignacio, y se le aparecieron en una nube Resplandeciente: dijole la Virgen que por los meritos de S. Ignacio venian ambos a librarla: tres horas la tuvieron sobre las aguas y andando sobre ellas salio sin hundirse a vista de mucha gente, que estaba en la plaia.*

Fig. 5 a) Escuela julina. *Los milagros de San Francisco Javier*, c. 1725, óleo sobre tela, depósito de la Iglesia de San Miguel de Ilave; b) Marinus van der Goes, según Rubens. *S. Franciscus Xaverius Indiæ Orientalis Apostolus*, 1633-1635, grabado.



joven lascivo, a la misma mano y posiblemente sean parte de los cuadros adquiridos en 1725.

LOS MILAGROS DE SAN FRANCISCO JAVIER

En esta tela (205 x 359 cm.), podemos ver a San Francisco Xavier sobre un podio, acompañado de un acólito, bendiciendo con la diestra a una multitud que resulta una síntesis¹⁸ de sus milagros realizados durante su apostolado en Asia: en un primer plano, la curación de enfermos y tullidos de toda clase, resucitados y una madre con su hijo que se había ahogado; en un plano intermedio, encontramos espectadores naturales de Asia y América, representantes de los nuevos territorios a evangelizar, y un soldado –según Graham Smith, el soldado portugués perdido que el santo había recristianizado en la India– y, en el último plano, el combate al paganismo, simbolizado por la caída de ídolos (Fig. 5a).

La escena está tomada de la estampa *S. Franciscus Xaverius Indiæ Orientalis Apostolus*, abierta entre 1633 y 1635 por Marinus van der Goes, siguiendo un modelo de Rubens realizado en 1617-18 para la Iglesia Jesuita de Amberes (Viena, Kunsthistorisches Museum)¹⁹. Esta pintura llena de dramatismo, que no sólo tiene un fuerte tratamiento espacial y de composiciones diagonales sino también acciones y gestos a veces muy complicados e irregulares, está, sin embargo, concebida como una entidad orgánica, ininterrumpida y con una intensidad didáctica clara²⁰. Es

manifiesta en esta composición la influencia de la escuela veneciana, específicamente de Tiziano y Veronese (Fig. 5b).

Al comparar la estampa con nuestra obra, observamos que hay ciertos cambios que alteran la fuente gráfica y en parte su estructura significativa. Por un lado, la omisión de la *Fides Catholica*, entronizada en los cielos, sosteniendo con una mano el cáliz sobre el que gravita la eucaristía mientras que apoya la otra sobre el orbe, ante la presencia de una *crux commissa* cargada por dos ángeles. A su existencia, debemos la destrucción efectiva del ídolo y que en nuestra pintura, por su ausencia, se transfiere la acción al santo, de modo justificado por su actividad misional en Asia extirpando idolatrías²¹. También, la gestualidad del santo se ve afectada por el tránsito de la imagen pintura-grabado-pintura: en la obra de Rubens, el motivo del santo con su brazo extendido, dirigiéndose a la multitud desde una plataforma –que se inspira en la antigua *Adlocutio* romana²²–, se interpreta como una bendición con su diestra, mientras que con la mano izquierda señala a la *Fides Catholica*; la estampa invierte esta relación, generando una lectura errónea en el pintor collavino, donde el señalamiento a la *Fides* se transforma en bendición. Además, genera cierto extrañamiento de carácter manierista el impío con pandereta que recibió el mismo tratamiento colorístico del ídolo caído, salvo su instrumento musical. Por último, la alteración más relevante es –en el plano medio– la incorporación al grupo de nuevos cristianos de un americano, arraigando irrevocablemente esta iconografía de evangelización en Asia al terruño.

¹⁸ Cfr. Vlieghe, H. *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part VIII. Saints II*. Bruselas, Arcade Press, 1978, pp. 26-29.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 26-29 y 34-35.

²⁰ Cfr. Vlieghe, H. *Arte y arquitectura flamenca 1585-1700*. Madrid, Cátedra, 1998. 64 p. Cfr. Ayala Mallory, N. *La pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1995, pp. 125-128.

²¹ Ver Tursellinus, H. *Vida de S. Francisco Xavier*. Pamplona, Carlos de Labayen, 1620. Lib. VI, cap. XI. Xuarez, G. *Vida iconológica del apóstol de las Indias S. Francisco Xavier de la Compañía de Jesús*. Roma, Imprenta de Miguel Puccinelli, 1798, cap. XVII, pp. 67.

²² Cfr. Vlieghe, H. *Op. Cit.* 1978, p. 28.



Fig. 6 a) Escuela julina. *Prédica de San Francisco Javier a los no creyentes*, c. 1725, óleo sobre tela, depósito de la Iglesia de San Miguel de Ilave; b) Jacobus de Man, le Père. S. FRANCISCVS XAVERIVS. *Primus ex Societ.[atis] Jesu Fidem in Indiam inuexit*, anterior a 1725, grabado.

PRÉDICA DE SAN FRANCISCO JAVIER A LOS NO CREYENTES

En este lienzo (205 x 311 cm.), se relata el milagro en el cual se le concedió al santo, del mismo modo que a los primeros apóstoles, el don de lenguas (Fig. 6a). Esto ocurrió cuando predicaba a los nativos de las costas de Pesquería –en el extremo sur oriental de la India–, específicamente en Tutucurin, su ciudad principal. Estas costas estaban habitadas por los paravas, cuyo nombre significa pescadores. Para el santo eran ricos en perlas, ya que eso pescaban, pero pobres en doctrina, entonces, parte de Goa hacia mediados de octubre de 1542 con el fin de predicársela. Ellos fueron cristianizados cuando los portugueses, unos años atrás, habían desplazados a los sarracenos, sin embargo, lo eran sólo de nombre por falta de presencia sacerdotal.

Por esta misma causa, se ignoraba sus lenguas, porque los paravas eran, en realidad, treinta pueblos de diferentes naciones. Este hecho no sólo aceleró la conversión sino que fue considerado como un prodigio en la bula de su canonización²³.

Su fuente iconográfica posiblemente tenga una doble vertiente. Por un lado, la estampa S. FRANCISCVS XAVERIVS. *Primus ex Societ.[atis] Jesu Fidem in Indiam inuexit* [San Francisco Javier, el primero entre los de la Compañía de Jesús, ha llevado la fe a la India], cuyo autor Jacobus de Man, le Père (c1650-1719), era un artista antWERPIENSE activo entre fines del siglo XVII y principios del XVIII²⁴. (Fig. 6b) Su trabajo como grabador no sólo se asocia a nombres como Van Dyck, Theodoor Galle o Antonie Wierix sino también a las *devotieprenten* o *Andachtsbilder*²⁵, es decir, a las imágenes devocionales. De hecho, este grabado es una

²³ Cfr. Massei, G. *Compendio della vita di S. Francesco Saverio della compagnia di Gesù*. Roma, Per Michele Puccinelli a Tor Sanguigna, 1793. Cap. XIV, pp. 56-60. Cfr. Xuarez, G. *op. cit.* Cap. XIV, pp. 53-56. Para este autor, Pesquería es una isla.

²⁴ “Los de Man pertenecen nuevamente a una de las inabarcables familias de artistas de Amberes de los siglos XVII y XVIII. Un Jacob de Man aparece como grabador hacia 1688/1689. Él es probablemente quien con el mismo nombre muere en 1719.” Spamer, A. (Traducción Clelia Domoñi) *Das kleine Andachtsbild, vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*. München, Bruckmann, 1930, p. 133.

²⁵ En la década de 1920, los historiadores del arte alemanes Georg Dehio y Wilhelm Pinder acuñaron la noción de *Andachtsbild* en relación a una clase nueva de esculturas surgida a principios del siglo XIII, en respuesta a nuevas necesidades devocionales de los individuos, las cuales no se adaptaban a los servicios litúrgicos de altar. En la misma década, Panofsky especifica el concepto considerando dos ideas fundamentales de la imagen medieval: historia (imagen narrativa, escénica, es decir, didáctica) e imago (imagen representacional de culto o hierática, es decir, imagen litúrgica de carácter estático). La *Andachtsbild* difiere de ambas ideas, pues ella es creada, o bien, por la suspensión de la representación narrativa apuntando a un momento específico en el tiempo, o bien, por la activación de una imagen representacional atemporal; y, su contenido en ambas se hace accesible por medio de la meditación contemplativa. Se le ha criticado a esta definición el hecho de estar basada en un doble criterio, como explica, por ejemplo, Sixten Ringbom: uno formal e iconográfico para la historia y, otro funcional en relación al uso y propósito de la imagen que ayuda al ensimismamiento contemplativo para la imagen de culto. Ringbom agrega que la ‘imagen de devoción’ se diferencia de la litúrgica y didáctica por su función intencionada en conexión con una edificación, oración y meditación privada, es decir, es un concepto funcional. Para este autor, la *Andachtsbild* panofskyana debería definirse sólo por un criterio formal e iconográfico, pues funciona bien desde esta perspectiva. Son esencialmente representaciones simbólicas que expresan misterios de la fe, representaciones pictóricas de conceptos como el sufrimiento de Cristo, la Inmaculada, etc. Cfr. Kaspersen, S. et al. *Images of Cult and Devotion: Function and Reception of Christian Images of Medieval and Post-medieval Europe*. Dinamarca, Museum Tusculanum Press, 2004. pp II-VII.

de ellas (7 x 9,5 cm.). Al compararlo con el lienzo, se observa que el número de figuras se acrecienta, aunque se mantiene la estructura postridentina de la figura protagonista puesta en foco por la comparsa. A la muchedumbre de infieles moros y nativos de Asia, se le suman gentiles americanos y una notoria presencia de niños, aportando una rica gestualidad. Incluso algunos nos interpelan con la mirada, dándonos otras posibilidades de entrada a la obra. Además, la composición espacial se complejiza por la incorporación de exquisitas verduras. Por otra parte, la sarracena sedente en *repoussoir* dialogando con un moro –a la diestra del santo–, responde a otra fuente posiblemente pictórica. Encontramos la misma estructura formal, pero invertidos los géneros, en *Predicación de San Francisco Javier* de Juan Sinchi Roca (c1707, Iglesia de Yucay, Departamento de Cuzco)²⁶; pintura que, a la vez, toma su fuente gráfica del grabado de Jacobus de Man.

PERSECUCIÓN A SAN FRANCISCO JAVIER EN LAS ISLAS DEL MORO

Este cuadro (205 x 364 cm.) describe otro milagro del santo (Fig. 7). Durante su prédica en las islas Molucas, se dirigió a Ternate para pasar a las islas del Moro (actual Morotai, costas de Mindanao²⁷), donde la población era conocida por su crueldad. Recorrió, por tres meses, todos los pueblos evangelizándolos con su ejemplo y sus pala-



Fig. 7. Escuela julina. *Persecución a San Francisco Javier en las islas del Moro*, c. 1725, óleo sobre tela, depósito de la Iglesia de San Miguel de Ilave. (Alto grado de deterioro de la tela).

bras, estando en peligro de muerte muchas veces. Hubo un acontecimiento crítico cuando predicando en la campaña a un gran número de personas las reprendió con fervor de sus vicios, siendo que antes lo había hecho dulcemente. Enfurecidos, comenzaron a tirarle piedras para matarlo. El santo no teniendo donde huir, pues detrás tenía a los bárbaros y delante un ancho y profundo río, fue auxiliado por Dios que le dio la fuerza para mover con gran agilidad un pesado tronco que había en la orilla y era muy difícil de cargar entre muchos. Lo arrojó al agua y en él cruzó el río, quedando atónitos sus perseguidores por el prodigio²⁸.

En la pintura, el ataque con piedras del relato es reemplazado por arqueros. Es notable que las flechas lanzadas no sólo no dañen al santo sino que se vuelven contra los impíos. Tanto esta pintura como la anterior podemos considerarla como parte de la adquisición de 1725.

MARTIRIOS DEL PADRE MARCELLO FRANCESCO MASTRILLI EN JAPÓN

En este lienzo (211 x 342 cm.), se narra el martirio de este padre jesuita en Nagasaki, durante el shogunato de Tokugawa, junto con algunas escenas de su vida relacionadas al suceso (Fig. 8a). Dentro de una pequeña arquitectura, se representa la visita milagrosa de San Francisco Javier –en hábito de peregrino– al padre Mastrilli, que estaba grave de muerte, en Nápoles el martes 3 de enero de 1634. El santo lo salva de morir y lo insta a la conversión de los gentiles de India. Entonces, Mastrilli hace trabajos de misión en India, Macao y Filipinas, llegando finalmente en 1637 al Sur de Japón. Allí, es encarcelado en Nagasaki, torturado y condenado a muerte por ingresar contra la prohibición que el shogun había puesto a los padres cristianos. En el plano del fondo del paisaje, observamos los castigos del agua ejecutados los días 6 y 7 de octubre, y el tormento de las cuevas como pena de muerte entre el miércoles 14 y sábado 17. Sin embargo, como milagrosamente no murió en dichas cuevas es condenado a decapitación, lograda en el tercer golpe, luego que el padre le permitiera la ejecución al verdugo.

La fuente gráfica de este lienzo la encontramos en el libro de Ignacio Stafford, *Historia de la celestial Vocacion, Misiones apostolicas, y gloriosa Muerte; del Padre, Marcelo*

²⁶ Mesa, J. y Gisbert, T. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima, Fundación Augusto N. Wiese/Banco Wiese Ltda, 1982. vol. 1., p. 171. vol. 2. il. 222.

²⁷ Cfr. Combrés, F. *Historia de Mindanao y Joló*. Madrid, Viuda de M. Minuesa de los Rios, 1897 [1667]. Prólogo, nota 53.

²⁸ Cfr. Suarez, G. *Op. Cit.* cap. XX, pp. 77-80. Cfr. Massei, G. *Op. Cit.* cap. XX, pp. 81-85. Para este autor, este hecho sucedió durante una misa en la que el santo estaba agitado de fervor religioso y se conspiró para lapidarlo.



Fig. 8 a) Escuela julina. Martirios del Padre Marcello Francesco Mastrilli en Japón, c. 1725, óleo sobre tela, depósito de la Iglesia de San Miguel de Ilave; b) Agostinho Soares Floriano. Frontispicio de *Historia de la celestial Vocacion, Misiones apostolicas, y gloriosa Muerte; del Padre, Marcelo Fran[cis]co Mastrili...*, 1639, grabado, Lisboa.



Fig. 9 Frontispicio de *Vida del dichoso... Padre Marcelo Francisco Mastrilli, de la compañía de Jesús, que murió en el Japón*, 1640, grabado, Madrid.

*Fran[cis]co Mastrili...*²⁹, publicado en Lisboa en 1639. Se hizo de este libro otra edición lisbonense en 1649, el padre Laurent Chiffet la tradujo al francés (1640, Lyon), la traducción italiana se editó en 1642 (Viterbo), Enrique Lampayen la llevó al latín en 1647, y otra versión castellana salió en 1667 (Fig. 8b). El autor de la estampa, firmada AFS, fue el luso Agostinho Soares Floriano, que era uno de los más destacados grabadores de Portugal en el segundo cuarto del siglo XVII, notable por su pericia tanto en la finura del trazo como en la minucia de las figuraciones³⁰. La inscripción en español detalla cada una de las escenas asignándoles un número. Podemos encontrar otro grabado semejante, pero con un epígrafe distinto y sin numeración asociada al texto, en *Vida del dichoso... Padre Marcelo Francisco Mastrilli, de la compañía de Jesús, que murió en el Japon* de Juan Eusebio Nieremberg, (Madrid, María de Quiñones, 1640) (Fig. 9). Sin embargo, al compararlo con la pintura, la figura del padre con sus manos en oración responde al grabado de Soares Floriano. La pintura reproduce casi literalmente el grabado; la modificación más notoria es la sustitución de la figura sedente en *repoussoir* por el personaje de pie con lanza en la mano del plano medio en el grabado, que en la tela se representa en primer plano –al modo manierista– cortado por el marco³¹, forzando con violencia la profundidad de las perspectivas con la consecuente reducción del tamaño de las otras figuras (Fig. 10). Estilísticamente, podríamos datarlo dentro del primer cuarto del siglo XVIII.

²⁹ Stafford, I. *Historia De la celestial Vocacion, Misiones apostolicas, y gloriosa Muerte; del Padre, Marcelo Fran[cis]co Mastrili, Hijo del Marques de S. Marsano, Indiatco felicissimo de la Compañia de IHS a Antonio Telles da Silva Lisboa, Antonio Alvarez, 1639.*

³⁰ Cfr. Chaves, L. *Subsídios para a história da gravura em Portugal*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927, p. 15. Cfr. *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira: ilustrada com cerca de 15.000 gravuras e 400 estampas a cores*. Lisboa; Editorial Enciclopédia, 1900. Vol. 4, p. 144.

³¹ Este rasgo de carácter manierista Mesa y Gisbert lo registran en Quispe Tito en 1667 (*La disputa de Jesús con los doctores*, Museo de la Casa de la Moneda de Potosí) y hacia 1679 (*El martirio de San Sebastián*, Iglesia de San Sebastián de Cuzco). Mesa, J. y Gisbert, T. *Op. Cit.*, 1982. vol. 1, pp. 147 y 149. vol. 2. il. 159 y 176.



Fig. 10 Detalle de *Martirios del Padre Marcello Francesco Mastrilli en Japón*.

CONCLUSIÓN

En este análisis de caso sobre los intercambios dentro del Collao, podemos señalar, ante todo, la influencia que ejerce Juli en Ilave. Influencia de una orden caracterizada por hacer carne en ella la contrarreforma³². Hay que considerar que dos preceptos iconográficos jesuíticos rigen el repertorio existente: por un lado, el enaltecimiento de sus santos a partir de destacar su poder milagroso y de intercesión, es decir, el santo como héroe de la fe; y, por el otro lado, la misión apostólica y el martirio para templar el alma de sus misioneros, esto es, la figura del misionero que hace nacer la vocación. Esta adhesión al santoral jesuítico implica no sólo abrazar de modo más eficiente los dictámenes tridentinos de una imagen didáctica que sea clara, decorosa, y persuasiva³³ sino, sobre todo, suscribirse a un espíritu combativo, triunfalista contra al herejía, así como a su prestigioso arsenal iconográfico de carácter propagandístico.

Por otra parte, siendo el mentado estilo mestizo en escultura parte vital de esta escuela, todavía busca la producción pictórica mayor definición en las riberas occidentales del lago. Es necesario desarrollar un aparato crítico que muestre las tendencias pictóricas, la multiplicidad de estilos que conviven y la caracterización de una pintura que, en su gran mayoría, sigue inventariándose crónicamente como 'cuzqueña del XVIII'. Indubitablemente, hay una pintura mestiza al occidente del Titicaca no lo suficientemente explorada y ejemplificada, que está urgida de ese encuadre estructural, de ese metarrelato dado por un concepto tan tradicional, con debilidades superables y probado en su eficiencia como el de la escuela del Collao.

³² Cfr. mâle, E. *L'art religieux après le Concile de Trente*. Paris, Librairie Armand Colin, 1932, p. 431.

³³ Cfr. Garriga, J. (ed.). *Fuentes y documentos para la historia del arte. Renacimiento*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 345-349.



VÍRGENES Y WAKAS: MECANISMOS DE LA REPRESENTACIÓN EN LAS IMÁGENES DE CULTO COLONIALES

MARÍA ALBA BOVISIO / ARGENTINA
MARTA PENHOS / ARGENTINA

Muchas imágenes de culto coloniales han sido calificadas como “mestizas” en virtud de características, a veces formales, a veces vinculadas con sus significados, usos y funciones. En relación con esto último resulta relevante la discusión sobre el estatuto de estas imágenes, es decir si pueden ser consideradas *representaciones*, signos icónicos que están en lugar de algo ausente (prototipo o modelo divino) o si se trata de objetos que adquieren el carácter de *encarnaciones*, entidades sagradas en sí mismas. Este último carácter es el que habrían tenido las *wakas* en general en el culto andino prehispánico, y entre ellas las que asumen el aspecto de objetos escultóricos y que los cronistas han identificado con “ídolos”. Nos vamos a concentrar en la información etnohistórica que alude a las características morfológicas y materiales de las *wakas* escultóricas, fundamentalmente de piedra y metales preciosos, y a las prácticas rituales vinculadas a ellas, puesto que nos permiten indagar el problema del status de estas imágenes plásticas para confrontarlo, a partir de una revisión de los mecanismos de la representación, con el que adquieren las imágenes de culto coloniales. El foco estará puesto en las de la Virgen María por el lugar central de su devoción en Andes y los ribetes particulares que adquirió durante el periodo colonial. Algunas de sus imágenes participarían del estatuto de *representación* propio del occidente cristiano a la vez que revestirían el carácter de entidades sagradas a la manera de las *wakas* andinas. Nos interesa indagar la posibilidad de que estas dos condicio-

nes hayan funcionado alternativamente en el contexto del culto mariano, sin que una se diluyese en la otra, lo cual nos lleva a cuestionar la pertinencia misma del concepto de mestizaje. Tomaremos en cuenta que en la propia imagen de culto cristiana existe una tensión instalada entre representación y presencia de lo sagrado que complejiza la consideración de dos elementos homogéneos, lo indígena y lo europeo, que habrían intervenido en la producción y uso de las obras coloniales.

EL CULTO A LAS WAKAS, ENCARNACIONES DE LO SAGRADO

Los textos de las campañas de extirpación de idolatrías (instrucciones para los visitadores, las relaciones sobre religión incaica, cartas anuas de los jesuitas, procesos de idolatrías y los vocabularios aymara y quechua para la evangelización) y las crónicas de los siglos XVI y XVII, sumados a hallazgos arqueológicos, han permitido a diversos investigadores¹ definir *waka* como “entidad sagrada”, que involucra “cosas” naturales y artificiales, personas, lugares, seres míticos, animales, templos, objetos, etc., cuyo culto se remonta a épocas muy tempranas y sería el fundamento de la organización social andina.

Ciertamente la noción de *waka* como entidad sagrada que puede tener una existencia humana, animal y mineral, natural o artificial, expresa una concepción regida

¹ Entre estos autores podemos mencionar a Millones, Pease, Marzal, Polia Meconi, Salomon, Isbell, entre otros, que hemos discutido y retomados en otros trabajos, por ej. Bovisio 2010, 2011.

por el principio de *continuum* ontológico que pone en cuestión la diferenciación entre *wakas* artificiales y naturales (Bovisio, 2010, 2011), de modo que esta distinción es cuestionable para ser aplicada a la cosmovisión andina prehispánica. Sin embargo, puede ser útil para entender los nuevos paradigmas que introducen colonizadores y evangelizadores. El padre Arriaga, célebre extirpador de idolatrías, alude en estos términos a los:

“...Idolos, que los más eran de piedras de diversas figuras, y no muy grandes y no ay que admirarse que en cosas tan pequeñas reconociesen deidad los indios [...] estas figuras y piedras son imágenes, y representación de algunos cerros, de montes y arroyos, o de sus progenitores, y antepasados, y que los invocan y adoran como a sus hazedores, y de quien esperan todo su bien y felicidad...” (Arriaga 1984 [1621: 11]).

Para Arriaga los ídolos “representan”, vale decir están en lugar de deidades identificadas con elementos de la naturaleza y con los antepasados. En otros pasajes acude al término “estatua”, por ejemplo al describir “el ídolo” del pueblo de Ilave al pie de un cerro que dominaba un cementerio indígena:

“...estatua de piedra labrada con dos figuras monstruosas, la una de varon que miraba al nacimiento del sol y la otra con rostro de muger a las espaldas, que miraba al poniente con figura de muger en la misma piedra. Las quales figuras tiene unas culebras gruesas que suben del pie a la cabeça a la mano derecha, y yzquierda y asi mesmo tienen otras figuras como saños” (Arriaga op. cit.: 111).

Sin embargo, en numerosas fuentes, incluido el tratado del propio Arriaga y los informes de sus campañas de extirpación, el término “ídolo” aparece identificado con la palabra *waka* y descrito como una entidad en sí que recibe sacrificios y ofrendas de la misma manera que los cuerpos de los antepasados con los que guarda relaciones de parentesco:

“[...] y tambien adoran unas piedras movibles de particular hechura de que cuentan varias fabulas y cuerpos de sus progenitores gentiles cavesas de sus linajes que llaman mallquis y dizen son hijos de las

tales piedras destas huacas o idolos unos son comunes a todo un pueblo otras de particulares aillos o parentelas...” (Misión de los padres jesuitas Pablo José de Arriaga e Ignacio Teruel a las provincias de Ocros y Lampas, Cajatambo, 1619, Duviols, 1986: 451).

“En la población de Quichumarca [...] dimos, con tres huacas. La mayor [...] era Huari Huaca, y los dos hermanos suyos, de figuras tan particulares que miralles ponía horror. Tenían cuarenta y siete conopas, y entre los sacrificios pedacillos de plata...” (Arriaga op cit: 115).

Son numerosísimas las alusiones en las diversas fuentes a la apariencia de estos “ídolos”, predominando las referencias a formas amorfas, animales, humanas e híbridas²:

“Con esta ocasión se insistió mas en los sermones asegurando a los mismos que se descubriesen como lo hizieron muchos trayendo sus instrumentos de hechizerías y ydolillos que seran mas de 100 y 50 los que a un solo Padre han traido, son de diferentes figuras y los mas delllos de animales de piedra y de metal; por medio de estos idolillos les habla el demonio...” Carta Anua Residencia de Juli, 1599 (Polia Meconi 1999: 216).

“...un idolo llamado Villcana tomando el nombre de dos oratorios antiguos donde estava çercado de muchos guesos de muertos a los que fuimos con dos cruces [...] era este idolo de una piedra labrada figura de un niño de un año...” Carta Annua, del Colegio de Cuzco de 1601 (Polia Meconi, 1999: 243).

Si atendemos a los relatos recogidos en las fuentes, en muchos casos las *wakas* pasaron de una forma humana a la de piedras y/o animales o sufrieron diversas transformaciones³. Esto evidenciaría esta posibilidad de una existencia múltiple sustentada en que la concepción de que todo lo existente en la naturaleza tiene el mismo carácter ontológico. En este sentido, el hecho de que el ídolo no sea una representación de la deidad sino una encarnación de la misma con capacidad de intervenir en la vida de los hombres no implica antropomorfismo. Gell, en su definición de “ídolo”, sostiene que “es la forma visual del Dios...

² Véanse los dibujos de Guamán Poma donde claramente las *wakas* asumen una forma escultórica. En la figura 1 el Inca Tupac Yupanqui aparece hablando con *wakas* antropomorfas y amorfas. Por otro lado, en estos pasajes se hace referencia a la importancia de las ofrendas a las *wakas* que implican tanto alimento como bienes “suntuarios” oro y plata (Guamán Poma 1980 [1615]).

³ Los relatos de Huarochiri donde se narran las historias de las diversas *wakas* de la región están plagados de referencias a estas transformaciones: “Cuando *Huatiacuri* hubo terminado todas sus hazañas, *Pariacaca* y sus hermanos salieron de cinco huevos en forma de cinco halcones. Estos se convirtieron en hombres y se pusieron a pasear. Entonces, cuando se enteraron de cómo se había comportado la gente de aquella época [...] se enojaron [...] y convirtiéndose en lluvia, los arrastraron con todas sus casas y sus llamas hasta el mar sin dejar que ni uno solo se salvase [...] Al cumplir su castigo, *Pariacaca* subió al cerro que llamamos hoy *Pariacaca*”. (Anónimo de *Huarochiri* 1608: 115-9).

no es una descripción, ni un retrato sino un cuerpo” (Gell 1998: 98)⁴ y su capacidad de agencia no implica antropomorfismo sino la atribución de una mente que realiza acciones intencionales (op. cit. 125)⁵. Aparece aquí una distinción importante respecto de la imagen cristiana. Belting refiere, en su análisis sobre los orígenes de la misma, a la necesidad por parte de los fieles, de la presencia física de la deidad para garantizar una interacción con ella. Se trata de una presencia que requiere semejanza formal con un prototipo de apariencia humana. El antropomorfismo es central, además, para reforzar la existencia histórica de las figuras sagradas (Belting, 2009, 45-48). Retomaremos más adelante esta cuestión.

Como señalamos, el trato brindado a los “ídolos de piedra” y a los *mallquis* (“cuerpos de los progenitores”) evidencia la identificación entre ambos y la interacción con sus descendientes: se los alimenta, se los consulta, se les ofrecen sacrificios, se los viste, tal como describe Guaman Poma en sus dibujos (Figs. 1 - 2):

“[Sanco] es un poco de harina de maíz, revuelta con agua caliente, y desto hacen una comida general para todas las huacas...” (Anónimo agustino 1918 [1559]: 12).

“Abajo [...] en un peñol y risco [de Urcon] estaba la gran [huaca] Cóndor Cayan muy ataviada de mucha plumería y rodeada de muchos sacrificios” (Hernández Príncipe 1622: 58).

“...vestían como personas [a sus huacas], de muy lindas y ricas camisetas de cumbi [...] con sus mantas y llautos [...] muy ricos con argentería y chapas de oro y plata y con plumas muy galanas; poníanles sus chuspas llenas de coca, y poníanle guaraca o hondas para tirar y algunas les ponían capicetes de plata o cobre” (Anónimo agustino op. cit.: 18)⁶ (Figs. 3 - 4).

El otro concepto que se asocia a las *wakas* escultóricas es el de “bulto”, mencionado sobretudo en las crónicas dedicadas a la historia incaica. Alonso señala que en estos textos se aplica a tres tipos de entidades: a los bultos realizados con ropas del inca, a las estatuas que contienen uñas y pelos del inca, y a los fardos funerarios que contienen los cuerpos “momificados” del inca (Alonso 1989: 110).



Fig. 1 Dibujo 262: Ídolos vacas del inga. Guaman Poma de Ayala.



Fig. 2 Dibujo 271: Ídolos i vacas de los Colla Suyus. Guaman Poma de Ayala.

⁴ Excede los alcances de este trabajo una discusión sobre este aspecto, pero cabe señalar que no queda claro en el texto de Gell en qué sentido utiliza la expresión “todo ídolo es icónico” que en principio entraría en contradicción con la idea de que es el “cuerpo del Dios”.

⁵ Desde esta perspectiva la naturaleza de las cosas no es intrínseca sino relacional, involucrando a cosas y personas dotadas de “personalidad”, vale decir, capaces de intencionalidad (lo que les confiere una dimensión psicológica). La agencia social es relacional, no biológica, es por eso que se le puede atribuir a los artefactos en tanto interactúan con personas (Gell 1998: 123).

⁶ Este pasaje coincide notablemente con la evidencia arqueológica correspondiente a los sacrificios de *capacocha* donde las estatuillas antropomorfas de oro y plata aparecen ricamente ataviadas y rodeadas de ofrendas, véase figuras 3 y 4.



Fig. 3 Sacrificio de capacocha: Niño del Cerro del Plomo. Norte de Chile.



Fig. 4 Estatuilla femenina de plata, que acompañaba al Niño del Cerro del Plomo, Norte de Chile.

Nos interesa plantear que, a juzgar por las referencias en las crónicas, no se trata en los dos primeros casos de dobles artificiales del cuerpo momificado, que sería el original, sino de diversas materializaciones/ encarnaciones del inca. A modo de ejemplo citamos este pasaje de la relación de Sancho de la Hoz, secretario de Pizarro, que alude a la momia y los bultos del inca Guayna Capac:

“Este Guarnacaba que fue tan nombrado y temido, y lo es hasta hoy día así muerto como está, fue muy amado de sus vasallos [...] su cuerpo está en la ciudad del Cuzco, muy entero, envuelto en ricos paños y solamente le falta la punta de la nariz. Hay otras imágenes hechas de yeso o de barro las que solamente tienen los cabellos y las uñas que se cortaba y los vestidos que se ponía en vida, y son tan veneradas entre aquellas gentes como si fueran sus dioses. Lo sacan con frecuencia a la plaza con músicas y danzas, y se están de día y noche junto a él espantándole las moscas. Cuando algunos señores principales vienen a ver al cacique, van primero a saludar a estas figuras y luego al cacique, y hacen con ellas tantas ceremonias, que sería gran prolijidad escribirlas”. (Sancho de la Hoz 1853 [1534]: 196).

En el relato de Sancho, queda claro que la práctica de interactuar y venerar al bulto es la misma, ya se trate de “una estatua” o de “una momia”. Alonso (op. cit.: 115) sostiene que se realizaban prácticas diarias con la momia del inca: lavado, alimentación, etc. Pero nada indica en las fuentes que estas acciones se hicieran solo con las momias. Si pensamos que la religión inca se funda en un conjunto de prácticas y creencias muy antiguas que se sistematizaron y estructuraron como religión de estado, y que las fuentes de extirpación evidencian que estas continuaron a escala del *ayllu* una vez desestructurado el Tawantinsuyu, podemos suponer que los bultos debían existir en épocas anteriores y que se trataba de materializaciones de los antepasados/*wakas*. Lo mismo podría decirse de los *guaquis*, esculturas que funcionaban como doble o hermano del inca⁷ y de las *wankas*, piedras que se colocaban en el centro de los sembradíos y que se identificaban con el antepasado que había sido dueño de esas tierras⁸.

Resulta significativo que, si bien en las diversas crónicas, procesos y tratados de extirpación se expresan ambigüedades respecto a la distinción entre “ídolos” y “representaciones” o “imágenes”, en los diccionarios de evangelización quede establecida la distinción entre am-

⁷ El inca los elegía en vida o los heredaba y participaban de su vida activamente en batallas, ceremonias, etc., finalmente lo acompañaban después de su muerte. Nueve incas fueron hallados en sus tumbas junto a sus respectivos *guaquis* (Alonso 1990: 95). Cabe destacar que la información etnohistórica da cuenta de que estos *guaquis* tenían formas humanas y animales (pez, ave), que se les rendía culto y que poseían bienes (op. cit: 98).

⁸ Ambos tipos de “ídolos” han sido interpretados por Duviols (1976) como resultado de los procesos de litomorfización del ancestro que se expresa en las diversas fuentes etnohistóricas.

bos conceptos. En el *Vocabulario de la lengua ayмара* de Ludovico Bertonio (1984 [1612]) encontramos las siguientes definiciones: “*huaca*”: “ídolo en forma de hombre, carnero, etc. y los cerros que adoraban en su gentilidad/monstruo, animal que nace con menos o más partes de las que suele dar la naturaleza” y “*unancha*” como “figura, sacar imagen de otra pintando o dibujando” En el *Vocabulario de la lengua General del Perú llamada quechua* de Diego González Holguín (1989 [1608]) *huacca* se define como “ydoles, figurillas de hombres y animales que traían consigo”, y “*unanchan*” o “*rickchay*” como “figura, imagen”. Respecto a esta distinción Urbano plantea que estaría expresando que los evangelizadores “habrían comprendido” que “*Huaca* no es una representación [...] Es la propia realidad” (Urbano 1993: 16). Podemos pensar entonces que en época prehispánica no habría existido la concepción de una imagen que representa lo divino sino que toda imagen plástica de una deidad (“*waka* escultórica”) era una encarnación de la misma, es decir, una de sus múltiples materializaciones.

EL CULTO A LA VIRGEN, REPRESENTACIÓN Y PRESENCIA DE LA FIGURA SAGRADA

Como señalamos al comienzo, las imágenes de la Virgen María realizadas y veneradas en la región andina durante la colonia han dado lugar a interpretaciones orientadas a señalar su carácter mestizo. Desde que Gisbert (2004: 17-22) analizó la relación entre la Virgen, la Pachamama y los *apus*, parece establecida la idea de una sustitución de las entidades sagradas prehispánicas por María y una pervivencia subterránea de las mismas que se expresaría por medio de la resolución formal de las imágenes o por aspectos del culto que se les rindió y en muchos casos aún se les rinde. Esto a pesar de que la propia Gisbert dio cuenta, en relación a algunos ejemplos, de la “complicada relación entre las partes precolombinas y las cristianas en una cadena que a primera vista parece incoherente” (Gisbert, 2004: 22). Al margen de esta aclaración, y como aparece en la cita, este y otros textos de la autora contribuyeron a plantear la existencia de dos elementos que se integrarían⁹ en las obras coloniales.

Vimos en el apartado anterior lo que podríamos considerar “el elemento indígena”. Vayamos ahora al “elemento cristiano”. Enfocaremos en las pinturas de la Virgen de Pomata, la más famosa de las llamadas “Vírgenes de

manto triangular”. Si bien se conocen ejemplos españoles de pinturas que reproducen las imágenes de altar, este género alcanza en la Sudamérica de los siglos XVII y XVIII un desarrollo inusitado, conociéndose una gran cantidad de obras, muchas de ellas anónimas, que salieron de los talleres en ese periodo. El fenómeno de inflación de advocaciones de María, ya notable en la península, se amplifica en las colonias, donde las apariciones milagrosas dieron lugar a superposiciones y disyunciones de las maneras de nombrarla y mostrarla. Observa Gisbert que “si en un principio María es síntesis que engloba el culto de muchos sitios y dioses prehispánicos, una vez entronizada recomienza el proceso de disociación, pues es ya Copacabana, Pucarani, Reina...” (Gisbert, 2004: 22). Así, a la Virgen del Rosario, derivada de una aparición a Santo Domingo de Guzmán, se le adosa “de Pomata”, en alusión a la entronización de una imagen de bulto en la iglesia de Santiago del pueblo ubicado en la costa sudoeste del Titicaca. No se conoce bien el origen de esta escultura, y los abundantes testimonios sobre su culto pertenecen a la segunda etapa en que los dominicos volvieron a hacerse cargo de la doctrina, a inicios del s. XVII (Stanfield-Mazzi 2006: 39-40). Sin embargo, por sus características formales próximas a la Copacabana de Tito Yupanqui, puede datarse en el último tercio del s. XVI. Existen decenas de versiones pintadas de esta advocación, que se caracterizan por el extremo esquematismo que subsume la mayor parte de la figura en la forma geométrica del manto. Es sabido que esta forma proviene de Europa, siendo muy común en las estampas de los Atlas Marianos (Fig. 5), que usualmente representan imágenes milagrosas emplazadas en sitios de peregrinación (Freedberg, 1989: cap. 6). También es la forma a la que se atiene la Virgen de Guadalupe que Diego de Ocaña difundió en el virreinato del Perú.

Sobre las capacidades taumatúrgicas de la Virgen de Pomata, en su obra de 1681 fray Juan Meléndez comenta que no se detiene en los numerosos milagros de la imagen porque ocuparían un tomo aparte (Stanfield-Mazzi, 2006: 53). Testimonio de los mismos son un conjunto de pinturas que se hallan en la iglesia, de las cuales se han ocupado Stanfield-Mazzi (2006: 56-71 y 2010: 119-136) y Domoñi e Isidoro (2010), poniendo énfasis la primera en su función de soporte de la reputación milagrosa de la imagen y en su valor como documentos de aspectos rituales de su culto, y los segundos en su carácter de discurso visual “aparicionista y milagrero” que evidencia la competencia entre los santuarios de Pomata y Copacabana.

⁹ En la introducción de *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert afirma que los casos de la arquitectura mestiza y de la pintura cuzqueña son “verdaderas expresiones de integración, presuponiendo para estos momentos una recuperación de la propia identidad cultural adecuada al momento histórico vigente”, p. 14.



Fig. 5 *Virgen Buscodolensis* (Bois-le-Duc, Bélgica), del *Atlas Marianus* de Gumpfenberg. 1657.

Las pinturas de la Virgen de Pomata forman parte del arduo y complejo proceso de imposición del concepto de representación occidental en América. De modo que es preciso preguntar: ¿qué representan? Y, consecuentemente, ¿con qué guardan semejanza? ¿Cómo?

Hablar de representación nos lleva al problema de la mimesis. Como explica Tatarkiewicz (2001 [1987]: 301-310), en la época antigua hubo por lo menos cuatro significados de la palabra, siendo el clásico de imitación fidedigna de la realidad el que se impondría progresivamente. En los ritos funerarios y en las fiestas dionisiacas funcionaba como una instancia de relación entre dos mundos, el de los vivos y el de los muertos, y el de los hombres y el de los dioses, respectivamente. Los estudios sobre el culto a los muertos como una de las instancias más arcaicas de la historia humana ligada a la producción de imágenes (Vernant 2003: cap. 5; Belting 2007: cap. 5) muestran la existencia de una mimesis que no se basa en la semejanza de rasgos somáticos entre la imagen y el difunto. El *kolossos*, figura que participaba de los ritos, encarna al muerto, no como algo parecido en su aspecto exterior, sino en vir-

tud de sus rasgos materiales: la piedra inerte, seca, dura e inmóvil alude a la ausencia de carne, calor y movimiento. Por ello podemos decir que no es una representación sino una presentación, o aún más, una presencia del muerto. Pero, para hacer aún más intrincado el planteo, en el mismo concepto de representación subyace una tensión entre dos dimensiones, transparente y transitiva por un lado, opaca y reflexiva por otra. Toda representación se encuentra en lugar de algo ausente o invisible, al cual reemplaza pareciéndosele, mientras que a la vez se presenta como algo diferente a aquello (Chartier: 1996). La opacidad y reflexividad están ligadas al carácter concreto, material, de objetos e imágenes, ya que por más que se busque una perfecta imitación, una representación es, físicamente, distinta a aquello que representa.

La problemática presencia del prototipo en sus representaciones atraviesa la historia de las imágenes cristianas, por más que los teólogos lucharon en distintos momentos por elidirla (Belting, 2010: Introducción). Respecto de la Virgen, en la época del primer cristianismo, cuando se producían arduos debates acerca de la legitimidad de su representación plástica, ante la carencia de una referencia cierta sobre el “original”, se acudía a los modelos que proveían las imágenes antiguas. Existe una gran dificultad en realizar un catálogo de tipos fijos que relacionen un nombre con una variante formal (Belting, 2009: 30-31), ya que la atribución de sentido es cambiante según el contexto y el periodo de que se trate: “la imagen de María se convirtió en una fuente inagotable de nuevas formulaciones y significados añadidos” (Belting, 2009: 46). Esta plasticidad le permitiría convocar a una serie de divinidades arcaicas asociadas con la tierra y los ciclos agrícolas, como Cibele “madre de dioses”, la Diana de Éfeso y hasta la popular Isis, estas dos últimas con visos maternos de curación y salvación que eran ideales para ser trasladados a la Virgen (Belting, 2009: 50). Esta no solo absorbía sus funciones de “intercesora universal ante Dios”, sino los “rasgos antropomórficos” de su apariencia (Belting, 2009: 52).

Pensando el fenómeno en relación a los casos sudamericanos, se hacen evidentes varios problemas, ya que el reemplazo de las divinidades prehispánicas por la Virgen estuvo lejos de ser mecánico. Examinemos brevemente la significación de la Pachamama. Las fuentes de los s. XVI y XVII la muestran como una madre-tierra nutricia:

“...adoran y mochan la Tierra, la cual llaman Pachamama y Chumomama porque cuando nacen de sus madres caen en ella [...] y por esto la mochan, y para que les de fuerza y porque les de maíz...” (Anónimo agustino 1559: 41).

“A Mamapacha que es la tierra también reverencian especialmente las mujeres, al tiempo que han de sembrar y hablan con ella dicién-

do que les de buena cosecha y derraman para esto chicha y mayz molido o por su mano o por medio de los hechiceros” (Arriaga 1621: 23).

A la llegada de los españoles era una deidad muy antigua, débilmente integrada al panteón inca¹⁰, de la que se esperaba alimento, pero que desborda lo femenino ya que remite al origen a la vez espacio-temporal, madre-padre. El rasgo de proveedora permitió, sin embargo, la identificación con la Virgen María. Arriaga menciona que en Huarochirí, según las averiguaciones de Ávila, “para adorar un idolo en figura de muger llamada Chaupiñamca y Mamayoc [Pachamama] hazían fiesta a una imagen de nuestra señora de la Assuncion...” (Arriaga, op. cit.: 115)

De esta manera, terminó conformándose en tiempos coloniales como una entidad femenina, benéfica, intercesora y salvífica. No obstante, existen en la actualidad advocaciones marianas temibles, como la Virgen de la Estrella de Chuchulaya, de origen colonial, que es “celosa” y “puede enojarse y hasta causarle la muerte” a quien se dirige a ella sin respeto (Behoteguy Chávez, 2010: 115), lo cual probaría la subsistencia de una complejidad de sentidos en torno a este tipo de entidades.

Los esfuerzos sincréticos de algunos religiosos tuvieron como núcleo la homologación de la Virgen con la Madre Tierra y también con un monte de piedras preciosas del que salió la más preciosa, Cristo, como sucede con las elaboraciones de los agustinos Ramos Gavilán y Calancha (Gisbert, 1980: 20-22; Schenone, 2008: 544). Las apariciones de la Virgen, ocurridas en la mayor parte de los casos en sitios donde se adoraba un cerro *waka*, liga entonces su culto con esas otras entidades locales, que según las crónicas coloniales son masculinas y amenazantes. Se ha postulado una relación entre la forma triangular del manto en las pinturas la de los cerros sagrados o *apus*, pero lo cierto es que solamente en la particular iconografía de la Virgen del Cerro, de la que se conocen muy pocas versiones, se plantea una clara identificación entre el cerro de Potosí y María (Gisbert, 2004: 17-22).

Como plantea Gisbert en relación a la confluencia y combinación de divinidades tan diversas: “esta antigua diferencia no parece mantenerse en el proceso de aculturación al cristianismo ya que hay una progresiva sintetización, lo que implica eliminar los dioses dispersos y menores en beneficio de una sola divinidad” (Gisbert, 1980: p. 21).

Si volvemos ahora a los interrogantes sobre qué representan los cuadros de la Virgen de Pomata, y a qué se asemejan y en qué consiste esa semejanza, debemos prestar atención a la imagen de bulto que se encuentra en el altar.

Las pinturas remiten a ella, y no a la Virgen en general, ni a la Virgen del Rosario, y ni siquiera a la Virgen del Rosario de Pomata entendida como prototipo ideal. Así, el concepto mismo de prototipo, central en la producción de iconos, asume un cariz particular. Ya no se trata, como en estos últimos, de recuperar en cada imagen, a partir de una visión o sueño, una apariencia primigenia, sino de reproducir una y otra vez la que tiene la escultura vestida. Sin embargo, no se trata de copias idénticas. Querejazu (2002: 291-294) propuso que muchas obras coloniales incluyen recursos para dar ilusión de realidad. Las pinturas de la Virgen, según este autor, evidencian que los artistas hacían una atenta observación del altar, introduciendo en sus obras los cambios producidos en la indumentaria de la imagen, los floreros, candelabros, cortinados, etc. Stanfield-Mazzi (2006: 103-106), confirma esta idea, en la medida en que los inventarios y visitas de Pomata dan cuenta de los mantos, joyas, rosarios y otros elementos donados por los fieles para el ornato de la imagen principal y de la más pequeña que se usa en procesión, los cuales se relacionan estrechamente con el aspecto que tiene la Virgen en las pinturas.

Las donaciones indican la compleja relación entre materialidad y, en términos de Gell (1998), atribución de una interioridad que ejerce poder (*agency*). En los inventarios de 1773 y 1785 se menciona uno de los mantos como “el del milagro”, lo que indica virtudes taumatúrgicas reconocidas al manto, algo que se verifica en las pinturas de milagros antes mencionadas (Stanfield-Mazzi: 2006: 64, 67 y 101). Stanfield-Mazzi ha estudiado también una ceremonia actual en la que los devotos reciben la “imposición del manto” (Stanfield-Mazzi: 2006: 97-98). Es plausible, entonces, que la significación tradicional del manto de la Virgen, que se manifiesta en España en el tratamiento de las imágenes de vestir, haya sido intervenida por el papel de la vestimenta en la cultura andina, ya que, siguiendo a Arnold podemos decir que el textil es un elemento configurador del cuerpo del sujeto, define su pertenencia al grupo y su ubicación en la escala social. Pero además en sí mismo expresa a los sujetos y las regiones (Arnold: 2009). Esta función ligada a la identidad y a la identificación puede haberse trasladado al modo particular de vestir y adornar a la imagen, y de rodearla de una escenificación, que define con claridad la advocación y su lazo con la comunidad.

Las pinturas serían, de este modo, registro de la vida histórica de la imagen, a través de los cambios materiales operados en el ritual, y una extensión del mismo al espacio doméstico. Estas obras actualizarían la teofanía que

¹⁰ De hecho no aparece el vocablo en el diccionario de González Holguín, lo que daría la pauta de su origen aimara y su incorporación posterior al mundo quechua. Su culto se dispersó por el Perú pero preponderantemente entre el campesinado.



Fig. 6 *Virgen del Rosario de Pomata*, Iglesia de Casabindo, Jujuy (Argentina), fines del s. XVII. Atribuida a Matheo Pisarro. Fotografía tomada de AAVV, *TAREA de diez años*, p. 31.



Fig. 7 *Virgen del Rosario de Pomata*, Iglesia de Casabindo, Jujuy (Argentina), fines del s. XVII. Atribuida a Matheo Pisarro. Fotografía tomada de AAVV, *TAREA de diez años*, p. 80.

se producía cuando la estatua, ataviada con las nuevas indumentarias recibidas en donación, era descubierta e iluminada, instancia que favorecía la taumaturgia (Stanfield-Mazzi, 2013: 119-121).

En este punto hay que notar la disyunción que se produce respecto de las primeras imágenes de la Virgen que, tal como comenta Belting (2009: 19), tuvieron pretensión de historicidad en tanto buscaban recuperar la existencia de un cuerpo, el de la madre de Jesucristo. También se halla presente la historia en las pinturas de la Virgen de Pomata, pero es aquella de la imagen de altar. Podemos decir que las imágenes primitivas, y también muchas posteriores, contienen siempre un aspecto narrativo ligado a la figura que representan. Recordemos que, siendo escasas las referencias a María en las Escrituras, hubo que acudir a diversas fuentes apócrifas para construir una personalidad y una biografía (Schenone, 2008: 119). Su culto debía afirmarse, sobre todo en los primeros tiempos cristianos, en base a evidencias de vida histórica, de modo que las imágenes llenaron los huecos que dejan los textos. En el caso de las pinturas que estamos examinando, la historia no remite a ningún relato estabilizado sino a la memoria colectiva que conserva y transmite los avatares de la imagen de bulto, a la cual los fieles le reconocen una vida. En este sentido, en forma similar a las *wakas*, no se distingue de los seres animados.

La imagen de bulto de la Virgen de Pomata, como las primeras imágenes cristianas como de las andinas, “posee los mismos poderes que su modelo divino y comparte su capacidad de respuesta” (Belting, 2009, 50), pero se constituye en el prototipo de las versiones pintadas, que captan sus rasgos principales con el fin de retener esos poderes y capacidades, teniendo en cuenta las variaciones y modificaciones que sufre gracias a la intervención activa de los fieles. Las pinturas andinas de la Virgen ponen en discusión las valoraciones modernas en torno al original y la copia, en tanto que las copias, lejos de ser versiones degradadas del original, garantizan la reproducción y difusión de sus poderes. Un cuadro de la Virgen de Pomata asegura para el devoto la posibilidad de interpellarla y obtener de ella una respuesta, tal como sucede ante la imagen en el templo.

Hay, entonces, una relación de semejanza entre los cuadros y la imagen en el altar. Pero los primeros no pueden considerarse representaciones que sustituyen a esta última, ya que no pretenden estar en lugar del modelo, sino multiplicarlo. La semejanza que tienen las pinturas con él es compleja y dinámica en la medida en que tiene en cuenta su historia, a diferencia de los iconos que congelan una versión estable del prototipo¹¹. Al mismo tiempo, cada

¹¹ Las pinturas que reproducen el lienzo primero de la Virgen de Guadalupe, por ejemplo, están más cercanas al concepto de icono: deben retomar sus rasgos esenciales sin mayores modificaciones ya que éstos derivan de una factura aqueropoietica.

versión puede pensarse como presentación de lo sagrado en tanto que su presencia concreta, material, es la que asegura su agencia. Al respecto resulta importante mencionar el complejo vínculo entre los pigmentos y ligantes identificados en la pintura colonial y sus significaciones, tanto para las culturas andinas como para el cristianismo impuesto. Entre otras obras, dos versiones de la Virgen de Pomata realizadas en actual territorio argentino a fines del s. XVII demuestran esta compleja relación (Figs. 6 - 7). Según Siracusano (2005), los colores, muchos de los cuales se obtenían de vetas ligadas a las *wakas*, mezclados con resinas usadas en prácticas nativas de curación del cuerpo y del alma, vinculaban, en la *praxis* de los pintores andinos, la materialidad a la divinidad.

Para concluir retomaremos el problema del antropomorfismo. Siendo un elemento fundamental de la imagen cristiana en tanto que ésta representa un prototipo con existencia histórica al que debe asemejarse, en el caso de las obras que estuvimos enfocando se ha reducido a su mínima expresión. Se alejan de las imágenes del primer cristianismo, que asumían la forma de una diosa antigua,

y también de muchas pinturas renacentistas y barrocas de la Virgen, cuyo cuerpo se adivina debajo de la túnica y el manto. Este último ha pasado a ser, como los textiles con los que se vestían las *wakas*, un elemento central de la significación y funciones de la imagen. Podemos pensar que la representación convive, entonces, en tensión con una manifestación de lo sagrado como perteneciente a un orden cósmico en el que ser humano y naturaleza son un *continuum* ontológico, tal como lo entiende el pensamiento andino.

Así, las imágenes consideradas, más que mestizas en el sentido de un producto en el que los componentes se diluyen, son ejemplo de una alternancia entre concepciones diversas de la imagen en relación con lo sagrado, y cuyas características podemos identificar en el culto a las *wakas* y en la propia imagen cristiana. “Lo cristiano” y “lo indígena” ya no pueden entenderse como ingredientes fijos e invariables que participan de una sumatoria, sino como factores cambiantes, históricos, que se activan alternativamente según la relación que los fieles establecen con la imagen.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (2000), *Tarea de diez años*, Buenos Aires, Fundación Antorchas.
- Alonso Sagasetta, Alicia (1989) "Las momias de los incas: su función y realidad social", *Revista Española de Antropología Americana*, Universidad Complutense, Madrid, N° XIX, pp. 109 - 135.
- (1990), "Los guaquis incaicos", *Revista Española de Antropología Americana*, Universidad Complutense, Madrid, N° XX, pp. 94 - 104.
- Anónimo Agustino (1918), "Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas: Relación de la religión y los ritos del Perú hecha por los primeros agustinos que por allí pasaron para la conversión de los naturales", *Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú*, tomo 11. Edición de Horacio Urteaga, Lima, Imprenta Sanmartí.
- Anónimo de Huarochiri (1987 [1608]) *Ritos y tradiciones de Huarochiri del siglo XVII*. Edición de Gerard Taylor, Lima, IEP.
- Arnold, Denise (2009), "Cartografías de la memoria hacia un paradigma más dinámico y viviente del espacio", *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy*, julio 2009. N° 36.
- Arriaga, Pablo José de (1984 [1621]), *Extirpación de la idolatría en el Perú*. Edición de María Isabel Balducci, Buenos Aires, CONICET.
- Belting, Hans (2007), *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz Conocimiento.
- (2009), *Imagen y culto. Una historia de las imágenes anterior a la era del arte*, Madrid, Akal.
- Behoteguy Chávez, Gabriela (2010), "Procesos de apropiación y resistencia religiosa en el culto a la Virgen de la Estrella", en Rivera Cusicanqui, Silvia y El Colectivo, *Principio Potosí Reverso*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Bertonio, Ludovico (1984 [1612]), *Vocabulario de la lengua aymara*. Centro de Estudios de la Realidad económica y Social. Cochabamba, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Bovisio, María Alba (2011), "Las huacas andinas: lo sobrenatural viviente", Krieger, Peter (ed.) *La imagen sagrada y sacralizada*, Instituto de Investigaciones Estéticas. Vol. I, UNAM, México, 2011, pp. 53 - 85.
- (2010), "La religiosidad andina a través de las fuentes de extirpación de idolatrías", *1ª Jornadas Internacionales de Historia de la Iglesia y Religiosidad. 3ª Jornadas de Historia de la Iglesia en el NOA*, Universidad Católica de Santiago del Estero, San Salvador de Jujuy.
- Chartier, Roger (1996), "Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen", en *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial.
- Domoñi, Clelia M. y Martín A. Isidoro (2010), "Milagros de la Virgen del Rosario de Pomata", *IX Jornadas de Arte e Investigación. El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", UBA. <http://historiadelarteinvestigacionesuba.blogspot.com.ar/2011/09/milagros-de-la-virgen-del-rosario-de.html>
- Duviols, Pierre (1986), *Cultura andina y represión. Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías, Cajatambo, siglo XVII*, Cusco Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas".
- (1976), "Un symbolisme andin du doublé: la lithomorphose de l'ancestre", *Actes du XLII Congrès International des Americanistes*, vol IV, París, pp. 359-364.
- Gell, Alfred (1998), *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Clarendon Press, Oxford.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe (1980 [1615]), *Nueva crónica y buen gobierno*, tomo I., edición de Rolena Adorno y John Murra, México, Siglo XXI.
- González Holguín, Diego (1952 [1608]), *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú*. Lima, Universidad Nacional de San Marcos.
- Hernández Príncipe, Rodrigo (1923 [1622]), "Mitología andina", *Inca*, I, Lima.
- Querejazu Leyton, Pedro (2002), "Las maneras de mirar y el uso de la ilusión de realidad en la pintura de la Audiencia de Charcas", I Encuentro sobre Barroco Andino.
- Polia Meconi, Mario (1999), *La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sancho de la Hoz, Pedro (1853 [1534]), "Relación de la Conquista del Perú". Enrique de Vedia, editor, *Historiadores primitivos de Indias*, tomo II, BAE, Madrid.
- Schenone, Héctor (2008), *Iconografía del Arte Colonial. Santa María*, Buenos Aires, EDUCA-Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Siracusano, Gabriela (2005), "Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Optika - Exposiciones. <http://nuevomundo.revues.org/index1079.html>
- Stanfield - Mazzi, Maya (2006), *The Replication of Ritual in the Colonial Andes: Images of the Virgin of Pomata and Christ of the Earthquakes*, PhD Dissertation, University of California.
- (2013), *Object and Apparition: envisioning the Christian divine in the colonial Andes*, University of Arizona Press.
- Urbano, Enrique, comp. (1993), *Mito y simbolismo en los Andes*, Cusco, Centro de Estudios "Bartolomé de las Casas".
- Vernant, Jean Pierre (2003 [1985]), *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Barcelona, Ariel.



IMAGEN Y REPRESENTACIÓN, EN LOS CONFINES DEL IMPERIO ESPAÑOL: LA IMAGINERÍA POPULAR EN CHILE

JUAN MANUEL MARTÍNEZ / CHILE

El 13 de mayo de 1647, la ciudad de Santiago fue sacudida por un violento terremoto, el obispo de la ciudad, el agustino Fray Gaspar de Villarroel escribió una relación a don García de Haro y Avellaneda, Conde de Castrillo, hombre de cámara del rey Felipe IV y a la fecha Presidente en el Supremo Consejo de Indias:

A las diez y media de la noche, medio cuarto más, comenzó un temblor de tierra, tan sin prevención, ni amenaza, que se arruinaron en un momento los edificios todos, sin que hubiese más que un instante, que pudiese hacer continuación entre el temblar y el caer¹.

El obispo, cumplió, así como lo hicieron otros funcionarios imperiales, de informar en forma detallada sobre los estragos de este seísmo. Fray Gaspar describió con horror este implacable castigo del cielo, en este lejano reino en los confines del imperio español.

Los relatos estaban marcados por la confusión y el desastre de una naturaleza que era difícil de explicar en una sociedad en la América hispana de mediados del siglo XVII. No obstante, la mano de Dios, en este contexto de destrucción, prodigó gestos de divina misericordia, que consolaron a un pueblo, invadido por un terror apocalip-

tico. Uno de estos gestos se encarnó en una imagen, una escultura de un crucificado, instalado para su devoción en el Templo de Nuestra Señora de Gracia, de la Orden de San Agustín:

Tienen estos padres un devotísimo crucifijo, fabricado por milagro, porque sin ser ensamblador, le hizo ahora cuarenta años un santísimo religioso: estaba en el tabique, que cerraba un arco tan fácil de caer, que no tenía obrar en el temblor, caída la nave toda, quedó fijo en su cruz, sin que se lastimase el dosel. Halláronle con la corona de espinas en la garganta, como dando a entender, que le lastimaba una tan severa sentencia; nos prometimos para lo que quedaba su grande misericordia².

La imagen, ya envuelta en esta milagrosa aura, es una de las primeras esculturas documentadas realizada en Chile, de la que ya hay noticias en 1613³. Cuya autoría corresponde al agustino Fray Pedro de Figueroa, quien habría llegado a Chile en 1604, dedicándose a la vida religiosa y a la escultura de imágenes, una de ellas este Cristo crucificado⁴. Imagen que se instaló como una referencia protectora, que fue utilizada para conjurar terremotos y otros males, como lo afirmó Fray Gaspar, Obispo de Santiago.

¹ Villarroel, 1863, p. 1.

² Op. cit., p. 3.

³ Cruz, 1986, p. 227.

⁴ Pereira, 1965, pp. 32-33.



Fig. 1 *El Cristo de Mayo*. Fray Pedro de Figueroa. Chile. 1610. Fotógrafo no identificado. Negativo sobre vidrio, c. 1930. Colección Museo Histórico Nacional.



Fig. 2 Procesión del Señor de la Agonía más conocido como el *Cristo de Mayo*. Santiago de Chile, c. 1925. Fotógrafo no identificado. Negativo sobre vidrio. Colección Museo Histórico Nacional.

*Conmovido el pueblo con su antigua devoción, y este reciente milagro, le trajimos en procesión a la plaza, viniendo descalzos el Obispo, y los religiosos con grandes clamores, con muchas lágrimas, y universales gemidos*⁵.

Gobernador, Real Audiencia, Cabildo, Alcalde, Obispo y las órdenes religiosas, no se restaron a las procesiones encabezadas por el *Señor de la Agonía* o *Cristo de Mayo* como comenzó a ser llamado. El 13 de mayo, de cada año y hasta la actualidad se repite la procesión, que recorre la ciudad. *El Cristo de Mayo*, se ha convertido en el ejemplo más fehaciente del poder de una imagen religiosa, capaz de exorcizar la tierra que tiembla y recordar la función poderosa que tiene una escultura de devoción.

Cuando vemos y hablamos de estas imágenes, desde la perspectiva de la historia del arte, no podemos dejar de lado la función para la cual fueron realizadas originariamente. Y esta se refiere a la representación de lo divino, a fin de que estas imágenes se convirtieran en un nexo entre Dios y los hombres. Por lo que estas representaciones, en su materialidad escultórica ponen de manifiesto un aspecto tangible de la experiencia religiosa. A ellas se les otorgaba, como es el caso del *Cristo de Mayo*, una función milagrosa y sobrenatural. Ante desastres, especialmente naturales, estas imágenes se convirtieron en su época en cuerpos, donde la presencia sobrenatural se hacía presente con gestos, como lo afirmó el relato sobre el terremoto de mayo de 1647, el Jesuita Diego de Rosales:

*En la Merced, cayo el retablo de Nuestra Señora de las Mercedes, que es mui milagrosa, y la santa imagen quedo en pie y entre los santos de aquella iglesia, quedo su patrón San Pedro Nolasco en pie, vuelto al Santísimo sacramento*⁶.

Este ejemplo del *Cristo de Mayo* y su función y uso como imagen en el apocalíptico terremoto de 1647, pone en relieve la pregunta sobre la semiótica de la imagen sagrada. El uso de la imagen como un determinante en su definición, es la *teúrgia* del signo. En este caso la escultura, cuya materialidad e imagen encarnan una eficacia mágica. Un dispositivo de comunicación con lo divino. La imagen como signo y palabra, un icono verbal de las sagradas escrituras y de la tradición de la iglesia⁷.

El poder *mágico* de la imagen mostraba su potencia, su tridimensionalidad hacía patente la comunicación con lo divino. En este sentido, en la historia de santos y santas vemos claramente como operó estos mecanismos. Santa Teresa de Jesús, en la cuaresma de 1554, a sus 39 años,

⁵ Villarroel, op. cit., p. 3.

⁶ Rosales, p. 368.

⁷ Mujica, 2008, p. 164.

sufrió un proceso de conversión personal, al contemplar una escultura, un busto de un *Ecce Homo*, la que se venera en el Monasterio de la Encarnación en Ávila:

*Acaecióme que entrando un día en el oratorio vi una imagen que habían traído allí a guardar, que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy llagado, y tan devota, que en mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto los que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía, y arrojéme cae. El con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle*⁸.

En cuanto a su producción, esta presentación quiere abordar la cuestión de la imagen religiosa popular en Chile entre el ámbito virreinal y republicano⁹. En este planteamiento nos enfrentamos a la pregunta sobre que entendemos por imagen popular y que diferencia pueden existir entre esta producción con la imaginería virreinal o la que se realizó en la época republicana. Un primer acercamiento al arte popular, lo definiría:

*...como el conjunto de formas estéticas producidas por sectores subalternos para apuntalar diversas funciones sociales, vivificar procesos históricos plurales (socioeconómicos, religiosos, políticos), afirmar y expresar las identidades sociales y renovar el sentido colectivo*¹⁰.

Específicamente nos referimos al tipo de producción de imágenes en barro cocido o madera tallada, por lo general policromada, en virtud de un mayor realismo exigido para su uso, que en muchos casos era la devoción privada en el hogar o el ámbito conventual.

Su producción, de la mano de los imagineros populares, plantean la dicotomía entre la noción del artista y el artesano. Quienes modelaban la escultura devocional a los modelos que se tenía a disposición, los que se constituían en primera instancia, por los grabados europeos en libros sacros o esculturas importadas de las metrópolis¹¹.

La producción artística virreinal, estuvo basada en el desarrollo del oficio artístico, siguiendo el patrón de los gremios de la Europa medieval y renacentista. Los talleres en Europa entregaron los parámetros técnicos para la rea-

lización de estas imágenes, bajo el taller anónimo crearon y recrearon una multitud de representaciones religiosas que establecieron pautas iconográficas, como también técnicas en la realización de la imaginería de santos, cristos, vírgenes, ciclos bíblicos y una variada hagiografía, que cubrieron la Europa de esa época¹².

Para analizar la producción de la escultura religiosa en el mundo americano, sin duda se debe mirar a las fuentes de estas representaciones, la que se encuentra en los talleres en Castilla y posteriormente en los de Andalucía. Castilla fue un centro de producción desde la Edad Media, y que luego, con la conquista total del territorio peninsular por parte de los Reyes Católicos, se hizo prominente a fin de satisfacer la piedad tanto de la nobleza, el alto clero y el pueblo. Un ejemplo de ellos es la importancia de devociones como el *Cristo de Burgos* que entregó una estructura de representación del crucificado, la que luego se traspasó a América.

Pero es en el siglo XVI, con las grandes reformas en las órdenes religiosas, como la realizada por Santa Teresa de Jesús, la producción de imágenes provenientes de talleres surtieron a los nuevos centros religiosos, especialmente los conventos, iglesias y cofradías. El mismo San Juan de la Cruz en su obra *Subida al Monte Carmelo*, daba cuenta la importancia de esta función:

*El uso de las imágenes para dos principales fines le ordenó la Iglesia, es a saber: para reverenciar a los santos en ellas y para mover la voluntad y despertar la devoción por ellas a ellos*¹³.

En los Virreinos americanos y en especial en la zona sudamericana, las representaciones de imágenes religiosas surgidas de un sinnúmero de talleres, fueron capaces de convocar a las diferentes castas de la sociedad virreinal, a través de procesiones, rituales, fiestas religiosas y auto sacramentales, lo que desembocó en una estética peculiar, cuya búsqueda de la sugestión no tuvo límite. No obstante, la misma iglesia que promovió esta cultura estética, fomentó a su vez una identificación con parámetros más ortodoxos. La autoridad de la Iglesia no perdió tiempo en prevenir excesos, como quedó claro, en uno de los decretos del Concilio Provincial Mexicano de 1585:

⁸ Santa Teresa de Jesús, 1963, p. 61.

⁹ Parte de este artículo recoge las discusiones con Lina Nagel y Fernando Guzmán sobre la imagen religiosa popular, a partir de proyectos y publicaciones sobre este tema que se citan a continuación. Agradezco a Elizabeth Kuon por sus invaluable comentarios a esta presentación en el marco del VIII Encuentro Internacional sobre Barroco, que se realizó en Arequipa en junio del 2015.

¹⁰ Escobar, 2008, p. 136.

¹¹ Andrade Ribeiro de Olivares, 2005, p. 15.

¹² Martínez, 2006.

¹³ Citado en Plazaola, 1996, p. 742.



Fig. 3 *Nacimiento en Fanal*. Anónimo. c. 1830. Madera tallada, policromada, porcelana, cartón, alabastro tallado y policromado. 50 X 55 cm. Colección Museo Histórico Nacional.

*A fin de que la piadosa y loable costumbre de venerar las sagradas imágenes produzca el efecto para el que fueron instituidas, conserve el pueblo la memoria de los santos y los venere arreglando a su imitación la conducta de su vida y costumbres, es muy conveniente que no haya en las imágenes nada de profano e indecente que pueda impedir la devoción de los fieles*¹⁴.

La imagerie religiosa, constituida básicamente por escultura de policromía en diferentes tipos de soporte, junto a la pintura, fueron conjuntos de expresiones plásticas, que fueron vitales en el proceso de evangelización de los nuevos territorios y, por ende, de su incorporación a la corona española. Pero fueron fundamentalmente expresión de piedad y devoción. Este fenómeno estuvo marcado por el tránsito de imágenes elaboradas en la península, a los centros de producción artística americana y a sus territorios periféricos, su resultado fue la producción de imágenes vernáculas, para una creciente piedad¹⁵.

Por lo general, a estas expresiones se las ha denominado imagerie colonial, ya que se ha entendido como la producción pictórica y escultórica traída o realizada en territorios americanos, a raíz del proceso de conquista y colonización hispana a partir del siglo XVI y hasta la independencia e incluso entrado el siglo XIX. Su objetivo, era la de catequizar, a través de una iconografía fundamentalmente religiosa, basada en las estampas de libros provenientes de la Europa católica, sancionada por el Concilio de Trento y de los modelos de la escultura religiosa. En este ámbito aparece lo que se ha denominado *imagerie religiosa popular*, cuya definición se basa en la función de devoción, pero cuya producción fue de carácter espontáneo sin atenerse a cánones artísticos establecidos, cumpliendo la necesidad de satisfacer la piedad pública y la privada¹⁶.

Si bien, en el territorio del Reino de Chile, no existió una gran producción artística, si se convirtió en un receptor de los circuitos comerciales establecidos en esta zona, no obstante existió una producción local, que siguió los parámetros de toda la América virreinal. Un espacio territorial donde transitaban imágenes elaboradas en la península, en los centros de producción artísticos virreinales y en los talleres de santeros locales con una producción de imágenes simples, para el consumo de la piedad en conventos y hogares. En este sentido en 1822, Maria Graham, viajera inglesa relató en su diario de viaje, sus impresiones de la naciente nación, visitando una casa en Valparaíso durante el tiempo que vivió en Chile, dio cuenta de:

*En una esquina hay una mesa que exhibe un cofre de vidrio, dentro del cual hay un pequeño niño, un Jesús de cera, de una pulgada de largo, tendido sobre las rodillas de una Virgen, también de cera, rodeados por José, el buey y los burros, todos del mismo material decoradas con musgo y conchas marinas*¹⁷.

Estas imágenes importadas de Quito, poblaban casas y recintos religiosos. A esto se sumaban los *santeros* locales, denominados de esta forma, ya que se dedicaron a la pintura o talla de imágenes religiosas, pero que no eran exclusivamente pintores y, sin duda, no tenían un entrenamiento especializado. Es posible que gran parte de estos *santeros* fuesen mueblistas o carpinteros, e incluso armadores de embarcaciones¹⁸. Las imágenes representadas

¹⁴ Citado por Rodríguez, 1999, p. 90.

¹⁵ Martínez, 2009, p. 38.

¹⁶ Ver Guzmán; Martínez; Nagel, 2001 y Guzmán; Martínez; Nagel, 2007

¹⁷ Graham, 2005, p. 76.

¹⁸ Es común la utilización del concepto de *imageros*, para referirse al escultor de imágenes religiosas, Toussaint, 1990, p. 25. Ver Diccionario de la Lengua Española, 2001, p. 1251.



Fig. 4 *San José*. Anónimo. Chile, fines siglo XVIII. Madera tallada y policromada en estructura de bastidor. 73 x 50 x 24 cm. Colección Museo Histórico Nacional.



Fig. 5 *Cristo de la Paciencia*. Anónimo. Chile, siglo XIX. Madera policromada. 26 X 11 cm. Colección Museo Histórico Nacional.



Fig. 6 *Cristo Crucificado*. Anónimo. Chile, fines siglo XVIII. Madera tallada y policromada. 76 X 44 cm. Colección Museo Histórico Nacional.

conservan, con ligeras variaciones, los aspectos iconográficos aprendidos en la copia de los grabados europeos que servían de modelos en los talleres y que circularon por todo el territorio colonial español y, en otros casos, son copias de imágenes traídas de Europa, especialmente para templos o conventos. De la misma manera, tuvieron como referente las imágenes tutelares de los grandes templos y catedrales virreinales.

A través de la historiografía del arte nacional, se reconoce la existencia en la región que hoy corresponde a Chile central, una producción popular de escultura religiosa de fines del siglo XVIII y de parte importante del siglo XIX; la cual no ha podido ser estudiada por la escasez de fuentes documentales, no obstante se ha señalado la existencia de *santeros*, sin aportar antecedentes que permitan reconstruir el origen y desarrollo de esta producción,

independiente a la multiplicidad de piezas que aún se encuentran en la zona. Situación que se repite en todo el territorio que actualmente conforma el país¹⁹.

Hacia la década de 1940, las investigaciones se inclinaron a pensar, que estos escultores populares que trabajaron en Chile a finales del siglo XVIII, surgieron bajo el influjo de los maestros bávaros jesuitas²⁰. Una hipótesis que no ha podido ser comprobada con datos documentales precisos. No obstante que la influencia de los jesuitas fue evidente y dejó hondas huellas. Ciertamente el gran número de esculturas que es frecuente encontrar en casas y templos, permite afirmar que existieron talleres que repetían, aunque muy modestamente, ciertas formas propias de sus insignes maestros, incorporados de lleno a la tradición artística nacional²¹. En esta misma línea Benavides, propuso que en las parroquias más antiguas y aparta-

¹⁹ Martínez, 2008, p. 38.

²⁰ Benavides, 1961, p. 245.

²¹ Estelle, 1974.

das se encuentran imágenes con rasgos homogéneos, en su opinión vinculados a las características de la escultura dieciochesca de la región Andina²².

Investigaciones más recientes, se refirieron a los artistas locales precisando que el trabajo de los *santeros* fue más bien modesto, dirigido a sectores más populares de la sociedad chilena, o demandantes que no disponían de recursos monetarios para encargar imágenes a talleres de mayor prestigio, que debían recurrir a los artesanos locales, quienes realizaban imágenes sencillas, pero a la vez satisfaciendo la necesidad de piedad, ya que estas esculturas emulaban los modelos escultóricos más conocidos²³. En cambio la imaginería quiteña, habría sido importada para satisfacer los requerimientos de los fieles con mayor cultura y poder adquisitivo²⁴. Como bien lo señalara la viajera inglesa María Graham, quien reconoció la existencia de escultores, cuya producción no satisfacía su sensibilidad estética.

*Averigüé que la escultura aquí se remite a tallar las cabezas, las manos y los pies de los santos que hay que vestir. Los pintan posteriormente, y no cabe duda que parecen reales...*²⁵.

La posterior migración de artistas quiteños a Chile, particularmente durante la primera mitad del siglo XIX, se tradujo en la organización de talleres que produjeron imaginería religiosa hasta bien entrado el siglo²⁶. Lo confirma una serie de opiniones emitidas en el siglo XIX, evaluando este tipo de manifestaciones en forma negativa. En este sentido María Graham fue categórica:

*Pero la escultura no es el imitador sino el perfeccionamiento de la naturaleza, así que escucho con desconfianza todos aquellos espléndidos comentarios de las pinturas y esculturas hechas por manos autóctonas, que dicen adornan las iglesias de Quito. Las que he visto en el templo de la Merced, por ejemplo, son adecuadas para el lugar y sin duda son obra de algunos de los frailes españoles que han adornado sus iglesias a la manera europea, con todo el esplendor que la realidad les permitió*²⁷.

De la misma manera, una revisión historiográfica de las investigaciones en este tema, se puede reconocer, casi por unanimidad, la existencia de una producción local de

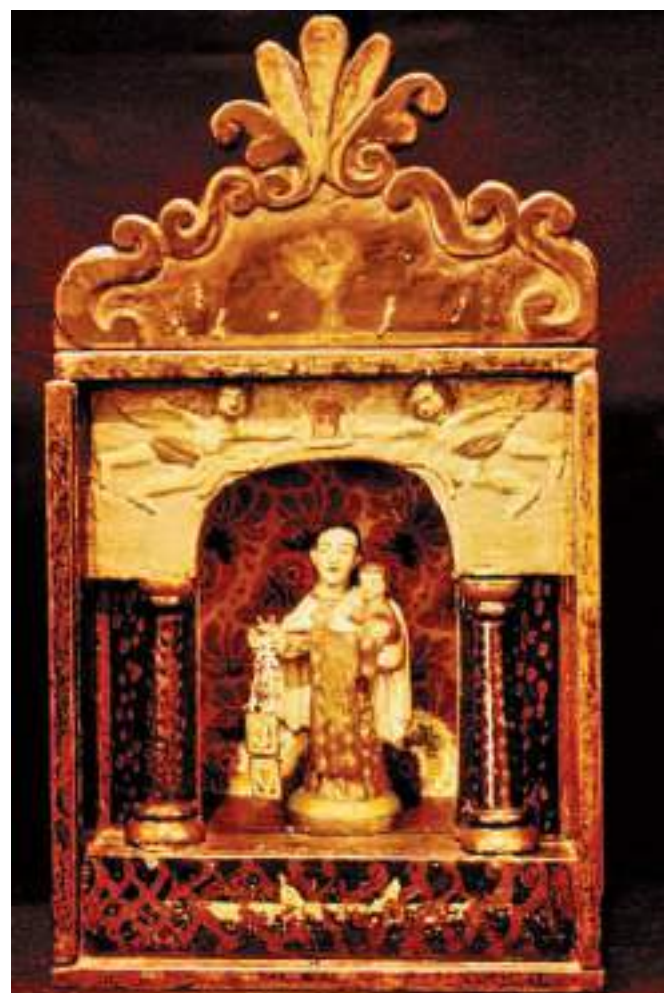


Fig. 7 Retablo portátil la *Virgen del Carmen*. Anónimo, Chile, fines del siglo XVIII, inicios del siglo XIX. Madera tallada y policromada. 49 X 27,5 X 17 cm. Colección Museo Regional de Rancagua.

escultura religiosa de marcado carácter popular en Chile. Coinciden también los especialistas en señalar que existe, en este ámbito, un gran vacío de conocimiento; por una parte las referencias documentales conocidas son insuficientes y, por otra parte, los vestigios de esta producción solo han sido valorados recientemente. El historiador Eugenio Pereira Salas culpa a las pasadas generaciones de haber hecho desaparecer las obras de los artesanos²⁸. Como resultado no ha sido posible, hasta la fecha, conectar los datos que aportan los documentos con las piezas escultó-

²² Benavides, 1949, p. 144.

²³ Guzmán, 2014, p. 54.

²⁴ Kennedy, 1998, p. 98.

²⁵ Graham, 2005, p. 76.

²⁶ Martínez, 2011, p. 22.

²⁷ Graham, 2005, p. 77.

²⁸ Pereira, 1965, p. 79.



Fig. 8 Retrato de Juana de Dios de Elzo y Ureta. Autor desconocido. Chile, primer tercio siglo XIX. Óleo sobre tela. 170 X 116,5 cm. Colección Museo Histórico Nacional.

ricas de rasgos populares que aún se conservan en parroquias, museos y ámbitos particulares²⁹.

Aún falta por estudiar a los *santeros chilenos*, que produjeron en todo el país durante el siglo XIX, un ejemplo de ello son las esculturas en el norte, en los valles del Elqui y del Limarí, en los valles de la zona central del país, como de las islas de Chiloé³⁰.

En este aspecto, los estudios sobre la producción de santeros, referida en este caso a la imaginería religiosa del Archipiélago de Chiloé al sur de Chile, son reveladores debido a la riqueza de su producción. El carácter periférico e insular de Chiloé explica la supervivencia de una

mayor cantidad de imágenes que en el resto del país. No debe olvidarse que no existen datos certeros respecto de la cantidad de esculturas de este tipo que se conservan fuera del ámbito geográfico de la Isla de Chiloé³¹.

Este asunto permite plantear uno de los problemas que presenta la historiografía del arte chileno, en lo que se refiere a la imaginería. No se puede hablar de la santería de Chiloé, sin mirar las posibles relaciones con los conjuntos de imaginería del resto del territorio. Tampoco sería correcto hablar de *imaginería popular chilena*, pues los universos culturales no son equivalentes a los actuales territorios de las repúblicas americanas. Se puede agregar en este último punto, que este tipo de imágenes se repite en otras regiones de América.

Una de las hipótesis más recurrentes tiene que ver con la enseñanza que habrían recibido algunos artesanos locales en los talleres de los jesuitas. Sin embargo hay que tener en cuenta tres variables, que si bien no refutan la hipótesis, obligan a considerar que no es posible hablar de un magisterio de los jesuitas en el ámbito de la escultura. En primer lugar hay que recordar que en el año 1718, el hermano jesuita Juan Bitterich, se quejó de la falta de pericia de los artistas locales, motivo por el cual se encuentra copado de trabajo, pues de todas partes del reino le solicitan alguna talla; lo cual indica que existían algunos escultores antes de la llegada de los artistas jesuitas bávaros, que tendrían sus formas de trabajar la escultura, y no se conoce ningún documento que de cuenta de una voluntad de la Compañía de Jesús en mejorar la actividad de estos artesanos³². En segundo lugar se debe considerar que los escultores jesuitas que trabajaron en Chile no eran hermanos coadjutores, sino sacerdotes, razón por la cual nunca estuvieron dedicados principalmente a la actividad artística, ni siquiera se sabe que hayan montado talleres permanentes como los de Calera de Tango; por esto es difícil pensar que hayan podido formar un número importante de discípulos. En último término se debe tener en cuenta que la Compañía de Jesús, a la fecha de su expulsión, llevaba poco tiempo desarrollando las actividades artísticas, ya que ellos no previeron la expulsión; de lo contrario quizás habrían considerado la necesidad de formar a sus continuadores³³.

A modo de conclusión, se puede entender que estas imágenes se han constituido como cuerpos reales, con

²⁹ Guzmán; Martínez; Nagel, 2007.

³⁰ Ver Estelle, 1974.

³¹ Vázquez de Acuña, 1994, pp. 31-32.

³² Ver de Ramón, 2002.

³³ Ver Guzmán; Martínez; Nagel, 2007.

cargas sobrenaturales y que determinaron comportamientos, específicamente religiosos, que hacen desafiantes sus lecturas de su representación³⁴. Esta tradición imaginaria nos entrega un pasaje para entrar y salir de estos cuerpos, con sus austeras síntesis formales, hieráticas posturas y pequeños formatos, con colores festivos, que llegarían a constituirse como nuevas representaciones de modelos establecidos³⁵.

Durante el siglo XIX, en Chile la religiosidad local tuvo que resistir un doble embate: el de una Iglesia Católica renovada, de claro cuño Europeo, que intentó imponerse a las tradiciones religiosas de los sectores populares, y el impacto de las reformas liberales y la expansión de la educación pública en el mundo popular. De todas maneras, las formas de piedad católica se mantuvieron incólumes en el mundo rural y ciudadano marginal, aunque

en los centros urbanos éstas tuvieron que adaptarse a la modernización económica y social. Si bien estas imágenes dan cuenta de una tensión entre modelos metropolitanos y una producción periférica, se pueden verificar procesos como de copia, transacción y apropiación. En este sentido el llamado arte popular, ha sido comprendido como *el remanente de aquello que no puede llegar a ser culto o ilustrado*. Una suerte de carencia, de marginación, exclusión y de posición subalterna, pero también de un mecanismo colectivo de afirmación de diferencias³⁶.

Precisamente estas imágenes han transitado durante esta evolución entre los espacios de lo público y lo privado. Entre lo íntimo y lo sagrado. Entre el culto de una catolicidad universal y local³⁷. Pero por sobre todo, se han constituido en una memoria de invisibilidades, piedades y devociones.



Fig. 9 Andacollo - 26 de Diciembre de 1836. Dibujo de Claudio Gay, grabado por F. Lehnert. Impreso por Becquet Frères. En el *Album d'un Voyage dans la République du Chili*.

³⁴ Schenke, 2010, p.144.

³⁵ Siracusano, 2008, pp.74-78.

³⁶ Escobar, 2008, pp.38-39.

³⁷ Schenke, 2010, p.152.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade Ribeiro de Olivares, M. (2005), "A Escola mineira de imaginária e suas particularidades", Coelho, B.(org), *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- Benavides, A. (1949), "En torno a la imagerie española e hispanoamericana", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, n° 40, Santiago de Chile.
- Benavides, A. (1961), *Arquitectura en el Virreinato del Perú y la Capitanía General de Chile*, Santiago de Chile, Andrés Bello Editorial.
- Cruz, I. (1986), *Arte y sociedad en Chile, 1550-1650*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile.
- de Ramón, E. (2002), "Francisco Esteban Valenciano un acercamiento a la vida social de los artífices en el Santiago durante el siglo XVI". *Estudios Coloniales II*, Santiago de Chile, Universidad Andrés Bello.
- Diccionario de la Lengua Española* (2001), Madrid, Real Academia Española, 22ª edición.
- Escobar, T. (2008), "Santo y seña. Acerca de la imagerie religiosa misionera y popular en el Paraguay", *Catálogo Imagerie religiosa*, Asunción, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.
- Escobar, T. (2008), *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre el arte popular*, Santiago de Chile, Ediciones/ Metales Pesados.
- Estelle, P. (1974), *Imagerie Colonial en Chile*, Santiago de Chile, Ministerio de Educación.
- Graham, M. (2005), *Diario de mi residencia en Chile en el año 1822*, Santiago de Chile, Editorial Norma.
- Guzmán, F. (2014), "Escultura en Chile durante el siglo XVII e inicios del siglo XVIII", Schenke, J. (editora), Museo de Artes, Universidad de Los Andes, Colección María Loreto Marín, Santiago de Chile, Universidad de Los Andes.
- Guzmán, F.; Martínez, J. M.; Nagel, L. (2001), "Estudio iconográfico de las colecciones de arte religioso de los Museos de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos", Informes, Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Guzmán, F.; Martínez, J. M.; Nagel, L. (2007), "La imagerie popular y los desafíos de su interpretación", Drien, M.; Martínez, J. M. (editores), Estudios de Arte, Santiago de Chile, Facultad de Humanidades, Universidad Adolfo Ibáñez.
- Kennedy, A. (1998), "Circuitos artísticos interregionales; de Quito a Chile", *Historia 31*, Santiago de Chile, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Martínez, J. M. (2006), "Imagerie y devoción: Estudio Iconográfico en los valles del Elqui y Limari," Mujica, P.; Sáez, A. (editoras) *Materia y Alma. Conservación del Patrimonio Religioso en los valles del Elqui y Limari*, Santiago de Chile, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos.
- Martínez, J. M. (2009), "La imagerie popular", Cortés, G.(editora) *Chile Mestizo. Tesoros Coloniales*, Santiago de Chile, Centro Cultural Palacio La Moneda.
- Martínez, J. M. (2011), *Arte y Culto. El poder de la imagen religiosa*, Santiago de Chile, Museo Histórico Nacional, Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos.
- Mujica, R. (2008), "Semiótica de la imagen sagrada, la teurgia del signo en clave americana", Alayza, P.P.; Torres, F., *Orígenes y devociones virreinales de la imagerie popular*, Lima, ICPNA, Universidad Ricardo Palma.
- Pereira, E. (1965), *Historia del Arte en el Reino de Chile*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile.
- Plazaola, J. (1996), *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Rodríguez, A. (1999), "Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinos americanos", *Catálogo de la Exposición Los siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Rosales, Diego de (1878), *Historia general del Reino de Chile. Flandes Indiano*, Tomo III, Valparaíso, Imprenta del Mercurio.
- Toussaint, M. (1990), *Arte Colonial en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Santa Teresa de Jesús (1963), "Vida", *Obras Completas*, Madrid, Editorial de Espiritualidad.
- Schenke, J. (2010), "Objetos devocionales en una ciudad virreinal periférica (Santiago de Chile, 1598-1610). Una investigación en curso", Santiago de Chile, *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, V°14 ,N° 2, Departamento de Historia de Chile, Universidad de Santiago de Chile.
- Siracusano, G. (2008), "El eterno destello", *Catálogo Imagerie religiosa*, Asunción, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.
- Vázquez de Acuña, I. (1994), *Santería de Chiloé*, Santiago de Chile, Editorial Antártica.
- Villarreal, G. (1863), *Relación del terremoto que asoló la ciudad de Santiago de Chile*, Santiago de Chile, Imprenta de la Sociedad.



“LOS DIOSES MEXICANOS” EN LA *SECONDA PARTE DELLE IMAGINI DE GLI DEI INDIANI* (1615) DE LORENZO PIGNORIA COMO UNA IMAGEN DEL MESTIZAJE CULTURAL

EWA KUBIAK - KATARZYNA SZOBLIK / POLONIA

La obra de Vincenzo Cartari (c.1531-1569) publicada por primera vez en 1556 y titulada *Imagini collapositione degli dei delli antichi*, siendo una suerte de “lexicón de los dioses de la Antigüedad”, gozaba de una popularidad enorme en el mundo contemporáneo. El libro fue ilustrado con los grabados de Bolognino Zaltieri, mientras que el texto se fija principalmente en la iconografía de los dioses, proporcionando descripciones de sus vestidos, gestos, postura del cuerpo y atributos. Jean Seznac, al describir la obra de Cartari y la figura del autor¹, sugirió que las ilustraciones en ella presentadas no eran inspiradas en las obras antiguas sino en los grabados contemporáneos a Cartari. La edición del tratado de Cartari de 1615 (así como las de 1624, 1626 y 1647)² fue enriquecida por un anticuario y filólogo Lorenzo Pignoria (1571-1631), quien le agregó la segunda parte titulada *Seconda Parte delle Imagini de gli Dei Indiani*. Es la parte más corta con nuevas ilustraciones, pero Pignoria gozando de la posibilidad cambió algunos de los grabados en toda la obra. El autor de figuras fue Ferroverde, quien repitió la mayoría de las imágenes de Zaltieri, pero también añadió otras copiadas de las obras numismáticas contemporáneas o de los intaglios, cameos u otros objetos antiguos que había visto directamente³.

El estudio de Robert McGrath nos da más informaciones acerca de las fuentes de los grabados en la nueva edición del tratado⁴.

En la *Soconda Parte* se presentan las imágenes de los dioses “indios” en el sentido muy amplio de la palabra: entre ellos se encuentran las divinidades mexicanas, hindúes, japonesas, así como las representaciones relacionadas con el budismo y con las religiones tibetanas. Las descripciones son una interpretación europea de las imágenes exóticas. La introducción contiene información acerca de los conocimientos geográficos de la época antigua y especialmente de Heródoto, relacionados con el descubrimiento del Nuevo Mundo.

El tema del presente artículo son las imágenes de los “dioses mexicanos” en la *Seconda Parte delle Imagini de gli Dei Indiani*. Como escribe en el tratado el mismo Pignoria, su inspiración fue la visita a la Biblioteca Vaticana, donde tuvo la oportunidad de ver un manuscrito titulado: “Libro grande, Ch’è nella Libreria Vaticana, compilato da F. Pietro de los Rios”⁵. Este manuscrito, conocido como el *Códice Vaticano A* o *Códice Ríos*, es un libro indígena mesoamericano, fabricado del papel europeo, en folio⁶. En los catálogos de la biblioteca provenientes de los prin-

¹ Seznac, 1995 [1940], pp. 232-233.

² En este artículo usamos la edición de 1624.

³ Seznac, 1995 [1940], p. 256.

⁴ McGrath, 1962, pp. 211-226.

⁵ Pignoria, 1624 [1615], p. 550.

⁶ En la época precolonial los códices mesoamericanos solían elaborarse de los pieles de animales, sobre todo venados, así como del papel indígena llamado *amatl* y normalmente tenían la forma de biombo. Sólo después de la llegada de los españoles los libros empezaron a plasmarse también sobre el papel europeo, en folio.

cipios del siglo XVII aparece bajo el título latín *Indorum cultus, idolatria et mores*, “Culto, idolatria y costumbres de los indios”. En sus 94 páginas se encuentran las pinturas mexicanas tocantes a las cuestiones de la religión, la mitología y el calendario ritual indígena, así como las informaciones acerca de las costumbres y la historia de los mexicas. Muchas de esas pinturas tienen además los comentarios en italiano, que tratan de explicar el sentido y facilitar la interpretación de la información plasmada en forma pictórica. Como las fechas más antiguas de la presencia de dicho códice en Roma los autores del libro explicativo de éste, Ferdinand Anders y Marteen Jansen proponen los años precedentes a la muerte del cardenal Marco Antonio Amulio en 1570, quien según la información de Pignoria proporcionó algunos de los grabados del Vaticano A a Ottaviano Malipiero, quien luego los puso al acceso de nuestro autor⁷.

Como indica uno de los primeros intérpretes de esta obra, José Lino Fabrega en el año 1899⁸, los temas y las pinturas parecen copiadas de varios manuscritos indígenas antiguos, mientras que la grafía de los comentarios revela dos manos de los comentaristas distintos. Además, Fabrega nos proporciona también la información directa acerca de los grabados aprovechados por Pignoria en su trabajo sobre la *Seconda Parte delle Immagini degli Dei Indiani*:

Yo creo introducida la dicha copia en aquella biblioteca antes de 1570, año en que murió el cardenal Marco Antonio Amulio. Aquel purpurado hizo copiar algunas figuras de la misma, que dejadas entre sus papeles al senador Malipieri y venidas después a manos de Pignoria, fueron publicadas con otras varias en la nueva edición de la obra de Cartari, hecha por él en Padua en 1615⁹.

Por las notas que aparecen en el manuscrito, se puede suponer que éste fue recopilado por fray Pedro de los Ríos, de cuyo apellido el libro en cuestión toma su nombre¹⁰. Sin embargo, hay que recordar que esa cuestión es un poco más compleja. Como lo indicó ya Alexander von Humboldt, el *Códice Vaticano A* muestra gran similitud

con otro manuscrito mesoamericano guardado en la Biblioteca Nacional de París, conocido como *Códice Telleriano-Remensis*¹¹. Esto indica que bien ambos manuscritos fueron copiados de la misma fuente, bien uno es la copia del otro. Anders y Jansen¹², después de analizar el estilo y las glosas de ambos códices sugieren que con mucha probabilidad el *Telleriano-Remensis* es una versión más antigua y que el Vaticano A es la copia de aquella obra.

Como proponen los investigadores citados, parece bien probable que Pedro de Ríos fue uno de los comentaristas del *Telleriano-Remensis* y el que mandó a los artistas indígenas crear una copia de éste que es el Vaticano A¹³. En cuanto a los comentarios, según Anders y Jansen, éstos se hicieron en algún momento entre 1562 y 1564-65¹⁴. Los dos comentaristas, aunque redactaron sus textos en italiano con el motivo de enviar el códice a Vaticano, con probabilidad eran los frailes españoles, como lo indica el lenguaje teológico y muchos préstamos del castellano, que aparecen en el texto. Además, parece que no eran unas personas bien familiarizadas con la cultura indígena, por lo cual no es de extrañar que el contenido de sus comentarios sea muy influenciado por la ideología europea. Como observan Anders y Jansen, se nota en ellos un claro intento de reducir lo ajeno e incomprensible de la realidad indígena a lo familiar y controlable de la religión cristiana¹⁵. El mismo Vaticano A es pues una muestra magnífica del mestizaje cultural entre la antigüedad mesoamericana y las ideologías provenientes de Europa, y Pignoria en su obra da aún un paso más hacia la hibridización completa de estas dos realidades.

En la obra de Pignoria aparecen ocho imágenes copiados del Vaticano A: cuatro parejas y cuatro figuras individuales. La primera de ellas es la representación de Tonacatecuhtli, “El Señor de Nuestro Sustento”¹⁶ (Fig. 1), el dios supremo de los mexicas, que junto con su contraparte femenina, Tonacacihuatl, “La Señora de Nuestro Sustento” formaba la pareja divina primordial. Esta divinidad, conocida también como Ometecuhtli (“señor dos”) y Omecihuatl (“señora dos”)¹⁷, residía en el último cielo y

⁷ Anders, Jansen, 1996, p. 15.

⁸ Anders, Jansen, 1996, p. 19.

⁹ Fabrega 1899, pp. 13-14, en: Anders, Jansen, 1996, p. 19.

¹⁰ *Códice Vaticano A*, fol. 4v.

¹¹ Humboldt, 1986.

¹² Anders, Jansen, 1996, pp. 22-23.

¹³ Fue probablemente en el año 1562. Para la argumentación al respecto véase: Anders, Jansen, 1996, p. 29.

¹⁴ Anders, Jansen, 1996, p. 30.

¹⁵ Anders, Jansen, 1996, p. 32.

¹⁶ Aparece dos veces en el códice: *Códice Vaticano A*, fol. 1 v. y una imagen casi igual en el fol. 12 v.

¹⁷ A la pareja suprema los nahuas se referían también con otros nombres: *Tonacatecuhtli* y *Tonacacihuatl* (“señor de nuestra carne” y “señora de nuestra carne”) o *Citlallatonac* y *Citlalicue* (“el que hace brillar las estrellas” y “la falda de estrellas”).



Fig. 1 Tonacatecuthli, Cartari, 1624, p. 548; *Códice Vaticano A*, fol. 1 v.

dio principio al mundo y a los dioses¹⁸. De ella provenía también la vida de cada hombre ya que, como apuntó en sus obras Sahagún, la vida del niño recién nacido provenía precisamente de *Omeyocan*, la residencia de la Pareja Suprema¹⁹.

La Pareja Suprema era considerada, pues, la fuente de toda la vida en la tierra. No obstante, al mismo tiempo, no recibía ningún culto particular durante las fiestas del año ritual, ni tenía su propio templo. Como deidad tan alejada de la tierra como la describen los mitos, no se ocupaba de los problemas secundarios relacionados con el funcionamiento del mundo y por lo tanto, no se le rendía ningún culto particular. Aunque en la obra de Pignoria la imagen de Tonacatecuthli aparece como una pintura independiente, vale la pena destacar que en el *Vaticano A* forma parte de un contexto mucho más amplio, que representa las ideas acerca de la estructura del universo y de los más allá indígenas. En realidad, para entender el contenido referido en su totalidad hay que tratar los tres folios siguientes como las partes de una sola imagen ordenada verticalmente: por debajo de Tonacatecuthli se

ven los pisos celestes. Luego está representada la superficie de la tierra y por debajo de ella los nueve pisos del inframundo. En el último de ellos, viven cuatro parejas de las divinidades de la muerte. Estas parejas también aparecen en la obra de Pignoria, pero en un orden completamente mezclado, sin un vínculo cualquiera con la imagen de Tonacatecuthli, del cual además están separadas por la imagen y los comentarios acerca de Quetzalcoatl.

En los comentarios del primer folio podemos leer sobre Omeyocan, el lugar de la dualidad. Sin embargo, hay que subrayar que los glosistas malinterpretan este nombre asociándolo con el lugar de residencia del dios creador “de triple dignidad²⁰”, haciendo pues una obvia referencia a la Santísima Trinidad de la religión cristiana. Lo mismo repite Pignoria describiendo el dios como “Creatore de tutto”, quien está viviendo en el lugar “Che noi chiamiamo Ciel” y que es “Signore de tre dignita” y el cual podemos reconocer como “Misterio della Santissima Trinita”. El autor menciona también “una simile imagine” en la Tabla isiaca²¹ (Fig. 2). Encontrar las imágenes parecidas en las dos obras es muy difícil, pero el sentido del término

¹⁸ *Historie du Mexique* 2005, p. 103; *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, 2005, pp. 23-24.

¹⁹ *Códice Florentino*, VI, p. 206.

²⁰ Anders, Jansen, 1996, p. 45.

²¹ Pignoria, 1624 [1615], p. 549.



Fig. 2 La Tabla isiaca, Montfaucon, 1718-1724, II, tabl. 138; Pignoria, 1605, entre pp. 16 y 17.



Fig. 3 Un jeroglífico de la representación de Tonacatecutli, Cartari, 1624, p. 548; Estatua del faraón Nectanebo II con Horus, la dinastía XXX, época tardía, Museo Metropolitano de Nueva York.

“similitud” parece diferente. Tanto los dioses del *Códice Vaticano V* como las figuras de la Mesa Isiaca para Pignoria presentaban el mismo nivel de exótismo y hermetismo. En este sentido eran similares para el autor.

Vale la pena fijarse también en los jeroglíficos que aparecen a dos lados del dios mexicano. En uno de ellos con la figura de hombre con la cabeza de halcón podemos reconocer a Horus²². Es un dios que protege al faraón pero a veces también puede ser su representación simbólica²³. (Fig. 3) El segundo jeroglífico nos muestra una ofrenda aunque en las cartas del tratado de Pignoria la ofrenda aparece entre las representaciones de los “Dioses Mexicanos”, por la composición podemos relacionarla más bien con el arte egipcio. (Fig. 4) En el jeroglífico se ve a un faraón bajado a una rodilla, con la ofrenda en las manos y con la corona doblada de Bajo Egipto (la roja) y de Alto Egipto (la blanca). El tipo iconográfico aunque aparece ya desde el principio del arte egipcio²⁴ es característico para los Imperios Medio y Nuevo. Las figuras en los jeroglíficos de Pignoria las podemos colocar entre la tradición iconográfica de la representación de ofrenda (Fig. 5) y un signo de la escritura egipcia del grupo de determinantes²⁵ que significa “hombre” y define otros jeroglíficos como relacionados con una persona²⁶.

Las siguientes representaciones copiadas del *Códice Vaticano A* nos muestran cuatro parejas divinas del inframundo (Fig. 6). De acuerdo con las creencias mexicas, todos los muertos en el campo de batalla o en la piedra de sacrificio, tanto como las mujeres fallecidas en el primer parto conseguían el gran privilegio de acompañar al Sol en su trayecto diurno por el cielo. Los que murieron por causa del agua, a saber los ahogados, tocados del rayo, o fallecidos de enfermedades de bubas iban al reino del dios de la lluvia *Tlaloc*, llamado *Tlalocan*. Finalmente todos los demás iban a *Mictlan* donde sus cuerpos eran destrozados y aniquilados para permanecer para siempre en esta región oscura y lúgubre. No es pues de extrañar que los glosistas europeos del *Códice Vaticano A*, tiendan a asociar a este lugar con el infierno cristiano y a sus dueños con los diablos.

En el códiceas cuatro parejas aparecen en un orden vertical en una sola página correspondiente al noveno piso del inframundo. En la reproducción hecha por Pig-

²² Görg, 2004, p. 437.

²³ Las representaciones más conocidas con Horus como protector del faraón podemos mencionar la estatua de Jafra de la dinastía IV o la figura de Nectanebo II del Metropolitan Museum en Nueva York, Lipińska, 2008, p. 61-62; Luft, 2004, p. 428.

²⁴ Primera representación de este tipo que conocemos es la estatua del faraón Pepy I, el soberano de la dinastía VI de la época tardía del Imperio Antiguo, Lipińska, 2008, p. 74.

²⁵ Los jeroglíficos tenían un sistema en el que se mezclaban logogramas, signos consonánticos (simples, dobles, o más consonantes) y determinantes (signos que indicaban a qué familia conceptual pertenece una palabra, objetos personas etc.), Diringer, 1972 [1968], pp. 61-65; Davis, 1998 [1987], pp. 35-43.

²⁶ Diringer, 1972 [1968], pp. 62; Davis, 1998 [1987], pp. 40.

noria las imágenes no sólo están separadas en unidades independientes, sino que también todas se ven como si estuvieran reflejadas en el espejo. Además, el orden en el que aparecen las parejas en la obra de Pignoria está completamente mezclado, mientras que la falta de colores depriva a las imágenes de una parte informativa importante.

La pareja que en la obra de Pignoria aparece como tercera, en el Vaticano A es la primera y al parecer la más importante. Son el señor de Mictlan, *Mictlantecuhтли* y su contraparte femenina *Mictlancihuatl*. *Mictlantecuhтли* está representado sobre las fauces de la tierra²⁷, mientras que *Mictlancihuatl* está sentada sobre una calavera humana. Como explica en su nota el glosista: “En aquel lugar del infierno creían que estaban estos cuatro dioses o demonios principales, aunque uno de ellos era el superior, el que llamaban *Tzitzimítl*, que era el *Mictlantecuhтли*, el Gran Señor del Infierno”²⁸. Además, el mismo autor explica que *Tzitzimítl* es lo mismo que Lucifer, lo que hace la comparación con la religión católica aún más explícita. Mientras tanto, en la religión nahua con el nombre de *tzitzimítl* se denominaba a las divinidades de aspecto huesudo²⁹ frecuentemente identificadas con las estrellas, que podían bajar del cielo a la tierra para perjudicar a la gente, sobre todo a los niños³⁰. En la mitología mexicana estas divinidades pertenecían a las tradiciones más antiguas, en las cuales tomaban forma de las deidades telúricas voraces, como *Itzpápalotl* o *Cihuacoatl*³¹.

La segunda pareja en la representación del Vaticano A son *Ixpuxtequi*, “El del pie quebrado”, y su compañera *Nexoxoché*, “Que vomita sangre”. Ambos están sentados sobre los signos que son sus atributos y, a la vez, señalan sus nombres: un pie de gallo y un plato con sangre, respectivamente. En la obra de Pignoria esta pareja aparece como la cuarta en orden. La tercera pareja en el orden del Vaticano A y también en la obra de Pignoria son *Nex-tepeua*, “Que esparce ceniza”, cuya parte inferior consiste en un brasero, y *Micapetlacolli*, “Petate viejo de los muertos”, cuyo nombre viene registrado por el petate en que está sentada. La cuarta de las parejas de los dioses de la muerte según el orden del Vaticano A y la primera de las representadas por Pignoria son Contemoc, “El que baja de cabeza”³² y *Chalmecacihuatl*, sentada sobre una calavera, al igual que *Mictlancihuatl*. El nombre de la diosa podría ser traducido como “Señora de los chachalmeca”, es decir, de



Fig. 4 Ofrenda, Cartari, 1624, p. 549.

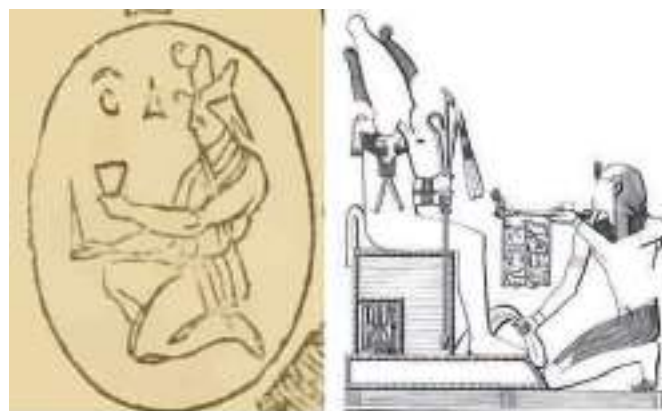


Fig. 5 a.) Un jeroglífico de la representación de Tonacatecutli, Cartari, 1624, p. 548; b.) Osiris y Seti I, Templo de Seti I en Abidos, la dinastía XIX, Imperio Nuevo, Keel, 1996, fig. 374; c.) Amenhotep II, la dinastía XVIII, Imperio Nuevo, El Museo Egipcio de El Cairo d.) Tutmosis IV, la dinastía XVIII, Imperio Nuevo, El Museo Egipcio de El Cairo.

²⁷ Para otras representaciones gráficas de este elemento véase por ejemplo lám. 13 del *Códice Borgia* - el dios en la forma simbólica.

²⁸ Traducción: Anders, Jansen, 1996, p. 49.

²⁹ Véase también: *Códice Magliabehciano*, fol. 76 r.

³⁰ *Códice Florentino*, VIII, pp. 34-35, *Códice Borbónico*, lám. 15.

³¹ *Códice Borgia*, lám. 34.

³² *Códice Florentino*, III, p. 41.



Fig. 6 Cuatro parejas divinas del inframundo, Cartari, 1624, pp. 551-553.

los sacerdotes sacrificadores, que debido al trabajo ejercido gozaban de gran prestigio entre los mexicas³³. De este modo su vínculo con la muerte sería obvio. Los cronistas sin embargo, traducen su nombre como “Mujer de los de Chalma” y la asocian con los mercaderes³⁴.

La imagen de la mujer divina redibujada por Pignoria, en el Vaticano A, forma parte de una narración sobre las cuatro épocas del mundo que en el acto de la creación precedieron a la actual (Fig. 7). El popularmente conocido “mito de los soles” se encuentra registrado en muchas fuentes de diferentes tipos. Entre los más famosos se pueden enumerar: *Anales de Cuauhtitlan* (1945), *Leyenda de los soles* (1945), *Historia de los mexicanos por sus pinturas* (2005), la llamada “Piedra del Sol” o finalmente, el *Códice Vaticano A*³⁵. Como todos estos relatos son en realidad transcripciones alfabéticas de la tradición oral no es de extrañar que se difieran entre sí en cuanto a tales detalles, como el orden de las épocas, el tipo de alimento de los seres humanos en cada periodo, etc. Probablemente por este motivo el *Códice Vaticano A*, es la única de las fuentes que atribuye la dominación sobre uno de los soles a la diosa Xochiquetzal, “Plumaje precioso”. De acuerdo con la ideología mexica



Fig. 7 Xochiquetzal, Cartari, 1624, p. 554; Códice Vaticano A, fol. 7 r.

³³ Durán 1967 [1587], I, pp. 30-31.

³⁴ Durán 1967 [1587], I, p. 120, *Códice Florentino*, I, p. 43.

³⁵ El mismo relato mítico estaba presente también entre otros pueblos indígenas mesoamericanos, y aparece por ejemplo en el libro sagrado de los mayas quiché, *Popol Vuh*.



Fig. 8 Quetzalcoatl, Cartari, 1624, p. 554; Códice Vaticano A, fol. 7 v.

Xochiquetzal era una diosa joven asociada con la belleza artística, la sensualidad y el amor carnal³⁶. Era patrona de los artistas, músicos, poetas-cantores, amas de casa y *ahuiani-me*, es decir, muchachas jóvenes educadas y mantenidas por el Estado, cuyo papel era acompañar a los soldados solteros en varias fiestas religiosas³⁷. El comentarista del códice estaba al parecer familiarizado con estas características de la diosa, porque según informa, en esta época la gente fue destruída por entregarse demasiado al baile y los vicios.

Lo interesante es que, mientras en la versión de Pignorina la diosa está representada no sólo fuera del contexto, sino también en una posición más bien “tradicional” (como si estuviera corriendo), en el Vaticano A, está descendiendo boca abajo a la tierra, como las *tzitzimime* aztecas y los “diablos” cristianos³⁸. Alrededor de ella se ven sus atributos principales, es decir las flores.

La época de Xochiquetzal fue también la época de la hegemonía de Tula, o Tollan, una ciudad gobernada por un sacerdote sabio llamado Topiltzin Quetzalcoatl. De acuerdo con los mitos³⁹ era un héroe cultural concebido de una manera milagrosa por la mujer llamada Chimalman, quien al tomar el poder transmitió a sus súbditos todo tipo de conocimientos científicos, artísticos y culturales que hicieron que los toltecas incluso muchos años después de la caída de su capital fuesen percibidos por otros pueblos indígenas como herederos de los logros de cultura y civilización más refinados. Quetzalcoatl abandonó también la tradición de los sacrificios humanos⁴⁰.

En la imagen vemos la figura de Quetzalcoatl (Fig. 8) sobre la cumbre de la pirámide, pintado de negro (el color de los sumos sacerdotes) con los atributos del sacerdocio: espina e incensario. Vale al pena observar también las cru-

³⁶ Para otros ejemplos de la iconografía de Xochiquetzal véase lám. 19 del Códice Borbónico y lám. 59 del Códice Borgia.

³⁷ Durán 1967 [1587], I, pp. 151-155, 193; Códice Florentino, II, pp. 70, 232, 239; IV, p. 7, Szoblik 2008, pp. 197-214.

³⁸ Véase por ejemplo el siguiente comentario del glosista del códice acerca el mencionado señor de la muerte Tzontemoc: “Tzontemoc es el mismo que descende boca abajo, aludiendo a la etimología que los doctores dan al diablo, es decir, *deorsumcadens* [cayendo de espaldas], al cual atribuyen el bajar de ese modo por las almas.”, en: Marteen, Jansen, 1997, p. 49.

³⁹ Leyenda de los soles 1945, Códice Vaticano A, fol. 7 r.-7 v., Durán 1967 [1587], I, p. 14, entre otros.

⁴⁰ lo que no les gustó a sus adversarios guiados por Tezcatlipoca. Como informa Durán (1967 [1587], I, p. 14) éstos lo emborracharon y le metieron en la cama a la mujer llamada Xochiquetzal. Cuando Topiltzin, quien había jurado vivir en la castidad, despertó por la mañana al lado de la mujer, decidió marcharse de Tula. Con su salida empezó una serie de acontecimientos que finalmente llevaron a la caída de la ciudad y el fin de la época patrocinada por Xochiquetzal.

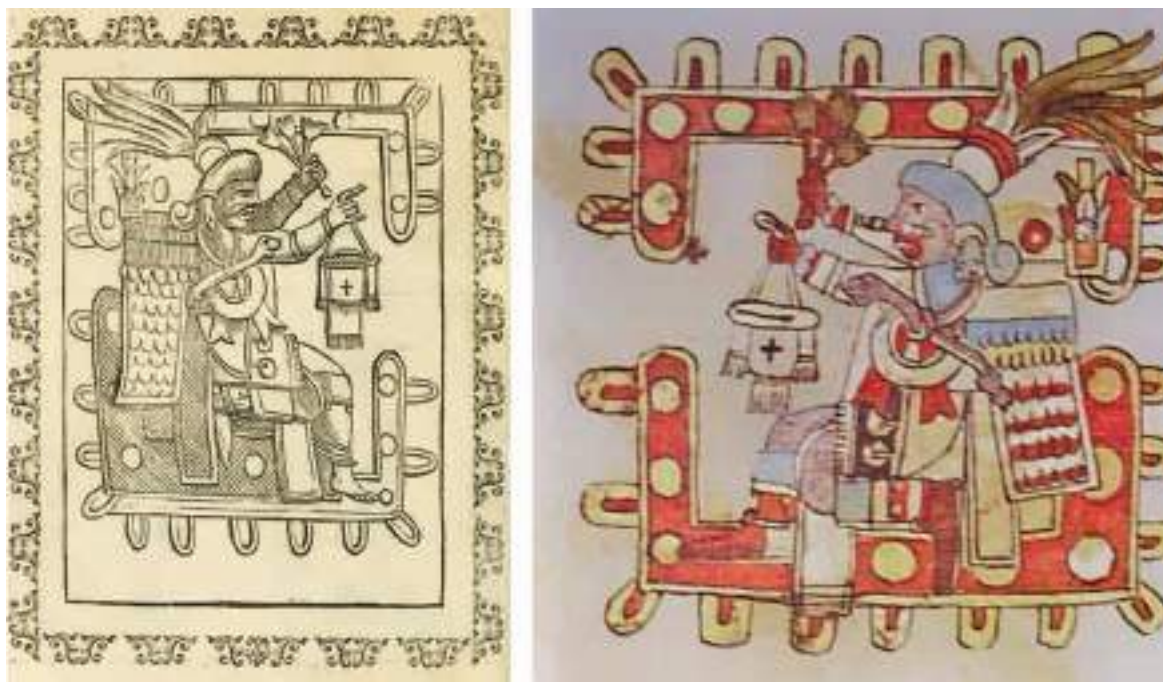


Fig. 9 El sacerdote mítico de Tollan, Cartari, 1624, p. 554; *Códice Vaticano A*, fol. 31 r.

ces en su capa que parecen ser una intromisión cristiana. En esta representación también podemos buscar la relación con el arte egipcio, la cual nos da el atributo del dios –el bastón–. Este objeto es muy parecido con el cayado (*Heka*), que fue uno de los símbolos del poder del faraón, al lado dellátigo (*Nejej*) y el cubierto de la cabeza con pañoleta (*Nemes*)⁴¹.

La última de las imágenes redibujadas por Pignoria (Fig. 9) proviene de la parte adivinatoria del *Códice Vaticano A*. Estos calendarios utilizados por los indígenas para pronosticar las fechas más adecuadas para la realización de varias actividades, como bautismo, nupcias, viajes, guerras y muchas otras eran llamados en nahuatl *tonalpohualli*, es decir, “la cuenta de días/destinos”. Se componían de los números de 1 a 13 combinados con veinte signos de día, lo que en conjunto daba el ciclo completo de 260 días. Cada combinación de número y signo estaba asociada con una divinidad que la patrocinaba, y cada trecena estaba controlada por un grupo de dioses que en el calendario se representan en la parte central de los folios. La imagen discutida proviene de la trecena 1-Viento, controlada por Chantico, “El fuego del hogar”. Vemos en ella al personaje que podemos identificar con el sacerdote mítico de Tollan, Ce-Acatl Topiltzin Quetzalcoatl. Lo confirman los atributos de penitencia en sus manos: una bolsa de copal y un manojo de hierbas. Otra vez la bolsa de sacerdote está

decorada con el signo de la cruz mezclando los símbolos religiosos.

La creación de la obra de Pignoria fue posible gracias a varios factores. En el primer lugar hay que mencionar la presencia del *Códice Ríos* en la biblioteca vaticana. El otro factor muy importante fue la popularidad de los tratados iconográficos, que trataban de los dioses antiguos. Las publicaciones tenían forma de diccionarios, enciclopedias o lexicones de iconografía. La primera obra que podemos localizar entre el arte y pensamiento medieval y renacentista fue la *Genealogia deorum gentium* (*Genealogía de los dioses paganos*) de Giovanni Boccaccio. El tratado está dividido en quince libros y es una recopilación de historias tomadas de la mitología griega. El autor nos da también, una interpretación alegórico-filosófica de las personajes y leyendas escritas. Esta obra fue iniciada hacia 1350, aunque Boccaccio continuó corrigiendo la genealogía hasta su muerte en 1375. Fue uno de los libros de consulta más utilizados entre escritores hasta bien avanzado el siglo XIX⁴². La verdadera popularidad de los tratados iconográficos la podemos notar en el siglo XVI. Entre los más populares se puede mencionar la obra de Lilio Gregorio Giraldi, *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul deorum imaginibus et cognominibus agitur*, (Basilea, 1548), de Natale Conti, *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem*, (Venecia, 1551) y el mismo tratado de Vincenzo Cartari⁴³.

⁴¹ Wallis Budge, 1978 [1920], p. 238.

⁴² Seznac, 1995 [1940], pp. 220-224.

⁴³ Seznac, 1995 [1940], pp. 229-241.

El último factor muy importante para la creación de la obra de Pignora fue la popularidad de los jeroglíficos en la Europa renacentista y barroca⁴⁷. Empezó con el descubrimiento de la obra de Horapolo *Hieroglyphica* por Cristoforo Buondelmonte. Un manuscrito griego fue adquirido en 1419 en Andros. La obra despertó gran interés entre los humanistas florentinos⁴⁸. Hasta el final del siglo XVI la obra de Horapolo tuvo cerca de treinta ediciones y traducciones al latín, francés, italiano y alemán⁴⁹ (Fig. 10). En 1556 en Basilea Pierio Valeriano publicó otro tratado importante *Hieroglyphica sive de sacris Ægyptiorum aliarumque gentium literis*. En este libro los jeroglíficos están relacionados con los símbolos de los bestiarios medievales y el *Physiologus* atribuido a Epifanio⁵⁰. En las épocas renacentista y barroca la interpretación errónea de los jeroglíficos fue común⁵¹. Lorenzo Pignoria como un anticuario y filólogo estaba muy interesado en Egipto, sus monumentos y los jeroglíficos. Fue el autor del libro monográfico publicado en 1605, que trató de la Tabla isiaica⁵². El texto tiene un carácter crítico e iconográfico, y es la continuación de las publicaciones de este tipo, que empezaron a aparecer desde la mitad del siglo XVI. Como los demás mitógrafos también Pignoria estaba fascinado por las creaciones híbridas del panteón egipcio como por ejemplo Anubis⁵³, la figura humana con la cabeza de chacal. No es de extrañar entonces que también las representaciones exóticas de los dioses mexicanos fueron fascinantes para él y que decidió añadir la nueva parte con sus imágenes al tratado de Vincenzo Cartari.



44 Sobre la popularidad de los libros de emblemas en las bibliotecas jesuitas en America del Sur: Kubiak, 2015, p. 57.
45 Praz, 2005 [1939], p. 26; sobre las ediciones españolas de Alciato y su influencia en el arte: Sebastián, 1993, pp. 21-26.
46 Praz, 1964 [1939], p. 298.
47 Sobre la popularidad de Egipto entre la nobleza colonial véase: Eichmann, 2014, pp. 85-111.
48 Sokolski, 2003, pp. 18-19; Barasch, 2003, p. 166.
49 Sokolski, 2003, p. 23.
50 Praz 2005 [1939], p. 26.
51 Barasch, 2003, pp. 165-190.
52 Pignoria, 1605.
53 Curran, 2003, p. 123.

BIBLIOGRAFÍA

- Anales de Cuauhtitlán* (1945), en: *Códice Chimalpopoca*, trad. del náhuatl por Primo Feliciano Velázquez, IIH, UNAM, México.
- Anders, Ferdinand y Jansen, Marteen (1996), *Religión, costumbres e historia de los antiguos mexicanos. El libro explicativo del llamado Códice Vaticano A.*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Barasch, Moshe (2003), *Renaissance Hieroglyphics*, en: *Hieroglyphen. Stationen einer rareren abendländischen Grammatologie*, Aleida Assmann y Jan Assmann (eds.), München, Wilhelm Fink Verlag, pp. 165-190.
- Códice Borbónico (Codex Borbonicus)* (Y 120). Bibliothèque de l'Assemblée Nationale, París.
- Códice Borgia* (1993), F. Anders, M. Jansen y L. Reyes García (eds.). Graz - Madrid - México, ADEVA - FCE.
- Códice Florentino*, Sahagún, Bernardino de, *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*, De Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble (eds.), The School of American University of Utah, Santa Fe (New Mexico), 1953-1982.
- Códice Magliabechiano* (s.f.) ADEVA; Graz. Fuente electrónica: <http://www.famsi.org/research/graz/magliabechiano/index.html> [30.12.2011].
- Códice Vaticano A*, F. Anders, M. Jansen y L. Reyes García (eds.). Graz - Madrid - México, ADEVA - FCE, 1996.
- Curran, Brian A. (2003), *The Renaissance Afterlife of Ancient Egypt (1400-1650)*, en: *The Wisdom of Egypt: changing visions through the ages*, Peter Ucko, Timothy Champion (eds.), London, Left Coast Press, pp. 65-99.
- Davis, W. V., *Egipskie hieroglify*, trad. Maciej G. Witkowski, Warszawa, Wydawnictwo RTW, 1998 [1987].
- Diringer, David, *Alfabet czyli klucz do dziejów ludzkości*, trad. Wojciech Hensla, 1972 [1968].
- Durán, Diego, *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de Tierra Firme*, 2 tomos, México, Porrúa, 1967 [1587].
- Eichmann, Andrés (2014), "De traviesos y eruditos egipciomanos charqueños", *Classica Boliviana. Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos*, n. 6, pp. 85-111.
- Görg, Manfred, *Bogowie i bóstwa*, en: *Egipt. Świat faraonów*, Regine Schulz, Matthias Seidel (eds.), Kolonia, Könnemann, 2004, pp. 433-449.
- Historia de los mexicanos por sus pinturas*, en: *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*, Ángel Ma. Garibay K. (ed.), México, Porrúa, 2005.
- Historie du Mexique*, en: *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*, Ángel Ma. Garibay K. (ed.), México, Porrúa, 2005.
- Horapollon, *Hieroglyphica*, trad. Johann Herold, Basilea: Petri, 1554.
- Humboldt, Alexander von (1986), *Aportaciones a la antropología mexicana*, México, Editorial Katún.
- Keel, Othmar (1996), *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament. Am Beispiel der Psalmen*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Kubiak, Ewa (2015), *Literatura artística en las bibliotecas jesuitas de los virreinos del Perú y Nueva Granada*, en: *América: cultura visual y relaciones artísticas*, Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch Mari, Guadalupe Romero Sánchez (eds.), Granada, Universidad de Granada, pp. 51-58.
- Lipińska, Jadwiga (2009), *Sztuka Starożytnego Egiptu*, Warszawa, Arkady.
- Luft, Ulrich (2004), *Inny świat - wyobrażenia religijne*, en: *Egipt. Świat faraonów*, Regine Schulz, Matthias Seidel (eds.), Kolonia, Könnemann, pp. 417-431.
- McGrath, Robert (1962), "The «old» and «new» illustrations for Cartari's *Imagini dei Dei Degli Antichi*. A Study of «paper archeology» in the Italian Renaissance", *Gazette des Beaux-Arts*, 104, vol. 59, pp. 211-226.
- Montfaucon, Bernard de, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, vols. 1-15, París, Florentin Delaulne, 1719-1724.
- Pignoria, Lorenzo, *Seconda Parte delle Imagini de gli Dei Indiani*, en: Vincenzo Cartari, *Imagini degli Dei degli Antichi*, Veneto, Apresso Evangelista Duechino, 1624 [1615], pp. 545-588.
- Pignoria, Lorenzo (1605), *Vetustissimae tabulae aeneae sacris aegyptiorum simulachris coelatae accurata explicatio in qua antiquissimarum superstitionum origines, progressiones, ritus ad barbaram, graecam, romanamque historiam illustrandam enarrantur, & multa scriptorum veterum loca qua explanantur*, Venetijs, Apud Io. Anto. Rampazettus.
- Praz, Mario (2005), *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, trad. José María Parreño, Madrid, Ediciones Siruela.
- Praz, Mario, *Studies in seventeenth-century imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964 [1939].
- Sebastián, Santiago (1993), *Alciato. Emblemas*, Madrid: Akal.
- Seznac, Jean, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, trad. B.F. Sessions, Princeton, Princeton University Press, 1995 [1940].
- Sokolski, Jacek, *Wstęp*, en: Horapollon, *Hieroglify*, trad. Jerzy Korczak, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003, pp. 5-29.
- Szoblik, Katarzyna (2008), "La Ahuiani, flor preciosa o mensajera del diablo? La visión de las Ahuianime en las fuentes indígenas y cristianas", en: *Itinerarios*, vol. 8, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, pp. 197-214.
- Wallis Budge, Ernest, *An Egyptian Hieroglyphic Dictionary*, vol. 1., New York, Dover Publications, 1978 [1920].



“MESTIZO”... ¿HASTA DÓNDE Y DESDE CUÁNDO? LOS SENTIDOS DEL TÉRMINO Y SU USO EN LA HISTORIA DEL ARTE

CARLA GARCÍA - MARTA PENHOS / ARGENTINA

“¿Qué es la América?

Es acaso ésta la primera vez que vamos a preguntarnos quiénes eran cuando nos llamaron americanos, y quiénes somos cuando argentinos nos llamamos.

¿Somos europeos? –Tantas caras cobrizas nos desmienten.

¿Somos indígenas? –Sonrisas de desdén de nuestras blondas damas nos dan acaso la única respuesta.

¿Mixtos? –Nadie quiere serlo, y hay millares que ni americanos ni argentinos querrían ser llamados.

¿Somos Nación? –¿Nación sin amalgama de materiales acumulados, sin ajuste ni cimiento?

¿Argentinos? –Hasta dónde y desde cuándo, bueno es darse cuenta de ello”.

Domingo F. Sarmiento, *Conflicto y armonías de las razas en América*, 1883¹.

INTRODUCCIÓN

Con las preguntas del epígrafe el intelectual y político argentino del s. XIX abre un texto tardío sobre las razas y su relación con la cultura argentina en el contexto americano. Quien había planteado, en 1845, la lucha entre civilización y barbarie como el dilema central al que debían

enfrentarse las repúblicas emancipadas de España, advertía cuarenta años más tarde, cuando las oleadas inmigratorias estaban cambiando drásticamente el perfil social y cultural de la Argentina, que la imposición de los cánones de vida europeos, lejos de significar una solución, agregaba más confusión al problema identitario que la aquejaba desde su nacimiento.

También en torno de la identidad, esta vez de la producción artística colonial, gira el uso del adjetivo “mestizo”. Aplicado a palabras como “arte” o “estilo” ha suscitado desde hace mucho tiempo debates encendidos dentro de la historia del arte. Sin embargo, ha logrado establecerse con un notable grado de aceptación, incluso en ámbitos que desbordan la disciplina, como son el turismo o la preservación del patrimonio. Es por ello que consideramos oportuno indagar “hasta dónde y desde cuándo”, es decir bucear en sus orígenes y desentrañar los diversos sentidos que se le asignaron, esclareciendo las razones de su arraigo para contribuir a identificar sus alcances y sus límites.

Comencemos por la semántica. Para Covarrubias, “Mestizo” tiene claramente un sentido biológico: “el que es engendrado de diversas especies de animales, del verbo misceo, es, por mezclarse”. Si vamos a “Mezcla”, el diccionario nos brinda más elementos para comprender el uso de estos vocablos en la época colonial: “La incorporación de una cosa líquida con otra, o la contextura de diversas colores en los paños, y mezcla de cal y arena”. “Mezclar: es juntar cosas diversas, que llama el Italiano mesa lança.

¹ Domingo F. Sarmiento, *Conflicto y armonías de las razas en América*, Buenos Aires, Ostwald, 1883, Prolegómenos, p. 14.

Mezclarse los linages, quando se confunden unos con otros, que no son de una misma calidad: y decimos estar una cosa sin mezcla, quando está pura. Dixose del verbo Latino *miscere*². En un periodo en el que incluso algunas ordenanzas de pintores, como es el caso de la de México de 1555, prescribían la pureza de sangre para el ejercicio del oficio, es claro que, en relación con los seres humanos, la mezcla tenía connotaciones negativas. Es sabido que durante la colonia “mestizo” designaba en especial al hijo de español e indígena, con una carga despectiva por la situación ambigua y desventajosa en que se hallaba, por no pertenecer, de acuerdo al derecho indiano, a la república de los españoles ni a la de los indios. Dice Chocano que se advierte en la obra de Garcilaso la promesa no cumplida de una síntesis entre dos mundos, el de su madre como “bien perdido” y el de su padre como bien que no se alcanza nunca cabalmente³. Las pinturas de castas son la representación visual más elocuente de las elucubraciones sobre la mezcla racial surgidas en los círculos criollos novohispanos a partir de la segunda mitad del s. XVIII. Como indica Katsew, la ideología subyacente en ellas no condenaba la mezcla, siempre que interviniera un español, ya que eso garantizaba el blaqueamiento y por lo tanto el mejoramiento de una sociedad en la que predominaban las “castas”⁴.

Pese a este origen poco prometedor, desde los inicios del s. XX “mestizo” y “mestizaje” lograron revertir su valencia negativa, tornándose en una de las claves explicativas de la cultura latinoamericana. Los textos enmarcados en la amplia corriente americanista de proyección continental fueron sus vías de difusión por excelencia. Animaba a sus autores la búsqueda de fuentes filosóficas y epistemológicas alternativas al positivismo del XIX, y la necesidad de delinear proyectos nacionales integradores de las tradiciones locales. Sobre el fondo de los escritos esotéricos en boga en Europa y la filosofía de Oswald Spengler se inscribe el éxito del *Ariel* del uruguayo José Enrique Rodó⁵, con su afirmación de un espiritualismo de origen latino (más precisamente hispánico) enfrentado al materialismo anglosajón. Las obras de Luis Valcárcel y

José Uriel García en Perú, el llamado “nacionalismo cultural” de Ricardo Rojas en la Argentina, el movimiento indigenista en México con José de Vasconcelos a la cabeza, abrevan en fuentes comunes, pese a las notables diferencias que, sobre todo en el plano ideológico y político, pueden señalarse. En ellas aparece, recurrentemente y bajo distintas formulaciones, la tesis fusionista de la identidad americana como resultado de la unión entre lo español y lo indígena. Durante la primera mitad del s. XX y más allá, el americanismo abonó el campo para que florecieran los trabajos sobre arquitectura y arte coloniales, un área despreciada por los intelectuales decimonónicos, y a su vez estos trabajos nutrieron muchos estudios históricos y sociológicos, brindando sustentos a la idea de una cultura caracterizada por la mezcla.

“MESTIZO” EN LA HISTORIA DEL ARTE COLONIAL: PRIMER CAPÍTULO

En la historia del arte colonial, “mestizo” entró de la mano de Ángel Guido, quien incrustó el término en el canónico paradigma de los estilos conservando aquella matriz racial de origen, en la medida en que las expresiones del “estilo mestizo” son producto de dos componentes que se unen. Tanto *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*⁶, como su conferencia “El estilo mestizo o criollo en el arte de la colonia”⁷ fueron textos de enorme difusión, comentados y citados en trabajos de investigación, ensayos y artículos periodísticos. Pero no solo por medio de la escritura los planteos fusionistas lograron penetrar en el ámbito de la cultura latinoamericana. Montini⁸ ha mostrado las múltiples acciones de Guido como promotor de un arte americano a tono con los tiempos modernos. Entre ellas hay que destacar las obras arquitectónicas que realizó bajo el estilo “neocolonial” y su colaboración en la creación del Museo Histórico Provincial de la ciudad de Rosario en 1936, del cual fue director artístico y al que en parte donaría y en parte vendería la colección de pintura colonial que tenía con su hermano Alfredo.

² Covarrubias, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez impresor, pp. 548-548r.

³ Chocano Mena, Magdalena, *La América colonial (1492-1763). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2000, p. 9.

⁴ Katsew, Ilona, *Casta Paintings: Images of Race in Eighteenth-Century México*, cap. II, New Haven: Yale University Press, 2004.

⁵ Rodó, José Enrique (1900), *Ariel*, Madrid, 1919.

⁶ Guido, Ángel, *Fusión hispano indígena en la arquitectura colonial*, Rosario, La Casa del Libro, 1925.

⁷ “El estilo mestizo o criollo en el arte de la Colonia”, en Academia Nacional de la Historia, *Congreso Internacional de historia de América*, Tomo III, Buenos Aires, 1938, pp. 474-494. Ver también *Redescubrimiento de América en el arte*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1940.

⁸ “Coleccionismo e historiografía. Ángel Guido y la colección de arte colonial del Museo Histórico Provincial de Rosario”, Rosario, *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”*, 2011, pp. 17-76.



Fig. 1 *Español. Yndia Serrana o caféada. Produce Mestizo*. De la serie de lienzos encargados por el virrey D. Manuel Amat y Junyent, c. 1750. Museo de Antropología, Madrid.



Fig. 2. *Fusión hispano - indígena en la arquitectura colonial* de Ángel Guido, 1925, portada.

Como planteáramos en trabajos anteriores⁹, Guido sustentó su propuesta en las ideas de Rojas, en especial las vertidas en *Eurindia*¹⁰ acerca de una identidad americana que se funda en la convergencia y síntesis de la civilización europea y la herencia autóctona simbolizadas en el nombre de un nuevo continente mítico. Pero además se nutrió del formalismo, encontrando en las obras de Wölfflin y Worringer¹¹ las bases metodológicas para reaccionar contra “la angosta visión positivista de la historiografía de arte”¹² y contra una estimativa basada en criterios clasicistas. No obstante, ajustó su propuesta a los recorridos tradicionales y evolutivos de la historia del arte occidental, al evaluar el papel del artífice indio en la colonia por sus avances desde la “imitación” hasta la “creación” por sobre las formas hispanas, proceso que finalmente acabó por favorecer la constitución de un estilo:

Pero de esa imitación simple e ingenua, se pasó, subterráneamente, sin advertirlo el artista mismo, a la interpretación, es decir, a la “exteriorización” de su propia “voluntad de forma criolla” a través del arte imitado o recordado. Allí pues, surgió el arte criollo o mestizo. Incipiente, tereo, informe en el siglo XVI. Más consciente, algo más flexible, pero aún indeciso en el XVII. Brillante y excluyente en el XVIII¹³.

Otro argentino, Martín Noel, desde su conferencia pionera sobre “Arquitectura colonial” en 1914¹⁴, y el peruano Felipe Cossio del Pomar¹⁵ participan también a esta etapa de recuperación del arte y la cultura coloniales. Ambos desplegaron en sus textos una profusa terminología para designar las obras bajo estudio, apuntando insistentemente a las ideas de “fusión”, “convivencia”, “alianza”, “maridaje”, “crisol”, “hibridez”, “amestizamiento”. Los resultados de la mezcla en América, y sus antecedentes en España, son compuestos y variados: se trata de obras,

⁹ Bovisio, María Alba y Marta Penhos, “La construcción de América en la obra de Ricardo Rojas y Ángel Guido”, *Actas de las III Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2002; “La ‘invención’ del arte indígena”, en Bovisio, M. A. y M. Penhos (coords.), *Arte Indígena: categorías, prácticas, objetos*, Córdoba, Encuentro Grupo editor/ Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Colección Con-textos Humanos 3, 2010.

¹⁰ Rojas, Ricardo, *Eurindia*, Buenos Aires, La Facultad, 1924.

¹¹ Telesca, Ana María, Laura Malosetti y Gabriela Siracusano, “Impacto de la ‘moderna’ historiografía europea en los primeros relatos de la historia del arte argentino”, (In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE - UNAM, 1999; Funes, Ofelia, “La Kunstwollen y la segunda emancipación americana”, Europa y Latinoamérica. Artes visuales y música, III Jornadas de Estudios e Investigaciones [CD-ROM], Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, UBA, Buenos Aires, 1998; Montini, Pablo, “Coleccionismo e historiografía...”, op. cit.

¹² Guido, Ángel, “Estudio Histórico y Estético”, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, Rosario, Museo Histórico Provincial, 1941, p. 40.

¹³ Guido, Ángel, “El estilo mestizo...”, op. cit., p. 475.

¹⁴ Noel, Martín, Véase Sin firma, “Conferencias. Museo Nacional de Bellas Artes. Sexta Conferencia del Curso. «La arquitectura colonial»”, *La Nación*, martes 22 de septiembre de 1914, p. 7.

¹⁵ El primer texto de Cossio sobre pintura cuzqueña es su tesis doctoral de 1922, *Historia crítica de la pintura en el Cuzco*.

procesos, culturas, en fin, “indohispánicas”, “hispano-latinas”, “hispano-barrocas”, “indoamericanas”¹⁶.

A pesar del fuerte sesgo espiritualista de estos autores –Noel se enfrenta en forma explícita al “cientificismo”¹⁷– la base racial del mestizaje se mantiene, ya que la misión que los alienta es “cobijar los ideales raciales del devenir artístico de América” frente a lo que perciben como una “desconcertante invasión internacional” en materia artística¹⁸.

Vale la pena consignar el término *tequitqui* propuesto por el español José Moreno Villa¹⁹ para el caso novohispano y que fue muy divulgado por la historiografía mexicana. En la época de su publicación el texto de M. Villa fue saludado como “el primer ensayo para calificar un estilo indígena que subsistió en la colonia”²⁰. La palabra en nahuatl es el equivalente de “mudéjar”, el musulmán vasallo de España durante la reconquista, ya que significa “tributario” y se extiende a la situación del indígena en la colonia. Para el autor lo propiamente indio aparece en la técnica de labrado y en la iconografía, que al mismo tiempo mantiene las reminiscencias góticas y platerescas. Uno de los ejemplos más claros es el de las cruces atriadas de los atrios conventuales (Acolman, Atzacolco). En la conformación de este estilo no recae sobre la figura del artífice indio el mismo sentido de resistencia que concibe Guido. M. Villa imagina una participación nativa azarosa o casual: “el escultor indígena introduce en las imágenes católicas algún símbolo idolátrico, por atavismo o “por si acaso”²¹. Menos comprometido con ideales identitarios, tampoco echa mano de la *Kunstwollen* de Worringer, clave en el planteo de Guido.

“MESTIZO” EN LA HISTORIA DEL ARTE COLONIAL: SEGUNDO CAPÍTULO

El texto de Harold Wethey, *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*²², y los trabajos sucesivos de los bolivianos José de Mesa y Teresa Gisbert a partir de mediados de siglo contribuyeron decisivamente a consagrar el uso de “mestizo” asociado a “arte y “estilo”. Como ya señalamos en otro trabajo, estos y otros autores, representantes de una nueva generación de investigadores, encontraron en los Anales de Buenos Aires, cuyo primer número salió en 1948, un espacio privilegiado para el debate sobre los objetos, enfoques y categorías utilizadas en nuestro campo²³. El viraje hacia una perspectiva sistemática y rigurosa en los estudios sobre arte y arquitectura coloniales introdujo una cuña en la indiscutida primacía de la noción de mestizaje, que no llegó a afectar, sin embargo, su poder de atracción sobre historiadores, coleccionistas y museólogos.

Llegarían finalmente los años sesenta, un momento de reflexión sobre la categoría de “arte mestizo”. Un indicio a considerar es la encuesta convocada desde Caracas por Graziano Gasparini sobre “la significación de la arquitectura barroca hispanoamericana” en 1964, desde el Boletín del Centro de Investigaciones Históricas de Caracas²⁴. La pregunta número siete, que indagaba puntualmente: ¿Qué opina del término “arquitectura mestiza” utilizado para definir determinadas manifestaciones arquitectónicas realizadas en ese periodo?, obtuvo respuestas breves pero discordantes.

Mesa y Gisbert, que acababan de publicar en Buenos Aires *Historia de la pintura cuzqueña*²⁵ extendiendo el térmi-

¹⁶ Cossio del Pomar, Felipe, “La pintura colonial cuzqueña”, en *Cuadernos Americanos*, año IX, vol. 53, no 5, México, 1950, pp. 171-183; Noel, Martín, “El arte en el Descubrimiento y Conquista de América” en *Palabras en Acción*, Buenos Aires, Peuser, 1945, pp. 135-145; Noel, Martín, *Fundamentos para una estética nacional*, Buenos Aires, Peuser, 1926, p. 160. De Cossio ver también *Pintura colonial. Escuela cuzqueña*, Cuzco, HG Rozas editores, 1928.

¹⁷ Noel, Martín, *Fundamentos...*, p. 92.

¹⁸ Noel, Martín, *ibidem*, pp. 10-11.

¹⁹ Moreno Villa, José, (1942), *La escultura colonial mexicana*, México, FCE, 1986.

²⁰ Toscano, Salvador, “Escultura colonial mexicana de José Moreno Villa”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. III, n. 9, México, UNAM, 1942, p. 107.

²¹ Moreno Villa, José, *op. cit.*, 1942, p.11.

²² Wethey, Harold, *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Cambridge, Harvard University Press, 1949.

²³ Penhos, Marta, “De categorías y otras vías de explicación una lectura historiográfica de los Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires. (1948-1971)”, *Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2007.

²⁴ “Encuesta sobre la significación de la arquitectura barroca hispanoamericana”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de Caracas*, enero 1964, pp. 9-42.

²⁵ De Mesa, José y Teresa Gisbert, *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, UBA, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1962.

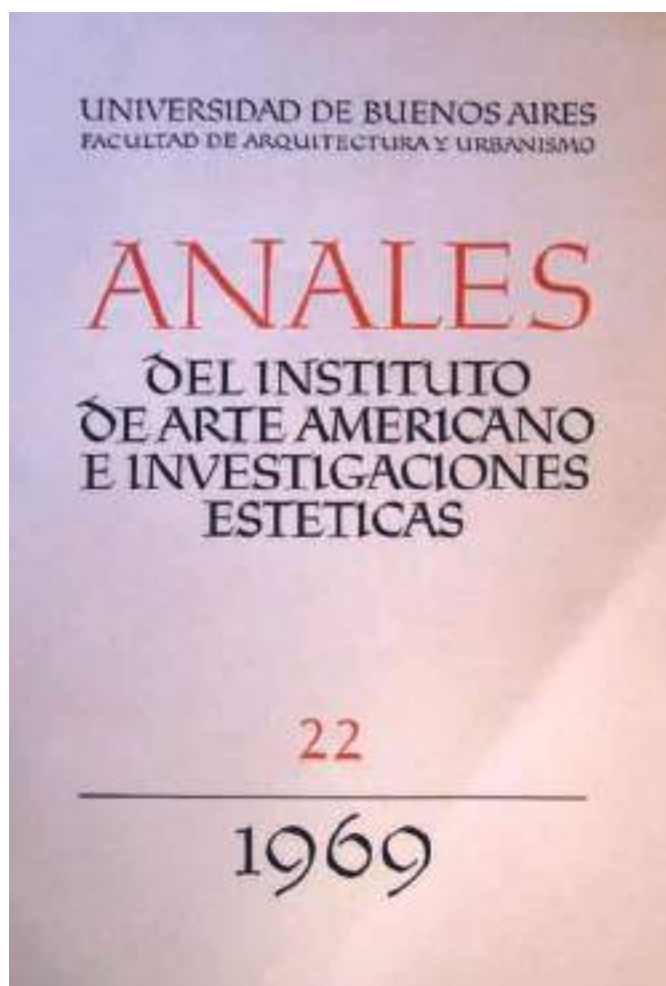


Fig. 3 *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 22, tapa.

no “escuela mestiza” más allá de la arquitectura, desglosaron el término de la condición netamente racial de los hacedores, para plantearlo como hibridación de formas españolas con formas indígenas. Otros más imprecisos, como Carlos Arbeláez Camacho, vieron en el concepto una “metáfora” sobre la esencia de América Hispánica y de su creación plástica propia, dejando entrever la persistencia de las ideas de Guido y su concepción del “estilo mestizo” como la “primera escuela americana”. La contienda entre Emilio Harth-Terré y George Kubler –a la cual hace referencia directa Arbeláez Camacho– es palpable en las opiniones de ambos historiadores. El peruano defiende un sentido vasto del término aplicado a “gentes de sangre mediatizada” que, independientemente de la etnia a

la que pertenecen, evolucionan en un nuevo ambiente histórico, mientras que, para Kubler, “mestizo” constituye una inadecuada intrusión de lo racial para comprender formas arquitectónicas. Lo considera un término engañoso, ya que sugiere la sujeción de la arquitectura a “leyes biológicas”.

El caso de Mario Buschiazzi, otro de los participantes de la encuesta, suscita una reflexión al margen; respecto de la misma provee un comentario poco polémico al indicar que el concepto es apropiado para dar cuenta de la fusión de elementos de distintas procedencias que dan lugar a algo diverso, “independizado ya de los puntos de partida”. Sin embargo el autor, quien utilizó con frecuencia el término “fusión” en sus libros de arquitectura, afirmando que “los artistas de esta parte del Virreinato del Perú consiguieron dar un acentuado carácter hasta formar una auténtica escuela regional de arquitectura hispano-indígena”²⁶, va a mermar esta postura asertiva en un artículo de 1969 publicado en la revista *Anales*, titulado “El problema del arte mestizo”²⁷. En él revisa la mayor preocupación de los historiadores de la arquitectura colonial, el de la relación entre la construcción cristiana y la iconografía indígena presente en la ornamentación, y relativiza una a una las líneas interpretativas por las que había transitado el problema hasta ese momento. En primer lugar, cuestiona la sobredimensión dada a la decoración de motivos del repertorio fito y zoomorfo en la arquitectura y señala la presencia de algunos elementos no necesariamente originarios de América. Asimismo, discute la especificidad dada a la técnica de talla en tanto propia del continente, dado que esta podría ser localizada en otras culturas. Y vuelve sobre uno de los aspectos más controvertidos del tema: no hay que confundir lo étnico con lo estético²⁸. En particular, se ocupa de rebatir una lectura de connotación política proveniente del indigenismo de Uriel García, quien identificó en la exuberante ornamentación americana una manifestación de insurrección nativa. La visión del peruano, que había nutrido la tesis fusionista de Guido desde *Fusión hispano-indígena...*, también había sido aprehendida por Buschiazzi en sus libros anteriores, en los que la lectura sociológica constituía un aporte diferencial para dar cuenta de dos tendencias que evidencian “la eterna lucha antagónica entre el señor poderoso de la urbe y el mestizo desposeído de los campos”²⁹, visible en los volúmenes de la arquitectura española frente al arte “pintoresco” y “campesino” de la mano indígena.

²⁶ Buschiazzi, Mario, *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*, Buenos Aires, Emecé, 1961, p. 106.

²⁷ Buschiazzi, Mario, “El problema del arte mestizo”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano, 1969.

²⁸ Penhos, Marta, “De categorías y otras vías de explicación...”, op. cit., pp. 171-172.

²⁹ Buschiazzi, Mario, *Estudios de arquitectura colonial hispano americana*, Buenos Aires, Kraft, 1944, p. 106.

Pero ya desde la postura documentalista que compartió con sus colegas de *Anales*, en el artículo de 1969 Buschiazzo afirmaba la necesidad de superar la concepción euríndica y fusionista en torno a la mano indígena como algo sobreentendido, abordando el análisis científico de los motivos y el rastreo documental de los artífices. La mención del español Vicente Lampérez y Romea con la que Buschiazzo abre su artículo y la apreciación que este había hecho de San Lorenzo de Potosí y la “interpretación india de la ornamentación”³⁰, da cuenta de un urgente llamado de atención respecto de una concepción simplificada y repetitiva del concepto de “estilo mestizo” o “criollo”. En la misma línea se encuentra su crítica a la adjudicación de la factura del templo potosino al indio José Condori por la historiografía boliviana: “Guido aceptó sin titubeos lo que dijera Subieta Sagárnaga, y levantó todo el andamiaje de su teoría indigenista sobre ese nombre indocumentado”³¹.

Posiblemente la línea de discusión más fructífera que llevaron adelante los historiadores del arte y de la arquitectura en la segunda mitad del s. XX fue sobre el concepto de barroco. Sin necesidad de retomar aquí el punto más alto de una polémica que involucró a Gasparini, Mesa y Gisbert, Paolo Portoghesi y Ramón Gutiérrez en 1980, recordemos que este último propuso superar el modelo dual de arquitectura española y ornamentación americana consagrado desde Guido, y poner entre paréntesis las etiquetas de “andino” o “mestizo” para considerar los usos y la sacralización de los espacios externos e internos, tanto desde la propia experiencia europea como de la adaptación que experimentaron las comunidades indígenas³².

“MESTIZO” EN HISTORIAS DE LA CULTURA

Por un lado, Guido y Noel se basaron en la versión que el indigenismo peruano elaboró sobre el pasado prehispánico. Sabemos de las fluidas relaciones que Guido y Rojas mantenían con Uriel García y Valcárcel y de la profusa

circulación de ideas americanistas entre Cuzco y Buenos Aires desde la segunda década del siglo XX a través de la prensa, las exposiciones y las producciones artísticas³³. Por otro, es notable el aporte de los estudios artísticos a ensayos generales sobre la cultura latinoamericana. En *Perú: problema y posibilidad*, de 1931³⁴, el historiador Jorge Basadre habla del surgimiento progresivo de una “sociedad hispano-indígena-mestiza-criolla” y se refiere a Noel como el creador de una teoría sobre la arquitectura colonial que demuestra la matriz mestiza de los países americanos. No es Noel el único nombre vinculado al arte y la arquitectura que Basadre esgrime, también desfilan Guido, Cossio del Pomar, Emilio Harth-Terré, y Wetthey entre otros³⁵, lo que da cuenta de la incidencia de esta rama de la historiografía artística en los ambientes intelectuales de la época.

Otros textos a destacar son los de Pedro Henríquez Ureña y Mariano Picón Salas durante la década de 1940, en los que aparecen las nociones de fusión, mestizaje, y en particular en P. Salas la de transculturación. Ambos ensayistas, al abordar el estudio del arte, citan textos de referencia insoslayable para la época, como los de Guido y Noel, y el análisis más contemporáneo de Fernando Ortiz sobre Cuba³⁶, que aporta una perspectiva multicultural superadora de la dicotomía persistente entre resistencia y aculturación, a partir del concepto de transculturación.

En *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, H. Ureña toma partido por la fusión en tanto “intercambio e influencias” de la cultura europea en América, pero en un sentido de pérdida para las culturas nativas, las cuales “resultaron decapitadas” ocasionando la desaparición de su alta cultura y la pervivencia sólo de técnicas comunes de la vida diaria ya mezcladas con las europeas³⁷. La idea de fusión adquiere a lo largo del ensayo otros matices y un carácter selectivo. H. Ureña considera al teatro y a la arquitectura como los medios más originales desde el siglo XVI que dan cuenta de la mezcla de dos culturas, pero también introduce limitaciones geográficas que a la vez son culturales:

³⁰ Lampérez y Romea, Vicente, “La arquitectura hispanoamericana en las épocas de la colonización y de los virreinos”, conferencia, dictada en el Museo del Prado el 17 de marzo de 1922.

³¹ Buschiazzo, Mario, “El problema del arte mestizo”..., p. 85.

³² Gutiérrez, Ramón, *Arquitectura del Altiplano Peruano*, Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1978; “Reflexiones para una metodología de análisis del barroco americano”, en AA.VV, *Exposición Barroco latinoamericano*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Universidad de Buenos Aires, 1982, pp. 369-385.

³³ Elisabeth Kuon Arce, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales, *Cuzco – Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2009.

³⁴ Basadre, Jorge (1931), *Perú: problema y posibilidad*, Lima, Biblioteca Ayacucho, 1978.

³⁵ Basadre, Jorge, ibidem, p. 277.

³⁶ Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, 1940.

³⁷ Henríquez Ureña, Pedro, (1945), *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, pp. 43-44.

“La fusión fue posible, naturalmente, sólo donde los indios poseían una gran tradición artística propia anterior a la Conquista, es decir, en México o Guatemala, o en el territorio gobernado o influido por los Incas. Nada semejante se da, por ejemplo, en las Antillas, o en el Brasil colonial (...)”³⁸

Esta indicación de los países con ricas tradiciones previas a la conquista como los ejemplos más significativos del arte hispanoamericano atraviesa la historia del arte colonial y ha terminado por transformar a Perú y a México como los dos casos por excelencia del mestizaje³⁹. Para explicar la coyuntura de la conquista, P. Salas esgrime una idea similar al afirmar que aquellos nativos que vivían un tipo de “cultura intermedia” resultaron más combativos a la conquista, mientras que los de México y Perú, al perder su imperio cayeron en una “crepuscular nostalgia”. En este punto, la noción de mestizaje adquiere un carácter valorativo que apunta a cierta calidad artística, favoreciendo la conformación de un canon de acuerdo con el cual la producción de los principales virreinos se destaca por encima de la de otras zonas del imperio español.

En el capítulo “De lo europeo a lo mestizo. Las primeras formas de transculturación”, P. Salas⁴⁰ se refiere a la emergencia de formas mestizas en los centros urbanos del siglo XVI, a partir de las posibilidades de “trasplante cultural” entre espacios diversos como Santo Domingo, sin una tradición previa “digna”, y México, donde lo autóctono se introduce en lo español. De cualquier modo, el movimiento del mestizaje en el siglo XVI es siempre unidireccional, en tanto lo indígena se incorpora a una forma europea. El concepto de “conciliación mestiza” como síntesis de América “contra el hispano jactancioso” y “contra el indigenismo que quería volver a la prehistoria” vuelve a la evasión de la dimensión conflictiva del problema, algo que se repite en muchos autores de esta etapa.

Al margen de que los autores mencionados no se dedicaron específicamente a los estudios artísticos y sus obras están pensadas como estudios amplios, expresan la contribución de la historiografía del arte colonial a la conformación de discursos omniexplicativos sobre la cultura latinoamericana.

“MESTIZO”: HASTA DÓNDE

Hemos observado en otros trabajos que la fortuna de la noción de mestizaje en los campos del arte y la cultura se debe a su capacidad para aliviar la tensión entre “lo español” y “lo indígena”, concebidos a menudo como bloques cerrados y homogéneos, protagonistas de una historia marcada por la violencia y las relaciones asimétricas de poder⁴¹. Sea que se reconozca en él un predominio de los modelos españoles, como sucede en gran parte de la obra de Noel, o se lo piense como “la posibilidad de un arte americano que mantiene su creatividad pese a haber sido realizado en condiciones de dependencia”⁴², la idea de lo “mestizo” aporta una respuesta conciliadora a las incertidumbres identitarias que aquejan a los latinoamericanos. Otros autores han llamado la atención sobre el carácter difuso de la “mixtura” de formas e iconografías⁴³. “Arte mestizo” deviene así en una categoría homogeneizadora que unifica manifestaciones muy diversas entre sí. Sin embargo, su persistencia es notable. Incluso aparece camuflado bajo otra palabra, “híbrido”, que Gauvin Bayley asocia con “barroco” para eliminar la connotación racial e incluir el problema de cómo la cultura local encaja en un movimiento estilístico “internacional”⁴⁴. Podemos preguntarnos, entonces, ¿hasta dónde se extiende su alcance? ¿Qué otras resonancias tiene en tiempos más recientes?

En un texto de inicios del s. XXI Miguel León Portilla señala el rango de sentidos que apuntamos al comienzo,

³⁸ Henríquez Ureña, Pedro, *ibidem*, p. 277.

³⁹ Pero, según los autores, entre estos dos espacios pueden darse muchas diferencias. En lo que podríamos considerar un abordaje inaugural de una historia general del arte hispanoamericano, publicada por Miguel Solá, se establece que “en la arquitectura colonial del Perú aparecen todos los estilos que hemos visto en la mexicana; pero no se presentan con la pureza observada en los monumentos de México, pues las influencias locales fueron más fuertes en el Perú, principalmente en la región de la sierra y en el altiplano peruano” Solá, Miguel, *Historia del Arte Hispanoamericano. Arquitectura, Escultura, Pintura y Artes Menores en la América Española durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, Barcelona, Labor, 1935, p. 181.

⁴⁰ Picón Salas, Mariano (1944), *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, pp. 69-103.

⁴¹ Penhos, Marta, “De categorías y otras vías de explicación...”, *op. cit.*; “Martín Noel”, en Szir, Sandra y María Amalia García (eds.), *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina siglo XX*, Buenos Aires, Eduntref, en prensa.

⁴² Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y Cia, 1980, p. 11.

⁴³ Windus, Astrid y Jens Baumgarten, “The Invention of a Medieval Present: Visual Stagings in Colonial Bolivia and Brazil”, *Indiana* 30, Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 2013, pp. 51-52.

⁴⁴ Bailey, Gauvin Alexander, *The Andean Hybrid Baroque: convergent cultures in the churches of colonial Perú*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2010, p. 2.

asociados a lo racial, y el sesgo peyorativo a causa de la inferioridad del resultado de la unión entre un componente europeo y otro americano. Pero por encima de lo biológico, que supera el escenario exclusivamente americano y la conquista de su territorio, la mestización cultural es para este autor sinónimo de creatividad, en tanto confluyen diferencias que producen una “nueva creación cultural”. En esta consideración amplia, piensa en un concepto con trayectoria continua y actual, adecuado a contextos como los de las migraciones y las formas modernas de comunicación que permiten diferentes formas de mestizaje.

Esta elaboración de León Portilla es uno de los muchos puntos de llegada actuales de “mestizaje” e interesa especialmente porque formó parte de una exposición denominada *Ibero América Mestiza* (Madrid y México, 2003). Los planteos curatoriales, integrados por la museografía, los textos y el formato de los catálogos, las actividades que se planifican en el marco de cada exposición, son también discursos por los que circulan categorías y nociones clave para comprender el panorama del arte y la cultura contemporáneos. En este sentido, podemos también incluir la reflexión de los curadores de la reciente muestra *Histórias Mestiças* (San Pablo, 2014), quienes entienden este concepto aplicado a narrativas flexibles, indeterminadas y fragmentarias que son alternativas al modelo colonial basado en relaciones fijas y en estereotipos⁴⁵. Este planteo remite en parte, aunque los autores no lo declaren, a la idea de “pensamiento mestizo” de Gruzinski, analizado ya en otro artículo⁴⁶ y sobre el que no podemos detenernos aquí.

En contraste con la muestra paulista, la recuperación de la tradición precedente como forma de mestizaje en un sentido más tradicional, opera, por ejemplo, en la muestra *Barro mestizo. Arte, memoria y tradición*, realizada en Quito entre 2014 y 2015. Allí conviven belenes y personajes de la natividad con otras imágenes costumbristas pertenecientes a la colección del museo, fechadas en el siglo XVIII, junto a la producción de las hermanas Vásconez Roldán, reconocidas artistas que retoman antiguas técnicas de alfarería. Allí el término “mestizo”, si bien vincula la persistencia de la técnica y, unida a ella de la tradición, al mismo tiempo refuerza una mirada que recae sobre lo racial, en tanto las artistas presentan los grupos étnicos quiteños configurando imágenes distintivas.

Chile mestizo. Tesoros coloniales (Santiago de Chile, 2009) indica desde su título una selección de objetos litúr-



Fig. 4 *Auto-retrato indígena II a partir de Codina de Adriana Varejão*, obra expuesta en *Histórias Mestiças*, San Pablo, 2014.

gicos y devocionales que, en las vísperas de la celebración del Bicentenario chileno, constituyó “una reivindicación del mestizaje como rasgo definitorio de nuestra identidad y una puesta en valor de nuestro patrimonio intangible materializado en estas obras de arte tan sagradas como cotidianas”⁴⁷. Luego de una introducción histórica atenta a una concepción de “imagen mestiza” sujeta a los paradigmas tradicionales –técnicas e iconografía de la mano de obra local como resistencia a los dictados europeos–, el catálogo presenta a Chile como “tributario” y receptor de las escuelas artísticas más importantes del Virreinato del Perú. El corpus de obras escogidas busca evidenciar dichos recorridos incluyendo piezas de Quito y Cuzco junto a obras realizadas en Chile. Si bien es posible interpretar “mestizo” como circulación de imágenes en contextos de diálogo durante la colonia, es insoslayable la idea de “tesoro colonial” como obra privilegiada y representativa de una época. La decisión curatorial parece inclinarse, por ello, a un uso de la categoría como articuladora de la producción chilena con centros considerados de jerarquía por la historiografía.

Pondremos un último ejemplo de circulación de la noción “mestizo”, esta vez la serie de videos educativos “Mes-

⁴⁵ Pedrosa, Adriano y Lilia Moritz Schwartz (orgs.), *Histórias Mestiças. Antologia de textos*, Sao Paulo, Cobogó/ Instituto Tomie Ohtake, Pedrosa y Moritz Schwartz, 2014, p.13.

⁴⁶ Bovisio, María Alba y Marta Penhos, “De la “guerra” al mestizaje. Dos textos de Serge Gruzinski para pensar América”, en *Actas de las IV Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea* Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, 2004.

⁴⁷ *Chile mestizo. Tesoros coloniales*, Centro Cultural Palacio de la Moneda, Santiago de Chile, 2009.



Fig. 5 *Exposición Chile Mestizo*, Santiago de Chile, 2010.

tizo, una historia del arte latinoamericano”, coproducido por la Universidad Nacional de Tres de Febrero y el canal cultural del estado argentino “Encuentro” desde el año 2008. Esta producción marca la eficacia de este concepto para englobar las producciones culturales americanas, ya que el marco temporal excede el periodo colonial a la vez que se elude la asociación de lo mestizo con un estilo. Ya desde el primer capítulo dedicado a las culturas precolombinas, el término “mestizaje” se hace presente en dos aspectos: por un lado, en la persistencia de los textiles antiguos en la actualidad a partir de la coexistencia de nuevos materiales (la lana de oveja incorporada por los españoles y la alpaca oriunda de los Andes) con una técnica que mantiene la tradición indígena, y por otro, en el trabajo de artistas contemporáneos que crean “un nuevo mestizaje” a partir de la incorporación de la técnica y la iconografía indígena, como el caso del argentino Alejandro Puente. En este mismo grupo es incluida la boliviana Guiomar Mesa por sus obras inspiradas en temas de la historia colonial. Si bien la narración de los videos reproduce

lugares comunes, al referirse, por ejemplo, a la unión entre Hernán Cortés y la Malinche como “el nacimiento del mestizaje americano”, reforzando de este modo su sentido racial, la intención es pensar lo mestizo como una categoría flexible, en tanto formas de resistencia, apropiación e intercambio que alcanzan un marco de mayor estímulo en el contexto de un “mundo globalizado”. En este sentido, Frida Kahlo es presentada como la figura que inaugura el concepto de “artista global” por el alcance y recorrido de su obras en distintos formatos entre las décadas de 1980 y 1990.

La cuestión parece ser, en definitiva, epistemológica. “Mestizo”, aquella palabra despectiva que consigna Covarrubias, nacida en el seno del discurso colonial, ha demostrado una notable plasticidad y flexibilidad, de modo que, apropiada una y otra vez a lo largo de la historia latinoamericana, ha terminado por transformarse en una suerte de trade mark identitaria. Una operación que sin duda tiene su costado positivo: como en otros terrenos del pensamiento, nos hemos hecho dueños de la episteme que alguna vez se nos impuso. Pero existen otras palabras y otras ideas, específicas y ricas, que podríamos explorar para enfocar desde un ángulo renovado los problemas de nuestra cultura, y dentro de ella el arte colonial. Silvia Rivera Cusicanqui propone el término *chi'xi* para aludir a “la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden sino que antagonizan o se complementan”⁴⁸. “Lo *ch'ixi* conjuga el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él”⁴⁹. Supone elementos heterogéneos que no aspiran a la fusión ni pretenden generar un término nuevo, superador y englobante. Se trata de una mezcla no exenta de conflictos, ya que “cada diferencia se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa”⁵⁰. Los opuestos juegan en la cultura americana sin subsumirse uno en el otro, yuxtaponiendo diferencias concretas que no tienden a una comunión desproblematicada. ¿Sería mucho desafío probar los alcances de esta noción en nuestro campo de estudio?

⁴⁸ Rivera Cusicanqui, Silvia, *Ch'ixinakax utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Retazos/ Tinta Limón, 2010, p. 71.

⁴⁹ Rivera Cusicanqui, *ibídem*, p. 68.

⁵⁰ Rivera Cusicanqui, *ibídem*, p. 71.



MELCHOR PÉREZ HOLGUÍN, UN ARTISTA MESTIZO: ¿UN MITO HISTORIOGRÁFICO O UNA REALIDAD ARTÍSTICA?

RAFAEL LEFI / FRANCIA

Melchor Pérez Holguín, el maestro de Potosí, es en América una de las figuras artísticas más destacada del periodo que hacemos corresponder al Barroco. Sin embargo, aunque su obra sea una de las más profusas y señaladas de la creación virreinal, el personaje sigue siendo un misterio, una sombra en el vasto horizonte artístico colonial que el reducido material archivístico no ha permitido aun totalmente esclarecer. El redescubrimiento de su obra por la historiografía, desde el inicio del siglo XX, ha dotado esta sombra de un cuerpo casi mitológico, objeto de fantasías a veces románticas o nacionalistas. Pintor de genio, Holguín es el abanderado de teorías artísticas muy diversas según las necesidades exegéticas, y cristaliza todas las cuestiones que caben a la creación pictórica de esta época, así como a sus paradojas. Madurando su conocimiento de los modelos metropolitanos, tan iconográficos como estéticos o formales, Melchor Pérez Holguín ha logrado imprimir a sus lienzos un sello de originalidad, un vigor particular emancipado de lo que ha producido Europa.

Uno de los problemas esenciales de la creación colonial se manifiesta aquí, tal que se plantea por Holguín, y puede ser formulado así: ¿Cómo se desprende en la pintura virreinal esa originalidad, este genio propio y esta “voluntad de forma personal” –como lo califica Ángel Guido¹– si está constantemente vinculada de forma here-

ditaria a los aportes europeos? Pues la tendencia interpretativa de nuestra época, inclinada por un enfoque social de la historia del arte, se propone resolver esta “ecuación trascendental²”; llenar este abismal antagonismo artístico entre el Viejo y el Nuevo Mundo gracias al concepto de “mestizaje”.

Integrándonos a esta línea interpretativa y respondiendo a la temática de este *Octavo Encuentro Internacional sobre el Barroco*, trataremos de analizar la figura y la obra de Melchor Pérez Holguín por su condición de emblema del arte colonial, a la luz de su imagen de artista mestizo, entre mito historiográfico y realidad artística.

Dedicado a la realización de una nueva monografía sobre Melchor Pérez Holguín, tuvimos que empezar nuestro trabajo por un largo estudio historiográfico desde los fines del siglo XVII hasta nuestros días, con objetivo de subrayar la evolución de nuestra visión del artista a través de la historia. Este panorama exegético demostró sin duda la fama implacable de su talento artístico, una fortuna inalterada de una época a otra, a pesar del profundo vacío biográfico que lo rodea. De este vacío justamente nacieron fantasías asombrosas, mitificaciones románticas, consecuencias del entusiasmo de su redescubrimiento durante la primera mitad del siglo XX.

¿Cómo hemos llegado a pensar a Pérez Holguín como un artista mestizo? Detrás del artista es el hombre: ¿Es

¹ Guido, A. (2011), catálogo de la *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo* (Rosario, 1941, pp. 21-58), in *Anales del Museo Histórico y Provincial del “Dr. Julio Marc”*, Montini, P., Siracusano, G., Rosario, p. 149.

² Ibid, p. 142.

entonces Pérez Holguín un mestizo? Tratando de esbozar su silueta varios autores se han preocupado por su origen o condición social. En la primera parte del siglo XX la posición social del pintor aparecía como un factor necesario para entender su figura extraordinaria. Particularmente en los años 1940, florecieron numerosos estudios y artículos de prensa abordando este tema. Se dan los años 1660 y 1732 como fechas convencionales de su nacimiento y de su muerte, aunque ningún documento las puede comprobar. Ahora, como infieren los ensayos de este período, el artista fue casi unánimemente considerado como un descendiente español noble. El primer estudio enteramente dedicado a nuestro artista aparece en 1930 con la publicación de *Melchor Pérez Holguín: un pintor de la época colonial* de Luis Subieta Sagárnaga. Al final de este folletito el historiador potosino intenta dibujar un retrato genealógico del artista:

Descendía por la rama materna del célebre conquistador Gonzalo de Solís Holguín, que con Figueroa Urutia y Almaraz fundó en 1595 la ciudad de Santa Cruz de la Sierra en los llanos de Grigotá. La orfandad en que quedó en la infancia hizo que los señores de Astoraica y Herboso, condes de Carma, lo acogieran en su regazo costeando su educación. Desde muy niño manifestó sus aptitudes para el dibujo, por lo que sus mecenas resolvieron enviarlo a España para que allí desarrollara su talento natural, recibiendo para el efecto una instrucción adecuada. En Madrid, en Sevilla y otras ciudades del Reino, admiró las obras maestras de los grandes pintores del Renacimiento español como Rubens, Murillo, Velázquez y otros, y recibió lecciones de aquellos que a su vez les habían recibidos de estos celebres artistas³.

Bien que el estudio de Subieta Sagárnaga ha sido de importancia capital para la reactualización de la obra de Pérez Holguín⁴, este extracto constituye un fabuloso ejemplo de especulación histórica. Sin embargo, la idea de un Pérez Holguín criollo o descendiente de la hidalguía española ha tenido un cierto éxito. Esas líneas de Subieta Sagárnaga impactaron en la literatura periodística de la década siguiente como pueden transparentarse bajo la pluma de Carlos Aramayo Alzerreca:

Se supone que nació en Carma, condado de gran importancia en el siglo XVII y que hoy es la finca de una familia potosina. (...) Otros rastreadores de sus cuadros lo hacen nacer en Tarapaya, indicando que Carma fue solo el lugar en que pintó para mecenas. (...) Unos dicen que fue un aventajado partisano de la Ciudad Única; otros piensan que perteneció a la hidalguía con títulos de la Villa Imperial, y no falta quien lo haga recorrer los países de Europa para explicar su maravillosa cultura artística⁵.

Dos años antes, en 1942, Antonio Berni, en su artículo *El pintor colonial Melchor Pérez de Holguín y su realismo dramático*, persigue con esta interpretación, viendo en esa supuesta hidalguía la oportunidad de viajes a Europa y, como consecuencia, la razón misma de su específico talento artístico.

Tanto por la técnica propia de una artista dueño de todos los recursos expresivos, como por las visibles influencias de los maestros españoles: el Greco, Zurbarán y Rivera, todo hace suponer que Holguín realizó estudios en España. Nada tiene de extraño que un joven de neta ascendencia española y de familia al parecer de destacada posición social, fuera a realizar estudios en la península⁶.

Abriendo un paréntesis toponímico, tal vez la ocasión nos esté dada para evocar la extraña preposición “de” que se encuentra junto al apellido de nuestro pintor, como si fuera justamente noble. Así es conocido generalmente el artista: Melchor Pérez de Holguín. Sin embargo, ningún texto de época, documento notarial o lienzo firmado por él viene a comprobar esta presumida nobleza, a la excepción de un *San Jerónimo meditando* que se halla en la Iglesia San Pedro de Potosí; no obstante, la caligrafía de la inscripción “Me hizo Melchor Pérez De Olguín” corresponde más bien a la del siglo XIX y lleva además una evidente ortografía equivocada en el apellido. Este “esnobismo contemporáneo⁷” ilustra esa hidalguía hipotética que le ha otorgada la historiografía, cimentando aún más la idea según la cual su elevado rango social explica su éxito artístico. Esta tendencia interpretativa, la de ver en Pérez Holguín un artista hispano-criollo, domina estos años de 1940. El investigador boliviano Gustavo Adolfo Otero en

³ Subieta Sagárnaga, L. (1930), *Melchor Pérez Holguín: un pintor de la época colonial*, p. 7.

⁴ La dedicatoria del autor a Cecilio Guzmán de Rojas, motor indispensable del redescubrimiento de Pérez Holguín, representa una llamada solemne a la posteridad; uno se puede acordar también de su exclamación casi profética: “*Llegado es el momento de hacer justicia al mérito, extrayendo de entre el polvo de los siglos las obras del genio*”, Ibid.

⁵ Aramayo Alzerreca, C., Melchor Pérez Holguín, el pintor alto peruano de la época colonial, “La Prensa”, 23 de enero del 1944, Buenos Aires.

⁶ Berni, A., *El pintor colonial Melchor Pérez de Holguín y su realismo dramático*, “La Prensa”, 15 de febrero del 1942, Buenos Aires.

⁷ Mesa, J. de y Gisbert, T. (1977), *Holguín y la pintura virreinal*, p. 133.

este extracto que resume las carencias historiográficas y archivísticas de aquella época, participa a la difusión de esta línea hermenéutica:

Hasta hace pocos años su arte fue ignorado y su vida como hasta hoy un misterio impenetrable. Pocas son las pistas que se ofrecen para llegar a la reconstrucción de su personalidad, ya que la estructura de su existencia frente al fluir del tiempo se nos esfuma en un claroscuro, y así se ignora los datos de su ascendencia, igualmente que como el empleo de su tiempo fuera del trabajo y también su libertad. Asoma un rumor ante la historia expedido por la tradición que los Pérez Holguín fueron en Potosí personas principales, correspondientes a esa hidalguía hispano-criolla con títulos⁸.

Aunque hay que tomar este material periodístico con una cierta precaución, así como nos advierte Mario Chacón Torres –“Con el tiempo llegó a formarse toda una literatura periodística sobre el personaje de la que, sin embargo, no es mucho lo que puede utilizarse para su verdadera historia⁹”–, el análisis de los autorretratos de Pérez Holguín parece ir favoreciendo esa idea de un pintor de origen noble. Su imagen, tal que trasluce a través de sus lienzos, muestra una figura de alta extracción, o por lo menos, que se quiere representar de esta forma. La postura que tiene en la famosa *Entrada del Virrey Morcillo a Potosí*, ejecutada en 1716, alude a un orgulloso caballero llevando al cinturón una espada, símbolo de hidalguía, y que hace pensar en cierta medida, si nos permitamos la comparación, en la misma ambición de éxito social de Velázquez en su autorretrato de *Las Meninas*.

En torno al autorretrato del cuadro del *Juicio Final*, conservado en la Iglesia San Francisco de Potosí, antiguamente en San Lorenzo, Gustavo Adolfo Otero, el autor de *La vida social del coloniaje*, propone una descripción que se inscribe claramente en esta tendencia:

El autorretrato de Pérez Holguín, presente en el cuadro “Destierro de la Ignorancia”, único entre los pintores de la Colonia –que no adolecieron la manía rembrandtesca– ofrece una serie de sugerencias que crean en cierto modo la atmósfera de su personalidad. La inspección fisionómica delata el año 1708, fecha de la obra, un hombre en la edad vendimial, transmontando los cuarenta años. Su madurez achaparrada le comunica un aire de familia a los criollos

engordados a base de chocolate y de chicha. Vigoroso y pleno de salud, muestra una abundante traza de forjador. El retrato por sus trajes pinta a un caballero de la hidalguía, que bien no pudiera ser mestizo sino simplemente criollo¹⁰.

Pese a que tuvo numerosos defensores a lo largo de la primera mitad del siglo XX, nada, en realidad, puede apoyar categóricamente la teoría del origen hispano-criolla de nuestro artista. Comparativamente, la idea de un Pérez Holguín mestizo en el sentido socio-étnico del término, carece de soporte en los escritos de esta etapa historiográfica. El único documento de archivo que se refiere al origen del pintor no es suficientemente claro para zanjar la cuestión; solo se nota que el artista, oriundo de Cochabamba, es el “hijo legítimo de Diego Pérez Holguín y de Doña Esperanza Flores¹¹” y ningún elemento en este contrato de matrimonio entre Melchor Pérez Holguín y Micaela del Castillo viene sostener la idea de su condición mestiza.

A pesar de una falta global de certidumbre alrededor de su origen social, sin prueba alguna que permitiera resolver si es mestizo o criollo, Melchor Pérez Holguín, curiosamente, lleva todavía una imagen de artista mestizo. Esta imagen se la debe esencialmente al papel que tuvieron Teresa Gisbert y José de Mesa quienes, en la fundamental monografía *Holguín y la pintura virreinal*, modelaron nuestra percepción del artista. Gracias a un edificante y nuevo rigor científico, reenfocaron el epicentro de la cuestión, trasladando la noción de mestizaje a su obra pictórica –asunto más pertinente a nuestro parecer–.

“Holguín es ante todo un mestizo¹²”. ¿A qué se refieren con esta afirmación? Probablemente a su conocimiento, a su asimilación de los modelos metropolitanos, así como a su capacidad de adaptarlos y reformularlos con su propia sensibilidad vernácula. Así, la cuestión del mestizaje de Melchor Pérez Holguín parece más bien tomar su sentido dentro del prisma de un sincretismo artístico, de la mezcla de sensibilidades locales y exteriores. En efecto, tanto por la técnica como por los modelos iconográficos y estilísticos, los pintores de la Colonia han sido largamente tributarios de los aportes europeos. Al nivel iconográfico, la obra de Holguín, religiosa de manera casi exhaustiva, ilustra con representaciones de santos ascéticos y extáticos las

⁸ Adolfo Otero, G. *Pérez Holguín, el Greco Alto Peruano*, “la Razón”, 2 de Abril de 1942, La Paz. Artículo reutilizado en *La vida social en el coloniaje*, del mismo autor, 1958 (1ed. 1948), La Paz.

⁹ Chacón Torres, M. (1963), *documentos en torno a Melchor Pérez Holguín*, p. 105, Buenos Aires.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Chacón, M. (1973), *Arte virreinal en Potosí*, p. 116. Archivo revelado en primer lugar por Gustavo Adolfo Morales en “la Razón”, 9 de mayo 1948, La Paz.

¹² Mesa, J. de et Gisbert, T. (1977), *Holguín y la pintura virreinal*, (1era ed. 1956, *Holguín y la pintura alto peruana del virreinato*), p. 134.

nuevas direcciones dogmáticas del catolicismo post-tridentino, como si salieran del concilio vaticano; los innumerables Santos Pedro Alcántara, Juan de Dios o Francisco de Paula lo evidencian. Vale también por el tema de las almas de los difuntos, otro asunto tridentino por excelencia, que Pérez Holguín pintó en varias ocasiones, como en esta versión de *San Nicolás Tolentino frente a la Virgen intercediendo por las almas del Purgatorio*, del Convento de San Francisco. Que se inspiró de grabados y estampas europeas es una realidad: lo demuestra elocuentemente esa *Elevación de la Cruz* de la sacristía de San Francisco de Potosí, con una composición invertida en comparación con la versión de Rubens por la Catedral de Amberes; o las representaciones de los cuatro *Evangelistas* de la Casa de la Moneda, sacados de unos grabados de Johannes Wierix. Al nivel formal, en cambio, no se puede ser tan afirmativo. A pesar de que muchos autores han reconocido en Pérez Holguín el discípulo –verdadero o metafórico– de Zurbarán, de Murillo, de Velázquez o del Greco, su estilo tan singular contrasta claramente con el arte de esos maestros peninsulares. Sería legítimo, pues, interrogar el impacto real o la influencia que tuvieron los estilos de estos maestros sobre la obra de nuestro pintor.

Acabando ya con las especulaciones históricas de los Subieta Sagárnaga, Aramayo Alzerreca o Berni, en lo que Pérez Holguín no hizo el gran viaje hacia Europa y, sobre todo en lo que las fechas no pueden corresponder, vincular estilísticamente nuestro pintor con los maestros españoles representa un obstáculo para el entendimiento de su pintura. Entre todos, el caso de Zurbarán es el más significativo. La interpretación tenebrista de la Obra de Pérez Holguín tiene hasta hoy un éxito fenomenal. Profundamente enraizada en las mentes por el juego de las imbricaciones historiográficas, esa idea de un Pérez Holguín como simétrico boliviano de Zurbarán revela no obstante una fantasía romántica. Se convendría con facilidad que, al mirar las telas del potosino, tal paralelo respalda más sobre su imagen de “pintor de conventos”¹³ y sobre la iconografía que sobre el aspecto propiamente formal. Y si forzando la comparación, se puede percibir una misma ambición en ambos pintores por la representación de un ascetismo contemplativo y melancólico, hay un puente estilísticamente intransitable entre las figuras altas y alargadas del maestro sevillano y el achaparrado característico de los santos holguinescos. En cuanto al claroscuro, cum-

bre de esta teoría y sueño contemporáneo, las tonalidades terrosas y los fondos oscuros y lisos del maestro de Potosí no se pueden relacionar con los efectos dramáticos de luz del maestro de Fuente de Cantos.

El arte de Melchor Pérez Holguín es indudablemente singular, original. El canon de sus figuras no se deriva del de Zurbarán o de ningún otro artista europeo; no se reduce a un ingenuo reuso de las formas foráneas. Más generalmente, tratando de hacer la distinción con esas, Ángel Guido adereza en 1941 una caracterización de lo que sería un estilo mestizo:

*Respecto a la “forma”, el pintor indio o mestizo no entiende ni desea ni tiene vocación por lo “apolíneo”. El “escorzo” y la “perspectiva” son arbitrarios. No depara mucho en anatomía ni en las proporciones ni en la escala humana*¹⁴.

Si las observaciones de Guido han sido superadas hoy, hay sin embargo de reconocer que las ambiciones y necesidades estéticas de los artistas virreinales son simplemente distintas a las que caben a la creación europea. ¿Cómo negarlo al mirar el *Cristo de los Dolores* de la Pinacoteca de la Catedral de Sucre, con tantas “imperfecciones” anatómicas pero con tanta fuerza expresiva? Los artistas virreinales y Pérez Holguín como figura de testaferrero de este periodo, que sean criollos, mestizos o indios, llevan una visión inalienable de sus entornos, una sensación inmemorial del lugar en que se inscriben. Sus formas plásticas coinciden con este patrimonio histórico-cultural y geográfico: Teresa Gisbert y José de Mesa en el caso de Melchor Pérez Holguín, quisieron ver en el medio ambiente andino la razón de su tan singular pintura:

*No podía darse en otra parte del mundo esta estilización pictórica, sino precisamente en el Ande agreste y duro, rodeado de altas cumbres, con nieves eternas donde soplan los vientos y donde la vida, casi desconocida, se refugia en sus formas más elementales. El hombre se siente aquí, abrumado por la naturaleza, por su hostilidad, por su magnitud y entonces se siente pequeño, se achica y se refugia en lo recóndito del espíritu, solo frente a Dios y su tremenda magnificencia expresada en la creación. (...) Por ello, el mensaje de Holguín, lanzado desde el Sumac Orco, desde el Cerro Rico, es dirigido al Alto Perú y quizás solo puede ser comprendido por quienes sienten la fuerza aplastante de la montaña y la pequeñez del hombre frente al Ande y al Altiplano extenso y sin límite óptico*¹⁵.

¹³ Guinard, P., Zurbarán (1960), p. 169. “Pérez de Holguín conquistó la faveur des couvents, comme Zurbarán, jadis, a Séville et, comme lui, célèbre les saints des Ordres les plus divers”.

¹⁴ Guido, A. (2011), catálogo de la *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo* (Rosario, 1941, pp. 21-58), in *Anales del Museo Histórico y Provincial del “Dr. Julio Marc”*, Montini, P., Siracusano, G., Rosario, p. 150-151.

¹⁵ Op. cit., p. 133.

En definitiva, más allá aún de la cuestiones de forma o de estilo, cabe notar que las numerosas obras europeas de maestros españoles, nórdicos e italianos que han llegado hasta la Colonia –por envíos, copias, grabados u estampas– cargan en su seno un fragmento del substrato histórico-cultural del Viejo Mundo. Este substrato, a través de su traducción pictórica virreinal, se diluye en la paleta del pintor, mezclándose con los colores y las sensibilidades locales hasta formar este mestizaje artístico colonial. Sin diferenciar la pertenencia socio-étnica del artista, se desprende aquí la idea de una corriente mestiza caracterizada, según las palabras de Ángel Guido, por “una ejecución de lienzos que se cuentan por cientos desde el Cuzco hasta Potosí y que fueron ejecutados por criollos, indios y mestizos¹⁶”. Esta particular y atrayente aplicación del concepto de mestizaje, trascendiendo los antagonismos sociológicos y estilísticos en el arte entre América y Europa, nos permite pensar la creación pictórica virreinal de una forma superior, con su manera soberana y aliviada del peso de euro-centrismo. Este arte, consciente, con su propia dinámica estética, constituye lo que Ángel Guido llama “esa pintura mestiza, connubio feliz de la tónica española con la tónica indígena¹⁷”. Numerosos, pues, son los lienzos del maestro de Potosí que combinan los sujetos católicos romanos con elementos de la tradición y sociedad indígena altoperuana; anotamos, entre otros, ese brasero, símbolo del cotidiano en el hogar potosino, que se halla en la delicada escena del *Nacimiento de la Virgen*, del Museo Colonial Charcas; o tal vez en el *Descanso durante la Huida a Egipto*, conservado en el Museo de Arte de La Paz, la manta que respalda sobre los hombros de esta *Virgen Lavandera*, que con su sombrero ilustran los atributos de la cholita por excelencia. Siguiendo esta línea interpretativa, Melchor Pérez Holguín, emblema de esta corriente pictórica, llega a ser por los Mesa-Gisbert “un artista que unía las dos fuentes de la raza en su expresión plástica: la india y la hispánica¹⁸”. Así, aunque merece ser puesta en perspectiva, entendemos por fin esa intuitiva declaración “Holguín es ante todo un mestizo”.

Para finalizar, diremos que a Melchor Pérez Holguín le han querido ver de varias formas, mitificaciones de una figura extraordinaria, héroe famoso pero desconocido

de la cultura boliviana. En 1908, Luis Paz nos recordaba las palabras de Monseñor Miguel de los Santos Taborga, arzobispo de Sucre, quién veía en Pérez Holguín un albino que pintaba a la luz artificial¹⁹. Según esa lógica todos los artistas han debido ser albinos considerando que estas imágenes sacras fueron ejecutadas en interiores de talleres. Luego, de un artista albino hay solo un paso hacia un pintor santo y ascético, “solitarión con el alma de convento, enamorado de la delectación ascética²⁰”. En 1955, Vicente Teran Erguicia consagraba definitivamente el ascetismo de Pérez Holguín con un supuesto documento de la Tercera Orden Franciscana, hoy inaccesible sino inexistente:

Ese documento es la nómina de caballeros de la Tercera Orden de San Francisco de Potosí, donde aparece consignado el nombre de don Melchor Pérez de Holguín como terciario de aquella institución. Y no podía ser de otra manera. Un pintor de las condiciones y calidad de Pérez de Holguín, acaso el maestro de todos en esa gran constelación de artistas de temática religiosa de la época, tenía que ser un creyente práctico, un asceta y un documentado e inteligente teólogo, capaz de interpretar los diversos pasajes bíblicos y religiosos, la virtudes teologales, los vicios capitales que en sus telas surgen con maravilloso colorido y exaltada expresión²¹.

En breve, sin seguir con estas fascinantes fábulas exegéticas, propias finalmente a los entusiasmos o fiebres del redescubrimiento artístico, cabe anotar que esa mitificación se extiende más allá del hombre Pérez Holguín y que toca también a su obra pictórica, a su condición de artista. Los imaginarios viajes a Europa que hizo van justificando una voluntad de vincular todavía más su arte con lo que ha producido el Viejo Mundo. Sin embargo, bien que los aportes europeos son innegables, no condicionan la soberana y consciente creación colonial de los siglos XVII y XVIII. El artista, en su autorretrato del *Juicio Final* de San Francisco de Potosí, se figura con un compas en la mano: esta herramienta permite medir las proporciones en los grabados y reproducirlas a escala en los lienzos; pero es también el instrumento del creador. Porque el artista que se representa debajo de Dios Padre, del Cristo y del Arcángel San Miguel, dentro del marco de lo que sería un arte pictórico mestizo, es ante todo un creador fantástico.

¹⁶ Op. cit., p. 138.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Op. cit., p. 134.

¹⁹ Paz, L., *Estudios Históricos de Monseñor Miguel de los Santos Taborga: capítulos de la Historia de Bolivia*, 1908, pp. 22-23. “Ha habido sin embargo en el país varios pintores notables y de genio verdaderamente artístico, como Holguín (el Albino) que a la claridad de la luz artificial pinto innumerables cuadros en Chuquisaca y Potosí”.

²⁰ Aramayo Alzereca, C., op. cit.

²¹ Teran Erguicia, V., *La dantesca imaginación de don Melchor Pérez de Holguín*, en “el Diario”, 12 de Julio de 1955, La Paz.

BIBLIOGRAFÍA

- Adolfo Otero, G., *Pérez Holguín, el Greco Altoperuano*, “la Razón”, 2 de Abril del 1942, La Paz.
- Adolfo Otero, G. (1958. 1ed. 1948), *La vida social en el coloniaje*, La Paz.
- Aramayo Alzerreca, C., *Melchor Pérez Holguín, el pintor altoperuano de la época colonial*, “La Prensa”, 23 de enero del 1944, Buenos Aires.
- Berni, A., *el pintor colonial Melchor Pérez de Holguín y su realismo dramático*, “La Prensa”, 15 de febrero del 1942, Buenos Aires.
- Chacon Torres, M. (1963), Documentos en torno a Pérez Holguín, relaciones documentales, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 16, pp. 105-112, Buenos Aires.
- Guido, A. (2011), Catálogo de la *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo* (Rosario, 1941, pp. 21-58), in *Anales del Museo Histórico y Provincial del “Dr. Julio Marc”*, Montini, P., Siracusano, G., Rosario.
- Guinard, P. (1960), *Zurbarán*, ed. du Temps, París.
- Mâle, E. (1932), *L' Art religieux après le Concile de Trente*, París.
- Marco Dorta, E., Angulo Iñiguez, D. (dir.), (1950), *Historia del Arte Hispanoamericano*, t. II, ed. Salvat, Barcelona.
- Mesa, J. de, Gisbert, T. (1977), *Holguín y la pintura virreinal*, Librería editorial Juventud, (1ed. 1956, *Holguín y la pintura altoperuana del Virreinato*), La Paz.
- Mesa, J. de, Gisbert, T. (1980), *Iconografía y mitos indígenas en el Arte*, ed. Gisbert & CIA, La Paz.
- Molins, J. (1961), *La Ciudad Única*, editorial “Potosí”, Potosí.
- Paz, L. (1908), *Estudios Históricos de Monseñor Miguel de los Santos Taborga: capítulos de la Historia de Bolivia*, Sucre.
- Subieta Sagárnaga, L. (1930), *Melchor Pérez Holguín: un pintor de la época colonial*, Potosí.
- Teran Erguicia, V., *La dantesca imaginación de don Melchor Pérez de Holguín*, “el Diario” de 12 de Julio del 1955, La Paz.



LA DIFUSIÓN DE MODELOS EN LA PINTURA DEVOCIONAL DEL BARROCO EN EL VIRREINATO DEL PERÚ¹

JESÚS PORRES* / ESPAÑA

Resulta innegable que con la llegada de los primeros evangelizadores a América se crea una necesidad de imágenes sacras para la devoción de los fieles, tanto en iglesias y otros edificios con carácter sagrado, como para entidades particulares. Sabemos de la llegada de pintores europeos a los nuevos territorios a finales del siglo XVI (Bernardo Bitti, Angelino Medoro, Alonso Vázquez,...). Estos pintores, junto con sus conocimientos técnicos, traerán consigo una serie de repertorios iconográficos de carácter sacro aprendidos en sus lugares de formación o mediante el uso de estampas o dibujos.¹

Esta llegada de pintores foráneos convivirá, como también pasará con la imaginería, con la aparición de pintores indígenas, criollos o mestizos. En cuanto al uso que se hace de las estampas grabadas² (especialmente flamencas e italianas en el siglo XVII y españolas en el XVIII) es interesante la difusión que tienen algunos autores como Johan

Sadeler o Schelte Adamsz Bolswert. En este proceso, pinturas, estampas y esculturas formaron parte de la construcción de una historia religiosa local del mismo modo que las crónicas oficiales³. Así se difunden grabados de “apariciones” de la Virgen o de imágenes devocionales⁴, en sociedades donde el acceso a las obras europeas era restringido, fueron la vía preeminente y continua mediante la cual los modelos europeos terminaron por imponerse y por incorporarse al quehacer artístico local⁵.

El proceso de difusión de estos modelos no es una tarea puramente mecánica, porque no se copia sin más, sino que se reinterpreta ese lenguaje adaptándolo a la cultura colonial. Además, el repertorio devocional se amplía con la copia o representación de imágenes sagradas. Estas imágenes que se reproducían eran de tipo pictórico o escultórico y a veces se hacían con gran fidelidad, dando una sensación de realismo.

* Grupo de investigación HIEART de la Universidad rey Juan Carlos de 1 de Madrid.

¹ Agradezco al dr. Joaquín García-Huidobro la lectura y revisión de este artículo.

² La utilización de las fuentes impresas, como inspiradora de composiciones pictóricas, es un hecho más que probado en la historiografía artística. Son muchos los trabajos puntuales o de carácter más global sobre el uso de las estampas para la realización artística, solo citar la tesis de Navarrete Prieto, Benito *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. 1998. Algo he aportado al tema del uso de las fuentes grabadas en la pintura con el artículo “Las pinturas del apostolado de la sacristía de la catedral de Santiago de Chile” en actas de las VII Jornadas de Historia del Arte - El Sistema de las Artes. Valparaíso-Viña del Mar, 1 al 3 de octubre de 2014.

³ Alcalá, 2011. p. 228.

⁴ Se tiene constancia por ejemplo de la gran cantidad de grabados o estampas que se enviaron desde Sevilla “una gruesa de historias de papel de a pliego” o una “gruesa de devociones de medio pliego” o “papeles de seis pliegos pintados de ystorias” a veces incluso importados “Diez y ocho docena de papeles de francia de devoción” en Envío a Tierra Firme en el barco de la Magdalena. Sevilla, 1586. Archivo General de Indias (A.G.I). Contratación, 1085, nº 2 folio 21.

⁵ Penhos, Marta, 2008, p. 843. Algunos testimonios como el del jesuita Anton Sepp, misionero en el Guayra a finales del XVII “son indescriptiblemente talentosos para la imitación. Aunque no puedan inventar lo mas mínimo con su propia mente son capaces de confeccionar cualquier cosa por mas difícil que sea, según un modelo” lo que nos da una idea de la importancia de los modelos entre los artistas nativos.

LAS “VERA EFIGIES” O TRAMPANTOJOS A LO DIVINO

Pérez Sánchez denominó “Trampantojo a lo divino” a un género o subgénero del “*trompe oeil*” traducido al español como trampantojo, o sea una pintura ilusionista que intenta engañar la vista del observador. Este tipo, sin duda muy español, busca un sutil efecto y no simplemente de engaño o sugerir una tercera dimensión, entrando en juego el aspecto devocional a las imágenes, sin duda encauzado a partir de Trento⁶.

Se trata de un tipo de pintura que representa imágenes generalmente escultóricas⁷ (aunque también pueda ser de pinturas, como el caso de las múltiples reproducciones que se realizan de la Virgen de la Antigua de la catedral sevillana⁸) tal como se las venera en sus altares, acompañadas de sus accesorios, (como cortinillas, floreros, jarrones de plata o joyas o incluso de cirios encendidos⁹) que vienen a corroborar la idea del “retrato” de la imagen. No eran por tanto figuraciones ideales de los personajes sagrados sino “verdaderos retratos” de sus imágenes: es decir, una imagen de la imagen. La imagen es pintada con gran

verismo y efecto tridimensional, de modo que consigue –y es sin duda el efecto deseado– que quien contemple el lienzo venere a la imagen representada¹⁰. Estas representaciones a veces tienen una cartela en donde se pone “retrato”, “verdadero retrato” o “vera efigie”, con lo cual se quiere insistir en la idea de algo verdadero y también a veces a través de una ilusión óptica. En el barroco, estas representaciones pictóricas, consideradas como imágenes vicarias de las originales, consiguen increíbles efectos de teatralidad y veracidad¹¹.

Algunas de estas devociones fueron propias del territorio americano, como la Virgen de Guadalupe¹² de Méjico o la Virgen de Copacabana¹³, que tuvieron una increíble difusión en la propia península ibérica¹⁴ (especialmente la primera). Otras devociones se exportaron desde territorios españoles, como por ejemplo la Virgen de la Antigua en la catedral de Sevilla¹⁵, las Vírgenes de la Almudena¹⁶ o de la Soledad madrileñas, la Virgen de Montserrat¹⁷ o la de los Desamparados, Valvanera¹⁸, Aranzazu, Begoña¹⁹ o la del Sagrario de Toledo. Incluso algunas, como la Virgen de la Luz, que tiene su origen en el sur de Italia²⁰ tendrán una admirable difusión en Hispanoamérica²¹.

⁶ Pérez Sánchez, 1992, p. 139.

⁷ A pesar de cierta polémica sobre las imágenes religiosas durante el siglo XVI, el uso de estas se consolida y pasa del ámbito privado al público, al tiempo que triunfa las procesiones con estas imágenes como manifestación pública de la Fe con función de catequesis y propaganda.

⁸ Aunque estas en sí no sean técnicamente “trampantojos” sino mas bien copias de la original.

⁹ Así se mostraban a los devotos en los días de mayor solemnidad.

¹⁰ Porres Benavides, 2011, pp. 142-148.

¹¹ Recientemente historiadores como Elena Alcalá o Eduardo Wuffarden han trabajado acerca de este tema, quizás más específicamente y localizado geográficamente ha trabajado Pedro Querejazu Leyton (Querejazu Leyton, 2011. pp. 287-304) o Marta Penhos desde un punto de vista más bien antropológico.

¹² Aunque el primer topónimo español corresponda a la Virgen extremeña a la cual el propio Colón se encomendó en su primer viaje y le puso el nombre a una isla del Caribe.

¹³ Así, llama la atención la cantidad de peregrinos que piden licencia para visitar a la Virgen y luego continuar en España. como Antonio Serafín, soldado natural de Cádiz. Archivo Arzobispal de Lima (A.A.L.) exp.8 .1639.

¹⁴ El jesuita Francisco de Florencia plasmó la difusión que lograron las copias de la vera efigie a finales del siglo XVII, y dice así: “En Cádiz, en Sevilla, en Madrid y en todas partes de Catholicos, que tiene comercio la Nueva España, es tan conocida, tan venerada y aplaudida esta Santa Imagen, que apenas ay casa, en que no la tengan” en Fernández Valle, 2011. p 37. Al respecto, ya el investigador Joaquín González Moreno se refirió a la producción de copias de la imagen guadalupana en la ciudad de Sevilla: “siendo algunos tan atrevidos de agregar la engañosa frase, para hacerla más comercial en la península, de tocada a su sagrada original”. En idem. p. 42. Para el tema se puede consultar González Moreno, 1991. Montes González, 2009, pp. 257-265. En el estudio *Iconografía Guadalupeana en Andalucía* se citaron la presencia de “tres mil pico de imágenes de Santa María de Guadalupe”.

¹⁵ Es interesante como tenemos algunos ejemplos de devociones específicamente sevillanas como la Divina Pastora y el fervor que va a generar en tierras americanas, rápidamente por medio de grabados. A este respecto es interesante el artículo de Herrera García 2014. pp. 163-186.

¹⁶ Algunas confundidas con la de Guadalupe como la existente en la colección Celso Pastor de la Torre de Lima obra anónima del siglo XVIII.

¹⁷ En una capilla de la catedral de Lima, se conserva un magnífico ejemplar, seguramente castellano del 1º tercio del siglo XVII, de la Virgen entre San Benito y su hermana Santa Escolástica arrodillados a ambos lados de la imagen, parece que procede de la antigua parroquia de Montserrat de Lima.

¹⁸ Un ejemplar muy interesante se encuentra en la Casa del Moral en Arequipa.

¹⁹ En la Iglesia de S. Teresa de Arequipa se encuentra uno de gran formato fechable en la 2º m. del XVII.

²⁰ Parece ser que su origen lo tendría hacia el siglo XIII en Trapani. Tiene esa configuración de “ayudar a las almas en no caer en las llamas del infierno” y por lo tanto se vincula a la devoción a las Animas Benditas. También a veces toma la advocación del Socorro. Lanzafame, 2006, pp. 29-31.

²¹ Se puede consultar Rodríguez Nóbrega: 2011, pp. 61-72.

Al principio, las pinturas que llegan al Perú²² formaban parte del equipaje de los primeros españoles o eran obra de unos pocos artífices itinerantes aficionados o de segunda fila que se aventuraban a recorrer estos territorios²³. La persistencia entre estos primeros expedicionarios de estos devotos iconos del Medioevo español, hace posible su rápida propagación por las nuevas tierras.

Es fundamental la relación que tuvieron ciertas ciudades andaluzas con el continente. Sevilla primero y luego Cádiz, fueron los puertos de salida hacia América, el lugar donde zarpaban las naves, con hombres y mujeres que buscaban en el Nuevo Mundo un lugar para establecerse y prosperar. La *carrera de Indias* como se llamaba a este tráfico marítimo, fue el vehículo por el que transitaban ideas, técnicas, modas y gustos artísticos, libros, obras de arte y toda clase de productos que iban de un lado a otro de manera recíproca. Entre estas mercancías destacan esos cuadros devocionales²⁴, a veces de poca calidad, como aparecen en los documentos que las relacionan “*lienzos pintados de devoción muy ordinarios*” o “*lienzos de devoción todos de mano común*” y su destino final era incierto ya que en la mayoría de los casos no eran el resultado de ningún encargo específico²⁵.

Es interesante como en 1613 el escultor Gaspar de la Cueva y su mujer declaran que reciben del pintor Juan de Uceda Castroverde doce lienzos “*de pintura al olio de lo divino, de diferentes hechuras de imágenes*” valorados en 140 ducados para venderlos por cuenta de dicho artista en América²⁶, o como en 1650 el capitán Fernando de Saavedra entregó un lote de mercaderías a don José Messia de

Castro para vender en Portobelo. Entre las pinturas que llevaban podemos citar a manera de ejemplo “*ítem dos juegos de pinturas de vírgenes de a doseliensos cada juego*”²⁷.

Estas pinturas que copian a las imágenes que están en sus iglesias fueron en su momento bastante requeridas²⁸. Así sabemos como por ejemplo en la dote de Doña Mariana de Contreras entre los numerosos cuadros que se entregaban (y de toda temática, paisajes, retratos, bodegones etc.) había unos de contenido religioso “entre ellos *ymajenes de debocion de ntra sra de la soledad y del Carmen de los reyes subida a los cielos*”²⁹. A veces se cita además en los inventarios lienzos de “*hechura*” de la Virgen en su tabernáculo³⁰. O de que en muchos casos eran imágenes encargadas para las casas de particulares como el que hace entrega Catalina de Esquivel, viuda del capitán Fernando de Saavedra, de un “*quadro grande de nuestra señora de la soledad*” al convento de los Mínimos en Sevilla³¹.

La Virgen de la Antigua³² (Fig. 1) se asocia a los descubridores y militares que se encomendaban a esta sagrada imagen antes de partir a tierras americanas. Su influencia fue tan decisiva que en prácticamente todas las catedrales americanas se conservan capillas dedicadas a ella, así como toponimia relacionada con esta devoción³³. En Lima, por ejemplo, aparte de la existente en la catedral³⁴ tenemos un magnífico ejemplo en la iglesia de la Merced (Fig. 2), a la que curiosamente se le ha pintado el escudo en los escapularios que porta, trocándola iconográficamente de algún modo, también hay otro ejemplar en el convento de Jesús María.

²² Aunque efectivamente otras zonas como Méjico, donde este tipo de representaciones alcanza grandes cotas de efectismo como la Virgen de los Dolores de la Portería de la antigua del Oratorio de San Felipe Neri en la Profesa, de México o el pintor Gregorio Vázquez Ceballos en el ámbito colombiano, nos hemos querido centrar en algunas representaciones en el antiguo virreinato del Perú.

²³ Wuffarden, 2014. p. 246.

²⁴ Que llegan a lugares como *Tierra firme, Cartagena, Portobelo o Nueva España* como lugar donde deben ser vendidos, pero sería normal que tras su llegada comenzaran a deambular por las diferentes ferias. En España antes de partir, se constataba “que no hay cosa indecente” en estas pinturas por parte de censores.

²⁵ En otro “*un baul numero 52 llena quarenta o cinquenta lienzos de devoción que costaron a razón de ...reales cada uno*” en Envío a Tierra Firme. A.G.I.1586 Contratación, 1085, n° 2 folio 21.

²⁶ Marco Dorta, 1960, p. 106.

²⁷ Quiles García, 2014, p. 150.

²⁸ Aunque trate de una época anterior es muy revelador el libro de Felipe Pereda *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*.

²⁹ ídem, p. 145.

³⁰ Inventario de Matheo de Sossa, en ídem. p. 147.

³¹ Ídem, p. 158.

³² Fundamental para conocer esta iconografía es la obra de: Medianero Hernández, 2008. De esta manera copias, estampas y grabados de la Virgen de la Antigua pasaron a América en los camarotes, bodegas, manos y bolsillos de las tripulaciones de los navíos. Ídem, p. 96. Desde 1652 la advocación de la Antigua ocupa un lugar importante en la catedral de Méjico.

³³ Lopez Guzmán, 2012. p. 58.

³⁴ Copia oficial de la pintura sevillana. Esta advocación llegaría a ser la devoción más prestigiosa en la urbe limeña.



Fig. 1 *Virgen de la Antigua*. Autor desconocido. Escuela mejicana?. Colección particular, Córdoba (España). 1º tercio siglo XVIII.



Fig. 2 *Virgen de la Antigua*. Autor desconocido. Iglesia de la Merced, Lima (Perú). Finales siglo XVII.

Otra advocación sevillana que se represente será la Virgen de los Reyes³⁵, algunos de los cuyos ejemplares aparecen firmados por artistas andaluces como Bernabé de Ayala y Francisco Varela³⁶, y también se realizan por artistas indígenas como el que se encuentra en la iglesia de San Sebastián de Cuzco realizado por Diego Quispe Tito.

El religioso español fray Diego de Ocaña, a principios del siglo XVII se propuso difundir el culto a la Virgen de Guadalupe a cuya orden jerónima pertenecía. Se sabe que durante su periplo americano dejó varias versiones tanto en Lima como en Potosí y Chuquisaca³⁷. En la capilla de la Virgen de la Evangelización de la catedral limeña se encuentra una magnífica pintura de la imagen extremeña, que se ha restaurado recientemente, que se debe según las últimas investigaciones a este fraile. Quizás la interesante versión que se conserva en la iglesia de los Descalzos de Lima pueda tener su origen en este hecho, aunque estilísticamente parece algo posterior. Hay casos en territorios ciertamente alejados, como Chile, de este tipo de imágenes oriundas de España, como la pequeña pintura de la Virgen de los Dolores servita de Cádiz en el convento de San Francisco en Santiago.

LAS IMÁGENES DEVOCIONALES EN EL VIRREINATO

La condición indígena o mestiza de los pintores, el anonimato de parte de sus obras y ciertos rasgos formales, entre ellos la planimetría, la preferencia por una paleta simple y la esquematización, llevan a denominar estas obras frívolamente de *populares*³⁸. Como afirma Marta Penhos, si atendemos a las circunstancias que se dan en la zona de los Andes durante la Colonia, el oficio de pintor, el perfil de los comitentes, las relaciones entre lo sacro o devocional y los poderes civil y religioso, los circuitos de

circulación de estas obras y su comercio, y los cambios de gusto que se dan a lo largo de estos siglos, podemos llegar a la conclusión de que solo en unos pocos casos podríamos hablar de una producción de índole popular³⁹.

Los historiadores Mesa y Gisbert afirman que la pintura de imágenes del virreinato es como una manifestación del género de la naturaleza muerta, pero como afirma Pedro Querejazu, estas pinturas son mucho más que esto, a pesar de la cantidad de objetos que estas representaciones puedan tener como candelabros, jarrones, retablos o cortinajes. Gracias en parte a la escuela de Cuzco y también a algunos artistas que trabajan en la Audiencia de Charcas, se va desarrollando una nueva plástica. En ella, aunque efectivamente hay un deseo de reproducir esos objetos secundarios, la imagen y el “ubi” donde se halla hay también un sistema simbólico en torno a ellas, enfatizadas por el tratamiento pictórico. Este se basa en unos colores especialmente vivos, y los sobrepuestos dorados⁴⁰ que solían aplanar la perspectiva y otorgar a la efigie resultante una sensación de mayestática presencia frontal. De alguna manera se ha pasado de nuevo a las dos “dimensiones”, trascendiéndose de la realidad a la idealidad de lo divino. Como dice Marta Penhos, esta forma de representación entre España (o el Viejo Mundo) y el virreinato suponía la existencia de *universos mentales diversos*.

Importancia especial, como dice Wuffarden, van a tener “las esculturas pintadas”, en manos de los pintores cuzqueños. Estas se multiplicaron, y su presencia se descubre tanto en casas como en oratorios privados e iglesias. La mayoría de estas imágenes son anónimas, aunque hay que citar algunos autores como Luis Niño, Melchor Pérez de Holguín, Diego Quispe Tito o Francisco Chihuantito.

Dentro del grupo de representaciones pictóricas, evidentemente son muy numerosas las de la Virgen en sus diferentes advocaciones. Así, se empezaron a desarrollar las vírgenes llamadas “triangulares”, encargadas por parte

³⁵ Con gran devoción en la ciudad desde tiempos de San Fernando.

³⁶ En el museo Pedro de Osma de Lima. Sabemos de la devoción que había de esta iconografía en la propia Lima, así en el inventario que se realizó tras la muerte de Alberto de Mora y Figueroa, un clérigo sevillano se cita en el ítem 27 - *Una lámina de nuestra señora de los reyes con su moldura de ebano y su vidriera*. En la posterior venta que se hace se consigna: *Una lámina de nuestra señora de los reyes en don Reimundo de Aliaga en once pesos*. A.D.L testamento de Alberto de Mora y Figueroa (testamentos Leg. LXXI: 27) 1667/1668. Posiblemente esta obra sería similar al que se conserva en dicho museo.

³⁷ Wuffarden, 2014, p. 345.s

³⁸ Penhos, Marta, 2008, p. 853.

³⁹ Penhos, Marta, 2008, p. 854. Aunque técnicamente podamos encontrar diferencias sobre todo con la pintura que se desarrolla en Europa. Así, es interesante saber, que en los cuadros que han podido analizar, en contra de la tradición italiana e incluso española, en donde después de la preparación suele haber una base de dibujo o de abocetamiento, de las formas al menos, en las obras andinas, la pintura se acomete casi directamente, con leves marcas de pincel para marcar las grandes aéreas correspondientes a los colores principales.

⁴⁰ Este ímpetu decorativo con el oro tiene también su refrendo teológico en la cita del Apocalipsis “*una mujer vestida de sol y la luna bajo sus pies y en su cabeza una corona de doce estrellas*”.

de la feligresía, mayoritariamente indígena, que sentían devoción por ellas⁴¹, aunque también nos encontramos con representaciones de niños Jesús o de imágenes cristíferas pasionales.

Es interesante observar cómo este proceso de aculturación afecta también a esos iconos de origen español o europeo, que son representados con esos efectos simbólicos que hemos expuesto anteriormente, como el uso del dorado⁴² o el tratamiento plástico de las imágenes; por otra parte, el entorno que las rodea a veces las dota de un “sentimiento naif”. Es lo que el historiador Kenneth Mills ha descrito como “creación conjunta”, el proceso por el cual tanto los naturales como los españoles se hallaban “comprometidos en el surgimiento y la consolidación de las devociones locales en Hispanoamérica⁴³. Así, es interesante observar cómo la indumentaria y el engalanamiento de estas imágenes se va haciendo de una manera cada vez más al gusto nativo, a la par que sus élites y componentes han ido abrazando la nueva Fe. Como dice Elena Alcalá, *la “incaización” de la identidad de la élite indígena en el Perú colonial es un tema vasto, rico en manifestaciones pictóricas, incluyendo obras en las que los indios –ahora incas– son representados como el ideal del buen cristiano, próximo a las imágenes de culto*⁴⁴.

Ya sabemos cómo el tema del mestizaje ha hecho correr ríos de tinta y cuán compleja es su definición⁴⁵. Desde la óptica hispánica, además de borrar las diferencias

étnicas entre las poblaciones nativas del país y hacerlos todos con el genérico “indios” en contraste con la comunidad española⁴⁶, esta construcción jurídica ha ignorado la compleja realidad del mestizaje (mezcla racial de indios y españoles). Aunque estudios más recientes proponen el uso del término “mestizo” como una categoría puramente estilístico –como “gótico” o “barroco”– que todavía alberga connotaciones esencialistas, si no racistas, al equiparar implícitamente estilo con orígenes étnicos⁴⁷.

Este *mestizaje* o adaptación a estos gustos locales viene de la mano de pintores nativos. Estos artífices indios o nativos⁴⁸, como el pintor indígena Pedro Ramírez del Águila, Diego Quispe Tito, el cuzqueño Francisco Chihuantito o el quiteño Andrés Sánchez Gallque, irán recogiendo esos modelos iconográficos adaptados a su religiosidad e idiosincrasia, realizando unas creaciones “originales” en cuanto a su plasmación final⁴⁹. También habrá mestizos, como el pintor y escultor Pedro Santangel de Florencia, hijo del artillero Martín de Florencia y una indígena, quizás miembro de la nobleza incaica. Dentro de los talleres artísticos, esta dualidad se expresó por la dependencia de los nativos a sus colegas españoles⁵⁰.

La situación en el virreinato de Perú tenía sus propias particularidades. Así, se ha señalado un desarrollo desde las primeras imágenes coloniales del indígena, a menudo representado de manera estereotipada, hasta el surgimiento y popularización de una identidad “inca” más

⁴¹ Querejazu Leyton, p. 287-304. Estas formas provienen claramente de las estampas en las que María en sus diferentes advocaciones aparece con túnica y manto que cubre desde los hombros, cayendo a los lados en diagonal, quizás sacadas del *Atlas Mariae*. Teresa Gisbert ha relacionado estas formas en la identificación de algunas advocaciones con antiguas divinidades asociadas a los cerros.

⁴² El sobredorado, brocateado o escarchado comienza apareciendo tímidamente en nimbos, coronas, rayos o detalles ornamentales en vestiduras. Poco a poco y durante el siglo XVIII termina por inundar la figura entera excepto las carnes.

⁴³ Alcalá, Luisa Elena. 2011, p. 231.

⁴⁴ Por ejemplo, en una pintura anónima cuzqueña, un noble inca acepta el bautismo de dos agustinos asistidos por un ángel bajo la presencia de la Virgen de Copacabana. Alcalá, Luisa Elena: p. 232.

⁴⁵ Ya en el año 52 el padre Osvaldo Lira plantea el tema del mestizaje en su libro *hispanidad y mestizaje*, después en el XXXVI Congreso de Americanistas celebrado en Sevilla en 1964, se trató el tema de arte mestizo y se entendió como un mestizaje entre lo español y lo indígena, en cambio otros como Enrique Marco Dorta lo denominaron andino.

⁴⁶ Cuando nos referimos a los “indígenas” debemos evitar generalizaciones teniendo en cuenta siempre la composición heterogénea de esa población, sus diferencias en cuanto a orígenes étnicos y al estatus social que tenían en el orden colonial. Penhos, Marta, 2008, p. 851.

⁴⁷ En este congreso, cuyo título es precisamente “Mestizajes en Diálogo”, se ha expuesto bastante sobre el tema. Personalmente, y quizás gracias al diálogo con otros colegas, pienso que el “mestizaje” en la América Colonial es un concepto semántico que, sucede, quizás en otras muchas zonas y con diferentes estilos, pues raramente se encuentra un estilo “puro”.

⁴⁸ Algunos contemporáneos suyos como el cronista criollo León Pinelo (1592-1660) en su manuscrito: *El paraíso en el nuevo mundo* explica por qué los indios eran tan “aficionados a las operaciones que no implican mucho trabajo personal, como pintor, plateros, encajes y otros en que están sentados, y éstas cosas que aprenden con facilidad, aunque no con tanta perfección, porque la falta de los principios del arte y el conocimiento de la teoría, y sólo pueden llevar a los aspectos mecánicos” con lo que desprestigian de alguna manera a los artistas nativos relegándolos a un papel de meros artesanos.

⁴⁹ Así vemos en el conocido grabado de Guamán Poma de Ayala en su “Nueva Crónica del Buen Gobierno” muestra como dos indígenas dan retoques a una escultura de un crucificado y de que como el comenta “pueden los cristianos dedicarse a la creación de imágenes santas siguiendo el ejemplo de dios” quizás poniendo el acento en estos nuevos “artistas” nativos.

⁵⁰ Wuffarden, 2011, p. 253. Luis Eduardo Wuffarden habla de esos artistas nativos y el papel que estos tuvieron en el Perú virreinal.

claramente definida a partir de siglo XVII, lograda mediante el énfasis en la *mascaypacha*, o corona inca, y de la indumentaria incaica”. Durante toda la época virreinal, la población autóctona de Hispanoamérica se mantuvo muy activa como patronos, haciendo pequeñas y grandes donaciones para mantener capillas y festividades para las imágenes de culto de sus iglesias locales⁵¹, en vida y en ocasiones, por medio de donaciones⁵².

Así se ve en la *Virgen de Candelaria con donantes* (Fig. 3), que representa a una pareja inca ante una imagen de la Virgen y una *mascaypacha* colocada de manera prominente al pie del altar. En este caso, parecería que la identidad específica de los modelos se elude en favor de una identidad étnica, establecida por medio de la indumentaria⁵³ indígena, al hacer referencia a las típicas insignias incaicas (los *tupus*), que figuran en la mayoría de las representaciones de mujeres incas. Si no fuera por un detalle adicional –sus miradas– nos resultaría muy difícil determinar cuáles de estas figuras son retratos de donantes particulares y cuáles, representaciones genéricas de indios devotos.

Las imágenes a veces se las representa solas, otras se la acompaña de santos en los ángulos inferiores o donantes con los que parece estar en “Sacra Conversación”⁵⁴. Especialmente bello es el cuadro de la Virgen de Copacabana, donde se ve a esta en su retablo⁵⁵ con la joven Catalina Correa antes de profesar como novicia en el convento de Santa Teresa de Jesús de Arequipa y quizás parte de su dote (Fig. 4). Así vemos una interesante repercusión en iconografías como la Virgen de la Almudena⁵⁶ de la colección Celso Pastor de la Torre (Fig. 5), la existente en el Museo Pedro de Osma de Lima, con San Ignacio de Loyola y Santo Tomás de Aquino en sus ángulos inferiores⁵⁷ o la Almudena con donantes, atribuida a Mateo Pizarro, en la iglesia de Cochinoca. (Jujuy). Otras devociones mediterráneas, como la Virgen de Montserrat, salen de sus retablos para aparecer en medio de las montañas de su santuario y rodeadas de personajes eclesiásticos, como la pintada en 1693⁵⁸ por Francisco Chihuantito para la iglesia de Chinchero (cercano a Cuzco). También hay otras en



Fig. 3 *Virgen de Candelaria con donantes*. Colección particular. 2º mitad del siglo XVIII. Sacado del libro *Contested visions in the Spanish colonial world*. Academia Edu.

⁵¹ Así tenemos el testimonio de Gabriel Huaman, indio del pueblo de Santiago del Cercado (cercano a Lima) que declara que “tengo por mis bienes en poder de martin gomez, indio que vive abajo del convento de la merced, pintor un lienzo grande de diez varas de largo y dos y media de ancho de ntra señora de consolacion, la cual tiene que retocar y retratarse en el al dicho mi hijo”. A.A.L. Cofradías. años 1698-1757. Leg 10 - a. Exp: 43 8 a: 43.

⁵² Alcalá, Luisa Elena. 2011, p. 230.

⁵³ Alcalá, p. 233.

⁵⁴ Un artículo interesante sobre este asunto en Martínez, Juan Manuel, Richter, Marisol y Valdivieso, Cynthia, 2014, p. 195-202.

⁵⁵ Aunque no tenemos espacio para tratar este aspecto, son muy interesantes las numerosas representaciones de los retablos completos tanto en el virreinato del Perú como en el de Nueva España.

⁵⁶ De la cual sabemos que se hacen también esculturas así Tuyru Tupac (1677-1706) talló una copia de la Virgen de la Almudena.

⁵⁷ Fechable en el último tercio del siglo XVII.

⁵⁸ Que tiene su origen en grabados de la época.



Fig. 4 *Virgen de Copacabana, con Catalina Correa*. Escuela cuzqueña. Convento de Santa Teresa, Arequipa. 2º mitad del siglo XVIII.



Fig. 5 *Virgen de la Almudena*. Autor desconocido. Escuela cuzqueña. col. Celso Pastor de la Torre, Lima.

la iglesia de Santiago en Cuzco y en el convento de Santa Catalina de Arequipa. También aparecen representaciones meridionales como la Virgen del Lledó (en valenciano *Mare de Déu del Lledó*), patrona de Castellón, rodeada de ángeles, del museo de Nuevo Méjico y firmada en 1713 o la Virgen de los Desamparados valenciana con San José y Santa Teresa, u otras del sur de España como el ejemplar que se conserva en el Denver Museum y atribuido a Luis Niño de la Virgen de la Victoria de Málaga.

Aparte de las *mamachas* locales, quizás una transposición de *Mamma Ocllo*⁵⁹, como la Virgen de Belén⁶⁰, los talleres cuzqueños solían representar las imágenes marianas de mayor veneración en la zona, distinguibles por los atributos que portan. Estas devociones de origen español dieron nacimiento a estas vírgenes tan peculiares de la pintura andina y quizás es un vestigio del culto a la diosa madre, congénito en la naturaleza humana y en concreto en la andina, en cuyo sentimiento, esa divina Reina del

cielo se aúna con el culto aun viviente de la *Pachamama*, la tierra madre. Las vírgenes cuzqueñas, algo hieráticas, ataviadas con el esplendor barroco de las reinas españolas y de las *ñustas* cuzqueñas son reflejo de esa mezcla maravillosa.

La Virgen del Rosario, con gran devoción en la zona andina, a veces va acompañada de un aro formado por estos misterios del rosario, en medio de la cual se dispone la Virgen. Aparte, tenemos como subdivisiones en la advocación: así la Virgen del Rosario de Lima no podía confundirse con la de Pomata o la de Potosí (que es la versión del museo de Lima con Santo Domingo y Santa Rosa de Lima).

La Virgen del Rosario de Pomata⁶¹, con su manto rojo y su túnica blanca, porta un rosario negro con la mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene al niño Jesús, que viste túnica también roja y corona con plumas al igual que su madre. Algunas veces estas imágenes están

⁵⁹ Princesa incaica, esposa y hermana de Manco Capac, fundador del imperio de los Incas. Celso Pastor de la Torre, 1999, p. 167.

⁶⁰ Otro ejemplo de esta iconografía se encuentra en el Banco de Crédito del Perú. ca 1780.

⁶¹ Un ejemplar de bastante calidad se encuentra en la Casa del Moral de Arequipa.

en *sacra converzacione* con santos en sus ángulos inferiores, como San Francisco o Santo Domingo, o los santos Rosa y Tomás.

Otra gran devoción en la Ciudad de los Reyes fue la Virgen de los Remedios (Fig. 6). Su culto se inició en 1551, teniendo como punto de partida la llegada de los padres agustinos. Poco después se creó una cofradía de devotos de Nuestra Señora de los Remedios, conformada inicialmente solo por mulatos y gente de raza negra.

La Virgen de Copacabana aparece en su retablo, mientras que su réplica, y rival de Cocharcas⁶² se presentaba bajo palio y con escenas de sus peregrinaciones o la historia de sus milagros⁶³. Aunque esquemática, la escena resume al menos dos momentos de la historia, ya que la Virgen aparece representada debajo de un baldaquino a un lado de la iglesia, junto a Quimichi. La iconografía oficial de la Virgen de Cocharcas, se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVIII y generó numerosas réplicas. Se trata de pinturas que muestran la escultura de la Virgen sobre su altar o “paso” en un vasto paisaje, rodeado por escenas de peregrinaje⁶⁴. La Virgen de Sabaya –en el fondo una versión de la Candelaria– con mucha devoción en la actual área boliviana también se representa a menudo.

Muchas veces se aprecian los cambios en los accesorios y los cambios en la moda especialmente en la indumentaria de estas imágenes. Así, durante el XVIII algunas lucen ese característico sombrero de tres picos que se ha dado en llamar “Virgen de la Montera”⁶⁵, aunque quizás más específicamente sean vírgenes peregrinas o otras advocaciones como la Merced.

IMÁGENES CRISTÍFERAS

El señor de los “Temblores”, patrón de Cuzco, fue quizás la que más devoción tuvo entre las imágenes cristíferas. La devoción hacia esta antigua escultura labrada por un artista indígena⁶⁶ siguiendo el modelo del Cristo de Burgos, cobró fuerza a raíz del terremoto de 1650. Las numerosas pinturas que hay en Perú representan la figura del Cristo en su altar o en sus andas, e incluso conformando



Fig. 6 *Nuestra señora de los Remedios*. Escuela Cuzqueña. 2º mitad del siglo XVIII. Museo Arzobispal de Lima.

un calvario junto a la Virgen, San Juan y la Magdalena⁶⁷. Otras representaciones son de Jesús con la cruz al hombro, como el *Cristo de la Caída* en la Orden Tercera de Arequipa (Fig. 7).

También las imágenes de Jesús niño despertaron la devoción de los devotos que requerían copias de dichas obras. Ejemplo interesante es el Niño Jesús de Huanca vestido de Inca⁶⁸, que de alguna manera refleja esta “incaización” de las devociones populares y sería reflejo de

⁶² De la que Pedro Querejazu ha estudiado y catalogado varios cuadros.

⁶³ Wuffarden, 2014, p. 347.

⁶⁴ Alcalá, p. 241.

⁶⁵ Como la que se encuentra en la Casa del Moral de Arequipa.

⁶⁶ Wuffarden, 2014, p. 347.

⁶⁷ En el convento de Santa Teresa o en el de Santa Catalina de Arequipa. En este último, la virgen del calvario es una réplica de la Virgen de la Soledad madrileña, con lo cual hemos unido dos advocaciones en esta iconografía. En dependencias del museo de San Francisco de la misma ciudad se encuentra otro de gran calidad.

⁶⁸ Primera mitad del siglo XVIII. 86X 75 cm. Lima, colección Particular.



Fig. 7 *Cristo de la Caída*. Escuela cuzqueña. Orden Tercera, Arequipa. Siglo XVIII.



Fig. 8 *Niño Jesús*. Escuela de alto Perú. Hermandad de Montserrat de Sevilla. Finales del siglo XVII o principios del XVIII.

este mestizaje que venimos hablando. En la hermandad de Montserrat de Sevilla se guarda una interesante pintura de un niño Jesús (Fig. 8). Con labores de pedrería aplicada en la túnica y en la cruz, catalogada por el profesor Ramos Sosa como escuela del alto Perú⁶⁹. Esta obra muestra el intercambio que no solo hubo del Viejo Mundo al Nuevo, sino que fue recíproco.

Aunque nos hemos centrado en “los trampantojos” o veras efigies en su sitio de culto habitual, no podemos olvidar un tema interesante como fue el de los registros pictóricos de estas esculturas en sus salidas procesionales,

como la procesión del Viernes Santo en Lima hacia mediados del siglo XVII, muestra evidente de la pujanza de las hermandades⁷⁰ en las grandes urbes americanas, donde los pasos procesionales o sus cortejos no tienen nada que envidiar a los que conocemos por ejemplos pictóricos de los sevillanos. Este exorno de las imágenes cuando “procesionan” se puede ver con gran lujo de detalles en la serie de los cuadros conocidos como el corpus de “Santa Ana”, que existen en la iglesia de Santa Ana de Cuzco y que describen precisamente la procesión del Corpus (hacia 1680) durante el mandato del obispo Mollinedo⁷¹.

⁶⁹ Mide 1,24 cm x 0,95 catalogado de mediados del XVIII, proponemos adelantar la cronología” en Ficha catalográfica niño Jesús bendiciendo: *Catálogo de la Exposición: Signos de Evangelización: Sevilla y las Hermandades en Hispanoamérica*. Sevilla 1999, p. 218

⁷⁰ Bernal Ballesteros, Jorge: “Las hermandades de Sevilla y su proyección en América” en *Aphoteca, revista del departamento de Historia del Arte*. Universidad de Córdoba. Nº 6 -1986, p. 51-80.

⁷¹ *La procesión del Corpus en el Cuzco: varios autores*. Catálogo de la exposición. Unión Latina y otras instituciones. 1996.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcala, Luisa Elena (2011), "The image of the devout indian: the codification of a colonial idea" in *Contested visions in the Spanish colonial world*. Ilona Katzew (coord.). Los Angeles County Museum of Art.
- Bernales Ballesteros, Jorge (1986), "Las hermandades de Sevilla y su proyección en América" en *Aphoteca, revista del d. de Historia del Arte*. Universidad de Córdoba, nº 6.
- Fernández Valle, María de los Ángeles (2011), "Virgen de Guadalupe de México: protectora a ambas orillas del Atlántico (siglos XVII-XVIII)" en *Atrio*, nº 17.
- González Moreno, Joaquín (1991), *Iconografía guadalupana en Andalucía*. Cádiz. Junta de Andalucía.
- Herrera García, Francisco J. (2014), "Una estampa de muy poco valor. Imagen, devoción y discriminación étnica en torno a la creación de una hermandad novohispana" en *Arte y patrimonio en España y América*. Editorial Universidad de la República (Uruguay) Montevideo.
- Lanzafame, Giovanni (2006), *La madre santísima de la Luz, una advocación mariana de Sicilia para el mundo*. Sevilla.
- Marco Dorta, Enrique (1960), *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano. Estudios y documentos*. Tomo II. Cecic. Sección de Sevilla. Sevilla.
- Martínez, Juan Manuel; Richter, Marisol y Valdivieso, Cynthia: "Don Manuel de Salzes y doña Francisca Infante: representación, memoria y devoción en el Reino de Chile" en *Actas de las VII Jornadas De Historia Del Arte - El Sistema De Las Artes*. Valparaíso-Viña del Mar, Septiembre de 2014.
- Medianero Hernández, José María (2008), *Nuestra Señora de la Antigua, la Virgen decana de Sevilla*. Diputación Provincial de Sevilla, Servicio de Publicaciones.
- Montes González, Francisco (2009), "Cultos y devociones americanas en la religiosidad andaluza de los siglos XVII y XVIII", *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca*. Sevilla, Junta de Andalucía y Consejería de Cultura.
- Lopez Guzmán, Rafael (2012), "Presentación" en *Caminos del Barroco*. Vol. I Gobierno del Estado de Puebla/ Consejo Estatal Para La Cultura y Las Artes. Méjico.
- Pastor de la Torre, Celso y Tord, Luis Enrique (1999), *Perú: Fe y arte en el Virreinato*. Publicaciones obra social y cultural Córdoba.
- Penhos, Marta (2008), "Pintura de la región andina: algunas reflexiones en cuanto a la vida de las formas y sus significados" en *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. Fomento Cultural Banamex.
- Pérez Sánchez, Alfonso (1992), "Trampantojos "a lo divino" en *Lecturas de Historia del Arte*. Ephialte. Instituto Municipal de Estudios Iconográficos. Vitoria.
- Porres Benavides, Jesús (2011), "Devociones en el Convento de San Pablo (Hoy parroquia de Santa M. Magdalena de Sevilla) (parte 1)" *Miriam*, Revista mariana. Sevilla.
- Querejazu Leyton, Pedro (2011), "Las maneras de mirar y el uso de la ilusión de la realidad en la pintura barroca de la Audiencia de Charcas" en *Actas del 1º Congreso del Barroco andino*. Memoria del I Encuentro Internacional, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Quiles García, Fernando (2014), "Casos y cosas de la América hispana, desde Sevilla. Siglos XVII-XVIII" en *Arte y patrimonio en España y América*. Editorial Universidad de la República (Uruguay) Montevideo.
- Ramos Sosa, Rafael (1999), "Ficha catalográfica" en *Catalogo de la Exposición: Signos de Evangelización: Sevilla y las Hermandades en Hispanoamérica*. Sevilla.
- Rodríguez Nóbrega, Janeth (2011), "La Madre Santísima de la Luz en la provincia de Caracas (1757-1770). El ocaso del Barroco" en *actas del 1º Congreso del Barroco andino*. Memoria del I Encuentro Internacional, Pamplona.
- VV.AA. (1996), *La procesión del Corpus en el Cuzco*: Catálogo de la exposición. Unión Latina y otras instituciones.
- Wuffarden Luis Eduardo (2011), From apprentices to "famous brushes": native artists in colonial Peru" in *Contested visions in the Spanish colonial world*. Ilona Katzew (coord.). Los Angeles County Museum of Art.
- "Los orígenes 1532-1575" en *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*. Dir. Jonathan Brown y Luisa Elena Alcalá. Madrid, Ediciones El Viso, 2014.
- "Surgimiento y auge de las escuelas regionales" en *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*. Dirigida Por Jonathan Brown y Luisa Elena Alcalá. Madrid, Ediciones El Viso, 2014.



EL CULTO A LA VIRGEN DE ITATÍ Y A NA. SRA. DE LUJÁN: INDIOS Y NEGROS EN LA CONSTRUCCIÓN DE TRADICIONES DE MILAGROS MARIANOS EN EL RÍO DE LA PLATA COLONIAL

PATRICIA A. FOGELMAN / ARGENTINA

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se inscribe en la perspectiva de la Historia cultural de la religión y, dentro de ella, en el área de estudio de lo que he denominado refracciones coloniales del culto a la Virgen¹ y su papel en los procesos de occidentalización.

La idea de la refracción (alusión metafórica a las transformaciones que se observan en la trayectoria de un rayo de luz al atravesar oblicuamente dos medios físicos de diferente densidad) es un instrumento explicativo de las adaptaciones que sufrió el culto mariano al pasar a las colonias americanas. Las pervivencias son resultado de una experiencia cultural capitalizable que permite recurrir a un esquema explicativo comprensible y a la vez, legitimador. Por otro lado, los cambios y desvíos provienen de las adaptaciones coyunturales propias de nuevos agentes en nuevos medios. Así, la matriz discursiva en torno a la construcción de la más importante tradición argentina (el culto a la Virgen de Luján) parece responder bastante ajustadamente al modelo peninsular, solo que los actores implicados (étnica y socialmente diferenciados) construyeron una devoción local eficaz alrededor de la imagen de la Virgen Inmaculada.

En este trabajo voy a referirme especialmente al contexto de un intenso mestizaje del imaginario católico del cual la difusión del culto mariano ha tomado parte:

veremos cómo los diferentes actores sociales participan de la creación y puesta en circulación de tradiciones marianas en el período colonial siguiendo especialmente dos casos rioplatenses: El surgimiento de la leyenda milagrosa de la Virgen de Itatí ("Piedra blanca"), en el Guayrá (actual Provincia de Corrientes) y la de la Virgen de Luján (hoy, Provincia de Buenos Aires), patrona nacional argentina.

Dos líneas articulan este enfoque: la del largo plazo, con participación de distintos actores provenientes de castas y situaciones económicas diversas (que, por supuesto incluye a ricos y poderosos comerciantes blancos) y, la segunda, un análisis más concentrado en el papel clave -determinante- en la construcción discursiva y legitimadora de las tradiciones marianas desempeñado por indios y negros, sobre todo en los momentos fundacionales de la tradición inmaculista de Itatí y de Luján.

EL CONTEXTO DEL SIGLO XVII

Conviene tener presente el contexto de la Contrarreforma y de la defensa a la devoción de la Inmaculada Concepción por parte de los franciscanos -entre otros- que lleva al Río de la Plata de la escala local/regional a una escala ampliada y atlántica de circulación de las ideas y de modelos de prácticas, ya no sólo de personas y mercancías.

¹ Ver: Patricia A. Fogelman. "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, nº 3. UNSAM/Miño y Dávila Editores. Buenos Aires, diciembre de 2006, pp. 11-34.

Este contexto mayor –que inscribiríamos dentro del Barroco Iberoamericano– la religión católica se enfrenta a un conjunto de diversidades y novedades coloniales: así, los procesos de evangelización son también procesos de mestizaje cultural. El catolicismo, lejos de ser estático, se ha mostrado dinámico y adaptable a las circunstancias coloniales, sin perder los ejes centrales de su estructura como religión.

Voy a partir de la hipótesis de que culto a la Virgen y los sentimientos de empatía que provoca, ha sido un vector fundamental para articular el encuentro entre europeos, indios, negros y mestizos en el escenario colonial. La retórica mariana ha hecho referencia a esta diversidad étnica incluyendo a indios recién evangelizados (y/o en proceso de serlo) tanto como a negros (figuras también ganadas para el catolicismo) como actores y promotores de ciertos aspectos del culto, responsables de acciones fundantes y, a su vez, legitimadores de la hierofanía (manifestación de lo sagrado) en su carácter de testigos presenciales de la voluntad de la Virgen a través de sus representaciones (imágenes).

ACTORES Y PROMOTORES DEL CULTO MARIANO

En la propagación y difusión del culto a la Virgen actuaron diferentes grupos sociales. Entre ellos, destacamos la labor de los religiosos regulares y los miembros del clero colonial. Junto a ellos, los conventos femeninos y las monjas ayudaron a promover el culto a María, al igual que las terceras órdenes, las cofradías de blancos, indios y negros (esclavos y libertos) que actuaron eficazmente en expansión de devociones específicas, digamos, de advocaciones marianas en el caso que referimos. También el papel de los comerciantes debe ser destacado: los miembros laicos de las élites formaron parte de esas corporaciones siendo terciarios o cofrades, aportando sus capitales y sus conocimientos financieros para dar solidez (y a veces, para aprovechar también) al crecimiento material del culto.

Los templos –ermitas primero y santuarios después– se constituyeron en espacios sacralizados dotados de legitimidad y atractivo para los fieles, donde reinaba una figura mariana que –en muchos casos– recibía la fama de hacedora o mediadora de milagros, atrayendo ofrendas y peregrinaciones. Estos espacios sacralizados más o menos formalmente se difundieron a lo largo del siglo XVII y XVIII

y prosperaron en buena medida gracias a la gestión de los laicos² enredados en las cofradías o en las terceras órdenes y que se desarrollaron como síndicos de los templos, como es el emblemático caso del rico comerciante vasco don Juan de Lezica y Torrezuri, síndico de la fábrica del santuario de la Virgen de Luján a mitad del siglo XVIII.

LA VIRGEN DE ITATÍ (CORRIENTES) Y LAS REPRESENTACIONES DE LOS INDIOS

La historia de la Virgen de Itatí (cuyo nombre viene de la lengua guaraní “*ita*”, roca, y “*ti*”, blanca, o sea, “piedra blanca”³), hoy patrona de la Provincia de Corrientes que está en el litoral del este argentino y cercana a la frontera con Paraguay, se enraíza en el proceso de conquista del espacio rioplatense del siglo XVII que conocemos como proceso de “evangelización”. Tiene como actores fundantes de esa devoción a los frailes franciscanos y a un segmento de la población aborigen reducida.

En el contexto de la conquista el espacio colonial, los exploradores subieron por el río Paraná y llegaron hasta los saltos de Yacyretá-Apipé (en la actual Provincia de Corrientes), los cuales fueron un límite para sus grandes barcas. Como el lugar les pareció favorable por la cantidad de animales y frondosa vegetación, buen clima y una población amigable de nativos, los hombres del explorador Caboto se quedaron en Yaguari, donde había un pueblo indígena que los recibió. Los franciscanos comenzaron allí una obra evangelizadora y casi cien años después de la primera expedición de Solís llegó a Yaguari la primera imagen de la Virgen que se conoce como “Itatí”, presumiblemente proveniente del sur de Brasil. Se trata de una escultura de madera de importante tamaño (mide 1,26 metros), el cuerpo es de timbó (árbol americano) y el rostro es de nogal (madera europea). Su cabello es negro y largo. Se la vestía en la era colonial con ropas delicadas, algunas traídas de Europa, y a sus pies se ve la clásica media luna. Tiene las manos juntas y en la actualidad sostiene un rosario. Hoy viste un manto azul y su cabeza está cubierta por una túnica blanca. Podríamos decir que responde claramente al modelo de las inmaculadas del barroco (Fig. 1).

Según la tradición, en 1615 un grupo de indios contrarios a evangelización robó esa imagen de la Virgen María que estaba en Yaguari y luego otros indios fueron a recuperarla y la encontraron posada sobre una piedra blanca, a orillas del Río Paraná, bañada de luz y rodeada de música celestial.

² Patricia A. Fogelman. “Elite y participación religiosa en Luján a fines del siglo XVIII”, en Cuadernos de Historia Regional N°20. UNLu. Luján, 2000, pp. 103-124.

³ “Piedra blanca”, probablemente se denomina así por los yacimientos de cal que estaban junto al arroyo Caleria.

Según esta leyenda fue que en el contexto de un ataque de indios infieles al bando de los españoles, acompañados por los franciscanos y los indios reducidos, el arroyo Yaguarí se partió a la mitad (algo parecido al milagro de Moisés), así los indios atacantes se retiraron y se dispersaron dando la victoria a los indígenas cristianizados y a los españoles. Estos indios conversos lo habrían sido como resultado de las labores del español Fray Luis de Bolaños. La imagen de María, asentada sobre la piedra blanca del arroyo de la calera, apareció “como de milagro”. Así interpretaron que la imagen había “indicado” su voluntad de permanecer allí. Sin embargo, Fray Bolaños la llevó de vuelta a Yaguarí y la Virgen volvió a trasladarse a la piedra blanca, junto al río Paraná. Luego de ello, Bolaños reconoció que ese debería ser el nuevo asentamiento y la guardó en un templo alrededor del cual se levantó un pueblo con los habitantes que allí fueron trasladados: la nueva reducción, fundada el 7 de diciembre de 1615 en los alrededores de la piedra blanca, tomó el nombre de Pueblo de Indios de la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora de Itatí. Es en ese lugar que se levanta en nuestros días el inmenso templo a donde peregrinan millones de personas todos los años (Fig. 2).

Según la tradición, en 1624 se registra la primera transfiguración de su rostro y a partir de ahí, se menciona una larga lista de milagros de la Virgen de Itatí. Para 1656 ya existía en las Corrientes, el santuario de Itatí como lugar reconocido de culto.

Con el paso de los siglos, se levantaron sucesivos templos y hoy cuenta con una enorme basílica cuya construcción comenzó en 1938 bajo la dirección del italiano Pedro Azzano. El santuario se habilitó parcialmente el 16 de julio de 1950, en el cincuentenario de la Coronación de la Virgen. Tiene capacidad para albergar hasta 9.000 fieles en su interior. Su cúspide, coronada por una imagen de la Virgen hecha en cobre, alcanza los 88 metros, siendo la más alta de Sudamérica. Cuenta con un Museo Sacro, que es parte de la antigua capilla que servía de santuario antes de la erección de la basílica. Esta última, tiene tres naves se encuentran ornamentadas con grandes columnas, murales, bajorrelieves y ventanales. Detrás del altar mayor se encuentra el camarín de la Virgen: una especie de capilla-oratorio. El fondo del camarín se destaca un mural que representa indígenas con instrumentos musicales autóctonos venerando a la Virgen a orillas del río Paraná. Esta imagen del altar es muy importante, porque da cuenta de las actuales representaciones de los indios que originalmente reconocieron en María de Itatí una presencia sobrenatural y se dieron a la religión católica y defensa de los franciscanos que nos convirtieron frente a otras tribus hostiles.

Por otro lado, la imagen principal de la Virgen se encuentra dentro de una vitrina giratoria que se mueve en



Fig. 1 Mural del altar de la Basílica de Nuestra Señora de Itatí, Provincia de Corrientes.



Fig. 2 Fray Luis Bolaños; promotor del culto a la Virgen de Itatí. Museo Bottaro. Convento de la Basílica de San Francisco. Ciudad de Buenos Aires.

relación con los horarios de misa (mira hacia el altar mayor), mientras que durante la adoración silenciosa la Virgen es girada para mirar hacia el camarín.

La historia y el fervor popular recupera la representación de los indios como fieles y leales defensores del culto de la Virgen de Itatí: en la contienda de indios contra indios, los indios cristianizados tienen un lugar central, tal como se observa en la importancia dada al mural que hoy los muestra en la basílica: Indios devotos, ordenados, limpios, en gestos de reverente oración e interpretando música como ángeles alrededor de la imagen mariana: indios como ángeles, de eso se trata el argumento visual, de asimilar a “los buenos indios cristianizados” con las figuras celestiales que habrían hecho la música del hallazgo que da origen a la tradición milagrosa. Se trata de una reconstrucción operada en la memoria de un imaginario social donde el indio fue asimilado armoniosamente al mundo cristiano triunfante.

Hoy la Virgen de Itatí es la patrona de la provincia de Corrientes y goza de una enorme devoción popular. La Basílica de Nuestra Señora de Itatí es uno de los mayores centros de peregrinación de la Argentina (Fig. 3).

MARÍA DE LUJÁN: UNA INMACULADA ENTRE PORTUGUESES, GAUCHOS Y NEGROS

En la actual localidad de Luján (Provincia de Buenos Aires) existe una basílica nacional que alberga una imagen de la Inmaculada Concepción de la Virgen. María, en su advocación lujanense, concentra la devoción de gran parte de la población de la Argentina e, inclusive, de católicos de otros países. La Virgen de Luján ha sido declarada patrona de Argentina, Uruguay y Paraguay. Los actos y rituales que se celebran durante las conmemoraciones que corresponden al almanaque mariano atraen enormes peregrinaciones y también, limosnas para el santuario (Fig. 4).

Esta fuerte devoción popular tiene orígenes en los milagros atribuidos a la imagen desde tiempos coloniales y que han sido transmitidos hasta nuestros días a través de la tradición. Analizaremos básicamente las dos versiones escritas más antiguas de la historia de la Virgen de Luján. Se trata de dos fuentes que consideramos centrales en la transmisión del discurso tradicional.

Dos versiones del milagro

Las primeras crónicas del milagro de la Virgen de Luján consisten en recopilaciones realizadas por sacerdotes de testimonios transmitidos oralmente de generación en generación.

La más antigua de ellas fue escrita en 1737, por el R. P. Fr. Pedro Nolasco de Santa María⁴ de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes, y fue hecha como declaración ante el Juez Comisionado Fr. Nicolás Gutiérrez, Provincial de la Orden de Predicadores. La segunda de ellas fue escrita por el franciscano Antonio Olivier entre 1760 y 1770 y editada en 1812 por el capellán Felipe José Maqueda.

La primera versión (1737): Fray Santa María cuenta que, gracias al fluido comercio entre Buenos Aires y Brasil, un portugués vecino de Córdoba, hacendado en Sumampa, pidió a un paisano del Brasil que le trajera una imagen de la Virgen para la capilla de su hacienda. Le remitieron dos encajonadas por separado, por barco y luego por tierra en un carretón. El conductor se detuvo a orillas del río Luján en propiedad de otro portugués llamado Rosendo. A la mañana siguiente, cuando quisieron partir, los bueyes quedaron inmóviles. Al descargar la carreta los bueyes la movieron con facilidad. Volvieron a cargarla con ambos cajones y nuevamente quedaron detenidos. Las personas de la estancia, que habían ido a despedir a los de la caravana, preguntaron qué cosa llevaban esos bultos y el conductor respondió que se trataba de lo mismo que traía desde hacía varios días: dos imágenes de la Virgen. Entonces procedieron a probar quitando del carretón una de las cajas. El carretón seguía sin moverse. Trocaron los cajones y la carreta se movió. Los presentes interpretaron que una de las imágenes quería quedarse en ese pago, de manera que la caravana siguió su camino hacia Sumampa, tras haber dejado a orillas del río de Luján, una imagen de la Concepción que permaneció muchos años en la estancia de Rosendo en “un oratorio muy corto y muy venerado en todo el pago”⁵. (Fig. 5).

Aquel estanciero destinó un negro llamado Manuel al cuidado de la imagen, quien la alumbraba permanentemente. Tras la muerte del dueño, la estancia quedó despoblada. Muchos devotos y romeros acudían al oratorio movidos por los milagros de la imagen. Como la estancia no tenía dónde albergarlos, Ana de Matos pidió la imagen de la Virgen para llevarla a su hacienda en las orillas del

⁴ Archivo Basílica Nacional de Luján (ABNL) “Declaración hecha por los años de 1737, ante el Juez Comisionado, Fr. Nicolás, Provincial de la Orden de Predicadores, por el R. P. Fr. Pedro Nolasco de Santa María, de la real y militar orden de Nuestra Señora de las Mercedes, persona de mucha autoridad y Maestro de su Orden, sobre el origen y Milagros de la Santa Imagen de Nuestra Señora de Luján”; también en Jorge María Salvaire (sacerdote de la Orden de S. Vicente de Paul), *Historia de Nuestra Señora de Luján: su origen, su santuario, su villa, sus milagros y su culto*. Tomos I y II. Buenos Aires, 1885. Apéndice Documental B, pp. 13-15.

⁵ ABNL. “Declaración hecha por los años de 1737...”; Jorge Salvaire. op. cit. Apéndice Documental B, p. 14.



Fig. 3 Actual edificio de la Basílica de Nuestra Señora de Itatí. Provincia de Corrientes.



Fig. 4 *Basílica Nacional de Luján*. Luján, Provincia de Buenos Aires.



Fig. 5. Dos escenas que representan el milagro de Luján. Reproducción de grabados antiguos, editados en 1885 (junto con los relatos de 1737 y 1812) por el sacerdote Jorge Salvaire, promotor del actual edificio del santuario de la Virgen de Luján.

mismo río de Luján. Con el tiempo se produjo un breve litigio entre los herederos de Rosendo y Ana de Matos por la propiedad de Manuel; éste fue a la ciudad a alegar que su amo anterior le había dicho varias veces que él solamente era esclavo de la Virgen y consiguió que se resolviera el litigio a su favor. De esta manera, el negro Manuel se quedó en la capilla de Ana de Matos acompañando a la imagen como su sacristán.

Fray Santa María declara haber conocido a Manuel personalmente, cuando ya éste era muy anciano. Según su relato, Manuel trataba con mucha familiaridad a la imagen que representaba a la Virgen. El esclavo reprendía a la imagen cuando algunas mañanas ésta aparecía llena de rocío y con abrojos en el vestido “por salirse sin necesidad de su nicho, pudiendo obrar maravillas desde allí”.

Don Pedro de Montalbo, un clérigo presbítero de Buenos Aires, acudió a una novena dedicada a la Virgen. Muy cerca del templo cayó víctima de un ataque de la enfermedad que lo afectaba, quedando aparentemente sin vida. El negro Manuel le *ungió* el pecho con el aceite de la lámpara de la Virgen, y el clérigo sanó. Entonces el esclavo le anunció que la Virgen le había dicho que deseaba que Montalbo fuera su capellán. Éste se desempeñó fervorosamente en el cargo, haciendo que la fama de la Virgen de Luján llegara del pago a la ciudad y hasta provincias remotas, “pues de todas partes acudían enfermos a buscar su medicina”⁶. Instituyó la fiesta a la Virgen nombrando por mayordomo a Manuel Casco de Mendoza⁷ y se dio inicio a la fábrica de la capilla en unas tierras que donara Ana de Matos.

Fray Santa María dejó registrados una serie de milagros atribuidos a la Virgen de Luján: sanaciones de distintos tipos de enfermedades, recuperación de prendas robadas, niños salvados de tempestades por mano de la Virgen. Los *ex voto* manifestaban públicamente el agradecimiento de los fieles ante la mediación de María y, también, representaban los motivos y las circunstancias de la intervención de la Virgen en favor de los suplicantes. De tal modo que piernas y brazos de plata o cera, pinturas acerca de personas salvadas durante graves accidentes, grilletes de cautivos liberados, entre otros objetos, tapizaban las paredes del santuario.

La segunda versión (1812): La segunda crónica escrita sobre el milagro y la historia de la Virgen coincide en gran parte con la anterior, pero trae el agregado de otras noticias posteriores realizado por el franciscano Olivier, entre los años 1760 y 1770. Como hemos anticipado, esta segunda versión fue publicada luego, en 1812, por el capellán de la Virgen de Luján, don Felipe José Maqueda, sin demasiadas alteraciones. La nueva versión contiene información que no figura en la que acabamos de resumir y da cuenta no sólo del tiempo transcurrido sino de la transformación de algunos elementos que conformaron la primera versión del fraile Santa María.

Entre la nueva información consignada figura, además, otro argumento esgrimido por Matos para solicitar el cambio de lugar de la imagen: su estancia estaba más cerca de la ciudad de Buenos Aires que la de Rosendo; también se señala que la porción de tierra donada por Ana de Matos para la capilla distaba “cuatro o cinco cuadas” de su estancia⁸. Rosendo, el anterior propietario de la imagen, accedió con facilidad a su venta convencido de que los

⁶ ABNL. “Declaración hecha por los años de 1737...”; Jorge Salvaire. op. cit. Apéndice Documental B, p. 15.

⁷ Cfr. Archivo General de la Nación (AGN), Sala IX 48-9-4, t. 65 p. 77.

⁸ ABNL. “Noticias sobre el origen de la Santa Imagen... 1812”; Jorge Salvaire. op. cit. Apéndice Documental A, pp. 5 y 8.

romeros le robaban parte de sus ganados, y a cambio de la imagen recibió de Matos “no menos de 200 pesos”⁹, dato que no consta en la versión anterior.

La segunda versión publicada por Maqueda señala una serie de hechos milagrosos vinculados al traslado de la representación de la Virgen: Ana de Matos la colocó en “un cuarto decente” hasta que se levantara un oratorio más prolijo, pero la imagen desapareció tres veces, encontrándola siempre en su antigua “capilla de Oramás”¹⁰, como si aquella hubiere regresado “sin recurso alguno humano”¹¹. Matos, desconsolada y temerosa de que la Virgen castigase su porfía, no se atrevió a traerla por tercera vez y dio parte a los cabildos eclesiástico y secular de Buenos Aires. Para entonces la imagen ya era famosa en la ciudad de Buenos Aires, por los repetidos milagros sucedidos ante quienes la invocaban. Así se realizó el traslado oficial con una importante procesión hacia la nueva ermita en tierras de Doña Ana de Matos¹². Al llegar a la casa de Ana, instalaron la imagen en un altar levantado en una sala. El obispo autorizó que allí se celebrase misa. Las ceremonias y las misas solemnes duraron tres días festivos; a partir de entonces la imagen no volvió a irse de allí. Entre las posibles razones para la permanencia de la estatuilla de la Virgen en casa de Matos, estaría la decencia con que esta vez se realizó el traslado, o bien porque en esta oportunidad acompañó a la imagen su esclavo Manuel¹³. El narrador se inclina a favor de este último argumento y, según lo que se aporta en esta versión, Manuel era un negrito angoleño de ocho años, que habría venido con el mismo conductor de la carreta que trajo los bultos desde Brasil. Respecto del posterior litigio sobre la propiedad de Manuel, se habría resuelto cuando Ana de Matos le pagó al heredero de Rosendo unos cien pesos por el esclavo.

En esta versión se menciona la semejanza entre el vínculo de la Virgen de Luján con el negrito, y el de Nuestra Señora de Guadalupe con el indio Juan Diego. El narrador destaca que en ambos casos, las imágenes representan a la Concepción y que ambas se valieron de estos seres “simples”:

“...Nuestra Señora de Guadalupe, que también es de la Concepción, y se venera en su cerrito distante una legua de la ciudad de México, así también quiso valerse de este cándido negro para pagar los cultos de la Imagen de Nuestra Señora de Luján, distante doce leguas de la ciudad de Buenos Aires”¹⁴.

Maqueda hizo hincapié en la extremada familiaridad del esclavo en el trato con la imagen de la Virgen, e intentó explicar recurriendo a comparaciones, las “salidas” de la imagen:

“...No extrañe el crítico estas salidas de la Imagen, ni menos que en su vestuario se encontraran cadillos, abrojos, polvo o barro. (...). ¿Quién duda que, tanto la Imagen de Nuestra Señora la Grande, como la Imagen de Nuestra Señora de Luján, serían llevadas de un lugar a otro por manos de los Santos Ángeles? (...) lo cierto es que el negro Manuel, con los cadillos, y abrojos, barro y polvo, que sacudía del vestido de la Virgen obraba maravillas”¹⁵.

A la muerte del esclavo Manuel se le hallaron en depósito 14.000 pesos de limosnas que devotos y peregrinos habían ofrecido para el culto. Con ese dinero (que realmente era mucho) se fundaron las haciendas de ganados que poseería el santuario. Este fue el primer paso para que se poblase aquel pago¹⁶.

Si retomamos ordenadamente la narración correspondiente a las dos fuentes principales sobre la tradición lujanense (editadas por el capellán Maqueda): las leyendas transcritas en 1737 y 1812, advertimos algunos elementos que consideramos de una importancia clave.

El hallazgo de la imagen fue precedido por anomalías (*señales*) de índole sobrenatural, advertidas en primer lugar por los bueyes que alteraron su comportamiento (se detuvieron), y luego por los hombres (que interpretaron que era el contenido del cajón lo que paralizaba a los bueyes) que atestiguaron, por decirlo de alguna manera, el primer milagro que atribuyeron a un icono que aún no había sido consagrado. Ahora bien, fue muy frecuente que “...las imágenes santas no estuviesen ritualmente con-

⁹ ABNL. “Noticias sobre el origen de la Santa Imagen... 1812”; Jorge Salvaire. op. cit. Apéndice Documental A, p. 5.

¹⁰ La capilla de Oramás (sucesor de Rosendo) estaba ubicada sobre el Camino Viejo. Sabemos que a la altura de la actual localidad de Pilar.

¹¹ ABNL. “Noticias... 1812”, Jorge Salvaire. op. cit. Apéndice Documental A, p. 5.

¹² ABNL. “Noticias... 1812”, Jorge Salvaire. op. cit. Apéndice Documental A, pp. 5-6.

¹³ Maqueda apunta que ya en la ermita de Rosendo se había elegido a un negrito esclavo para que atendiese la imagen de la Virgen. “... se destinó un negrito de poco más de ocho años, llamado Manuel, natural de Angola, de rara candidez y simplicidad para que cuidara el culto de la Santa Imagen. Había venido con el conductor que fue de las Sagradas Imágenes”

¹⁴ ABNL. “Noticias... 1812”, Jorge Salvaire. op. cit. Apéndice Documental A, p. 7.

¹⁵ ABNL. “Noticias... 1812”, Jorge Salvaire. Ib. Apéndice Documental A, pp. 7-8.

¹⁶ ABNL. “Noticias... 1812”, Jorge Salvaire. Ib. Apéndice Documental A, p. 9.

sagradas (...), ni siquiera, benditas (...). Éstas lograban su legitimidad y venerabilidad de una leyenda, de un primer milagro...”¹⁷.

En general, en los hallazgos de imágenes marianas en España solían participar pastores, ellos advertían una presencia y descubrían una imagen de la Virgen tras la alteración de las conductas de sus bueyes. Sus animales solían “indicar” con bufadas, patadas al suelo, o detenimientos repentinos, el lugar exacto donde se hallaba la representación de la Virgen.

El suceso que da origen a la tradición lujanense se produjo en 1630, cerca de un camino (el Camino Viejo) en propiedad privada sita en zona de frontera, entre peones, esclavos y traficantes (gente *simple*, y de *status* para nada notable). El negro Manuel aparece en la más antigua de las versiones sólo con posterioridad al milagro y como esclavo dedicado, según la voluntad de su amo, al cuidado de la imagen. En la segunda versión toma un lugar más importante: se le asigna participación como testigo en el momento mismo del milagro, constituyéndose en el intermediario, con la consiguiente transformación de su *status*. Luego se le atribuye el trato más estrecho con la Virgen (el segundo cronista dice que probable-

mente la imagen no quería ser trasladada a Luján sin su esclavo); la segunda versión escrita señala que Manuel la reprendía por sus “escapadas nocturnas”. A la muerte de Manuel se le encontraron catorce mil pesos de limosnas de la Virgen en su poder. En la actualidad, forma parte destacada dentro del folklore lujanense: una calle recuerda su nombre, se comercializan libros y videos sobre su vida, los sacerdotes escriben sobre su devoción, su fervor mariano y especulan sobre la santidad de su matrimonio (Fig. 6).

Según los estudios de diferentes antropólogos españoles, la simplicidad y rudeza del intermediario que realiza el hallazgo del objeto milagroso, o es testigo de un milagro, a veces colabora en la recepción del suceso como algo legítimo. Ante la aceptación del milagro, el descubridor deja de ser sólo testigo y comienza a cambiar de rol: se constituye en mensajero de lo sagrado con el acuerdo de la comunidad y la sanción que el tiempo impone con la leyenda. En este sentido, la presencia del esclavo Manuel ha sido desplazada temporalmente en las diferentes versiones tradicionales; es decir, se ha ido reforzando su cualidad de testigo fundamental hasta llevarlo tiempo atrás pretendiendo dotar al relato de mayor “verosimilitud”. En la primera



Fig. 6 Representaciones actuales del Negro Manuel.
Fotos: CONFAR Nacional.

¹⁷ Jean-Claude Schmitt. “La noción de lo sagrado y su aplicación a la Historia del cristianismo medieval”, *Temas Medievales*, N° 3. Buenos Aires, 1993, pp. 71-81, p 76.

versión del fraile Santa María el esclavo Manuel aparece con posterioridad al milagro inicial y además el mismo sacerdote manifiesta haberlo conocido personalmente¹⁸. En la segunda versión, la del capellán Maqueda¹⁹, se amplifica el papel desempeñado por Manuel en el relato, se destaca su “rara candidez y simplicidad”²⁰ y además se lo menciona como testigo ocular del milagro inicial, con poco más de ocho años de edad hacia 1630.

En otras palabras, los conquistadores peninsulares y sus descendientes que eran portadores de las tradiciones católicas españolas, se constituyeron en los agentes promotores del culto mariano en la colonia, contenidos, además, en el clima de ideas sensible a la Contrarreforma y a la posición de las autoridades religiosas y políticas frente a la difusión del catolicismo y la mediación de la Virgen. En las regiones americanas de reciente conquista, la religiosidad hispana se encontró frente a una nueva experiencia, una diversidad étnica desconocida y el enfrentamiento con las religiones y prácticas devotas de los nativos y de los africanos traídos por la trata.

CONCLUSIONES

Considero que existe un matiz discursivo en la estructura de narración de milagros marianos que se explica por

el fenómeno ya enunciado de la refracción colonial del culto: de las gentes simples de Europa (niños, pastores, iletrados) se pasa a considerar instrumentalmente a indios, negros y mestizos en Iberoamérica como los testigos privilegiados de la hierofanía. Su inocencia, su candidez para recibir a la Virgen y su fervor, se vuelven consecuentemente en piezas legitimadoras de su credibilidad: una credibilidad nueva, que se sobrepone al prejuicio social en su contra, que le posibilita a estos actores sociales subalternos un papel especial en la retórica marianista y en la construcción discursiva como testigos del milagro: se los recordará en leyendas de hallazgos y milagros fundantes, en posteriores historias escritas complementarias y legitimadoras. En el caso de Itatí, la memoria divide a los indios “buenos y angélicos” (cristianizados) de los “infielentes violentos”, mientras que en Luján (zona de indios y temerosa de la amenaza de los malones) los negros constituyen un grupo más fácilmente asimilable, más dócil a la evangelización, y se construye en torno de la figura del negro Manuel, un arquetipo de santidad que legitima el éxito de la hierofanía de Luján.

Así, algunos pocos elegidos (entre los muchos indios y negros del común) consiguen entrar en la memoria –a veces idealizada– de una tradición religiosa que preservó un nombre, un estado, un carácter, una condición que de otro modo, se hubiese fundido en el olvido.

¹⁸ Fray Santa María escribió sobre Manuel: “... y le conocí viejo, vestido con un saco a raíz de las carnes y con la barba muy crecida”: ABNL. “Declaración hecha por los años de 1737...”, J. Salvaire. *Historia...* op. cit. Apéndice Documental B, p. 14.

¹⁹ Esta segunda versión corresponde a la edición ampliada de 1812.

²⁰ ABNL. “Noticias... 1812”, J. Salvaire. *Historia...* op. cit. Apéndice Documental A, p. 4.



TEJIDOS PLUMARIOS DE LA ÉPOCA COLONIAL. ENCUENTROS E INTERCAMBIOS CULTURALES EN LAS MISIONES JESUÍTICAS DE MAYNAS

FRIEDERIKE SOPHIE BERLEKAMP /ALEMANIA

La plumería, la elaboración y el empleo de objetos emplumados, forma uno de los elementos culturales centrales de muchos grupos indígenas en América. Mosaicos plumarios son ejemplares especiales. Se trata de objetos planos cuyas superficies están cubiertas con plumas completamente. Sus decoraciones están en el sentido literal compuestas de plumas a manera de mosaicos. Previas investigaciones se dedicaron principalmente a piezas precolombinas de la costa peruana o a hechuras modernas de la Amazonía. Objetos de la época colonial se quedaron apenas advertidos.

Tejidos de plumas forman un tipo aún más especial y más raro. Seis obras estuvieron disponibles para este estudio. Cinco de éstas pertenecen a la colección del *Museo de América* en Madrid. Una se ubica en el *Museo Nacional de Colombia* en Bogotá. Son tres tapices y tres mosaicos pequeños sin función definida inequívocamente hasta ahora¹.

Las piezas carecen de una documentación, así que no hay información comprobable sobre su origen y su historia. No obstante, el inventario del *Museo de América* propone interpretaciones. Se localiza su procedencia en el Perú y data su elaboración entre los años 1650 y 1800². Del

tapiz bogotano aun no se sabe ni la fecha ni el lugar de su confección, pero en el inventario se lo presenta como regalo del estado peruano. Esta donación tuvo lugar en el siglo XIX³.

Fabricados en la época colonial estos mosaicos demuestran características de tradiciones tanto indígenas como europeas; por consiguiente revelan indicaciones valiosas para investigaciones de encuentros interculturales.

Análisis materiales, técnicos e iconográficos, comparaciones con otras hechuras plumarias de las épocas precolombina, colonial y moderna; y, asimismo, la lectura de crónicas de la época colonial facilitan una localización de su origen más concreta muy verosímil. Con alta probabilidad los tejidos eran fabricados en la zona Maynas en la Montaña Norteña, que abarca el territorio fronterizo en el norte del hoy Perú con Ecuador y Colombia. Los informes escritos llevan a una contextualización aún más específica. Parece muy probable que las piezas fueran elaboradas en las reducciones de la Misión jesuítica de Maynas. Reflexiones sobre la tarea misionera y la actitud de los clérigos hacia las artes; y consideraciones en cuanto al sistema económico fundamentan esta hipótesis. A base de los datos históricos respecto al desarrollo de la Misión

¹ Los números del inventario son: Museo de América (MA): 12344, 12345, 13004, 13005/13005bis, 13006; Museo Nacional de Colombia (MNC): 4-VII-5341. Para facilitar las explicaciones, número a continuación los mosaicos en correspondencia con su alistamiento en los inventarios de los museos, que sea: n° 1: 12344, n° 2: 12345, n° 3: 13004, n° 4: 13005/13005bis, n° 5: 13006, n° 6: 4-VII-5341.

² Museo de América, s.a. Para los tres elementos decorativos pequeños, el inventario del Museo de América ofrece datos más específicos, pero éstos requieren contemplaciones continuas.

³ Museo Nacional de Colombia, s.a.



Fig. 1 Mosaico n° 1. Foto: Museo de América.



Fig. 2 Mosaico n° 2. Foto: Museo de América.

de Maynas, además, se puede concretizar posiblemente la fecha de la confección a mediados del siglo XVIII, entre los años treinta y 1767.

Contemplando las obras ampliamente, examinando tanto los materiales usados como también las técnicas aplicadas y los ornamentos se aclaran sus particularidades y su posición en la tradición del arte plumario sudamericano. Reparando además en el carácter polifacético de estas hechuras –como productos originados de situaciones específicas, medios de comunicación y vehículos de intercambios– este estudio proporciona conocimientos sobre interacciones interculturales y sobre el trabajo misional de los jesuitas.

CARACTERÍSTICAS

Los seis mosaicos se califican por una técnica semejante, pero se distinguen por sus tamaños, por sus formatos y por sus decoraciones. Cada obra es única.

Las tres colgaduras son rectangulares. Dos tienen formatos verticales inequívocamente. Sus medidas se diferencian. Las alturas se cifran en entre 200 y 250 centímetros (Figs. 1, 2 y 3). Por el contrario, los tres elementos pequeños demuestran formas varias. El mosaico n° 3 es rectangular de formato horizontal con dos esquinas y una escote redonda, tiene una altura de 55 centímetros (Fig. 4). El n° 4 consta de dos partes semi-ovaladas como escudos, que miden 29 centímetros de altura (Fig. 5). La pieza n° 5 es circular y mide 77 centímetros de diámetro (Fig. 6).

La técnica empleada aporta información de suma importancia tanto para la definición de las filiaciones culturales como también para la interpretación contextual. Su apreciación detallada es fructífera. Los objetos consisten en soportes de tejidos simples de algodón. Encima de estas telas se cosieron cordones de algodón en filas paralelas horizontales y circulares respectivamente. A estos hilos se anudaron solo plumas cortas. Solapándose construyen superficies regulares y las representaciones gráficas. Para asegurar bien las plumas se las sujetaron dos veces. Primero fueron anudadas y después se las pegaron con una resina. El hilvanado de los cordeles y la fijación de las plumas formaron la misma fase de trabajo. Cambios de colores se realizaron mediante plumas de coloraciones distintas, amarradas al mismo cordón. Finalmente, se cortaron las barbas para concretar los contornos de los motivos (Fig. 7).

Las seis obras se caracterizan por una técnica muy parecida. Para la confección de las madrileñas se usó el mismo material y se aplicó el mismo procedimiento. En cambio, el mosaico bogotano muestra singularidades técnicas. Por ende, las piezas madrileñas provienen con alta probabilidad de un contexto común. Con el tapiz bogotano existen vín-

culos estrechos, tal vez representando dos fases o dos sitios de fabricación diferentes, pero, seguramente relacionados.

El examen iconográfico –los motivos, el estilo y las composiciones–, evidentemente, revela correspondencias con el gusto europeo. Todos los mosaicos tienen decoraciones individuales, respectando los principios de composición como ejes centrales y diagonales, simetrías axiales y centrales o la proporción áurea.

Las creaciones de las tres colgaduras (nº 1, 2 y 6) evocan a alfombras orientales. Dos obras, una madrileña y la otra bogotana (nº 1 y 6), demuestran representaciones complejas y detalladas. En cada una se ve un árbol con muchos pájaros en su copa. Mientras el tapiz bogotano (nº 6) plasma aves fantásticas y estilizadas, que recuerdan mucho al estilo de los modelos orientales, en el madrileño (nº 1) se encuentran pájaros sudamericanos concretos. La tercera colgadura (nº 2) tiene como motivo principal en el centro un rosetón acompañado por jarrones y flores. Junto con dos piezas pequeñas floreadas (nº 3 y 4) sus decoraciones son estilizadas y planas. El sexto mosaico (nº 5) tiene una ornamentación floral-geométrica.

REVISIÓN DE LA DEFINICIÓN CULTURAL

Estas características técnicas e iconográficas esbozadas dan indicaciones interesantes respecto a las filiaciones culturales. La técnica observada en las piezas de la época colonial se diferencia de las prácticas precolombinas y modernas, en cuanto al procedimiento de la elaboración como también por el tratamiento de las plumas. Para decorar soportes tejidos se usan tradicionalmente hilos de plumas ya preparados. Primero doblan los cañones de las plumas en torno a un cordón y después se los anudan. En cuanto a la cantidad de los cordeles usados y a los tipos de nudos existe gran variedad. Los hilos preparados consisten en plumas uniformes. Éstas son del mismo tamaño, del mismo color y de la misma estructura. En el segundo paso hilvanan estos hilos de plumas encima del soporte de esta manera que se solapen y cubran los cordeles y los cañones de las filas anteriores (Fig. 8). Aseguraciones adicionales o dobles con resina o otros pegamientos no son necesarias. Mediante la combinación de cordeles distintos se realizan ornamentos de varios colores o efectos especiales. Por ende, las hileras no van siempre paralelo y por toda la anchura del objeto, sino pasan en correspondencia con la decoración. Al final, se cortan también las barbas concretando así los contornos de la ornamentación. De esta manera se aderezan por ejemplo ropa, bolsas, tocados y también manteles pequeños, colgaduras o paños.

Con respecto a los ornamentos gráficos también se pueden hacer resaltar diferencias. Las decoraciones de teji-



Fig. 3 Mosaico nº 6. Foto: Museo Nacional Colombia.



Fig. 4 Mosaico nº 3. Foto: Museo de América.



Fig. 5 Mosaico nº 4. foto: Museo de América.



Fig. 6 Mosaico nº 5. foto: Museo de América.

dos emplumados precolombinos eran mayormente de colores, de formas geométricas o figurativo-estilizadas, compuestas en simetrías o en series. El repertorio de motivos se limita mayormente a figuras zoomórficas y fantásticas, acaso también antropomorfas. Representaciones de escenas son raras. Para estas hechuras se usaban sobre todo las plumas cortas, construyendo superficies regulares. Sin embargo, de vez en cuando se encuentran también combinaciones de hilos de plumas de tipos distintos. Adornos tejidos modernos, que consisten sobre todo en tocados, son generalmente no-figurativos y de colores, utilizando y componiendo la variedad de las clases distintas de plumas.

Considerando estas diferencias no se puede integrar las obras de la época colonial dentro de las tradiciones sudamericanas ni por la técnica ni por las ornamentaciones. Sin duda, las prácticas indígenas y el ambiente americano formaron condiciones básicas para su creación. Pero, los mosaicos no continúan tradiciones concretas directamente. Ni las adoptaron ni las perfeccionaron, mas bien las imitaron. Por lo tanto, los tejidos plumarios representan una invención nueva aprovechando técnicas indígenas para la fabricación de objetos de gusto europeo. De hecho, es muy probable que las piezas fueran elaboradas en un contexto en el cual no había existido una tradición de emplear hilos de plumas para decorar tejidos. De estas circunstancias sus particularidades técnicas son comprensibles. Los informes de la región de Maynas afirman esta interpretación. En las fuentes estudiadas no había ninguna alusión a la fabricación y al uso de tejidos plumarios antes de la llegada de los europeos. En cambio, en las relaciones sobre la época colonial se mencionan hechuras como mantas, frontales, trajes de figuras sagradas, adornos de andas y parasoles⁴.

COMUNICACIÓN INTERCULTURAL A TRAVÉS DEL ARTE PLUMARIO

Los mosaicos presentados aquí son ejemplares de un arte plumario sudamericano nuevo surgiendo claramente de un contacto intercultural, de una situación interactiva y comunicativa. Con la contextualización propuesta en las reducciones jesuíticas en fondo resulta muy interesante la pregunta por los significados y efectos de estas obras y de su elaboración dentro de este ambiente. Esta cuestión incluye reflexiones en cuanto a los participantes, a sus disposiciones y a sus aportaciones en este encuentro.

⁴ Uriarte, (1771) 1986, pp. 281, 486, 495, 519; Silvestre, (1789) 1950, p. 26; Unanue/Sobreviela, (1791) 1963, p. 63; Chantre y Herrera, (2ª mitad del siglo XVIII) 1901, p. 665.

Los actores en este escenario se dividen en dos grupos principales: los evangelizadores y los indígenas. No obstante, hay que tener en cuenta que ambos grupos eran heterogéneos constituidos por personas de varias naciones o regiones y de comunidades diferentes respectivamente. A pesar de esto, como encuentros e intercambios se componen de una sucesión de comunicaciones e interacciones –a partir de la inspiración hasta el empleo y la contemplación– existía una multitud de roles, comprendiendo los iniciadores, los fabricantes y preparadores, los destinatarios proyectados y los observadores y usuarios.

A causa de esta cantidad de actores y además debido al carácter intercultural los mosaicos destacan en una comunicación muy compleja y ambigua. Las explicaciones siguientes lo aclaran.

En el contexto de las reducciones jesuitas los clérigos figuraban con alta certeza como los iniciadores de la elaboración y –tal vez en parte o completamente– también como los realizadores de las obras plumarias. Los indígenas aportaban a la fabricación. Así, los nuevos tipos de objetos, la cantidad de mosaicos, la influencia muy fuerte de la moda europea, las particularidades técnicas, la menor calidad del acabado y el menor cuidado respecto al tratamiento de las plumas son explicable. De hecho, hay noticias escritas afirmando esta interpretación. El jesuita Manuel Joaquín Uriarte informa sobre el padre Palme quien acaso confeccionó un manto emplumado para la efigie de la Virgen y adornos de sus andas o, por lo menos, quien los empleó para las procesiones de los domingos y festivos en la reducción San Regis de Omaguas/del Marañón en el año 1767⁵.

En tales situaciones de encuentros el proceso comunicativo e interactivo empieza ya en la fase de la inspiración. El interés de los sacerdotes en la adopción de esta tradición se funda en varias consideraciones. Las fuentes escritas documentan la gran admiración de la hermosura de objetos emplumados por parte de los misioneros, quienes los percibían como obras artísticas. Asimismo, reconocían su valoración por los indígenas⁶. En correspondencia con su práctica de acomodación los evangelizadores tomaron esta costumbre indígena de adornar personas y objetos con plumas en momentos especiales, modificándola conforme a sus propios exigencias y propósitos. Por medio de hechuras de plumas querían aclarar el nuevo sistema religioso-ritual. Aumentando de esta manera su significación simbólica atrajera a los neófitos y facilitara su conversión y la introducción de normas y valores europeos y cristianos.



Fig. 7 Mosaico nº 1, detalle.



Fig. 8 MA 1984/5/8.

⁵ Uriarte, (1771) 1986, pp. 486, 495.

⁶ Salinas Loyola, (1571) 1965, p. 201; Andión, (1595) 1965, p. 95; Saabedra, (1620) 1965, pp. 245, 247; Techo, (1673) 1897, tomo I, p. 272; Fernández, (1726) 1895, tomo II, pp. 72/73; Veigl, (1768) 2006, pp. 108, 224/225; Eder, (ca. 1772) 1985, pp. 196, 286, 288, 320; Silvestre, (1789) 1950, p. 26; Chantre y Herrera, (2ª mitad del siglo XVIII) 1901, pp. 83/84; Ijurra, (ca. 1843) 2007, p. 70.

La confección y el uso de mosaicos plumarios les valiera por partida doble: Los padres pudieron aplicar su empleo y exhibición en los eventos litúrgicos como medios de la catequesis visual, embelleciendo los asentamientos y parafernalias y explicando así los conceptos nuevos. La dedicación de los tapices para un uso fuera de las misiones es también imaginable. Como regalos o mercancías llegaron a casas de personalidades y fueran tratados como objetos de lujo –semejante a las alfombras orientales– o como curiosidades o extravagancias. A pesar de la función decorativa o didáctica de las obras mismas igualmente su fabricación apoyada por los neófitos tuviera un provecho misionero: para la catequesis vivida. De esta manera por su trabajo y participación los indígenas asistieran activamente en la realización de la vida cristiana.

Pensando en esta práctica de aprovecharse de tradiciones indígenas para el desarrollo del proyecto misional la pregunta ¿porqué inventaron un procedimiento nuevo? queda pendiente. Es posible que los clérigos quisieran encontrar un idioma común. Para nivelar las diferencias entre las distintas comunidades indígenas generalizaron esta práctica sin favorecer a ningún grupo específico. Sin embargo, este encuentro mediante la plumería se realizó más bien en un marco quebradizo. De hecho, el arte plumario se encontró durante toda la época colonial en un campo de tensiones, entre fascinación y recelo. Efectivamente, con la fabricación y empleo ceremonial se opusieron a las instrucciones del obispo de Lima Juan Pérez de Bocanegra y a la prohibición por el obispo de Quito Alonso de la Peña Montenegro quienes sospechaban hechuras emplumadas como reminiscencias de la vida pre-cristiana⁷. Sin embargo, la localización de las reducciones jesuíticas, el gran aislamiento y la comunicación dificultosa con los centros eclesiásticos y civiles; y sobre todo la apreciación por los misioneros favorecieron la elaboración y la utilización de obras plumarias, ignorando y eludiendo las directrices oficiales.

Los mosaicos mismos dan indicaciones respecto a la comunicación dificultosa a través de objetos emplumados. Tanto el material como la técnica y las decoraciones lo reflejan.

El examen de las creaciones gráficas –como portadora principal de la información en el concepto europeo de imágenes en esta época– ya revela complicaciones. Cuatro piezas, un tapiz y tres mosaicos pequeños (nº 2, 3, 4 y 5), llevan ornamentaciones florales, simbolizando en el canon europeo fertilidad y abundancia y también volubilidad, que puede hacer alusiones al paraíso. Igualmente, los dos tapices de los árboles (nº 1 y 6) pueden remitir a la riqueza natural y aludir al paraíso mostrando una reunión

de pájaros en la copa –que sea una asamblea de las almas de los difuntos cristianos–. Cinco de estas obras tienen decoraciones abstractas o estilizadas sin vínculos con tradiciones y experiencias visuales indígenas o correspondencias inequívocas con el ambiente local.

Solamente una colgadura madrileña, el tapiz de la representación del árbol (nº 1) (figura 1), demuestra una aproximación al mundo americano. Se dedica a la naturaleza sudamericana copiosa, plasmando gran variedad de pájaros tropicales. Se ve un *guacamayo macao*, un *tucán toco* y un *pavón carunculado* y tal vez también una *paloma aliblanca*, una *amazona frentiazul* y un *gallito de las rocas guayanés* entre otros animales. De sumo interés aquí es que todas estas aves son de gran valor simbólico para muchas comunidades indígenas de Sudamérica. Por ejemplo, el *guacamayo macao*, que está en el centro de la imagen, ocupa una posición cultural importante, conocida hasta ahora solamente en parte, pero observable desde el periodo Arcaico Tardío (3.500 - 1.500 ANE) hasta hoy día. Pruebas de su aprecio se encuentran en muchas regiones tropicales y fuera de su biotopo en el oeste de las cordilleras. Se conocen representaciones del pájaro mismo y de sus plumas en varios materiales; y también hechuras confeccionadas con sus plumas. Además, en mitos y leyendas figura en ocasiones como personaje principal, como héroe cultural o antepasado mítico. Debido a estas tradiciones extendidas este mosaico permitiera a los espectadores indígenas reconocimientos y asociaciones propios, llevándoles a desviaciones del mensaje previsto y a percepciones ambiguas y de vez en cuando sincréticas.

El uso de plumas aumentó estas ambigüedades encima. Ambos grupos tuvieron sus prácticas específicas de la utilización de plumas. En las costumbres visuales y mentales europeas de los siglos XVII y XVIII las plumas eran un material útil y decorativo. Su significado era sobre todo distintivo, tanto en el ambiente civil, como ornamento de sombreros y manguitos o como relleno de almohadas y edredones, como también en el ámbito militar, embelleciendo cascos y caballos. En varias regiones europeas existían largas tradiciones de elaborar y emplear adornos de plumas, pero, apenas alcanzando la complejidad técnica de mosaicos completos. Un ejemplo excepcional conservado, que destaca por su hechura complicada, se ubica en el palacio de Moritzburg en Sajonia, Alemania. Es un juego de decoraciones de una habitación casi completa, adornando las paredes y la cama con dosel. Fue fabricado en Francia a principios del siglo XVIII para Federico Augusto, elector de Sajonia. Son sobre todo tejidos con plumas entretejidas a manera de tapices⁸. Se trata de una técnica que recuerda a prácticas mexicanas.

⁷ Pérez Bocanegra, 1631, fol. 133r; Peña Montenegro, (ca. 1668) 1771, p. 191.

⁸ Hofmann y Tradler, 2003, pp. 17, 36.

Por el contrario, los grupos indígenas concebían plumas como uno de sus medios de comunicación principales y como elemento culto-mágico. Para ellos las plumas no manifiestan simplemente lo visible, sino además su cosmovisión no-representada y no-representable; y la encarna encima. Existe una coherencia íntima entre el adorno y su portador. La persona emplumada toma las cualidades atribuidas o asociadas. Y el adorno corresponde con las capacidades y conocimientos del portador. Expresa y materializa la identidad de la persona adornada y le facilita la relación con su alrededor y con regiones mas allá, con el mundo real y espiritual, con el pasado, el presente y el futuro.

Así, la comunicación mediante los mosaicos plumarios se realiza tanto por las representaciones como por el material empleado. La percepción de las distintas vías de comunicación y de sus contenidos dependió claramente del sistema de referencia específico. Las posibilidades de expresiones múltiples y de ambigüedades son consecuencias inevitables.

Las confusiones no se restringen a la apreciación de los objetos mismos, sino afectan además la captación de las actuaciones y de las personas participantes. Conforme a la concepción europea de objetos gráficos, de actos visuales y de sus significaciones simbólicas los mosaicos debieran desarrollar sus efectos en el momento del empleo y de la contemplación. En cambio, para los indígenas el significado simbólico-ritual no se limita a este momento. Más bien, la ritualidad del arte plumario tradicional ya empieza en la fase de la preparación antes de la caza de los pájaros o de la colección de las plumas y persiste durante toda la fabricación hasta el empleo. Todo el transcurso está formado por actos sumamente rituales y comunicativos, dirigidos por los artistas de plumas. Debido a sus conocimientos y habilidades chamanísticos juegan un papel central en el sistema ritual, social y político de los grupos indígenas.

En el caso de los mosaicos plumarios presentados aquí los evangelizadores renunciaron aparentemente el apoyo y la destreza de los artistas de plumas locales. Les excluyeron de esta comunicación tomando posesión de su función. La introducción de un arte plumario nuevo aumentó esta marginalización encima. Por su intervención enérgica los clérigos modificaron la comunicación simbólica a través de la plumería y desplazaron la tradición con su significado central como fenómeno secundario en el nuevo sistema misional.

Mediante el empleo de plumas y también por medio de la representación de pájaros simbólicos los indígenas pudieran encontrar elementos de su propia cultura con sus signos y sus contenidos también en los mosaicos. Propios conocimientos, experiencias y expectativas pudieran

entrar en la percepción de este arte plumario nuevo y en su empleo en los asentamientos misioneros. Pero, hechas emplumadas revelan su amplia significación simbólica por su totalidad, por la combinación del material empleado, por la técnica aplicada y por la forma adecuada. Además, todas las actuaciones y todos los actores aclaran y agrandan los connotaciones y efectos.

En el contexto reconstruido todos estos aspectos esenciales del arte plumario eran alterados a una manera radical. Por ende, los mosaicos de plumas no pudieron servir como ayuda de identificación para los neófitos indígenas en el nuevo sistema o como medio de comunicación común. Tampoco figuraron como objetos transferidos en un intercambio mutuo y equilibrado dirigido al enriquecimiento cultural de ambos lados o al acercamiento y entendimiento recíproco. Pensando en la fabricación de los tejidos emplumados como objetos de prestigio y de lujo se agravara esta situación, así el arte plumario perdiera aun todo su significado simbólico original.

RESUMEN

Los mosaicos de plumas del *Museo de América* y del *Museo Nacional de Colombia* reflejan un encuentro cultural entre indígenas y europeos en Sudamérica en la época colonial a manera amplia. Representan una fuente especial, porque aclaran el carácter comunicativo, transformativo y mutuo del fenómeno intercambio, a la vez revelan obstáculos y límites.

Explican un contacto intercultural desde varias perspectivas y a varios niveles. Prueban la voluntad de seguir con una tradición indígena dentro del nuevo contexto socio-cultural y remiten a cooperaciones extensas pensando en el proceso complejo de la realización –o sea la proyección de la elaboración y del empleo de tales obras–, la facilitación de grandes cantidades de los materiales necesarios, la confección y al final la utilización. Igualmente documentan tensiones de la comunicación que se basan tanto en concepciones diversas, cada grupo con sus ideas particulares sobre objetos, el arte plumario, actuaciones y simbolismos; y además con apreciaciones distintas de sí mismo, el otro y su encuentro. Siquiera se continuó una tradición indígena, la introducción de un arte plumario nuevo representando el gusto europeo y la participación muy vasta del misionero más bien condujeron a la exclusión de los indígenas de los procesos activos, creativos y comunicativos. Estos mosaicos no ilustran un intercambio y acercamiento mutuo por los dos grupos participantes, sino más bien plasma la apropiación de una práctica indígena dirigida al cambio de su propia tradición.

BIBLIOGRAFÍA

- Andión H. de (1965), Carta del 14.9.1595 (Carta Annua de la Compañía de Jesús. Tucumán. Perú. 1596), en *Relaciones Geográficas de Indias. Perú*, tomo II, editado por M. Jiménez de la Espada, Madrid, Ediciones Atlas, (1595), pp. 86-113.
- Chantre y Herrera, J. (1901), *Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón español, 1637 - 1767*, Madrid, Imprenta de A. Avrial, (2ª mitad del siglo XVIII).
- Eder, F. J. (1985), *Breve descripción de las reducciones de Mojos*, editado por J. M. Barnadas, Cochabamba, Historia Boliviana, (ca. 1772).
- Fernández, J. P. (1895), *Relación historial de las misiones de Indios Chiquitos, que están de cargo de los Padres de la Compañía de Jesús de la Provincia del Paraguay*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, (1726).
- Hofmann C. y Tradler, B. (2003), *Das Federzimmer Augusts des Starken*, Dresden, Verlag der Kunst.
- Ijorra, M. (2007), *Viajes a las montañas de Maynas, Chachapoyas y Pará. Vía de Amazonas (1841-1843)*, Lima, Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM, (ca. 1843).
- Museo de América, Madrid, URL: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MAM> (visitado: marzo 2013).
- Museo Nacional de Colombia, Bogotá, URL: <http://www.museonacional.gov.co/colecciones/pieza-del-mes/colecciones-pieza-del-mes-2006/Paginas/Septiembre%2006.aspx> (visitado: noviembre 2013).
- Peña Montenegro, A. de la (1771), *Itinerario para Parrocos de Indios, en que se tratan las materias mas particulares tocantes à ellos para su buen Administración*, Madrid, Pedro Marín, (ca. 1668).
- Pérez Bocanegra, J. (1631), *Ritual Formulario e Instrucion de Curas, para Administrar a los Naturales de este Reyno, los santos Sacramentos del Baptismo, Confirmacion, Eucaristia, y Viatico, Penitencia, Excomunicon, y Matrimonio, Con aduertencias muy necessarias*, Lima, Ms., Biblioteca Nacional de España: R/38971.
- Saabedra, C. de (1965), Relación de la entrada que hizo el Gobernador D. Diego Vaca de Vega al descubrimiento y pacificación de las provincias de los indios Maynas, Cocomas y Gibaros, ..., en *Relaciones Geográficas de Indias. Perú*, tomo IV, editado por M. Jiménez de la Espada, Madrid, Ediciones Atlas, (1620), pp. 242-256.
- Salinas Loyola, J. de (1965), Descubrimientos, conquistas y poblaciones, en *Relaciones Geográficas de Indias. Perú*, tomo IV, editado por M. Jiménez de la Espada, Madrid, Ediciones Atlas, (1571), pp. 197-232.
- Silvestre, F. (1950), *Descripción del Reyno de Santa Fe de Bogotá*, Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, (1789).
- Techo, N. del (1897), *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*, editado por M. Serrano y Sanz, Madrid - Asunción, A. de Uribe y Compañía, (1673).
- Unanue H. y Sobreviela, M. (1963), *Historia de las misiones de Caxamarquilla*, editado por F. de Lejarza, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, (1791).
- Uriarte, M. J. (1986), *Diario de un misionero de Maynas, Iquitos, IIAP-CETA*, (1771).
- Veigl, F. J. (2006), *Noticias detalladas sobre el estado de la Provincia de Maynas en América Meridional hasta el año de 1768*, Iquitos, CETA, (1768).



CUZCO: MAMACHA DEL CARMEN DE PAUCARTAMBO. UNA FIESTA BARROCA MESTIZA

ELIZABETH KUON ARCE / PERÚ

El territorio del virreinato del Perú durante la colonia se vio ocupado por grupos étnicos y culturales diversos, cuya coexistencia no siempre fue afortunada. Inicialmente fueron dos poblaciones: “españoles” e “indios” y con el tiempo se fueron añadiendo categorías intermedias como los “mestizos”, entre otras denominaciones.

Este cuerpo político y social constituido en la América hispana desde el siglo XVI, se denominó Sociedad Política Indiana y así la nueva sociedad se dividió en las denominadas “República de Españoles” y “República de Indios”, que aunque diferentes en características de su composición, estuvieron sometidas igualmente a la autoridad espiritual de la iglesia católica y bajo la dependencia de la Corona, aunque ambas comunidades poseían estatutos jurídicos diferenciados¹.

La coexistencia de estas dos “repúblicas” en el antiguo territorio del *Tawantinsuyu*, no tardó en presentar conflictos de todo orden en la convivencia cotidiana, hecho que subsistió a través de casi tres siglos de dominación hispana.

Este panorama presenta un marco importante para entender muchas manifestaciones culturales, que nacidas hace siglos, aún hoy se viven en el territorio de la región de Cuzco. Así presentamos la celebración mestiza católica a la “Mamacha del Carmen” del poblado histórico del Paucartambo.

EL POBLADO HISTÓRICO

A 75 kms. al este de la ciudad de Cuzco, Paucartambo fue un pueblo de indios en el período colonial. Sin embargo, su importancia geopolítica en el sur andino, se remonta a épocas prehispánicas. Fue en cientos de kilómetros, el único ingreso a una gran extensión del *Antisuyu* en tiempo inca. Era la ruta obligada de transporte de diversos productos de la fértil zona de ceja de selva, entre los cuales, sobresalió la coca, la preciada hoja sagrada de los incas.

Esta condición explica las expediciones que con fines de control, fueron enviadas por los incas *Qapaq Yupanqui*, *Yawar Waqay* y *Tupaq Yupanqui* entre los siglos XIV y XV.

La Orden Dominica funda el pueblo colonial en 1622 y consagra su parroquia a la Virgen del Rosario, que por largo tiempo fue devoción de la población indígena, mayoritaria en la zona, quienes la celebraban y aún lo hacen en la actualidad cada 7 de octubre, principalmente con sus danzas de las que conocemos muy poco aún.

Paulatinamente los pobladores españoles y mestizos² del área, claramente influenciados por prejuicios étnicos, criticaron duramente la manera que tenían los indios de festejar a la patrona del pueblo la Virgen del Rosario, sobre todo aludiendo disgusto por la representación de “sus danzas” y señalando la “desnaturalización” de la celebra-

¹ Levaggi, 2001.

² Según la Real Academia de la Lengua *mestizo*: adjetivo. Dicho de una persona nacida de padre y madre de raza diferente, en especial de hombre blanco e india o de indio y de mujer blanca.

Según La Enciclopedia Salvat: adjetivo aplicado a la persona nacida de padre y madre de raza distinta y de manera especial, al hijo de un individuo blanco y otro indio.



Fig. 1 Ubicación del Poblado Histórico de Paucartambo. Noreste de la ciudad de Cuzco. Foto: Cecilia Vasquez.



Fig. 2 Virgen del Rosario. Patrona del pueblo histórico de Paucartambo. Escultura del siglo XVII?. Retablo mayor del templo. Foto: Cecilia Vasquez.

ción, creándose conflictos entre ambos grupos y llegando las querellas ante el Obispado de Cuzco.

Esta situación, sin visos de ser resuelta por la autoridad eclesiástica, hizo que los demandantes, es decir españoles y mestizos, optaran por implantar la devoción a otro culto mariano, el de la Virgen del Carmen.

La protesta de los indios no se dejó esperar pues la nueva devoción recibía más honores que la patrona del pueblo. Estos apelaron al Virrey, y según la memoria colectiva, el rey de España tuvo que intervenir. Aparentemente el soberano tomó una decisión salomónica: el 16 de julio, los vecinos del pueblo celebrarían a la Virgen del Carmen y los indígenas a la Virgen del Rosario el 7 de octubre. Sin embargo, ello significó separar aún más a los pobladores de la zona por su respectivo culto y por razones obvias, la supremacía de la Virgen del Carmen fue incrementándose sustantivamente. Luego de la declaración de la independencia del Perú en 1821, fue oficialmente proclamada Patrona de los vecinos del pueblo de Paucartambo el año de 1830³.

En la actualidad Paucartambo es considerada una localidad de población mestiza⁴ y los paucartambinos se consideran como tales.

Con el paso del tiempo, la Virgen de devoción indígena vio declinar su culto, los modestos recursos de su grupo de devotos no han permitido competir con la hoy denominada Alcaldesa del pueblo, claramente favorecida por el poder de siglos de la población mestiza.

NACE LA DEVOCIÓN A LA “MAMACHA”

El libro de la cofradía de Nuestra Señora del Carmen fechado en 1788 y que se encuentra en el archivo parroquial del poblado, hace presumir que el arraigo e importancia que esta celebración ha alcanzado, se inició “oficialmente” por esa fecha, considerando que ya para entonces, se había conformado su cofradía, fecha algo tardía considerando su inicial devoción.

Algunas tradiciones orales señalan su origen proveniente de la zona del altiplano, tierra de los *qollas*⁵, explicando la manera que la imagen o mas bien su cabeza llegó al poblado:

En tiempos antiguos venía desde el Collao una mujer muy rica para adquirir los productos que se dan aquí (Paucartambo) y llevarlos a su tierra a venderlos. Su nombre era Felipa Begolla [...]. Un año que no se sabe la fecha [...] estaba desatando la “chipa”

³ Du Authier, 2009, 25-26.

⁴ Mendoza-Walker, 1993, 98.

⁵ Qolla: grupo étnico del área del Lago Titicaca (Perú y Bolivia).

de ollas, cuando dentro de una, apareció la cabeza de una bellísima mujer. Asombrada la comerciante quiso gritar para llamar a sus arrieros, pero había quedado sin habla por un momento, quiso correr y sus pies le aparecieron de plomo. Entonces una dulce voz le dijo desde la olla: “No te asustes hija mía, yo me llamo Carmen”. Fue el 16 de julio día de la Virgen del Carmen. Felipa puso la bella cabeza en una fuente de plata que siempre llevaba y llamó a los vecinos y a sus arrieros. La cabeza despedía destellos tan fuertes como los rayos del sol, los vecinos trajeron velas, quemaron incienso y le rezaron el Rosario. La cabeza brillaba que casi no podía mirársele. Felipa conocía a un gran ebanista en el pueblo, y después de rezar fue al taller del carpintero y encargó a la brevedad posible tallara un cuerpo de madera para esa linda cabeza. Cuando el ebanista le entregó el cuerpo de la Virgen, Felipa entronizó a la imagen en un anda, para que Nuestra Madre pudiera entrar al pueblo y a la iglesia, y a un costado del altar mayor fue colocada la milagrosa imagen [...] los collas con Felipa a la cabeza festejaron a su paisana, porque había venido desde el Ccollao y juraron venir cada año para el 16 de julio y festejarle para que no se sienta apenada por su tierra. Así hicieron cada año hasta hoy [...] ⁶.

Una variante de esta tradición dice que una acaudalada dama de Paucartambo en el mes de julio solía hacer recorridos frecuentes entre su pueblo y el de Pucara en la zona del altiplano, viajes que tenían fines comerciales y religiosos. En efecto, Pucara celebraba la fiesta de la Virgen del Carmen, mientras que en Paucartambo no.

Un 16 de julio esta señora soñó que una dama de hábito marrón y blanco le decía: “Búscame debajo de la paja”. Así hizo la mujer, encontrando una cabeza femenina, que luego llevó a su tierra paucartambina, donde las manos de un artesano hicieron un cuerpo trabajado en maguey, yeso y tela encolada, a la usanza de entonces (siglo XVII?). Este hecho fue el nacimiento de la imagen actual.

Luego de este suceso, la dama costeó la fiesta en años posteriores y fue creciendo en el tiempo gracias a la presencia de bailarines de la zona que empezaron a llegar al pueblo para esa fecha.

LA FIESTA

La fiesta religiosa como una expresión del mundo contrarreformista del siglo XVII europeo, se manifestó en América de manera espectacular. En efecto, las celebraciones de religiosidad católica desde el siglo XVI hasta el presente, han sido y son parte importante de la vida cotidiana de los pobladores andinos. Son además, el retrato de un



Fig. 3 Imagen de la Virgen del Carmen con Niño, cariñosamente llamada “Mamacha Carmen”. Pequeña escultura del S. XVII. Templo de Paucartambo. Foto: Ceclia Vasquez.

pueblo mestizo, entendiendo este término que tanta discusión provoca, el resultado de procesos de aculturación sucedidos en estas tierras desde el arribo de los europeos en el siglo XVI hasta los tiempos actuales.

LA CELEBRACIÓN: UN ACTO DE FE

Entre el 15 y 17 de julio de cada año, el espacio urbano de Paucartambo es literalmente tomado por la población mestiza radicada allí, así como cientos de visitantes que llegan esos días para celebrar la fiesta de la Mamacha del Carmen, llamada así cariñosamente, tiempos en que el pueblo se convierte en un gran escenario teatral al aire libre.

⁶ Flores, Kuon, Samanez: 2009, p. 256.



Fig. 4 Al anochecer de la fiesta danzantes de *Qhapaq Qolla*, bailan y hacen piruetas en torno a las fogatas en la plaza del pueblo. Foto: Cecilia Vasquez.



Fig. 5 Durante la procesión, los *Saqras* -*diablos*- que representan los 7 pecados capitales trepan a techos y balcones cubriéndose el rostro ante la Virgen en señal de vergüenza. Paucartambo.



Fig. 6 Los *Qhapaq Negro*, saludan a la Virgen con cantos tradicionales que subrayan la relación personal que tienen con ella.

Esta celebración ha motivado un sinnúmero de estudios de parte de científicos sociales, folcloristas, documentalistas y fotógrafos, traducidos en artículos, libros, videos entre otros medios, tratando de mostrar la esencia de la fiesta de la Alcaldesa de Paucartambo⁷.

No es fácil entenderla si sólo se la observa una vez. Su dinamismo durante la segunda mitad del siglo XX, la hace ejemplo de la fuerza contagiosa de este fenómeno cultural, que permite su vital existencia a través del tiempo.

La fiesta, está compuesta por cuatro momentos conocidos como la “entrada” el día 15, el 16 “día central”, la “bendición y guerrilla” del día 17 y el *Watiataykuy* o año que viene, que explicamos luego.

Desde la mañana de la víspera o “entrada”, el poblado se llena de comparsas de bailarines que suman en la actualidad 19 y que aparecen por diferentes calles con el fin de ingresar al templo y saludar a su “patrona”⁸ y donde la concurrencia se aposta para verlas pasar. Hacia el inicio de la tarde, las campanas del templo rompen en repique anunciando el inicio de la fiesta que es seguido por la explosión de cohertería que revienta por doquier.

El primer grupo que aparece son los *maqtas*, personajes con máscaras de narices prominentes, encargados de mantener el orden entre cientos de fieles que asisten principalmente los tres primeros días. Ellos van de un lado a otro “manteniendo el orden” con sus látigos, entre piruetas y gestos que hacen reír a la concurrencia. Luego seguirán los otros grupos en un orden ya establecido.

Esta ceremonia de saludo se prolonga hasta avanzada la tarde. Seguidamente los pobladores del lugar y visitantes devotos que llegan de Cuzco, Puno y otros lugares más lejanos, se dirigen al templo en procesión llamada *Cera Apaycuy*, -llevar velas- portándolas entre otras ofrendas como flores, muñecas que depositarán al pie del anda de la imagen sagrada.

Por la noche en la plaza principal se realiza la quema de los pajes o *qonoy*, figuras de animales elaboradas con fibra de bambú, sobre las que se colocan pequeños fuegos artificiales que serán encendidos poco después. Así mismo se encienden fogatas con paja que iluminan la noche, sobre éstas los *saqras*, *Qhapaq Qolla*, *Qhapaq Ch'unchu* y *Maqtas*, (bailarines de las diferente comparsas) aprovechan para hacer acrobacias y piruetas peligrosas alrededor del fuego y saltando sobre las fogatas. Igualmente se quemarán fuegos artificiales de gran tamaño, acompañados de estallido de cohetes y otros elementos pirotécnicos.

Llegada la medianoche, los componentes de las comparsas, sin sus atuendos de baile, se reúnen en la puerta

⁷ Flores: 2014, p. 8.

⁸ “Patrona” femenino de “patrón”. Denominación que los campesinos daban a la dueña de la hacienda, centro productor agrícola, desaparecido a raíz de la Reforma Agraria peruana iniciada en 1968.



Fig. 7 La Virgen del Carmen bendice a sus devotos, a los cuatro *suyus* o puntos cardinales. Puente Carlos III de Paucartambo. S. XVIII.



Fig. 8 *Qhapaq Qolla*. De origen colonial que representa a los comerciantes del altiplano que llegan a visitar a la Mamacha del Carmen cada 16 de julio.

del templo que está cerrado para dedicar a la Virgen la emotiva y solemne serenata, con cánticos y danzas.

EL GRAN DÍA

Como es usual en todas las fiestas y celebraciones religiosas andinas, éstas se inician el día central con el albazo en la madrugada y temprano en la mañana con el ritual católico de la misa de fiesta. Lo mismo sucede en Paucartambo. Luego de este ritual la población se dirige a la plaza principal donde sobre una plataforma se ha armado un gran castillo de troncos conocido como “el bosque”, desde donde se arrojan frutas procedentes de la zona llamada *Q’osñipata*, simbolizando el deseo de los paucartambinos de compartir y agradecer a los visitantes, los frutos del bosque amazónico que queda al oriente del poblado histórico. También los balcones en la plaza, sirven para este momento. Además de los frutos, se regalarán diferentes

objetos como muñequitas de trapo, pequeños juguetes de madera, bolsitas de café, maní, arroz, coca, según la economía de los organizadores.

Hacia las tres de la tarde las campanas del templo anuncian el inicio de la procesión. La imagen sale del templo ricamente vestida y adornada cargada por los paucartambinos y escoltada por la comparsa de los *Ch’unchus*⁹ su guardia de honor durante todos los días de fiesta, responsabilidad que es celosamente cumplida.

Durante dos horas aproximadamente, la procesión es seguida por las comparsas que van desarrollando sus coreografías al compás de las bandas, en el recorrido por las callejuelas principales del poblado para luego dar una vuelta por la plaza principal. Hombres, mujeres y niños siguen al anda sagrada con gran devoción.

Es característica de este acto religioso la presencia de los *sagras* o diablos, cuya colorida y llamativa vestimenta destaca en el ritual procesional, al tomar posesión de los techos y balcones de las casas por donde va la procesión.

⁹ *Ch’unchu*. Denominación generalizada para designar a varios grupos étnicos de la Amazonía. Según relatos de viajeros, son los guardianes de las ciudades míticas como el Paititi, Pantiacolla o el Dorado, lugares donde se refugiaron los descendientes de los incas, huyendo de los españoles y llevando consigo los objetos de oro para protegerlos de la codicia de los ibéricos.

Para los habitantes de Paucartambo representan a las etnias de los *machiguengas* y *wachipaires* de la zona del valle de *Q’osñipata*. /Comparsa de danzantes cuya vestimenta incluye falda de seda multicolor, camisa dos banda cruzadas, dos escapularios de la Virgen, pañolón de seda a la espalda, medias blancas con cintas entrecruzadas, el llamativo tocado de altos penachos de plumas de avestruz andino –ñandú– que se tiñen de amarillo, carmín entre otros. Llevan cabeza cubierta con pañolón negro y peluca de trenza, máscara metálica de ojos alargados y melancólicos. Llevan un hacha y machete en forma de cruz y un muñeco de trapo como danzante. En la mano portan hazagaya de madera de chonta, un ébano de la selva amazónica.

El personaje central Rey o Caporal tiene otro atuendo: corona de zinc, rematada por dos pequeñas plumas, con abundante cabellera negra, pantalón de terciopelo granate y sobre la camisa y corbata, chaleco ricamente decorado. En la espalda una capa de seda celeste. En la mano derecha blande puñal curvo llamado espadín.

Para mayor información sobre esta danza y su significado ver Fiesta Andina. Mamacha Carmen de Paucartambo de Martine du Authier, Cusco, 2008.



Fig. 9 Danzantes de *Ch'unchu* con vistosos tocados de plumas. Representan a etnias de la zona amazónica peruana.

Van saltando y haciendo peligrosas piruetas, emitiendo sonidos extraños y gritos, asustando a la concurrencia. Representan los siete pecados capitales y al paso de la imagen se cubren los rostros y los voltean como signo de vergüenza ante el paso de la Virgen símbolo de todas las virtudes del catolicismo. La *Mamacha* vuelve lentamente a su morada.

El gran día termina con bailes de cada conjunto que elige un espacio para seguir celebrando, aunque algunos llevan aún sus vestimentas, todos se quitan las máscaras.

MOMENTOS SACROS. BENDICIÓN Y GUERRILLA

El 17 por la mañana, se llevan a cabo las misas que ofrecen las cuadrillas, los únicos grupos que danzan en la

nave del templo son los cantores *Qhapaq Negro* y *Qhapaq Qolla*, “los que le hablan a la Virgen”. Luego de las misas, los grupos de bailarines atraviesan el pueblo en dirección al cementerio, para la romería del recuerdo y saludar a sus compañeros de cuadrilla fallecidos, a los fundadores o sus familiares. Los rituales frente a las tumbas, consisten en danzas de cada grupo y oraciones a sus difuntos.

Este día también se realizan otras ceremonias como el bautizo de los nuevos integrantes de las comparsas y el castigo a los bailarines que han tenido conductas censuradas por sus grupos.

Al finalizar la mañana, los participantes ofrecen una serenata a la Virgen con cánticos y bailes, en la puerta del templo que permanece cerrada. El ritual concluirá con la visita de las comparsas a la cárcel del pueblo, donde bailan para los reclusos.

Luego de un breve almuerzo, todos los danzantes volverán al templo para llevar en andas a la Virgen por las estrechas calles y dirigirse al puente colonial Carlos III, lugar en el que la sagrada imagen bendecirá el río para que no crezca y pueda causar desastres, y a los cuatro *suyus* o puntos cardinales. En este momento, tres comparsas, los *Qhapaq Qollas*, *Chu'nchus* y *Qhapaq Negros*, se despiden de la Virgen cantando y bailando. Finalmente, la venerada imagen regresa al templo cruzando la plaza principal.

La fiesta y algarabía continúa en calles y la plaza, con música muy estridente interpretada por las bandas, que parecen competir, mientras se bebe en exceso y el desorden crece. Hacia las cinco de la tarde se inicia en la plaza el ritual conocido como la *Guerrilla*, última actividad importante de la fiesta caracterizadas por cuatro eventos sucesivos: la reunión de *p'aqos*, la lucha entre los *qollas* y los *ch'unchus*, el rapto de la imilla y la muerte y entierro del rey *qolla*.

LOS PAQ'OS SE REÚNEN

La lectura de las hojas de coca por parte de especialistas llamados *paq'os*, es una ceremonia muy antigua en los Andes del sur. Estos especialistas predicen el porvenir al “leer” en las hojas de coca. Estas son lanzadas al viento y al caer sobre una manta tejida, formarán figuras que son interpretadas por estos especialistas, como buenos o malos augurios según “su lectura”.

Su presencia en esta festividad se relaciona con la tarea de predecir el éxito o derrota de la guerrilla por parte de los *qollas* y la plegaria de los *paq'os* al *Apu Akanacu*, nombre del cerro de Paucarambo para que ayude a que las fuerzas del enemigo, los *ch'unchus*, se debiliten durante el combate.



Fig. 10 *Qoyacha*. Danza mestiza republicana (S. XIX), que representa el juego de seducción entre jóvenes de la clase alta provinciana. Paucartambo.



Fig. 11 *Negritos o Negrillos*. Comparsa que evoca tiempos de esclavitud de los afrodescendientes en Perú. Paucartambo.

ENFRENTAMIENTO ENTRE CH'UNCHUS Y QOLLAS

Este momento representa la lucha entre los aguerridos *ch'unchus* del Antisuyu y los *qollas*, originarios del *Qollasuyu*. Dos etnias hostiles cuya rivalidad es de origen preinca, se enfrentan en la Plaza principal luego de la bendición de la Virgen. Documentos del siglo XVII registran enfrentamientos entre estos dos grupos, siendo los *ch'unchus* los agresores. Este hecho puede interpretarse también como la rivalidad entre comerciantes *qollas* que llegaban la zona de Paucartambo con caravanas de llamas cargadas de productos altiplánicos para hacer trueque y los selváticos que invadían territorio paucartambino, los atacaban y asaltaban.

RAPTO DE LA IMILLA

Imilla es término de lengua aymara significa “muchacha”. Es el único personaje femenino de la fiesta, siendo en realidad un varón el que la representa y va con el rostro cubierto por una tela negra. En la puesta en escena, los *qollas* arman una tienda en el centro de la plaza, donde este grupo deja sus pertenencias a cargo del personaje femenino, que realiza las labores domésticas.

Al encontrarse con sus rivales, los *ch'unchus* tratan de amistarse con los *qollas* mediante regalos de frutas, plumas de aves y *wayruros*¹⁰. Los *qollas* son seducidos por esos presentes, intercambiando con los antisuyanos productos de puna como *kañihua*, charqui y objetos como espejos y peines. La desconfianza está presente y los *qollas* encienden

fogatas para adivinar con la coca, la suerte que correrán frente a los *ch'unchus*. Para asegurar su triunfo, los *qollas* preparan las ofrendas a las divinidades de la religión tradicional. Al ver estos hechos los *ch'unchus* emborrachan a sus enemigos y su rey entra en la tienda para raptar a la *Imilla* fugándose con ella entre la muchedumbre. Los *qollas* indignados con el hecho, entablan una batalla sangrienta donde son derrotados. En este momento aparecen los *saqras* –diablos– con *ninacarros* o “carros de fuego” para levantar a los caídos en combate y llevarlos al infierno.

MUERTE Y ENTIERRO DEL REY QOLLA

El rey *Qolla* queda muy afectado por la desaparición de la *Imilla* y abandona sus responsabilidades, lo que lo lleva a perder la vida. En su entierro, el jefe de los *ch'unchus*, a modo de trofeo, lleva del brazo a la *Imilla*, quien luce complacida por la situación.

Esta representación del rey *Qolla* y el rey *Ch'unchu*, tiene antiguos antecedentes en el sur andino, como lo muestran representaciones en *qeros* –vasos de madera ceremoniales– de los siglos XVII y XVIII.

ENTRE LO DIVINO Y LO TERRENO¹¹

Los bailarines en esta fiesta, cumplen un rol clave. Su exuberante e imprescindible presencia hace que sean los intermediarios entre la divinidad y los mortales. Como señalan los iniciados, los danzantes saben leer el

¹⁰ *Wayruros*. Semilla de color rojo intenso con mancha negra, oriunda del Perú y se encuentra también en Bolivia. Su nombre científico es “*ormosia coccinea*”. En tiempos prehispánicos, se la utilizó en diversos rituales, atribuyéndosele poderes milagros de curación y protección.

¹¹ Flores, Kuon, Samanez, 2009, p. 261.

rostro de la Virgen. Si su expresión es alegre, será anuncio de bienestar para los paucartambinos en el año que sigue, si fuese lo contrario, es decir que el rostro señale tristeza o fastidio, será de mal augurio. Así mismo, la ausencia de alguna comparsa entristecerá a la *Mamacha*, así como el buen comportamiento y arte de los bailarines la alegrará.

Las comparsas o cuadrillas son grupos de diez a veinte jóvenes que ejecutan diversa coreografía. Para pertenecer a una y poder bailar, es necesario cumplir algunos requisitos como ser oriundo del pueblo, tener comportamiento moral probado, asistir a los ensayos, comprometerse a bailar por lo menos tres años en la cuadrilla escogida, pasar el rito del bautismo y firmar un documento de compromiso. La composición social de cada grupo es diversa.

Las coloridas danzas típicas de esta celebración son alrededor de 19, siendo los grupos privilegiados los *Qhapaq Negro* y los *Qollas*, porque son los únicos que conversan con la divinidad en quechua, a través del canto de coplas poéticas de orden místico¹².

Como es sabido, las celebraciones religiosas derivan de las festividades coloniales que sufrieron modificaciones según los cambios históricos, políticos, sociales. Las danzas, expresiones centrales de las celebraciones se adaptaron a los cambios de un período histórico a otro, mostrando vitalidad y dinamismo, sin renunciar a sus elementos tradicionales.

Estas son: *Qhapaq Qolla*, *Ch'unchu*, *Sagra*, *Qhapaq Negro*, *Awqa Chileno*, *Majeños*, *Chukchu*, *Mestiza Qoyacha*, *Contradanza*, *Panadero*, *Siklla* o *Doctorcitos*, *Negritos*, *K'achampa*

–jóvenes elegantes–, *Ch'unchacha*, *Pawkartampu*, *Danzaq*, *Misti Canchis*, *Phusa Moreno*, entre las más.

La música que acompaña los conjuntos está interpretada por grupos de músicos de orígenes varios. Así los indígenas tocan instrumentos tradicionales como el tambor y el *pinkuylo* –especie de quena–, los mestizos forman bandas compuestas por instrumentos de viento, cuerda y percusión, así como otras incluyen violines, flautas, acordeones. No sólo acompañan las comparsas, ejecutan piezas religiosas en los rituales dentro del templo, así como en las reuniones privadas y familiares en los domicilios de los pobladores, especialmente en las noches.

Los cantos, principalmente en quechua, son parte muy importante de los ritos y son entonados por los devotos y los participantes de las comparsas.

En el templo cada 19 de julio, la imagen de la Virgen del Carmen es bajada de su anda para ser vestida con la tenida diaria y colocada en su altar. Así empieza un ciclo anual en el que priostes, mayordomos y bailarines se prepararán para el año siguiente.

Seguidamente, las comparsas que acompañaron la imagen se autocritican y corrigen defectos o percances sucedidos durante los días de fiesta. Se reunirán igualmente para ver de mejorar las vestimentas de los bailes, para modificar algunos mudanzas o pasos del baile u organizar el fondo económico que les permitirá mejorar su participación el año que viene¹³. Los bailarines viven en Cuzco, Lima e incluso fuera del país, pero ello no condiciona su asistencia a bailar los próximos años. La promesa de bailar para la Virgen del Carmen, es un acto de fe.

¹² Op. cit. 2009.

¹³ Vasquez, 20014, p. 49.

¹⁴ Un agradecimiento especial a Cecilia Vasquez Salinas, fotógrafa de profesión, quien generosamente me facilitó algunas fotografías de su archivo personal, sobre la Fiesta de la Virgen de Paucartambo.

BIBLIOGRAFÍA

- Cánepa, Gisela (2008), *Identidad y memoria*. En *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*. R. Romero Edit. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- Du Authier, Martine (2008), *Un genio popular. Historia de Vida de David Villasante González*. Centro Bartolomé de las Casas-CBC-/Instituto Francés de Estudios Andinos. Cusco.
- Fiesta Andina. Mamacha Carmen en Paucartambo* (2009), Serie Antropología N° 16. Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas -CBC- Editorial San Marcos. Lima.
- Flores Ochoa, Jorge (2014), *Presentación*. En *Fiesta de la Mamacha Carmen en Paucartambo, Cusco. 30 años de fotografía*. Lima.
- Flores Ochoa, Jorge, Elizabeth Kuon Arce, Roberto Samanez Argumedo (2009), *El Lenguaje de la Fiesta*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima.
- Levaggi, Abelardo (2001), *República de Indios y República de Españoles en los Reinos de Indias*. En *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*. pp. 419-428.
- Mendoza Walker, Zoila (1993), *La comparsa los Majeños: poder, prestigio y masculinidad entre los mestizos cuzqueños*. En *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*. Raúl Romero Editor. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva-Agüero. Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina. Lima.
- Fiesta en los Andes. Ritos, Música y Danza del Perú* (2008), Instituto de Etnomusicología. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial de la PUCP. Lima.
- Real Academia Española (2001), *Diccionario de la Lengua Española*. Tomo 7. Vigésima Segunda Edición. España.
- Salvat Editores (2004), *La Enciclopedia*. Volumen 13. España.
- Schenone, Héctor (2008), *Santa María. Iconografía del Arte Colonial*. Pontificia Universidad Católica de Argentina “Santa María de Buenos Aires”. Editorial de la Universidad Católica de Argentina. Buenos Aires.
- Vásquez Salinas, Cecilia (2014), *Fiesta de la Mamacha Carmen en Paucartambo, Cusco. 30 años de fotografía*. Lima.
- Villasante Ortiz, Segundo (1989), *Paucartambo Provincia folklórica. Mamacha Carmen*. Tomo II. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC). Lima.



ESTUDIO ARQUEOASTRONÓMICO DE LOS TEMPLOS ANDINOS DE ARICA Y PARINACOTA, CHILE

ALEJANDRO GANGUI / ARGENTINA
ÁNGEL GUILLÉN - MAGDALENA PEREIRA / CHILE

El estudio de la orientación de iglesias, junto con el de las pirámides de Egipto y los monumentos megalíticos europeos, se encuentra entre los temas más antiguos y más trabajados de la arqueoastronomía. Se sabe que la orientación espacial de las iglesias cristianas antiguas es una de las características más salientes de su arquitectura. En el continente europeo y en multitud de sitios lejanos a donde llegaron los evangelizadores, existe una marcada tendencia a orientar los altares de los templos en el rango solar. Es decir, el eje del templo, desde la puerta principal y en dirección al altar, se orienta hacia aquellos puntos del horizonte por donde sale el Sol en diferentes días del año. Entre estos días, existe una notoria preferencia por aquellos correspondientes a los equinoccios astronómicos, cuando las orientaciones son cercanas al este geográfico (McCluskey 1998). Sin embargo, dentro del mismo rango solar no son infrecuentes las alineaciones en sentido contrario, con el altar a poniente (Estéban et al. 2001; Belmonte et al. 2007), aunque resultan excepcionales pues no siguen el patrón canónico.

Pasado un cierto tiempo del asentamiento español en el virreinato del Perú, el virrey Francisco de Toledo decide reorganizar el territorio y su población (Toledo 1986). Dedicó una atención especial a las rutas comerciales del ámbito surandino, cuyo principal objetivo era el de procurar la salida de la plata desde Potosí al Pacífico y el transporte del azogue desde Huancavelica a las minas alto-andinas. Fue así que, camino hacia Arica, puerto oficial de salida de la plata y entrada del azogue desde 1574, se formaron pequeños caseríos y tambos con poblaciones estables. Las

iglesias andinas de esta región surgieron en sitios estratégicos a lo largo de la ruta que trajinantes recorrían para transportar los metales preciosos desde Potosí hacia las playas de Arica, en particular en torno a los valles de Lluta y Azapa. Al ser una zona extensa y difícil de transitar, la influencia de los doctrineros en la configuración de los poblados y reducciones indígenas fue limitada. Este hecho acentuó el diálogo entre las culturas locales y la tradición occidental, y esta interacción pudo ser el origen de muchas características propias de la arquitectura andina; las iglesias construidas en épocas coloniales forman un corpus de estudio importante para intentar develar algunos elementos de dicha interacción.

Hemos estudiado un conjunto grande de iglesias patrimoniales de la región, concentrando nuestra atención en sus orientaciones, emplazamientos geográficos y en el paisaje que las rodea (Fundación Altiplano 2012). Medimos la orientación de un total de 38 iglesias andinas, la mayoría de ellas reconstruidas durante el siglo XIX, ubicadas en el altiplano, sierra y valles bajos de las quebradas de Lluta, Azapa, Vitor y Camarones (Fig. 1). Como veremos, la muestra indica que, aunque no se siguió un patrón único de orientación determinante en toda la región, casi la mitad de las iglesias estudiadas se orienta dentro del rango solar, con una proporción dominante en aquellas que presentan su altar hacia el poniente.

En otros trabajos nos hemos concentrado en el contexto histórico y cultural de la región estudiada y en el rol importante que en ésta ha desempeñado la ruta de la plata (Moreno y Pereira 2011; Gangui, Guillén y Pereira 2016).





Fig. 1 Las treinta y ocho iglesias patrimoniales medidas en este estudio. De arriba abajo y de izquierda a derecha (en esta doble página), las fotografías corresponden a las iglesias de las siguientes localidades: Azapa, Poconchile, Chitita, Guañacagua, Sucuna, Saguara, Pachica, Esquiña, Aico, Parcohaylla, Mulluri, Codpa, Timar, Cobija, Timalchaca, Tignamar, Chapiquiña, Pachama, Saxamar, Belén (Santiago Apóstol y Virgen de la Candelaria), Socoroma, Putre, Tacora, Airo, Chapoco, Putani, Pucoyo, Cosapilla, Guacollo, Parinacota, Ungallire, Caquena, Chucuyo, Choquelimpe y Ancuta. En la página siguiente se muestran las iglesias de las dos localidades restantes: Guallatire y Churiguaya.



Fig. 1 (continuación) Las últimas dos iglesias patrimoniales del estudio: las de Guallatire y de Churiguaya.

En las próximas secciones hacemos una reseña breve sobre la república de indios, la religiosidad andina y sobre las iglesias de los Altos de Arica. En la última parte de nuestro trabajo detallamos los estudios arqueoastronómicos llevados a cabo en lo referente a las orientaciones de los templos y analizamos nuestros resultados preliminares. Concluimos con una breve discusión sobre los patrones de orientación encontrados en nuestras mediciones y sobre sus posibles causas.

LA REPÚBLICA DE INDIOS: IDEA FÍSICO-ESPACIAL DEL TERRITORIO OCCIDENTAL SUDAMERICANO

Un territorio impregnado de simbolismos es el que encontraron los colonizadores europeos al desembarcar en América. Nuevos patrones culturales, sociales y económicos fueron una referencia ineludible que exigió un arduo trabajo para facilitar el arraigo de aquellos grupos humanos al espacio geográfico del nuevo mundo (Galdós Rodríguez 1985).

Desde el año 1560 funcionarios reales enfrentaron un importante proceso de reformas del gobierno colonial del Perú, dejando como resultado documentos donde dieron cuenta sobre el pasado indiano y los procedimientos que debían emplearse para gobernar convenientemente a las comunidades indígenas. Tales personalidades fueron encarnadas en su momento por el gobernador Lope García de Castro y el ya mencionado virrey Toledo, quienes asumieron las reales indicaciones de Felipe II. Un primer paso para la demarcación territorial fue afrontado por el gobernador desde el año 1565, creándose los Corregimientos, como los de Arica y Lluta. Desde ese momento los funcionarios de la corona asumieron la administración territorial de la región. Luego entra en escena Toledo, quien fue el artífice de una sistemática reingeniería social que sacudió a las debilitadas estructuras organizacionales andinas. El virrey ordenó el traslado total de las poblaciones indígenas desde sus aldeas hacia nuevos emplazamientos donde se fundaron los así llamados “pueblos de indios”

En el virreinato del Perú la introducción paulatina de las Ordenanzas Toledanas significó el declive progresivo de la economía andina. La clara intencionalidad mercan-

tilista de la medida basada en un uso mayoritario de la población para los fines de la mita minera justificó sus contenidos. La “república de indios” se conformó en contraste con la “república de españoles”, una respuesta concreta en el plano físico-espacial que apeló a un modelo geométrico donde se apreciaba un mensaje implícito y diferente: orden y policía. Toledo validó su impronta al mencionar reiteradamente en sus escritos el nivel de abandono y exaltación de vicios en que, supuestamente, se desenvolvía la población indígena. Una clara visión política y, desde luego, conveniente a los efectos de la implementación reduccional.

La participación de la iglesia, afianzada por los preceptos tridentinos, fue el apoyo perfecto para las estimaciones toledanas: debía difundirse sostenidamente el pensamiento religioso occidental, cualquier otra forma de espiritualidad predominante resultaba inoportuna. En contraste con el pensamiento dual andino, la visión occidental referida en un nuevo orden para las tierras americanas se enmarcaba en la concepción y plasmación de un sistema político integral, donde la uniformidad doctrinal debía prevalecer. El despliegue evangelizador y extirpador de idolatrias fue concurrente con una utilización de la propagandística religiosa para desactivar los arraigados simbolismos territoriales andinos y sirvió, paralelamente, para los objetivos de la corona en los aspectos culturales, económicos, políticos y sociales.

El envolvente urbanístico de la cuadrícula española se convirtió en el modelo idóneo para implementar las medidas de inclusión-exclusión. Los promotores de las disposiciones reglamentarias pretendían el vaciamiento aparente del territorio y la reconcentración, lo que significó obtener un catastro en tiempo real de las poblaciones y, además, asegurarse la disposición inmediata de tributarios para participar en los obrajes y mitas mineras. Los grupos humanos indígenas adquirieron un valor económico de orden estratégico y, en consecuencia, se impuso un renovado orden social con un espacio geográfico tensionado por una república de españoles (la ciudad) y una república de indios (los pueblos reduccionales). Así, esta dualidad explicitó la posición ventajosa de las ciudades y la situación marginal de los pueblos reducidos.

Una alianza estratégica para el logro de los objetivos reduccionales se dio con la actuación de los caciques, quienes valiéndose de la nueva estructura institucional desplegaron un proceso de auto colonización. Podemos preguntarnos si la estrategia reduccional alcanzó plenamente sus propósitos en el entorno andino. Creer que el desarraigo poblacional fue una operación inequívoca y definitiva de sumisión ideológica es una afirmación desacertada. La movilización de personas se convirtió en un acto aparente e insuficiente, subestimándose el grado de interiorización simbólica del ser andino con su territorio.

¿Qué aspectos procedentes de la impronta reduccional valdría contrastar en esta época? Ciertamente aquellos que todavía influyen en la vigencia y continuidad de las comunidades andinas, donde el tema dialéctico de la dispersión/encerramiento es tan destacable como la exégesis del espacio aplicado frente al espacio resignificado. Un acto pragmático de corte simbólico con implicancia urbanística fue el mantenimiento de la dualidad indígena plasmada en la vigencia de las parcialidades, que pese al afán desestructurador de las autoridades coloniales, contribuyeron eficazmente en la resignificación de los espacios, promoviendo la sacralización territorial de contenidos indígenas.

El modelo andino fue asombroso por la flexibilidad de su escala productiva. En un entorno geográfico tan complejo hubiera sido difícil subsistir con una producción absolutamente local. En contraste con esto, las sociedades andinas –pequeñas, medianas o grandes–, apostaron por una economía convergente dispuesta en “archipiélagos” que contribuyeron indistintamente con recursos marinos y/o terrestres. La mayor y mejor justificación para el florecimiento de las culturas locales estuvo en la comprensión de la dimensión ambiental del territorio.

El modelo geométrico aplicado para configurar a los nacientes pueblos indígenas respetó la usanza peninsular. El concepto político de la ciudad europea fue replicado y en cada pueblo se definió la existencia de dos alcaldes, cuatro regidores, un alguacil y un quipucamayó junto a otros funcionarios oficiales. Se propuso una periodicidad anual para la realización de procesos electorales. Las personas que no habían aceptado el credo cristiano quedaron excluidas de la actuación municipal. Los pobladores que hubieran sido sancionados por razones eclesiásticas –como prácticas idolátricas– estuvieron imposibilitados para acceder a cargos públicos. La nueva política, definida desde España en la Junta Magna del año 1568 incidió en un nuevo orden, con el fin de incrementar la rentabilidad del virreinato peruano y mejorar la condición deficitaria de las arcas reales. Parte de esta visión gubernamental se afianzó en el control territorial que, apoyándose en la idea de orden y policía, estableció un reagrupamiento riguroso

de las poblaciones indígenas, mejor conocido como reducciones toledanas (Málaga Medina 1989).

RELIGIOSIDAD ANDINA Y OCCIDENTAL

En los años finales de la civilización andina, bajo la égida imperial de los incas, se mantuvieron con tolerancia la proliferación de los credos y prácticas rituales locales. El Sol y la Luna gozaron de prerrogativas especiales en el imaginario religioso andino. Con fines agrícolas y cotidianos la adoración a la Pachamama es, hasta la fecha, un acto devocional obligatorio y de profunda interiorización comunal. La prevalencia de un Dios (Wiracocha) autor del universo, es una referencia simbólica de identidad y divinidad celestial, caracterizadora de una imagen guerrera y revolucionaria, cuya proyección iconográfica fue empleada para conjugar los mensajes semióticos y semánticos cristianos y andinos.

Las ceremonias de advocación, para las divinidades indígenas, se realizaban con boato en grandes espacios y eran encaminadas por oficiantes, entregándose dádivas y ofrendas consistentes en comida e, incluso, oro y plata. Gran parte de esas saluciones se reiteraban en el recuerdo permanente de las huacas y momias. La existencia de mecanismos de ayuno/penitencia como la confesión y/o simbólicos como la denominada “cruz andina” causó una serie de inquietudes en el pensamiento de los sacerdotes cristianos. En relación al mundo aymara, las conectividades religiosas territoriales fueron, en el caso surandino, convergentes hacia el lago Titicaca, particularmente con el actual Santuario de Copacabana, donde era vital aplacar, entre otras, las fuerzas del trueno (Llaptá) y del rayo (Illapa) (Gisbert 1999). La bóveda celeste fue vital para los pueblos aymaras, sobre todo las constelaciones del sur que regían el decurso de la vida agrícola y cotidiana.

La monarquía española desde los Reyes Católicos, pasando por Carlos V y luego por su hijo y sucesor Felipe II, se apoyó para sus conquistas territoriales en los Derechos del Real Patronato o Patronato Regio, que implicaron un conjunto de bulas papales, denominadas también “Bulas de donación”. Además, a Carlos V le correspondió apoyar la convocatoria del Concilio de Trento (1545-1563). Años más tarde, Felipe II, en el poder desde enero de 1556, afrontó conflictos de procedimiento con el papado y mantuvo discrepancias por la intensificación de las labores de la contrarreforma.

En el Concilio de Trento se estimó el aporte del arte sacro como un procedimiento de comunicación que debería incorporar posiciones simples y sencillas, argumentadas en la percepción e inclusión de los sentidos: era el preludio del barroco. Mientras tanto, desde el año 1551, en la ciudad de Lima empezaron los Concilios Limenses

–cinco eventos desplegados hasta 1601– que encontraron su justificación en las exigencias de la nueva iglesia virreinal peruana, demandándose organización, jurisdicción, administración, arquitectura y arte. Los Concilios Limenses (o provinciales) fueron vitales para Felipe II, que en una carta del 9 de enero de 1566 dirigida a Toledo (quien tres años más tarde sería virrey del Perú) le expresaba: “Si la labor de Trento pareció siempre insuficiente a los españoles, se comprende cómo la reunión de los concilios provinciales les brindaba la oportunidad para aplicarla con celo. Porque en ello va toda la cristiandad, cuyo bien yo deseo y he de procurar siempre en primer lugar”.

Aquellas directrices emanadas en el período tridentino para el desarrollo de las artes y la arquitectura religiosa tuvieron su contraparte desde los conclave limeños. Así, se indicó que la erección de las fábricas tenía que realizarse en los lugares de concentración poblacional indígena. Durante el primer tercio del siglo XVII el sacerdote Vázquez de Espinosa viajó por el norte chileno y en el relato de su travesía reveló, además de significativos aspectos geográficos del borde occidental de América del Sur, el incipiente proceso de adoctrinamiento religioso que se experimentaba en los andes meridionales (Vázquez de Espinosa 1948 [1629]). La supuesta precariedad espiritual –que ya mencionamos sugería Toledo en sus escritos sobre la población indígena– tenía una contraparte física que evidenciaba la pervivencia de pueblos misérrimos con iglesias desvencijadas, inconclusas o sin edificar (Fig. 2). Vázquez de Espinosa mencionó también la existencia del Camino Real entre Arica y Potosí y, además, se internó en la región andina para recorrer Lluta, Socoroma, Putre, Tocrama, Lagnama, Lupica, Sacsama, Timar, Codpa, Cibataya, Isquifia, Pachica, San Francisco de Umagata, San Santiago de Umagata, Chapiquifia y Azapa. Una primera confirmación del religioso carmelita fue que la mayor parte de la población regional vivía en la parte alto-andina y, al mismo tiempo, que era el estrato social más olvidado.

En términos generales, fueron pocos los doctrineros con limitados tiempos de actuación en los entornos cordilleranos. Los valles de Lluta y Azapa aparecieron nominalmente como núcleos de control político e irradiación evangelizadora. Respecto al abandono de los templos, sin duda, sus modestas fábricas reflejaban el poco interés que tuvieron los sacerdotes por el adoctrinamiento y la promoción jerárquica personal. Mirado en su contexto, existieron también otros factores para el descuido en la asistencia y participación religiosa en el norte andino: el imperativo sísmico incorporado en la naturaleza geológica del subcontinente y la participación de la mano de obra indígena en el traslado del azogue y de la plata.

En términos conceptuales, morfológicos y de emplazamiento los incipientes conjuntos religiosos y cristianos

de los Altos de Arica sintetizaron desde los albores coloniales un aspecto sencillo, tomando como referencia los aún vigentes conceptos renacentistas y barrocos, fáciles de implementar por su simpleza configurativa y estructuralmente similares a las percepciones indígenas. Los focos de irradiación arquitectónica y artística en el sur peruano colonial fueron Arequipa, Cuzco y Potosí. Los Altos de Arica mantuvieron una relación fundamental con los pueblos descritos, particularmente, desde el año 1613 con el Obispado de Arequipa.

LAS IGLESIAS ANDINAS DE LOS ALTOS DE ARICA: CARACTERÍSTICAS ARQUITECTÓNICAS Y CONVIVENCIA DE ESTILOS

El vínculo estratégico que amparaba el propósito de la colonización fue establecido con anterioridad entre la monarquía española y el poder religioso referenciado en los papas. De esa manera, la empresa de la conquista americana fue acompañada por ambos estamentos en la escala de interrelaciones correspondiente. La obligación compartida que se desplegó en la América indígena fue clara: de una parte la corona afianzaba sus posesiones territoriales; al mismo tiempo, la iglesia aseguraba la instauración de otro credo religioso. En perspectiva, la extirpación de idolatrías fue un mecanismo visto como auspicioso que concatenó ambos propósitos. En ese sentido, desde la óptica infraestructural religiosa colonial, los mandatos provenientes tanto del Concilio de Trento como de los Concilios Limenses, fueron los mejores argumentos para la implementación de los templos y arte cristianos.

Desde los albores de la conquista de la América suroccidental, el encargo en la erección de los primeros edificios religiosos fue encomendado directamente a los caciques y poblaciones originarias. En términos prácticos, las primeras misiones de las órdenes religiosas enviadas a los entornos rurales, se enfocaron en elegir algunos puntos estratégicos desde donde abarcar grandes espacios geográficos en el que aún habitaban poblaciones indígenas dispersas: es el caso de San Jerónimo de Lluta, actual Poconchile. La implementación progresiva de las reducciones toledanas a partir del año 1572 fue un hecho concreto que marcó el fin de la diseminación poblacional en los andes sudamericanos.

Los mejores años de intercambio humano, cultural, comercial y productivo sostenidos entre Arica y Potosí durante la fase colonial, se extendieron afirmativamente hasta 1600. A partir de tal fecha, con algunas oscilaciones, prosiguieron con relativo éxito hasta 1660, empero, las actividades se prolongaron en menores proporciones hasta cerca de 1776 (año en que el Alto Perú fue escindido de su

31 TEMPLOS ANDINOS

SEGÚN ZONA GEOGRÁFICA

- Valle Sagrado: Hasta 2000 metros
- Encordillera: Desde 1000 a 3500 metros
- Altiplano: Desde 3500 a 4500 metros

SEGÚN TIPO DE CONSTRUCCIÓN

- No tiene componentes
- Tiene fachada
- Tiene componentes adintelados
- Tiene componentes mixtos

SEGÚN PERÍODO HISTÓRICO

- Siglo XVII
- Siglo XIX
- Siglo XX

SEGÚN MATERIALIDAD Y SISTEMA CONSTRUCTIVO

- Manejadora en piedra
- Albañilería en adobe
- Sistema constructivo mixto

SEGÚN ESTILO ARQUITECTÓNICO

La simbología de los estilos arquitectónicos se encuentra en la leyenda de la página 31.

- Gótico
- Renacimiento
- Barroco andino
- Neoclásico
- República

SEGÚN CATEGORÍA PARROQUIAL

- Sede diócesis
- Sede parroquial
- Sede vic parroquial
- Seminario

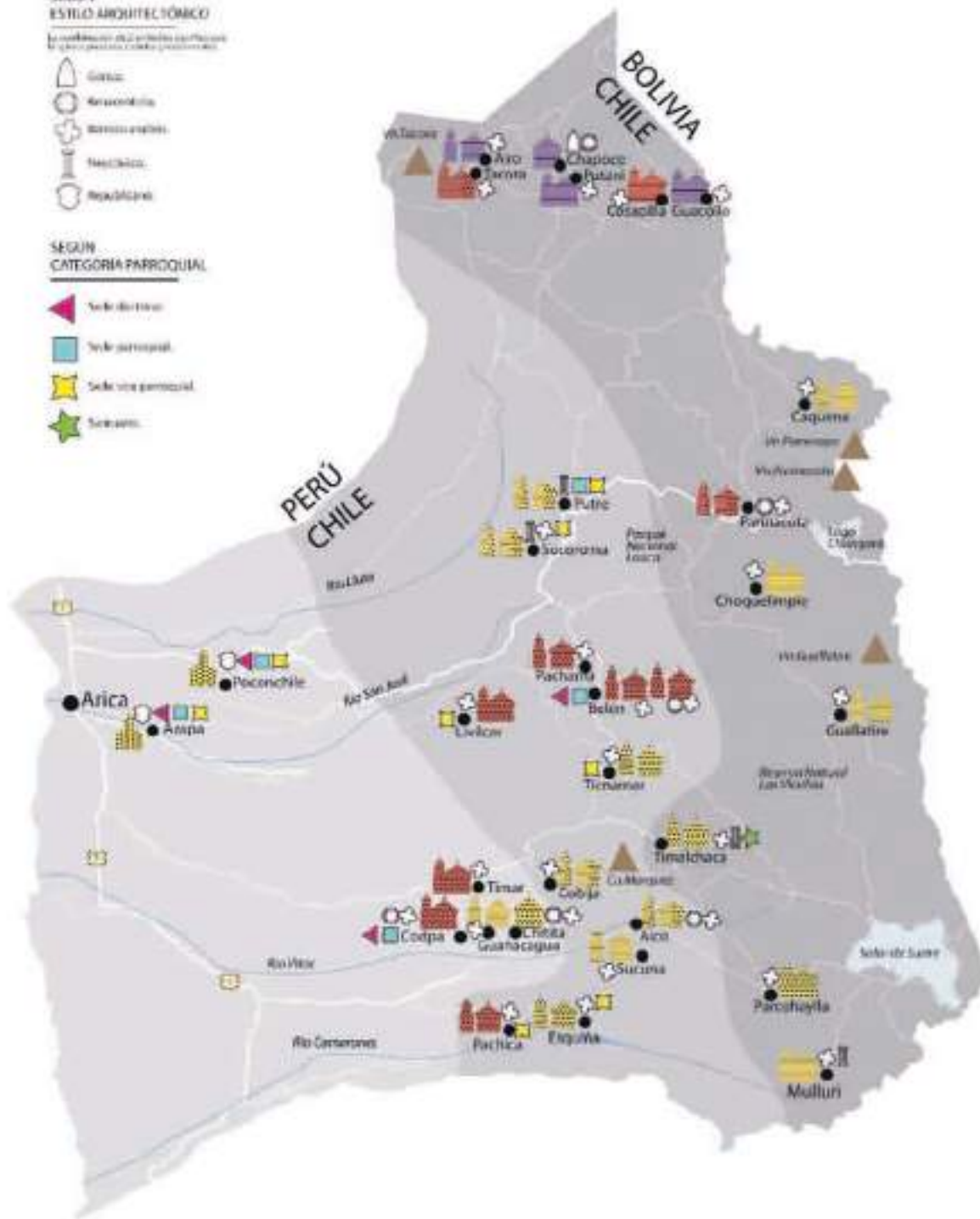


Fig. 2 Mapa de la región, dividido por zonas geográficas, con la ubicación de la mayoría de las iglesias patrimoniales estudiadas y el detalle de sus estilos arquitectónicos, períodos históricos, materialidad y sistema constructivo.



Fig. 3 El atrio con arco doble y una cruz miserere o de misericordia (imagen izquierda) y la sección superior de la torre campanario adosada a la capilla de la Virgen del Rosario de Cosapilla (imagen derecha). Por encima de la torre llega a verse la Luna en cuarto creciente sobre el fondo celeste vibrante del cielo diáfano del altiplano.

virreinato de origen). Fueron días difíciles en coincidencia con el decaimiento de la mano de obra, la abolición de la mita minera, las consecuencias de la mortífera epidemia de los años 1719-1721 y la pérdida de la ley del mineral. La ruta de la plata, sostenida en la época colonial entre el puerto de Arica y la ciudad de Potosí, significó el fortalecimiento de un circuito comercial que redundó en la articulación territorial del norte chileno y el oeste boliviano. Como no pudo haber sido de otro modo, la vigencia de tales mecanismos de intercambio ocasionó colateralmente una suma de influencias e interacciones que tuvieron en el campo de la arquitectura religiosa una contraparte de producciones materiales e inmateriales que aún permanecen como huellas y puntos de apoyo de singular valor cultural.

El dinamismo ejercido por el circuito de la plata alentó a los caciques locales en la construcción y mantención de los conjuntos religiosos, permitiendo la contratación de alarifes y artistas provenientes de latitudes cercanas que generaron una producción arquitectónica y artística prolífica. Las fábricas religiosas virreinales de los Altos de Arica muestran la convivencia y pervivencia de diversos estilos constructivos, que superan la influencia tardo-renacentista, pasando por el barroco y acogiendo los conceptos neoclásicos. Es de destacar que en el decurso histórico de las manufacturas religiosas, los simbolismos indígenas fueron permanentemente reinterpretados.

La arquitectura religiosa que empezó a materializarse en la región surandina, incluidos los Altos de Arica y sus singularidades de entorno, se afianzó en una serie de características que podemos ordenar en forma cronológica. En primer lugar, los atisbos arquitectónicos procedentes del siglo XVII no fueron pretenciosos en lo funcional y resultaron sencillos y modestos en lo que al aspecto constructivo se refiere. Se escogieron plantas uniespaciales alargadas, ábsides ochavados, muros de piedra sin cantar, cubiertas a dos aguas con soportes de par y nudillo, arcos

torales de separación y techumbres de paja. En las áreas exteriores a los templos, aparecieron las cruces catequísticas, los atrios arqueados, las torres-campanario exentas, las capillas misereres y posas (Fig. 3). En los entornos circundantes a las fábricas religiosas se hicieron notar con claridad las demandas indígenas materializadas en el uso sacralizado de los espacios abiertos, formalizándose la cohabitación entre las ideologías morfológicas europeas e indígenas (Fundación Altiplano 2012).

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, las exigencias programáticas en las nuevas fábricas se enfatizaron en plantas con cruz latina, muros preferencialmente canteados, cubiertas abovedadas (en algunos casos cúpulas), cruceros, capillas laterales, torres adosadas de planta cuadrada y lógica formal-estructural en la fachada (portada-retablo). Las antiguas fábricas (templos renacentistas) tuvieron que reconceptualizarse, mudando las plantas uniespaciales a la cruz latina o, en ejemplos singulares, modificando las portadas; en cualquier caso se produjo la primera convivencia de dos estilos. Finalmente, desde el último tercio del siglo XVII al segundo tercio del siglo XVIII, y con proyecciones asincrónicas hacia el primer tercio del siglo XIX, se destacó una connotación formal-estructural que resaltó lo planiforme y textilográfico de las portadas. Tal forma de pensar y hacer fue tipificada como “barroco mestizo”, y su contexto espacio-temporal de vigencia se ubicó entre los últimos tercios de los siglos XVII y XVIII. La irradiación estilística se aproximó hasta Apurímac, sur del Cuzco, altiplano de Puno, Moquegua, Tacna y norte alto-andino de Chile. Los rasgos más significativos de su conformación estuvieron en la madurez de los artistas y alarifes indígenas quienes fueron capaces de conciliar las exigencias de los patrocinadores con sus destrezas creativas autóctonas, en una exigente renovación formal, funcional y volumétrica, y en la consolidación del circuito de la plata (o espacio del trajín).

ARQUEOASTRONOMÍA DE LAS IGLESIAS ANDINAS

Desde antes del siglo XIX, existe un claro entrelazamiento simbólico cultural en la propia identidad de las iglesias, y que ha permanecido grabado en los templos con huellas notables. Testimonios del pasado, los elementos y símbolos ornamentales europeos conviven con los autóctonos. Como ejemplos representativos podemos mencionar: las vizcachas talladas en las columnas salomónicas de la portada de algunas iglesias, como la de Livilcar, o las decoraciones de animales y vegetales nativos presentes en la portada de Santiago Apóstol en el poblado de Belén (Fig. 4), junto a pinturas murales que muestran la imagen de un trífrente en la escena de las postrimerías de la iglesia de Parinacota.

El análisis del conjunto patrimonial de iglesias andinas de la región de Arica y Parinacota es un capítulo importante en las historias del arte y de la iglesia, así como también lo es en la arquitectura y en la arqueología del paisaje andino. En esta parte nos concentraremos en el estudio de los emplazamientos de los templos en el paisaje de la región, poniendo énfasis en analizar la posibilidad de que sus orientaciones hayan sido dictadas por elementos del entorno terrestre, como volcanes, o del cielo, por ejemplo si los ejes principales de las iglesias fueron elegidos en coincidencia con los sitios del horizonte por donde sale el Sol en algún día especial del año.

El número de monumentos históricos documentados es cercano a los cuarenta y es, por lo tanto, estadísticamente significativo para un trabajo de búsqueda de correlaciones. Pensamos, además, que nuestras mediciones pueden ser representativas de la mayoría de los templos cristianos de la región, incluso cuando excedemos los límites del Chile actual. Entre otros aspectos, es nuestro interés indagar si la construcción de las iglesias de la región fue influenciada por factores tales como la presencia de la cultura y población aymara local que, en principio, fue heredera de unos patrones de culto muy diferentes a los de los colonizadores (Gisbert 1999).

En otro trabajo hemos detallado la metodología y los datos arqueoastronómicos obtenidos durante nuestra campaña de observaciones (Gangui et al. 2016). El análisis de estos datos se traduce en la Fig. 5, donde se muestra el diagrama de orientación para las iglesias y capillas estudiadas.

Hemos visto que, de las 38 iglesias medidas, seis se encuentran orientadas hacia el cuadrante norte (es decir, entre acimutes 315° y 45°). Hay ocho orientadas en el cuadrante a levante (seis de ellas en el rango solar) y 16 orientadas en el cuadrante a poniente (11 de ellas en el rango solar). Finalmente, hay ocho iglesias en el cuadrante meridional (entre acimutes 135° y 225°). Entendemos



Fig. 4 Varios símbolos ornamentales europeos conviven con los autóctonos. En esta imagen de la portada de la iglesia de Santiago Apóstol en Belén, dos columnas salomónicas con decoración vegetal y animal son flanqueadas por tallas de ornamentación vegetal. En las decoraciones más cercanas al pórtico se observan también los emblemas reales de Santiago: de arriba hacia abajo, el león, la corona real y la espada. Aparecen además las cabezas de ángeles alados y sirenas tenantes.

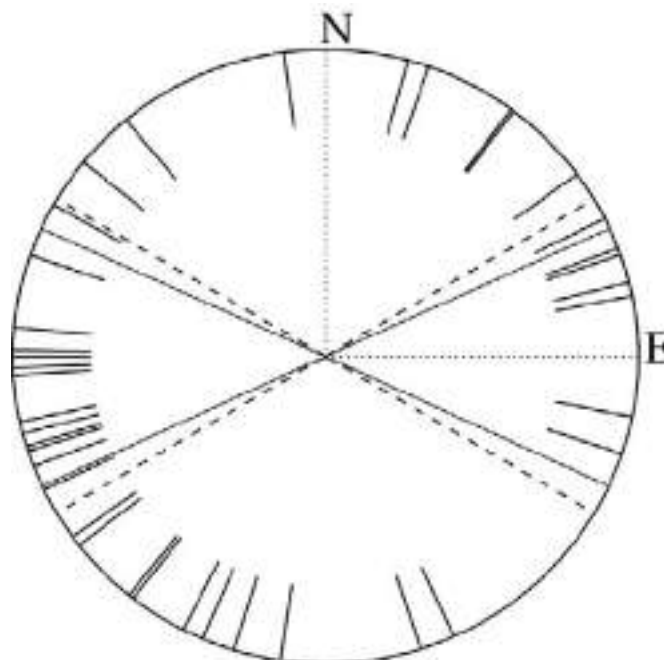


Fig. 5 Diagrama de orientación para las iglesias y capillas andinas de la región de Arica y Parinacota. Las líneas diagonales del gráfico señalan los acimutes correspondientes —en el cuadrante oriental— a los valores extremos para el Sol (acimutes de 65.4° y 115.0° —líneas continuas—, equivalente a los solsticios de invierno y verano austral, respectivamente) y para la Luna (acimutes: 59.2° y 120.7° —líneas rayadas—, equivalente a la posición de los lunasticios mayores o paradas mayores de la Luna). Existe una gran diversidad de orientaciones. Sin embargo, un número significativo (un poco menos de la mitad) sigue el patrón canónico de orientación en el rango solar. Más detalles y otros análisis estadísticos en términos de declinaciones astronómicas, se hallan en el trabajo (Gangui et al. 2016).



Fig. 6 La iglesia San Antonio de Padua de Aico se halla emplazada en cercanías del río que recorre la quebrada de Atco, y está orientada a lo largo del valle.



Fig. 7 La capilla de Ungallire en su emplazamiento en cercanías del poblado de Parinacota (imagen superior) y la visión de los nevados de payachatas al salir del templo (imagen inferior), en dirección aproximadamente igual al de su eje, pero en sentido opuesto al del altar.

que nuestra muestra es representativa de la mayoría de las iglesias de la región. En nuestros datos se distingue una orientación destacada, hacia el cuadrante occidental, con 16 iglesias que se alinean dentro de ese rango de acimutes. Entre estas, hay 11 iglesias que entran dentro del rango solar, entre los acimutes 245.0° y 294.6° .

Tengamos en cuenta, sin embargo, que en muchos de los sitios estudiados las condiciones geográficas son singulares y seguramente han jugado un papel relevante en el emplazamiento de las iglesias. Creemos que tal es el caso de la iglesia de Chitita, situada en el cañón del río Vitor y rodeada de montañas bajas, cuya orientación (con el eje alineado en 299.5° de acimut) seguramente sigue de cerca la dirección de este curso de agua. Algo similar ocurre con la iglesia de Aico, ubicada en el valle interior de la quebrada de Atco (Fig. 6). Aquí también la orientación (69.5° de acimut) parece seguir aproximadamente la traza de un río.

Un caso diferente es el de la iglesia San Antonio de Padua, en el poblado de Sucuna, ubicada en una planicie muy cercana a la quebrada de Sacuna pero aparentemente no condicionada por elementos topográficos. En este caso, la iglesia se orienta con un acimut de 275.5° , su eje interseca el horizonte a pocos grados del lugar de la puesta del Sol en los equinoccios y su declinación calculada entra bien en el rango solar. Algo similar sucede con la capilla de Saguara, orientada también hacia el poniente (266.5° de acimut), y con la iglesia del poblado de Pachica, ubicada sobre una colina que desciende hacia la quebrada de Saguara, la que a su vez lleva a la quebrada de Camarones, pero en este caso con el eje de la construcción orientado hacia el levante (76° de acimut).

Aparte de los cauces de ríos y quebradas ya mencionados, los numerosos volcanes y picos nevados de la región pueden servir de referencia –como cerros tutelares o Apus (Reinhard 1983), incluso relacionados con el culto a los ancestros (Bouysse-Cassagne y Chacama 2012)– a la hora de decidir el emplazamiento y la orientación de los templos, por lo que conviene inspeccionar nuestros datos para verificar esa posible orientación orográfica. En el caso de la capilla Virgen del Carmen de Ungallire, al salir de su interior, en el frente, uno se encuentra con la visión imponente de los volcanes Pomerape y Parinacota; estos se ubican a solo unos pocos grados a uno y otro lado del eje principal de la construcción (Fig. 7).

Se verifica algo similar con las iglesias Virgen de la Inmaculada Concepción de Guallatire y de Ancuta: de acuerdo a nuestras mediciones, el volcán Guallatiri se encuentra casi alineado con los ejes de estas iglesias pero, en ambos casos, y como sucedía con la capilla de Ungallire, la ubicación del volcán está en el frente de las construcciones (Fig. 8).

Sin embargo, esto es muy diferente de lo que sucede con otras construcciones, por ejemplo, con la iglesia de Tacora; aunque ésta tiene al volcán del mismo nombre muy cerca de su emplazamiento, la línea de su eje difiere en unos 30° respecto de la dirección en que se halla dicha elevación prominente del paisaje. Lo mismo encontramos con la iglesia de Parinacota y su volcán homónimo, por lo que creemos que la presencia de los volcanes no parece haber sido un factor influyente al momento de orientar estos templos.

En base a este análisis, pensamos que, aunque no siempre, en muchas ocasiones (por ejemplo, en los mencionados templos de Chitita, Aico, Ungallire, Guallatiri y Ancuta) las características propias –la topografía, el paisaje circundante– de cada sitio donde fueron instaladas las iglesias andinas primaron sobre las tradiciones europeas y coloniales en lo referente a la orientación de sus ejes principales, un dato que –en algunos casos, como dijimos– nos trae a la memoria más el culto aymara (Bouysse-Cassagne 1987) que las *Instrucciones* del cardenal Borromeo.¹

DISCUSIÓN

Pese a poseer un origen común, como respuesta evangelizadora para multitudes de trajinantes que pasaban por los nuevos poblados diseminados a lo largo de la ruta de la plata, las iglesias andinas de Arica y Parinacota muestran una cierta diversidad. Esto es aparente en varios planos, ya sea en el de sus materialidades y sistema constructivo, como en lo que respecta a sus ornamentos y arquitectura general. Por otra parte, los emplazamientos geográficos elegidos en esta extensa región y los paisajes diversos en donde estas construcciones se hayan inmersas, proveen datos adicionales que nos ayudan a pensar en las características globales de los templos cristianos.

Con la intención de sumar nuevos elementos para reflexionar sobre estas iglesias, en nuestro proyecto hemos medido sus orientaciones espaciales precisas, empleando los métodos de la arqueoastronomía. Nuestros resultados muestran que, a diferencia de lo que se encuentra en el marco de estudios llevados a cabo con iglesias antiguas europeas (González-García 2014), por mencionar un ejemplo, en las iglesias andinas patrimoniales medidas aquí no se siguió un único patrón de orientación determinante en toda la región. Sin embargo, hemos hallado que casi la mitad de las iglesias estudiadas posee una orientación



Fig. 8 En la capilla de Ancuta, al salir del templo uno se encuentra frente al volcán Guallatiri.

que cae dentro del rango solar, con una proporción dominante en aquellas que presentan su altar hacia el poniente. Hemos también señalado algunos casos notables en los que las orientaciones de los templos parecen obedecer más a la ubicación de elementos distintivos del paisaje terrestre –volcanes como cerros tutelares– que a la salida o puesta del Sol en fechas relevantes para la advocación particular de las iglesias.

El presente ha sido un primer intento de caracterizar un aspecto nuevo –eventualmente astronómico– de las iglesias andinas. Sabemos que el grupo de las iglesias patrimoniales, cuyo número fue adecuado para nuestro abordaje estadístico, no agota el trabajo que se debería realizar en el futuro. La región de Arica y Parinacota está culturalmente muy emparentada con zonas del oeste boliviano y del sur del Perú, tanto en su geografía como en lo relacionado con las costumbres y religiosidad de sus pueblos. Pensamos, por ello, que el estudio de las iglesias antiguas de estas regiones cercanas puede brindarnos información adicional sobre aspectos culturales que nos permitirán comprender mejor la convivencia de costumbres en el caso de estas construcciones emblemáticas del territorio surandino.

Agradecimientos: Los autores desean agradecer a todos los miembros de la Fundación Altiplano por su apoyo en la realización de la campaña de mediciones de las iglesias patrimoniales. Alejandro Gangui agradece, además, al CONICET y a la Universidad de Buenos Aires por el apoyo financiero.

¹ La influencia más directa para la construcción de templos en nuestra área de estudio la encontramos en el siglo XVI, luego del Concilio de Trento, en que el Cardenal Carlos Borromeo publica sus *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (traducidas y publicadas por Bulmaro Reyes Coria en México en 1985), con gran difusión en la época.

BIBLIOGRAFÍA

- Belmonte J.A.; A. Tejera; M.A. Perera; R. Marrero (2007), On the orientation of pre-Islamic temples of North-west Africa: a reappraisal. New data in Africa Proconsularis, *Mediterranean Archaeology and Archaeometry* 6 (3): 77-85.
- Borromeo, C. (1985), *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, intr., trad. y notas por Bulmaro Reyes Coria. UNAM, México.
- Bouysse-Cassagne, T. (1987), *La Identidad Aymara. Aproximación histórica* (siglo XV, siglo XVI). Hisbol, La Paz.
- Bouysse-Cassagne, T.; J. Chacama (2012), Partición colonial del territorio, cultos funerarios y memoria ancestral en Carangas y precordillera de Arica (siglos XVI-XVII). *Chungara Revista de Antropología Chilena* 44: 669-689.
- Estéban, C.; J.A. Belmonte; M.A. Perera Betancort; R. Marrero; J.J. Jiménez González (2001), Orientations of pre-Islamic temples in North-West Africa. *Archaeoastronomy* 26: S65-84.
- Fundación Altiplano (2012), *Iglesias andinas de Arica y Parinacota. Las huellas de la ruta de la plata*. Ediciones Ograma, Santiago.
- Galdós Rodríguez, G. (1985), *Kuntisuyu. Lo que encontraron los españoles*. Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente, Arequipa.
- Gangui, A.; A. Guillén; M. Pereira (2016), trabajo en preparación.
- Gisbert, T. (1999), *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. Plural, La Paz.
- González-García, A.C. (2014), A voyage of christian medieval astronomy: symbolic, ritual and political orientation of churches. En F. Pimenta et al. (eds.), *Stars and stones. British Archaeology reports*, in press.
- Málaga Medina, A. (1989), *Reducciones toledanas en Arequipa (Pueblos tradicionales)*. Publiunsa, Arequipa.
- McCluskey, S.C. (1998), *Astronomies and cultures in early Medieval Europe*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Moreno, R.; M. Pereira (2011), *Arica y Parinacota: La Iglesia en la Ruta de la Plata*. Altazor, Viña del Mar.
- Reinhard, J. (1983), Las montañas sagradas: Un estudio etnoarqueológico de ruinas en las altas cumbres andinas. *Cuadernos de Historia* 3: 27-62.
- Toledo, F. (1986), *Francisco de Toledo: Disposiciones Gubernativas para el Virreinato del Perú. 1575-1580*. Editado por G. Lohmann Villena. Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla.
- Vázquez de Espinosa, A. 1948 [1629], *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*. Smithsonian miscellaneous collections, vol. 108, Washington.



LA (RE-)CONSTRUCCIÓN DE ESPACIOS SAGRADOS. LOS PROYECTOS HIEROTÓPICOS DE ISLA DEL SOL/COPACABANA, CARABUCO Y LA PLATA

ASTRID WINDUS / ALEMANIA - ANDRÉS EICHMANN OEHLRI / BOLIVIA

En Charcas, durante el último cuarto del siglo XVI y los primeros años del XVII, se crearon varios santuarios católicos con sus respectivas imágenes u objetos milagrosos. Muchos de ellos, sobre todo en el ámbito rural (p.e. Copacabana, Carabuco), se fundaron sobre lugares sagrados andinos. Otros (como el santuario de la Virgen de Guadalupe en La Plata) fueron establecidos por élites españolas y criollas como “extensiones” de cultos europeos.

En el presente artículo tenemos la intención de discutir el fenómeno de sacralización de espacios desde una perspectiva teórica pero apoyados en lo observable en tres sitios concretos: la isla del sol del lago Titicaca junto con el santuario mariano de Copacabana; el pueblo de Carabuco, situado a orillas del Lago Titicaca, con su cruz milagrosa; y la ciudad de La Plata con su santuario de la Virgen de Guadalupe.

Inspirados en el concepto de “hierotopía” que el historiador de arte y bizantinista Alexei Lidov desarrolló para describir *procesos de creación de espacios sagrados*, tratamos de ver los tres sitios de culto como tres *proyectos hierotópicos*. La mirada comparativa a los distintos casos permite una visión más general de los complejos mecanismos de creación de espacios sagrados, que no pueden ser considerados independientemente de las interacciones entre

humanos, sus conceptos religiosos y el mundo material de sus respectivos entornos. Estas dinámicas producen articulaciones de sacralidad que difieren según los patrones culturales y las relaciones de poder existentes en los diferentes lugares. Sobre todo las dinámicas y ambigüedades entre la doctrina y organización del culto, ambas de tipo oficial (el nivel macro), y las prácticas religiosas locales (el nivel micro)¹.

Podemos recordar que en las regiones de mayor influencia indígena (como el altiplano charqueño), las religiones y mitologías prehispánicas estaban enraizadas en la topografía natural y cultural de cada sitio. Parece una constante antropológica que estos elementos formen la identidad y la memoria colectiva de los pueblos². Estructuras sagradas como templos, altares o tumbas, muchas veces estaban conectadas directamente a representaciones de lo trascendente, como volcanes, picos de montañas o fuentes. La conversión de los pueblos autóctonos no se podía realizar sin una re-definición de la sacralidad de estos lugares y espacios, ahora de acuerdo con los principios cristianos.

Como consecuencia, se destruyeron objetos y lugares de culto indígena, y fueron reemplazados con construcciones cristianas e imágenes devocionales. Más tarde se

¹ Roger W. Stump: *The Geography of Religion. Faith, Place, and Space*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield Publishers 2008, p. 21.

² Maurice Halbwachs, *Topographie légendaire des évangiles en Terre sainte*. Paris 1941; John Hyslop: *Inka Settlement Planning*. Austin, TX 1990; B.S. Bauer and C. Stanish: *Ritual and Pilgrimage in the Ancient Andes. The Islands of the Sun and the Moon*. Austin, TX 2001; B.S. Bauer: *The Sacred Landscape of the Inca. The Cusco Ceque System*. Austin, TX 1998; R.T. Zuidema: *El sistema de ceques del Cuzco. La organización social de la capital de los Incas*. Lima, 1995.

dispusieron calvarios encima de las montañas sagradas y se instalaron santos cristianos para re-negociar con Dios y con la naturaleza, muchas veces para pedir la protección en caso de desastres naturales. Un elemento clave de esta estrategia fue la inserción de hagiografías de origen católico en las topografías locales.

Las poblaciones indígenas participaron de maneras muy diversas en estos procesos, adaptando, rechazando, apropiándose y transformando los nuevos modelos, mientras seguían practicando en el ámbito doméstico y comunitario sus religiones autóctonas. Las interacciones entre los pobladores y sus ambientes naturales con los espacios contruidos crearon, tanto desde la perspectiva simbólica como material, nuevos paisajes o topografías culturales. Estos conjuntos espaciales están compuestos por formaciones naturales que cubren la superficie de la tierra (llanos, montañas, ríos, etc.), lugares con significado simbólico (lugares de culto, sitios mitológicos o históricos, etc.) y artefactos (imágenes, reliquias, arquitectura religiosa, etc.). Están conectados con lo que Mircea Eliade llama “hierofanías” –manifestaciones de lo divino en la esfera terrenal–³. Los distintos componentes están relacionados unos con otros y puestos en un orden espacial por la intervención humana, a través de rituales, narraciones, imágenes, etc.

En el ámbito urbano charqueño, la construcción de espacios sagrados se realizó en el contexto de la hegemonía política, económica y cultural de las élites españolas, criollas y algunas veces indígenas en las ciudades. Esto significa que muchas veces no se trataba de la re-sacralización de un espacio sagrado prehispánico, sino de la construcción de nuevos espacios sagrados a través de la adaptación de algún culto católico ya existente en Europa. Sin embargo, como muestra el caso de Cuzco con la re-semantización del Coricancha como convento dominicano, así como en el de varios ejemplos novohispanos⁴, la cristianización de sitios sagrados autóctonos no es un fenómeno totalmente desconocido en zonas urbanas.

En general se puede constatar que las topografías sagradas andinas acogen y propician la creación de saberes religiosos de origen y de perspectiva múltiple, que remiten a distintos sistemas culturales. Son saberes ambiguos, percibidos y procesados de manera diversa, dependiendo

de las relaciones coloniales de poder local y del contexto cultural. Por esto, la construcción de espacios sagrados representa una práctica social altamente competitiva. Está relacionada íntimamente con los intereses particulares de grupos sociales, políticos y étnicos, vinculados a formas de poder y representación en sociedades humanas.

Existen diferentes perspectivas desde las cuales se puede encarar el fenómeno de adaptación local del culto católico. Los historiadores en su mayoría rastrean los documentos para buscar informaciones sobre las narraciones y mitologías que forman la base de cultos locales o que esclarecen aspectos de la organización y de los contextos sociales de las prácticas religiosas. No prestan mayor atención a los artefactos mismos. De otro lado, para los historiadores de arte estos artefactos constituyen el centro de su interés, y suelen centrarse en cuestiones de iconografía, estilo, forma, estética y materialidad. Los filólogos y musicólogos analizan texto y música creados para el culto, que en algunos casos se dirige a la veneración de determinada efigie. Pero son todavía escasos los enfoques que piensan la sacralización de espacios y de artefactos con una perspectiva interdisciplinaria e intermedial. Pensamos que es especialmente útil relacionar estas formas de articulación y analizarlas no solamente con respecto a su valor “intelectual” o estético, sino también en cuanto a sus usos y apropiaciones locales.

Alexei Lidov desarrolló un modelo que nos ayuda para la descripción de la dinámica intermedial en la construcción de espacios sagrados: la hierotopía⁵. Él identifica las hierotopías como sitios que están organizados por la disposición creativa de artefactos culturales y performatividades humanas. Conectan la esfera terrenal con el mundo trascendente⁶. Este concepto captura la dimensión simbólica, material y performativa de espacios sagrados en un solo modelo integrador. El proyecto hierotópico establece relaciones dinámicas entre construcciones, imágenes, objetos litúrgicos, efectos sonoros, iluminatorios y olfatorios, así como expresiones performativas⁷. Cada proyecto hierotópico se refiere a una hierofanía. Pero mientras la hierofanía articula la voluntad divina, la hierotopía representa una creación humana que actualiza la memoria de la hierofanía⁸.

³ M. Eliade: *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, San Diego et al., 1978.

⁴ Jesús Galindo Trejo: *La traza urbana de ciudades coloniales en México: ¿Una herencia derivada del calendario mesoamericano?* En: *Indiana* 30 (2013), pp. 33-50.

⁵ A. Lidov, ‘Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces as a Form of Creativity and Subject of Cultural History’, in A. Lidov (ed), *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia* (Moscow 2006), pp. 32-58.

⁶ Lidov, *Hierotopy*, p. 39.

⁷ Lidov, *Hierotopy*, p. 32.

⁸ Lidov, *Hierotopy*, p. 33.

Un factor clave en este modelo es la figura del “creador” (o iniciador) de espacios sagrados, muchas veces un soberano o una persona con prestigio político o económico. Más allá de las interpretaciones comunes historiográficas de estas personas como patrocinadores o donantes de arte religioso, Lidov los ve como líderes seculares que actúan “de forma icónica” frente al soberano universal y que organizan –tanto espontánea como planificadamente– los diferentes elementos del proyecto hierotópico⁹.

Con el acento en las configuraciones espaciales de lo sagrado, Lidov descarta dos arquetipos historiográficos: el del patrocinador y el del artista, que comúnmente son considerados referencias claves y muchas veces únicas para interpretar objetos de culto y/o arte. En su lugar, reconociendo la complejidad semántica y la autoría múltiple de los espacios sagrados, postula que cada fenómeno espacial se debe entender como el resultado de acciones creativas de diferentes “maestros”¹⁰. Lidov re-define la relación entre imagen y observador, refiriéndose al concepto bizantino de la imagen. Según este, el icono no era solamente un objeto o una imagen plana, sino que implicaba una dimensión espacial que emanaba de la representación misma y que se entablaba entre la imagen y el observador¹¹.

Esta idea de la participación en la “imagen espacial” por parte del observador es perfectamente transferible al contexto colonial americano, sobre todo si pensamos en fiestas, procesiones y prácticas devocionales. La actuación del observador está marcada por la memoria individual y colectiva, y por sus experiencias y conocimientos espirituales –factores que determinan la estructura dinámica de la imagen–¹².

Para la descripción del sitio sagrado prehispánico de la Isla del Sol y de Copacabana, hemos partido del texto de Alonso Ramos Gavilán, *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros e invención de la Cruz de Carabuco*, del año 1621, como plataforma de observación de una gama amplia de objetos, lugares, actividades y tradiciones.

Ramos Gavilán afirma que en tiempos prehispánicos fueron tres los templos más famosos de la religión incaica: el de la Isla del Sol, el Coricancha en el Cusco y el de Pachacama, a cuatro leguas de la ciudad de Lima¹³. Considera que fue designio providencial de Dios

compensar esos tres adoratorios demoníacos con otros tantos santuarios marianos confiados a la orden de San Agustín: el de Guadalupe de Pacasmayo (Trujillo), el de Copacabana y el de Pucarani. En esta doble enumeración sorprenden dos cosas: la primera es el hecho de atribuir mayor importancia al templo incaico de la Isla Titicaca que al Coricancha (acaso esto se deba a que los incas reconocían su origen en el lago). Y la segunda, relativa al periodo colonial, que para un territorio tan vasto no le haya parecido un tanto extraña la distribución de esos tres santuarios marianos, por la que resultarían dos casi contiguos, a la vez que desatendida la inmensa región intermedia, que incluye nada menos que el Cusco. En busca de explicaciones para esta enumeración, no se ha de descartar una (tal vez inconsciente) parcialización de Ramos Gavilán en beneficio de su orden.

Para atender al nivel micro, nos centraremos ahora en la problemática que plantea el traslado del centro religioso de la Isla del Sol a la península de Copacabana. Ramos Gavilán indica que, en el lago, “es entre todas señalada la (isla) de Titicaca, de donde la laguna tomó nombre (...), pues en ella estuvo aquel famoso adoratorio y templo del sol, cuya memoria durará cuanto durare la que estos naturales tienen de su principio”¹⁴.

Nos parece curioso lo que señala a continuación en relación con el adoratorio de la isla que se encuentra en una peña, de la que dice: “De su naturaleza no tiene cosa que despierte el deseo de verla, antes es notablemente desproporcionada, poco apacible y a la traza de un sobresejo o padraastro que hace la tierra, con el cual corren peñascos contiguos, disformes y mal compuestos. Finalmente, ella es cosa que ni arrebatla la vista ni reparan los ojos en ella si no se va con advertencia y de propósito a verla”¹⁵. Esto manifiesta hasta qué punto la sacralidad del lugar no depende de lo imponente que pueda resultar, sino de la significación que se le confiere.

La lectura de la obra de Ramos Gavilán no permite asegurar una superposición exacta de lugares sagrados. Cabría preguntarse en concreto qué ocurrió con la Isla del Sol. Dice Ramos que “era tanta la gente que de todo el reino sujeto al inga acudía a este adoratorio que mandó se hiciesen hospederías públicas donde se recogiesen los peregrinos”¹⁶. Ramos muestra un gran despliegue de

⁹ Lidov, *Hierotopy*, pp. 37-38.

¹⁰ Lidov, *Hierotopy*, pp. 37-38.

¹¹ Lidov, *Hierotopy*, p. 40.

¹² Lidov, *Hierotopy*, p. 41.

¹³ Ramos Gavilán, 1621, libro I, cap. 27.

¹⁴ Ramos Gavilán, 1621, libro I, cap. 1.

¹⁵ Ramos Gavilán, 1621, libro I, cap. 18.

¹⁶ Ramos Gavilán, 1621, libro I, cap. 20.

edificios, aprovisionamiento y organización para la acogida de mucha cantidad de peregrinos, así como el servicio propio del santuario y de los actos religiosos. Todo esto pertenece a un pasado ya irrecuperable para el mencionado adoratorio. El nuevo se encuentra en un lugar cercano pero distinto.

La topografía parece resistirse a guardar correspondencia con las demandas de la nueva religión. En el terreno de las conjeturas, se puede pensar que el antiguo adoratorio pudo perder su importancia debido a alguna notable diferencia entre la religión incaica y la católica. Entre otras cosas, por lo visto la relación con las imágenes católicas es de una cercanía física notable: son accesibles al tacto, a la caricia, a una relación física impensable entre un peregrino del periodo incaico y las huacas. En los esquemas de la religión inca, parece no haber supuesto ninguna dificultad que el lugar de peregrinación fuera la Isla del Sol, menos accesible geográficamente y también desde el punto de vista de las exigencias religiosas, dadas todas las purificaciones que se exigían al “romero”. La nueva religión, en cambio, habría mostrado un mayor grado de accesibilidad, que se manifestaría geográficamente y también por la figura maternal de la Virgen María. Por otra parte, en el momento en que cobra importancia el santuario mariano, parece que jugaron a favor de tal accesibilidad factores coyunturales no ajenos a las políticas toledanas y al consiguiente nuevo impulso evangelizador.

Dicho momento llegó el 2 de febrero de 1583, cuando la Virgen de Copacabana, una escultura hecha de maguey y lienzo engomado¹⁷ por el escultor indígena Francisco Tito Yupanqui, fue entronizada en el altar mayor de la iglesia de Copacabana¹⁸. Según Ramos Gavilán, la iniciativa para implantar un patrón poderoso provenía de la

población local indígena, cuyas élites llevaban sobre sí la responsabilidad tradicional del equilibrio climático y de evitar hielos en la época de la sementera¹⁹. Mientras la parcialidad anansaya estaba a favor de la fundación de una cofradía de la Virgen de la Candelaria, cuyas advocaciones caían en el mismo mes de febrero, los urinsaya votaron por la cofradía de San Sebastián²⁰, cuya fiesta se celebra el 20 de enero, que tal vez desde el punto de vista climatológico pudiera constituir una diferencia menor. Pero se sabe que no se trataba solo de las heladas, sino que la rivalidad entre ambas parcialidades tenía también motivos arraigados en distintos cultos prehispánicos²¹.

Francisco Tito Yupanqui pertenecía a la élite de los anansaya y se sentía predestinado para hacer una imagen de Virgen de la Candelaria. Su primera versión habría presidido el altar mayor de la iglesia de Copacabana en 1582, durante el curato de Antonio de la Almeda. Por ser “tosca y fea”²², fue sacada del altar por el cura nuevo, Antonio de Montoro. Este incidente impulsó a Tito Yupanqui a ir a Potosí para estudiar el arte de pintura y escultura.

Mientras tanto, no se había podido realizar la fundación de una cofradía por el conflicto entre los anansaya y los urinsaya. En un viaje a Potosí, el curaca de los anansaya, Alonso Viracocha Inga, fue a encontrarse con el escultor para buscar una solución al problema. Junto con otro familiar recorrieron las iglesias de Potosí en busca de un modelo para “su” virgen, y lo encontraron en una imagen de la Candelaria en la iglesia de Santo Domingo. Después de varios obstáculos (Hans van den Berg describe lo que denomina el “vía crucis de Tito Yupanqui”²³) y luego de perfeccionar, pintar y dorar la escultura con la ayuda de un escultor y pintor español residente en la Paz, la llevaron en varias etapas a Copacabana, donde fue entronizada.

¹⁷ Eugenia P. Tomasini, Carlos Rúa Landa, Gabriela Siracusano, Marta S. Maier, *Atacamite as a natural pigment in a South American colonial polychrome sculpture from the late XVI century*, en: *Journal of Raman Spectroscopy*, 2013, 44, pp. 637-642, p. 637.

¹⁸ R. Gavilán, 1621, libro II, cap. 5.

¹⁹ R. Gavilán, 1621, libro II, cap. 2.

²⁰ R. Gavilán, 1621, libro II, cap. 2.

²¹ Remitimos al clásico estudio de Mariuz Ziolkowski, *La guerra de los wawqis. Los objetivos y los mecanismos de la rivalidad dentro de la élite inca, siglos XV-XVI*, Quito, Abya-Yala, 1997, pp. 387-399. Señala Ziolkowski que había factores identitarios para que la élite inca anansaya de Copacabana prefiriera la Virgen de la Candelaria, dado que estaba apegada a la celebración de Wana Kawri precisamente el 2 de febrero, uno de los *raymi* de mayor relieve (por varios motivos, entre ellos porque el sol está en su cenit en el Cusco *viniendo del sur*). Nos indica Pablo Quisbert (comunicación personal) que los urinsaya tenían un motivo bien “cusqueño” para preferir San Sebastián, dado que este santo es el patrón de los incas de la capital del imperio. Ziolkowski no llegó a ver esta relación, que es objeto de un trabajo inédito de Quisbert. Este investigador (a quien agradecemos su generosidad en compartir sus avances) nos recuerda además que Tito Yupanqui estuvo en Potosí con los de dicha panaca (Sucso), que era la suya, y allí se inspiró para hacer la talla. Potosí era el nuevo centro inca, y los anansaya de Copacabana se apartaban de los cusqueños cuyo culto había cambiado desde Pachacuti (en favor de los solsticios), más apegados a la tradición anterior.

²² La relación autobiográfica de Francisco Tito Yupanqui se encuentra en R. Gavilán, libro II, cap. 6.

²³ Hans van den Berg, *Francisco Tito Yupanqui siervo de Dios*, La Paz, Universidad Católica Boliviana, 2012, pp. 34-46. De manera muy atinada, van den Berg estudia el proceso de creación de la personalidad del escultor indígena por parte de autores del siglo XVII, principalmente Antonio de la Calancha.

Dieciséis años después, en 1599, el Obispo de Charcas, Alonso Ramírez de Vergara, aprueba la reliquia de la Santa Cruz de Carabuco en el pueblo del mismo nombre situado en la ribera sur-oriental del lago Titicaca, en frente de Copacabana. La cruz está relacionada con la leyenda de un apóstol cristiano que habría venido a evangelizar las poblaciones andinas en tiempos prehispánicos. Este discípulo de Jesucristo está asociado a su vez con la deidad Tunupa, protagonista de la mitología andina-prehispánica. Otra vez, la más importante y difundida referencia textual se encuentra en la crónica de Ramos Gavilán. Según él, el apóstol, unas veces asociado con San Bartolomé, otras con Santo Tomás, trajo la cruz a Carabuco y luego fue torturado y murió como mártir. Después de varios intentos fracasados de destruir la cruz, la población local, por instigación del diablo, la enterró a orillas del lago, donde fue encontrada a fines del siglo XVI. Desenterrada e instalada en el pueblo de Carabuco, empezó a obrar milagros y convirtió a Carabuco en un santuario de importancia supra-local.

Dos años más tarde, en 1601, tras haber llevado una pieza de la reliquia de la santa cruz de Carabuco a la catedral de La Plata, el obispo Ramírez de Vergara encomienda la pintura de una imagen de la virgen de Guadalupe al fraile jerónimo Diego de Ocaña, al que conoce en Potosí. Este último, demandador de su orden para la divulgación del culto de Guadalupe en las Américas, no solamente pinta la imagen, sino que implanta de forma planificada y multimedial el culto en La Plata (tal como acababa de hacer en la Villa Imperial): gana el soporte económico de las clases dirigentes e impulsa la fundación de una cofradía²⁴. Escribe una comedia sobre los milagros de la Virgen²⁵ y es responsable de las fiestas de su entronización. La imagen, que desde el inicio fue adornada con objetos preciosos, rápidamente adquirió la fama de milagrosa y la ciudad se volvió pronto un centro importante de devoción mariana. En 1784, el lienzo fue reemplazado por una placa de plata enchapada en oro. Los objetos que estaban adheridos a la pintura del cuerpo de la Virgen tuvieron que ser removidos del lienzo para ser pegados en la nueva base. Las únicas partes originales del antiguo lienzo que se dejaron visibles fueron los rostros y manos de la Virgen y del niño²⁶.

Ya un primer rastreo de los artefactos, los entornos, las fuentes escritas y la historiografía sobre los tres casos muestra que la creación de nuevos espacios sagrados siem-

pre se efectuó a través de la interacción de distintos medios como: a) artefactos milagrosos; b) textos y narraciones que conectan los objetos con hierofanías; c) representaciones visuales y materiales de las nuevas hagiografías locales (copias, adaptaciones); d) actividades performativas relacionadas directamente con los artefactos (liturgia, prácticas de devoción, fiestas y procesiones, romerías, teatro religioso, prácticas sonoras, lumínicas, olfatorias etc.); e) artefactos que hacen parte del proyecto hierotópico (objetos litúrgicos, construcciones etc.); f) medioambiente y el espacio geográfico y cultural; g) estructuras sociales y de poder y h) estructuras eclesásticas.

Vamos a resumir a continuación algunos primeros resultados de la comparación hierotópica de los tres casos.

La llamada “indigenización” de artefactos de culto católicos no dependía solamente del origen étnico del autor o del hecho de que se estableciera en un sitio de culto prehispánico. Fue producto de un proceso que incluía dinámicas socio-culturales muy complejas y una multitud de medios involucrados. Los agustinos y en particular Alonso Ramos Gavilán jugaron un papel clave para la popularización de los cultos “indigenizados” de Carabuco y Copacabana. Tanto con respecto a la invención de nuevas hagiografías que permitieran lecturas “andinas” (por ejemplo con la inclusión de elementos mitológicos andinos como la figura de Tunupa), como a la difusión del relato de la creación de la imagen de la Virgen de Copacabana. Además, una multitud de autores participó en la adaptación y recreación permanente de la materialidad de otros objetos relacionados, en particular los vestidos, renovados anualmente, integrados en estructuras iconográficas, arquitectónicas, narrativas y performativas. En relación con estas dinámicas generales, la Virgen de La Plata, a pesar de su carácter más “europeo”, no se distinguía de los otros dos artefactos más “indigenizados”. En este último caso se ofrece también la posibilidad de comparar el proyecto de Diego de Ocaña con el que tuvo lugar en Potosí el año anterior. En la acogida de la nueva devoción en Potosí los protagonistas fueron sobre todo extremeños, que consideraban Guadalupe como parte de su identidad²⁷. En La Plata, en cambio, es toda la población la que participa, y entre los acontecimientos performativos Ocaña destaca un desfile de cuatrocientos indígenas engalanados, a caballo y a pie, a cuya cabeza iba cacique Ayamoro (al que se conoce por otras fuentes), “como si dijésemos en España

²⁴ Diego de Ocaña: *Viaje por el Nuevo Mundo: De Guadalupe a Potosí, 1599-1605*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert 2010, pp. 309-432.

²⁵ Ocaña, *Viaje*, pp. 335-423.

²⁶ ABAS, Sucre, Archivo Capitular, Actas Capitulares, Inventario Sta. Yglesia Metropolitana Bd. 2, 1784-1885, Fol. 1.

²⁷ Ver Andrés Eichmann, “Paratextos poéticos en la *Historia* de Alonso Ramos Gavilán, *Historia y Cultura*, 38-39, 2015, pp. 49-72, en particular 69-70.

un duque”²⁸. La devoción en Potosí no dejó mayor rastro, acaso por la identificación especial con un grupo particular, mientras que en La Plata es hoy la principal de las devociones populares, que siguen teniendo como escenario festivo la entera ciudad.

Lidov describe estas interacciones como el efecto de la propia “espacialidad” de los iconos –que en este caso serán las imágenes y la cruz–. Tanto en la lógica cristiana como en la andina, esta espacialidad implicaba la interacción del objeto con sus respectivos entornos y actores en los procesos de producción y recepción. La participación del espectador y la incidencia del medio natural y cultural en el icono u objeto espacial hizo posible un grado muy alto de identificación de los fieles y la continua actualización de la memoria de la hierofanía original.

Sin descartar el aspecto hierofánico (inicial y posterior; en cualquier caso escapa a nuestras posibilidades de observación²⁹), con respecto a Copacabana y Carabuco, un aspecto central para la popularidad del culto fue sin duda la promoción masiva de prácticas de devoción como instrumento de evangelización por parte de los agustinos. Las crónicas funcionaron como medios de divulgación de los relatos y de la capacidad milagrosa atribuida a los objetos. Con el santuario de Copacabana, los agustinos se posicionaron dentro del cuadro misional de la región como actores importantes, al lado de las otras órdenes y del clero secular. Con el transcurso del tiempo, el éxito de la Virgen ocasionaría el eclipse de la popularidad del santuario de Carabuco.

En contraste con La Plata, los proyectos hierotópicos de Copacabana y Carabuco focalizan la re-sacralización de espacios sagrados prehispánicos en una región multiétnica. En ambos lugares la implantación del culto está vinculado con conflictos entre las parcialidades socioculturales de las comunidades, anansaya y urinsaya. La introducción del culto a la Candelaria en Copacabana (y su inicial “competidor”, San Sebastián) se debía a consideraciones racionales y a la correlación del santoral católico

con el calendario agrario andino. Pese a que en La Plata el contexto es diferente, las estructuras socio-culturales son también de importancia crucial para la selección e implantación estratégica del culto por Diego de Ocaña y Ramírez de Vergara.

Mientras los orígenes coloniales del culto de Copacabana están documentados, la leyenda de la cruz de Carabuco es sobre todo una reformulación de tradiciones hagiográficas europeas con ciertas adaptaciones de elementos mitológicos andinos³⁰. Solamente desde el redescubrimiento de la cruz tiene lugar el relato del fenómeno. En La Plata, el origen de la imagen y de la práctica devocional viene transmitida, desde las tradiciones europeas, a través de los textos y la persona de Diego de Ocaña. El hecho de que Ocaña viniera de la casa matriz de la Virgen en Guadalupe y que hubiera estado mucho tiempo en contacto físico con la imagen original le confirió la autoridad para crear nuevas imágenes de la Virgen y establecer su culto. En todos los casos, los milagros son el medio principal que transforma los artefactos en agentes históricos que entran en comunicación con el respectivo medio ambiente.

La naturaleza de los tres objetos devocionales, sus materialidades, formas y estilos estéticos concretos ofrecen a los devotos variadas maneras de identificación. Mientras las imágenes, según el mensaje católico, hacen referencia al “prototipo” (la madre de Jesús; un santo, etc.), en el caso de la reliquia es su materialidad misma, por la “virtud” (energía capaz de obrar milagros) del santo o de la santa, que representa contacto con lo divino. Este orden está invertido en la percepción del devoto. Mientras la imagen mariana, por su representación antropomorfa y su estética, se dirige de forma directa y emocional al observador, la reliquia de la cruz del santo apóstol es venerada y tocada por ser vehículo de milagros, portadora de la “virtud” que opera habitualmente con la condición previa del acto de fe³¹.

En los tres objetos se representa lo que Gabriela Siracusano llama el “concierto de voces” de todos los actores

²⁸ Fray Diego de Ocaña, *Viaje por el nuevo mundo: de Guadalupe a Potosí, 1599-1605*, B. López de Mariscal y Abraham Madroñal (eds.), Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert / Bonilla Artigas / Instituto Tecnológico de Monterrey, 2010, p. 427.

²⁹ Para una aproximación a manifestaciones (poéticas y otras) inspiradas con ocasión de un episodio que podría considerarse de este tipo, ver Andrés Eichmann, “Copacabana en el escenario de la primera mundialización”, en *Migraciones y rutas del barroco. VII Encuentro Internacional sobre el Barroco*, La Paz, ed. Norma Campos Vera, 2014, pp. 369-379. Para otros episodios, enfocados desde (entre otras) la “teoría del milagro” en Ramos Gavilán, ver Andrés Eichmann “Espanto y familiaridad ante lo sobrenatural en relatos de Charcas”, en *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, Madrid, Frankfurt: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 77-89.

³⁰ Thérèse Bouysse-Cassagne: De Empedocles a Tunupa. Evangelización, hagiografía y mitos. Evangelización, hagiografía y mitos, en: Thérèse Bouysse-Cassagne (ed.): *Saberes y memorias en las Andes*. In memoriam Thierry Saignes. Lima: IFEA 1997, pp. 157-212, pp. 162-163.

³¹ Sobre la virtud incorporada por las reliquias véase Arnold Angenendt: *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*. Hamburg: Nicol 2007, pp. 155 ff.

que participaron en la producción y escenificación de los artefactos³². Las prácticas locales de uso devocional, entre ellas la fragmentación de la reliquia de la cruz en Carabuco, la aplicación de objetos preciosos a la pintura y el cambio de soporte en La Plata o de vestido y corona de la virgen de Copacabana, transforman de manera periódica el aspecto, la forma, la materialidad y las extensiones de significados simbólicos de los objetos, a la vez que sustentan su aceptación colectiva.

Más allá de la idea articulada por Lidov, que enfatiza la creación de espacios sagrados por medio de artefactos, pensamos que es necesario prestar también particular atención a la construcción *narrativa* de los espacios sagrados. Esta se articularía con las otras manifestaciones, constituidas por los espacios mismos, así como por los artefactos, rituales y las estructuras socio-religiosas.

Esto nos permite identificar varios actores históricos, individuales y colectivos, como co-creadores de una topografía sagrada en torno a la historia hierotópica lacustre. Limitándonos al texto de Ramos Gavilán, para el caso de los santuarios de la Isla del Sol - Copacabana, hay que contar con: a) unos creadores anteriores al incario, que instalaron un adoratorio en la Isla del Sol; b) el anciano de la isla, que fue al Cusco a visitar a Topa Inga Yupangue para persuadirlo de que allí debía estar instalada la religión estatal; c) el propio Topa Inga que tomó posesión y organizó dicho culto; d) en época cristiana, un núcleo de la familia real inca domiciliada en Copacabana, cuyos nombres conocidos son don Alonso Vircocha Inga y su hermano

don Pablo, junto con el famoso Francisco Tito Yupangue, escultor de la imagen y gran difusor de la misma en numerosos ejemplares que realizó junto con su taller; e) Ramos Gavilán, pionero del ingreso de Copacabana en el imaginario mundial.

Esta perspectiva diacrónica nos permite visualizar una reiterada transformación del proyecto hierotópico desde tiempos preincaicos. El mismo fenómeno fue investigado por Verónica Salles-Reese³³. Ella habla de tres “ciclos narrativos” –kolla, inca, y cristiano– que representaron la sacralidad del lago y la zona lacustre desde distintas perspectivas culturales. Pero desde nuestro punto de vista, la construcción narrativa de espacios sagrados siempre se realiza dentro de un sistema dinámico de referencias donde los artefactos y los entornos naturales juegan un papel fundamental.

Los proyectos hierotópicos de la isla del sol, de Copacabana, Carabuco y La Plata incluyen sendas series de elementos sobre los que no podemos extendernos aquí. Por ahora solo hemos podido exponer algunas facetas de la construcción de espacios sagrados en la zona colonial de Charcas. Nos parece necesario atender más minuciosamente las distintas formas de articulación e interpretación de un mismo fenómeno por diversos grupos de creyentes. No es lo mismo el punto de vista de un teólogo que ve en la imagen ante todo una representación, que el de las personas que entablan una relación afectiva, emocional y física, con la misma imagen. Nuestras herramientas están en fase de prueba, y el diálogo está abierto.

³² Gabriela Siracusano: El “cuerpo” de las imágenes andinas. Una mirada interdisciplinaria, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n°. 94 (2009), pp. 155-162, pp. 156-157.

³³ Verónica Salles-Reese: *From Viracocha to the Virgin of Copacabana. Representations of the Sacred at Lake Titicaca*. Austin: University of Texas Press 1997.



LA IMAGEN DE LA VIRGEN DE GUADALUPE POR DOS MIRADAS: EL PINTOR MIGUEL CABRERA Y EL ARZOBISPO FRANCISCO ANTONIO DE LORENZANA - NUEVA ESPANHA, SIGLO XVIII

JULIANA BEATRIZ ALMEIDA DE SOUZA / BRASIL

En una mañana del año 1531, según la tradición, el indio Juan Diego salió de su pueblo para la enseñanza de la doctrina cristiana. En el camino, en la cumbre del cerro Tepeyac, escuchó un suave canto y vio una resplandeciente Señora. La Señora le demandó que rogara al obispo la construcción de un santuario en su honor en aquel sitio. El indio pronto buscó al obispo, Juan de Zumárraga, pero él no creyó en Juan Diego. Así que Juan Diego regresó a la cumbre del Tepeyac para informar a la Virgen la denegación del obispo y ella insistió en su pedido. Juan Diego, por la segunda vez, se dirigió al obispo y él reclamó a Juan una prueba. En la tercera vez que Juan Diego volvió a Tepeyac, la Señora, aunque fuera invierno y el cerro se conociera por su aridez, le ordenó que recolectara rosas en el cerro para llevar al obispo. Delante del obispo, Juan Diego abrió su tilma y cayeron al suelo una infinidad de rosas inexistentes en México. Además, en el propio lienzo surgió la imagen de la Virgen¹. Es creído que la primera aparición de Nuestra Señora en América fue esa que ocurrió en el cerro Tepeyac, tras diez años de la conquista de México por Cortés, en que apareció la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego.

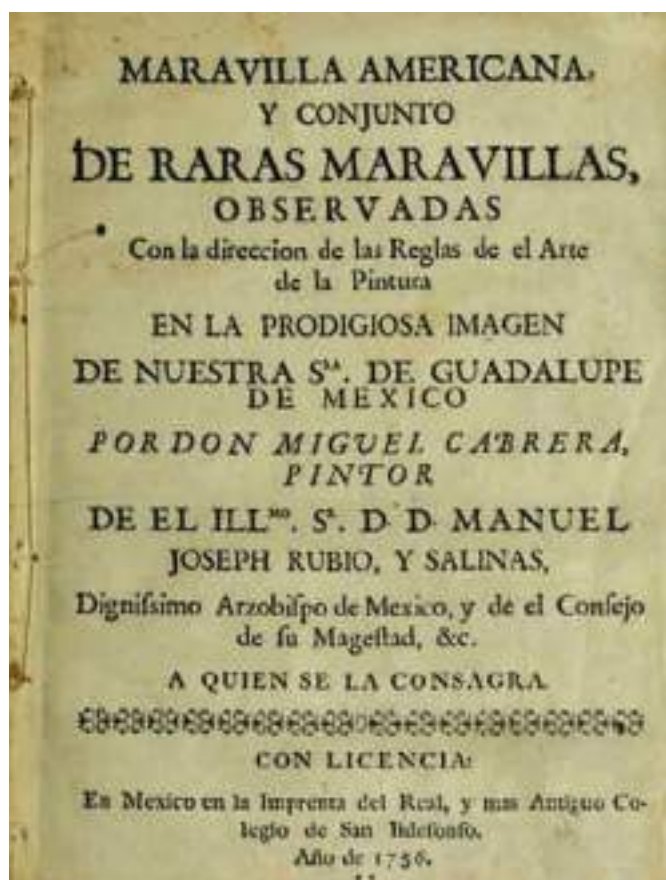
En el siglo XVI, hizo parte de las estrategias de los conquistadores llevar una inmensa carga de imágenes religiosas hacia América y compartirlas entre los indios. Entre

las imágenes, se destacaba la de la Virgen María que, bajo la invocación de Guadalupe, era una de las más queridas por los españoles².

La devoción a la Virgen de Guadalupe en España tuvo su inicio con su aparición en Extremadura, en 1325, para el pastor Gil Cordero. Según la narrativa del milagro, el pastor, al percibir que una de sus vacas se había apartado, siguió en su busca y la encontró gravemente herida, en la cumbre del monte de Guadalupe. Triste por su muerte, el pastor escuchó una dulce voz y, alzando su rostro para mirar de donde venía la voz, percibió una bellísima Señora. La Señora, entonces, le indicó el lugar donde estaba escondida una imagen suya, había ya cinco siglos, desde que los cristianos abandonaron Sevilla al huir de los moros, y le pidió que se construyera allá un santuario. Para comprobar la verdad de su aparición, la Señora resucitó la vaca del pastor, causándole grande alegría. En este relato de la aparición primera de la Guadalupe de Extremadura, vale subrayar las semejanzas con el relato de la aparición en México, sobretudo en lo que se refiere a la preferencia de la Virgen María por hombres humildes como interlocutores y la vacilación de los videntes hasta que un milagro los convenza. Además, la tradición ibérica de devoción a la Virgen María y de hallazgos de imágenes suyas, salió reforzada sobremanera después de la Reconquista.

¹ Ferreira, J. L. Mendes. *Maria na América*. Bragança Paulista: A & B Editora, 1992, p. 82-86.

² Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: FCE, 1994, p. 43-45.



Portada de la obra *Maravilla Americana* de Miguel Cabrera.
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

E. O'Gorman³ sugiere que fue decisiva la intervención del arzobispo Alonso de Montúfar (1489-1572) en la construcción de las circunstancias de la aparición de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe en México. Él fray dominico asumió la plaza en 1551 y sería responsable de las *Informaciones de 1556* que buscaron documentar el milagro de la aparición y de formular cánones que indirectamente aprobaban la aparición. Asimismo, en 1556, Montúfar predicó un sermón en honor de la Virgen de Guadalupe donde exaltaba la legitimidad de su culto e intentaba persuadir el pueblo a venerarla⁴.

La vida del fray Alonso de Montúfar, según E. O'Gorman, estuvo muy relacionada al proyecto de la monarquía española que defendía la ortodoxia católica, sosteniendo a las prácticas de piedad tradicionales. La actitud de Montúfar, al reconocer la devoción mexicana y al empeñarse en organizar un culto propio en la ermita, señala su disposición a estructurar la Iglesia católica novohispana según las reglas canónicas de Roma. Lo mismo se puede decir de las decisiones del Primer Concilio Provincial Mexicano, convocado por él, en 1555. Para E. O'Gorman, el antirreformismo y el conservadorismo de Montúfar creó la "posibilidad para el guadalupismo mexicano". Así pues, en la imagen de la Virgen del Tepeyac se logró percibir, como escribió E. O'Gorman, la más genuina y espectacular flor nuevo hispana de la Contrarreforma⁵. Tal vez sea innecesario recordar que la devoción a la Virgen María, en la época moderna, y la creencia en su intercesión, al representar la práctica piadosa preferente y más arraigada de la tradición católica, se volvió un estandarte de la reforma católica y símbolo de la identidad católica frente a los protestantes.

La propuesta de ese texto está en hacer un análisis de dos escritos del siglo XVIII sobre la Virgen de Guadalupe. El primero es *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección del arte en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, de 1756, del pintor Miguel Cabrera⁶. La segunda obra es la *Oración a Nuestra Señora de Guadalupe*, publicada en 1770, escrita por el arzobispo de México, Francisco Antonio Lorenzana y Butrón. A través de esos dos escritos, buscaré identificar sus consideraciones sobre como estaba hecha la pintura en el lienzo y cómo ellos interpretaron la representación de la Virgen de Guadalupe.

Miguel Cabrera, autor de la obra *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección del arte en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, nació en Oaxaca, en 1695. Cabrera pintó gran cantidad de óleos por encargo de la Iglesia católica y de gente de la sociedad. Él se volvió uno de los exponentes de la pintura barroca en el virreinato y fue reconocido por su cuadros de pintura religiosa y de retratos. Además, pintó

³ O' Gorman, Edmundo. *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*. 2ª ed. México: UNAM, 1991, p. 115.

⁴ Cardenal Norberto Rivera. *Carta Pastoral por la canonización del beato Juan Diego Cuauhtlatotzin*. México, 26 de febrero de 2002. http://www.corazones.org/santos/juan_diego_cartapastoral.htm en 20/04/2009.

⁵ O'Gorman, Edmundo, op. cit., p. 121.

⁶ Cabrera, Miguel. *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de Mexico* / por don Miguel Cabrera, pintor de el Ilmo. Sr. D. Manuel Joseph Rubio y Salinas,... México, en la Imprenta Real y más antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1n8c4> Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.

cuadros de mestizaje donde retrató los tipos mestizos y sus oficios. Entre las pinturas religiosas, el tema guadalupano ocupó considerable parte de su obra⁷.

La obra *Maravilla americana* es la síntesis de su opinión acerca de la imagen de la Virgen de Guadalupe, tras riguroso examen que hicieron él y seis pintores más invitados a juzgar el lienzo. El propósito de ese estudio, en 1751, era confirmar, en gran medida, el veredicto de un grupo de pintores, en 1666, a cerca de la imagen, desde un punto de vista artístico⁸. La cuestión central estaba en determinar si la pintura había sido o no hecha por manos humanas. Cabrera, sin embargo, también señalaba la supervivencia del lienzo en el aire húmedo y salitroso del Tepeyac y la fragilidad de la tela, hecha de dos piezas cosidas con un delgado hilo.

La originalidad del análisis de Cabrera estaba en afirmar que la imagen había sido pintada con una inusual combinación de técnicas: las manos de la Virgen estaban pintadas a óleo; su túnica, el ángel y el nicho que rodeaba su figura estaba pintada al temple, técnica empleada en los frescos de paredes o paneles; su manto estaba pintado al aguazo, como acuarela; y la la cuarta técnica fue la pintura labrada al temple usada para cubrir la superficie del lienzo. Para Cabrera, por lo tanto, parte del milagro de la pintura radicaba en la combinación única de técnicas y materiales europeos e indígenas empleados juntos⁹.

En su texto, Cabrera negó las objeciones que se habían puesto en contra de la pintura y para eso argumentó con sus conocimientos del arte y de las técnicas de la pintura. Así derrumbaba las proposiciones de que la pintura estuviera fuera de línea perpendicular; de que la pierna izquierda de la Virgen apareciera más corta; de que las manos de la Virgen parecieran pequeñas para su estatura; de que su hombro estuviera más grande de que lo que pedía la simetría; de que la imagen no estuviera iluminada;

y, por fin, de que ella no estuviera perfilada en el Arte¹⁰. Sobre eso, Cabrera apuntaba que los insignes pintores de aquel tiempo, habían procurado imitarla, pero no lo lograron, aunque tuvieran los medios para ello¹¹.

Un ejemplo de como el autor se embasó en análisis estéticos y técnicos para comprobar el milagro en la pintura está en como él citó normas académicas del arte del retrato y midió la pintura para concluir que en ella, se representaba la Virgen como una niña de catorce o quince años, lo que estaría de acuerdo con las descripciones de la aparición de Guadalupe¹².

Cabrera concluye su texto con el reconocimiento de que la Virgen, con su “bellísimo retrato quiso adaptarse al estilo o lenguaje de los indígenas, acostumbrados “a las expresiones simbólicas o jeroglíficos del pincel”. Además, la Virgen honró “en estos Reynos el Arte de la Pintura”, franqueando, “no en una sola, sino en cuatro especies de Pinturas, repetidos los Milagros, que comprueban su verdad, y la Maternal Misericordia para con este nuevo Mundo”, dejando “de camino a los pintores motivo de santa vanidad”¹³. Para Cabrera, por lo tanto, se debía estar agradecido no sólo por el esplendor de la pintura, sino también porque semejante favor no se había concedido a ninguna otra nación.

Francisco Antonio de Lorenzana y Buitrón nació en León, España, en 1722. Licenciado en leyes, en 1766, fue electo el vigésimo cuarto arzobispo de México. Lorenzana ocuparía la sede de México hasta marzo de 1722, cuando regresó a España, después de nombrado arzobispo de Toledo. La sede del arzobispado de México se había quedado vacante, en 1765, por la muerte de don Manuel Rubio y Salinas que gobernó la diócesis por casi dieciséis años y tenía a Cabrera como su pintor favorito¹⁴.

Según Malagón-Barceló, fue en México que Lorenzana inició su labor como autor “o por lo menos los primeros

⁷ Torre Villar, E. de la, Navarro de Anda, R.. Testimonios históricos guadalupanos. México: FCE, 1999, p. 494. Alcalá, Luisa Elena. Miguel Cabrera y la congregación de la purísima, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. xxxiii, núm. 99, 2011. Brading, D. *La Virgen de Guadalupe*. Imagen y tradición. México: Taurus, 2002, p. 267-273.

⁸ Cabrera, Miguel, op. cit., p. 1 - 4. Torre Villar, E. de la, Navarro de Anda, R., op. cit., p. 494.

⁹ Cabrera, Miguel, op. cit., p. 11-15.

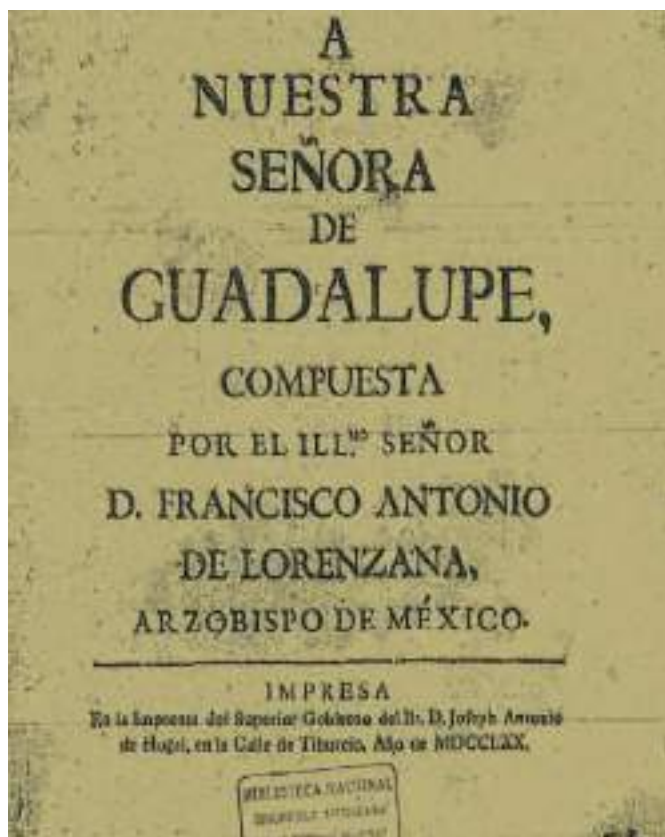
¹⁰ Cabrera, Miguel, op. cit., p. 18-21.

¹¹ Cabrera, Miguel, op. cit., p. 10-21.

¹² Cabrera, Miguel, op. cit., p. 7-8.

¹³ Cabrera, Miguel, op. cit., p. 29.

¹⁴ *Los Primados de Toledo*. Toledo: Servicio de Publicaciones de la Consejería de Educación y Cultura, 1993, p. 136. Arenas Frutos, Isabel. La Ilustración y el nuevo universo cultural de México en la época del arzobispo Lorenzana. In: Nieto Ibáñez, Jesús-Maria (ed.). *Humanismo y tradición clásica en España y América*. León: Universidad de León/Secretariado de Publicaciones y M.A., 2002, p. 468 - 470. Soberanes Fernández, José Luis. Prólogo. In: Zahino Peñafort, Luisa. *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1999. Serie C: Estudios Históricos, núm. 31, p. 9 - 10. Sierra Nava-Lasa, Luis. *El Cardenal Lorenzana y la Ilustración*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975, p. 113.



Portada de la *Oración a Nuestra Señora de Guadalupe* de Francisco Antonio de Lorenzana. Biblioteca Nacional de Chile.

escritos de carácter eclesiástico que se le conocen, siendo ya prelado, datan de 1766, poco tiempo después de llegar a la capital de Nueva España¹⁵. Lorenzana publicó una serie de edictos, pastorales y, como medio de preparar el Concilio IV Mexicano, logró editar los Concilios anteriores. Asimismo, fue autor de la *Historia de la Nueva España escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés*, reuniendo las segunda, tercera y cuarta cartas de relación del conquistador y anotaciones de Lorenzana basados en Torquemada, Gómara, Bernal Díaz de Castillo, entre otros¹⁶.

Sobre la *Oración a Nuestra Señora de Guadalupe*, publicada en 1770, no hay indicación de cuando o si Lorenzana la pronunció. Sin embargo, como indica Malagón-Barceló,

debe haber sido en la Catedral, el 12 de diciembre, día de celebración de esa invocación. La *Oración* se inicia con la referencia a la aparición de la mujer vestida de sol del Apocalipsis que Lorenzana compara con la aparición de la Virgen de Guadalupe. “Portentosa señal vio San Juan en el Cielo, y no menos prodigiosa se nos ha aparecido en la Tierra”. Según Lorenzana, la Señora se dignó a venir a Tierra para libertarla del cautiverio¹⁷. En la *Oración*, así expresó Lorenzana, el milagro de la aparición: “ó Maravilla pasamos todos, entonces apareció estampada en la Tilma esta Señal de señales, esta Flor Reina de todas, este Asombro de todos los pintores, esta Mariposa con el color de las Flores, y esta Sagrada Imagen”¹⁸.

Lorenzana hace en la *Oración* una descripción de los primeros milagros de la Virgen María y la referencia a las diligencias de 1666 y la de 1751 –la que tuvo la participación de Cabrera–, para determinar como la imagen había sido compuesta y como se reconoció su naturaleza divina. Lorenzana cita la *Descripción* de Cabrera y su conclusión de que la pintura no había sido hecha por manos humanas. Más adelante en el texto, construye su interpretación de los significados de la imagen y de la aparición. Lorenzana apuntaba que la aparición tenía irrefragables pruebas y con ella la Virgen había honrado a todos. Así, España fuera honrada, “en su esclarecido Conquistador Hernán Cortés, cuyos trabajos premió la Reina Soberana, queriendo que el título de esta Señora fuese de Guadalupe en la Extremadura, en la que está Medellín, Patria de Cortés”; los indios “por la ardiente Devoción, Fe y sencillez de Juan Diego”; los blancos “y de color quebrado por la mezcla admirable de colores del Rostro de nuestra Señora”¹⁹. Todos los grupos eran contemplados por la Virgen de Guadalupe y, de cada uno, Lorenzana ponía en relieve aquello que le parecía más significativo, afirmando el patrocinio de la Virgen a Nueva España en sus necesidades.

La aparición, apuntaron Cabrera y Lorenzana, había ocurrido en la Octava de la Inmaculada Concepción, consagrada al misterio de la concepción de María en gracia, sin la mancha del pecado original. Cabrera asoció la imagen no sólo al misterio, sino también interpretó como un señal de que se trataba de la “Octava Maravilla del

¹⁵ Malagón-Barceló, Javier. *La obra escrita de Lorenzana como Arzobispo de México (1766 - 1772)*. Toledo: Universidad Complutense/Publicaciones del Centro Universitario de Toledo, 1975, p. 12.

¹⁶ Lorenzana y Buitrón, Francisco Antonio de. *Historia de la Nueva España escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés*. México: Joseph Antonio Hogal, 1770.

¹⁷ Lorenzana, Francisco Antonio. *Oración a Nuestra Señora de Guadalupe*. México, Imprenta del Superior Gobierno del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1770, p. I. La ortografía fue actualizada en las citas.

¹⁸ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. VI.

¹⁹ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. VII - X.

Mundo”²⁰. Para Lorenzana, la aparición se había dado en esa fecha para enseñar a los fieles esa doctrina. Dijo él:

“esta Pintura Sagrada es de la Concepción, y en esto con-
gració la Reina Soberana, y premió fatigas de la Religión
Sagrada de San Francisco en su defensa, y culto, en ser el
Señor Zumárraga, y los doce Varones Apostólicos, que vinie-
ron con el V. Fr. Martín de Valencia [...] para la Predicación,
y conversión de los Infieles en estas Indias Occidentales”²¹.

Doctrina tradicional de la Iglesia²² hasta la mitad del
siglo XIX, cuando fue definida como dogma²³, la Inmacu-
lada Concepción, entre los siglos XVI y XVIII, encontró
entre los franciscanos grandes patrocinadores. Más que el
estado de la cuestión alrededor de la creencia en la In-
maculada Concepción, vale subrayar que Lorenzana reco-
noció, antes de todo, la imagen como de Nuestra Señora
de la Concepción. Así que eso interfiere directamente en
su interpretación de la pintura. Fue Mateo de la Cruz,
jesuita que publicó en 1660 una versión simplificada de la
historia de la aparición, el primero a identificar, dentro de
los marcos de la iconografía mariana, la Guadalupe como
una imagen de la Inmaculada Concepción²⁴.

En el siglo XVII, la pintura de la Inmaculada Con-
cepción del sevillano Bartolomé Estebán Murillo (1617 -
1682) se volvió un modelo para su representación hasta
consagrarse como convencional. En ella, la Virgen apare-
cía con un longo manto, manos puestas, expresión dulce,
casi infantil, la mirada al cielo, de pie sobre el globo terre-
stre envuelto por una serpiente o sostenido por un dragón,
con una luna de tipo creciente a los pies y, por veces, ro-
deada de ángeles como para subrayar la atmósfera celeste
de donde Dios prepara la salvación”²⁵. Esa representación
tenía inspiración en la Mujer del Apocalipsis vestida de
sol, descrita por San Juan en el capítulo 12. Lorenzana
también hizo referencia a esa visión de San Juan al men-
cionar que del cuerpo de la Guadalupe “salen a todas
partes cien rayos del Sol”²⁶ y, como ya fue mencionado,



Bartolomé E. Murillo. *La Inmaculada del Escorial* (1660 - 1665).
Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.

cuando comparó, en el inicio de la *Oración*, el asombro de
esas dos apariciones.

En cuanto al rostro, manto y el ángel de la imagen,
podemos establecer comparaciones directas entre las in-
terpretaciones de Lorenzana y Cabrera. Lorenzana, como
Cabrera, afirmó que en la imagen se figuraba una niña
perfecta, en edad de catorce o quince años, pero, para él,
conforme la “representación del Misterio de la Purísima
Concepción”²⁷. Cabrera comentó el color del manto ni

²⁰ Cabrera, Miguel, op. cit., p. 25.

²¹ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XI.

²² Según el diccionario de la *Nova Enciclopédia Católica*, doctrina de la Iglesia es la fe y la costumbre generales de la Iglesia católica en cuestiones que aún no son definidas. *Nova Enciclopédia Católica*. Río de Janeiro: Ed. Rênes, 1969, v.12, p. 1145.

²³ Con varios intentos de definición dogmática, en varios concilios, con fiesta y misa desde 1476 y día santo desde 1708 para celebrar esa prerrogativa de María, tal creencia fue defendida por una parte de los clérigos desde tiempos antiguos, aunque ni todos la tuvieron como cierta. En 1854, la inmaculada concepción de María fue definida como dogma en la *Bula Ineffabilis Deus* de Pío IX. XI Semana Bíblica Nacional. *Maria na História da Salvação*. Lisboa: Difusora Bíblica, 1989, p. 90.

²⁴ Brading, D. A.. *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492 - 1867*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 391.

²⁵ Azevedo, Carlos A. Moreira. *Vigor da Imaculada. Visões de arte e piedade*. Porto: Paróquia Senhora da Conceição, 1998, p. 18.

²⁶ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XXI.

²⁷ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XV.

azul, ni verde y se opuso a la idea de que el color hubiera perdido su tono original, pero sí defendió que el manto tenía el color azul verde mar²⁸. Según Lorenzana, el manto no era azul celeste, sino azul del mar, “que inclina a verde”, “más propio para MARÍA, que es, según una dominación, Señora de los Mares; según otra, Estrella del Mar”²⁹. Las cuarenta y seis estrellas del manto, dijo Lorenzana, estaban dispuestas de manera a formar “una Cruz cada cuatro Estrellas, para que entendamos, que en esta Señora se admira el lleno de Virtudes, Gracias, y Dones del Espíritu Santo, repartidas en los demás Santos, y todo en virtud de la Cruz, y Pasión de nuestro Redentor su Preciosísimo Hijo, que la vistió de esta gala”³⁰. Y en su pecho, pendiente del cuello, estaba, percibió Lorenzana, una Cruz, “que es un Cristo perfecto”³¹. La túnica era blanca al fondo, con venas de oro y con color carmín de sombra. Lo blanco era “porque en MARÍA Santísima nunca se vio la sombra negra del pecado original: es el fondo blanco para denotar su excelsa Castidad” y las venas de oro eran la caridad³².

El carmín y el blanco de la túnica y el azul del manto ganaron en Lorenzana un significado aún más amplio: “al color carmín rosado le debemos llamar color Seráfico, al blanco Querúbico y al azul del Manto, mezclado de verde, Angélico”³³. De ese modo, los colores azul, rojo y blanco estaban cargados de sentidos religiosos. Lorenzana también notó el ceñidor morado, color “que significa la mortificación y moderación, con que MARÍA Santísima vivió, su modestia, y recato”³⁴.

Una vez más, Lorenzana haría referencia a la doctrina de la Inmaculada Concepción. Para él, la luna, a los pies de la Virgen, representaba las imperfecciones y enseñaba que la mancha original “nunca tocó a su Santísimo Cuerpo, y Alma”³⁵. Sin embargo, lo que se sobresale en ese momento del texto de Lorenzana es su apreciación de la ausencia del dragón en esa representación, contrariando lo común de las pinturas de Nuestra Señora de la Concepción. Eso era para Lorenzana un:

“consuelo para todos los Americanos: El Dragón significa las herejías, que destruyó María Santísima: y no habiendo nacido alguna, por la Misericordia de Dios, en este Reino, no es necesario poner al pie el Dragón: no Señores, no ha nacido herejía en la Nueva España, y habiendo inficionado a otras Provincias del mundo, aquí jamás ha permitido Dios este azote de su Justicia: a la Asia la asolaron los Arrianos: a la África los Donatistas, y Maniqueos: a la Europa los Pelagianos: a Nuestra Vieja España Prisciliano: mas a la América la guarda nuestra Señora de GUADALUPE de todo Heresiarca”³⁶.

En cuanto al ángel a los pies de la Virgen, Cabrera, al describirlo, llamó la atención para la expresión de su semblante que manifestaba la alegría reverente con que servía a su Reyna. Además, apuntó que sus alas estaban matizadas de un modo que, hasta aquel momento, no había visto ejecutado por ningún pintor: sus plumas se dividían en tres clases de manera que se encontraban pintadas de un azul finísimo, a lo que se seguían plumas amarillas y, por fin, las encarnadas³⁷. Lorenzana, a su vez, interpretaría los colores del ángel. Él empezaría por aclarar no ser el ángel una representación de san Juan, como algunos pensaban, sino que representaba millones de ángeles y comprendía todas las tres jerarquías, de acuerdo a Santo Tomás, y nueve órdenes: “es Trono de nuestra Señora: es su Virtud”, movía los “Cielos inferiores” al “Imperio de nuestra Señora, y por esto tiene azules las plumas exteriores de las Alas: es de los primeros Querubines elevados en la Sabiduría, y protectores de la Castidad, por esto tiene las plumas de el medio blancas: es de los más abrasados Serafines, y por esto tiene las plumas interiores rosadas, y de color carmín, o fuego encendido de la Caridad; y no hay sombra negra en ninguna de las tres órdenes de Alas, sino encarnada, o de fuego, porque no pecaron, y están confirmados en gracia”³⁸. Azul, blanco y carmín: los mismos colores y “la misma librea, y vestido” tenían ángel y Señora. “Túnica blanca, con el color rosado, y joya de oro

²⁸ Cabrera, Miguel, op.cit., p. 22, 25.

²⁹ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XVI.

³⁰ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XVI.

³¹ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XVI - XVII.

³² Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XVII.

³³ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XVII.

³⁴ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XVII.

³⁵ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XVIII.

³⁶ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XIX.

³⁷ Cabrera, Miguel, op. cit., p. 26-27.

³⁸ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XX.

en el pecho como un botón, mas sin Cruz, porque los Ángeles no fueron redimidos por ella, como los hombres”. Concluía Lorenzana que fueron los ángeles los pintores de la imagen en la tilma, “valiéndose del jugo de las Flores, que mando coger la Señora al dichoso Juan Diego”³⁹.

Por último, en el análisis de la *Oración*, destacaría el entendimiento de Lorenzana del color del rostro de la Virgen. Lorenzana buscó en el libro de los Cantares apoyo para la tez morena:

“séanos lícito ver ese vuestro apacible Rostro; y es el mismo, que pone el Esposo en los Cantares: color tostado del Sol, que inclina más a moreno, pues así es la Esposa, cuando dice: No os admiréis que tengo algo cubierta la tez, porque me la puso descolorida el Sol: El Señor me crió muy hermosa, mas los trabajos, y caminos de Egipto, adonde hui con mi Hijo, y los tormentos de su Pasión me pusieron descolorida; parezco negra, pero soy muy perfecta [...] Mi Hijo Santísimo también se puso moreno con el Sol del día, y Luna de la noche, mas no perdimos la perfección de nuestros cuerpos”⁴⁰.

Lorenzana aun propondría la pregunta a quién la Virgen se parecía más ¿“a una Española, o a una noble India?”. A él le parecía claro que para atraer a “los recién conquistados” era de la costumbre salir, algún día, con el ropaje de ellos y “esto mismo ejecutó la Reina Soberana con estos sus hijos, los Naturales, recién ganados para el Reino Celestial”. Además si el color moreno “no afea, antes bien agracia”, también no era, según Lorenzana, una absoluta novedad: “morenas y más morenas, que este Celestial Retrato son Imágenes más celebradas de España, para guardar la misteriosa representación de la Esposa de los Cantares”⁴¹.

Tras el análisis de la imagen, Lorenzana aún añade otras materias en torno a la aparición. Él señala el momento oportuno de la aparición, pues, mientras “en la Europa los perversos Lutero, Calvino, Bucero, y otros vómitos del Infierno apartaron del Seno de la Iglesia muchas Provincias, ganó nuestra Señora”⁴² nuevos dominios, más vastos y amplios. Lorenzana, así, evocaba el contexto de la Contrarreforma y como las conquistas espirituales obte-

nidas por la Iglesia católica en otros continentes compensaban, en cierta medida, la contestación de su poder en Europa por el protestantismo.

¿Y por qué la Virgen había aparecido a un indio? Según Lorenzana, fue “para manifestar la Reina Soberana, que quería admitir en su regazo a esta Nación recién convertida, y dichosa, con lo que se desagrararía su Hijo Santísimo de los ultrajes, que en otros Reinos se le hacían”⁴³. Además, la aparición ocurrió en el cerro del Tepeyac porque “se daba culto en el a la Madre de los Dioses falsos” y la Virgen habría querido “en justo desagravio” ser venerada allí. Efectivamente, el lugar había abrigado el templo de la diosa azteca de la fertilidad, Tonantzin, diosa asociada a la luna que poseía el poder de proteger su pueblo, lo que, según Jacques Lafaye, hizo posible a los indígenas la construcción de lazos de similitud con la Virgen de Guadalupe⁴⁴.

Lorenzana apunta igualmente que el sitio se volvió un centro de peregrinaciones de vecinos y autoridades civiles y eclesiásticas. El poder de sus milagros, hizo del templo en Tepeyac un sitio de encuentro de los varios grupos sociales de Nueva España. Como señaló Jacques Lafaye, si para los doctores de la Iglesia, de una parte, ella no era sino una imagen a más de la Virgen Inmaculada; a los ojos de los indios, por otra parte, la Guadalupe representaba la esperanza de salvación, quizás el regreso de Tonantzin y, todavía más, una señal de que también ellos podrían salvarse, como los españoles, por medio de su adhesión al cristianismo⁴⁵. La Virgen les garantizaba un lugar en el orden espiritual y en la organización social de Nueva España, además de ofrecerles una promesa de liberación frente a la opresión colonialista.

Por fin, Lorenzana sugirió que el nombre Guadalupe de la imagen era lo más adecuado “para fervorizar la Devoción de los Españoles”. Eso porque la Virgen de Guadalupe en Extremadura, “donde nació Hernán Cortés” y donde se la venera como una de las imágenes más milagrosas de España, era muy parecida a la novahispana, “no en la figura, pero sí en las circunstancias” de la aparición⁴⁶. Así, el nombre Guadalupe no sólo era de fácil identificación para los españoles, sino también, para Lorenzana, era un homenaje a Hernán Cortés. El conquistador que,

³⁹ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XXI.

⁴⁰ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XXIV.

⁴¹ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XXV.

⁴² Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XXVI.

⁴³ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XXVII.

⁴⁴ Lafaye, Jacques. *Quetzacóatl y Guadalupe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, passim.

⁴⁵ Lafaye, Jacques. *Quetzacóatl y Guadalupe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 388.

⁴⁶ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XXIX - XXX.



Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de su Santuario en la Ciudad de México.

para Serge Gruzinski, organizó la primera acción evangelizadora en México y tomó iniciativas en un terreno que, adelante, se reservaría a la Iglesia católica. El proyecto de Hernán Cortés se expresó alrededor de las imágenes: destrucción de imágenes indígenas y sustitución de ellas por imágenes cristianas⁴⁷.

Lorenzana terminó su *Oración*, pidiendo “por la conservación de la Monarquía en la verdadera Religión”, que

concediera felicidad a los monarcas, “cuyas Leyes todas respiran amor y piedad a estos Naturales”, y “acertado gobierno” para el virrey, sus sucesores y demás legisladores. Sin embargo, el más necesitado de “los divinos auxilios”, según Lorenzana, en aquel momento, era él para el Concilio Provincial que deseaba empezar para “mayor gloria de Dios, exaltación de la Santa Iglesia Americana, extirpación de los vicios y salud de todas las Almas”⁴⁸.

Es viable pensar, por lo tanto, que la Guadalupe presentada por Lorenzana en su *Oración*, antes de representar la oportunidad de incorporación de los diferentes grupos jugaba papel importante en la enseñanza de la doctrina cristiana. Frecuentemente se afirma que la Guadalupe, con su color de piel morena, congregó españoles, *criollos*, mestizos e indios a través de la fe, sin eliminar las diferencias culturales que había entre ellos⁴⁹. Lorenzana, no obstante, al llamar a los indígenas para alegrarse con los españoles por la aparición y apuntaba que “aunque en la Túnica tiene unidos dos círculos, que parecen un ocho, son los dos Mundos, que protege”⁵⁰, subrayaba la separación entre los grupos.

La imagen de la Guadalupe y su aparición tenían fuerza de ejemplo e instrucción y Lorenzana reconocía el poder predicador de las imágenes. En *Reglas que deben observar los pintores cristianos para cortar todo abuso en las sagradas imágenes* del Concilio IV Mexicano, se afirmaba que el “pintor bueno en lo sagrado es un predicador mudo, alguna vez tan eficaz como el que habla, que hace más impresión en el que mira, y que su obra es más permanente y estable que la de un orador panegírico”⁵¹. La pintura más devota, se creía, era aquella que, además del primor del arte, congregaba la verdad de los misterios de la fe católica. ¿Qué imagen, por lo tanto, podría hacer eso mejor que una imagen fruto de una aparición y arrogada como un retrato divino pintado por los ángeles, como había dado testimonio Cabrera? La aparición de la Virgen de Guadalupe, en los inicios de la conquista espiritual, había tenido el papel de hacer vigorosa las verdades de la Iglesia católica delante de los indígenas. En el siglo XVIII, la obra de los evangelizadores aún no se había completado y recordar su mensaje permitía no sólo revivir la promesa de salvación entre los creyentes, sino también reforzar el alcance de la Iglesia católica para la dilatación del cuerpo místico del imperio hispánico.

⁴⁷ Gruzinski, Serge, op. cit., 1994, p. 43-45.

⁴⁸ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XL-XLI.

⁴⁹ Lafaye, Jacques. *Mesías, cruzadas, utopías. El judeo-cristianismo en las sociedades ibéricas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 135. Wolf, Eric. The Virgin of Guadalupe: a Mexican symbol. In: Cessa, A. W., Vogt, E. Z. *Reader in comparative religion*. New York, 1965, p. 229.

⁵⁰ Lorenzana, Francisco Antonio, op. cit., 1770, p. XXIX-XXXI.

⁵¹ Zahino Peñafort, Luisa. *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1999. Serie C: Estudios Históricos, núm. 31, p. 279.



LA COCINA BARROCO MESTIZA DE AREQUIPA*

ALONSO RUIZ ROSAS / PERÚ

En 1698, en una esquina con vista a la plaza mayor y mercado matinal de Arequipa, se terminó de edificar la iglesia de La Compañía. El imponente templo jesuita, con su claustro contiguo, era y es todavía la mayor expresión arquitectónica del barroco mestizo en la región. Como señala Mario J. Buschiazzo: “El tercero de los centros artísticos del Virreinato del Perú (...) es Arequipa (...) crisol donde se fundieron los elementos españoles con los indígenas para dar lugar al absoluto predominio del mestizo (...). Pero donde resulta más visible esta fusión es en su arquitectura, sin duda la más original de toda esta parte de la América colonial”¹. Sometida de modo recurrente al embate de los terremotos y al desafío de las reconstrucciones, la ciudad veía incrementarse entonces las edificaciones de sillar, tufo volcánico cuyo uso en la arquitectura civil pública y privada estaba generalizándose y condicionaba las variantes propias de su estilo.

La catedral será también del mismo estilo hasta inicios del s. XIX. En el barroco mestizo la asimilación de la estética europea corre pareja con la impetuosa afirmación de lo nativo, en un curioso juego que encubre y desordena para liberar y vivificar. Estamos en el último tramo del apogeo virreinal: primaba en Arequipa un espíritu emprendedor, alentado por la bonanza económica. A partir de la producción intensiva de vinos y aguardientes, la pro-

ducción textil de los obrajes y una incipiente minería, se había logrado articular un amplio eje comercial en todo el sur andino. O, para decirlo en términos de Travada, “(...) por ser esta ciudad una de las principales gargantas por donde la Capital comunica sus comercios a las ciudades y lugares de la sierra, como por estar afamada entre los de la familia de Mercurio”². El comercio intensivo y la floreciente agricultura en el entorno inmediato de la ciudad barroca favorecían también el desarrollo de la buena mesa local.

El siglo XVII, que había empezado con estremecimientos de tragedia por la explosión del volcán Huaynaputina, terminaría por convertirse en “el siglo de la consolidación” al decir de Ramón Gutiérrez. “Arequipa –precisamente presenta una traza plenamente ocupada, un tejido urbano que comenzaba a fragmentarse y un paisaje cultural que iba adquiriendo el perfil que la caracterizaría entre las ciudades del Perú”³. Conviene retener también esta observación de Teresa Gisbert sobre las artes de la época: “A medida que el tiempo transcurre los nativos aculturados van cobrando mayor fuerza, hasta constituirse, junto con los otros americanos –mestizos y criollos– en factor importante dentro de las artes (...) para desembocar a fines del siglo XVII en una liberación final que se resuelve en expresiones originales tanto en arquitectura como en pintura (...) por la persistencia de los valores indígenas que

* Esta ponencia condensa parte del estudio introductorio del libro *La gran cocina mestiza de Arequipa*. Arequipa, Gobierno Regional-Cuzzi Editores, 2da. edición, 2012.

¹ Mario J. Buschiazzo. *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*. Buenos Aires, Emecé, 1961, p. 98.

² Ventura Travada y Córdova. *Suelo de Arequipa convertido en Cielo*. Ed. facsimilar. Lima, Ignacio Prado Pastor, Editor, 1993, pp. 178.

³ Ramón Gutiérrez. *Evolución histórico-urbana de Arequipa (1540-1990)*. Lima, Universidad Nacional de Ingeniería, 1992, p. 52.

pugnan por sobrevivir frente a la gran avalancha de los aportes culturales de Occidente". El mestizaje, añade Rossana Barragán, "fue el crisol de interacciones continuas (...), de estrategias desplegadas para escapar a las obligaciones impositivas y de formación de estratos urbanos en base a la movilidad social"⁴.

Ahora bien, ¿tienen algo en común la decoración mural de la capilla de San Ignacio en el templo de La Compañía, con su colorida profusión de plantas, aves y otros elementos, y la colorida suculencia que muestran algunos potajes tradicionales de la culinaria local, como el chupe de camarones, el chaque de tripas o ciertas sarzas picanteras? Más allá de las obvias diferencias, salta a la vista en su compartido abigarramiento la impronta barroca que comparten y que les permite integrar en una singular y vistosa amalgama distintos elementos. El barroco como estilo dominante se enseñorea en las artes de la región hasta mediados del siglo XVIII y luego va siendo abandonado para dar paso a expresiones neoclásicas con variantes locales. La arquitectura abandona el barroco cuando la cocina arequipeña termina de asimilarlo y se asienta en sus logradas expresiones, que, con las modificaciones y adaptaciones del caso, consolidará entre los siglos XIX y XX proyecta hasta el presente. El proceso, similar en parte al de otras expresiones culinarias americanas, reviste algunas características propias en las que conviene detenerse.

GEOGRAFÍA E HISTORIA

El valle de Arequipa donde se asienta la ciudad es una suerte de oasis intermedio entre el mar y la puna altiplánica. Su singular ubicación le permite anudar desde tiempos remotos diversos pisos ecológicos; de allí provienen los productos nativos que aún ahora la sustentan. Esta confluencia, articulada por las etnias y culturas andinas establecidas en la zona (puquinas, aimaras, quechuas, entre otras), recibirá a partir de la conquista española un cargamento de técnicas y productos culinarios que irán fusionándose con la sobria, variada y proteica dieta ancestral. En medio de los dramas y de la catástrofe demográfica de entonces, el naciente Virreinato del Perú impulsará las muy jerarquizadas "república de indios" y "república de españoles". La separación, sin embargo, será socavada por el continuo flujo de lo mestizo, que incorpora también a la nueva población de origen africano; aunque aquí, por las propias características de la economía local, predomine la fusiones hispano indígenas, representadas también en la cocina.

La región cuenta con un litoral especialmente extenso y rico: lenguados, corvinas, otros pescados frescos o en *charquesillos*, erizos, lapas, machas, tolinas, cochayuyo (al-

gas) y cau-cau (hueveras) abundan, por lo mismo, en sus preparaciones. De los valles costeros próximos obtiene los nativos ajíes, porotos (frejoles), pallares, camotes, yucas, zapallos, caiguas, maní y los abundantes camarones de río, a los que sumará numerosas frutas y verduras venidas de España, incluyendo cuatro nuevos cultivos de especial impacto: vid, olivo, caña de azúcar y arroz. La pródiga campiña contigua a la ciudad (hoy reducida a su mínima expresión aunque compensada en parte por nuevas irrigaciones), le procura abundancia de papas, maíz, rocotos, lacayotes, huacatay, tumbos, guayabas y otros frutos ancestrales, a los que añadirá después trigo, ajos, cebollas, habas, coles, lechugas, perejil, orégano, hierbabuena, culantro y otras verduras, además del nuevo ganado (bovino, ovino, porcino) y de las nuevas aves de corral que irán reemplazando el consumo de aves nativas. De los valles interandinos próximos recibe variedades de maíz y de tubérculos, carnes o salazones de alpaca y llama, así como frutas originarias o provenientes de la nueva huerta hispana. De las alturas altiplánicas, otras papas, chuños, quinua, cañihua, racacha, murmunta, tarhui, pescados del lago, carne y cecinas de alpaca, charquis de llama y, más tarde, carnes de res y cordero y los quesos y mantequillas derivados de la nueva ganadería. Con toda esta despensa, a la que el florecimiento comercial añadirá otros productos y especias, las cocineras indígenas, mestizas y criollas de Arequipa harán una amalgama excepcional.

LA CONSOLIDACIÓN

En términos agrícolas, la citada explosión en 1600 del volcán Huaynaputina tuvo con el tiempo un efecto benéfico. Según Calancha, que residió más tarde en Arequipa como prior agustino: "*Derribó el temblor lo mejor de los edificios y abrasó la ceniza las raíces de las cepas; pero si antes daban las sementeras ocho fanegas por una, dieron con la ceniza treinta por dos, piedad del castigo, multiplicando el pan lo que quemaba al vino la fertilidad de la tierra*"⁵. El drama, con todas sus implicancias y repercusiones socio económicas, había sido revertido. La ciudad definía su nuevo perfil arquitectónico y consolidaba en su cocción mestiza los visos de una naciente tradición. El nuevo despegue agrícola potenciaría también el condomio local en trance de afirmación. A partir de 1625 la economía local recibe un espaldarazo con el hallazgo de las minas de plata de Caylloma. En 1658, por gestión de los caciques de las inmediaciones de la ciudad, se crea un beaterio para indígenas en la otra banda del río, donde florecerán también los obrajes textiles.

⁴ Beatriz Rossells Montalvo. *La Gastronomía en Potosí y Charcas siglos XVIII, XIX y XX*. La Paz, Instituto de Estudios Bolivianos, 203, pp. 86 - 87.

⁵ A. de la Calancha. *Crónica moralizadora*. Lima, I. Prado Pastor Editor, 1977. T IV, p. 1455.

¿Qué pasaba entonces con la población indígena de Arequipa? ¿Cómo participaba en la nueva dinámica económica? La catástrofe demográfica experimentada a partir de la conquista había sido especialmente severa en la región. Más que las guerras, la explotación y otros abusos, la carencia de inmunidad genética ante las nuevas enfermedades como el sarampión o la viruela resultó devastadora. “De 1550 a 1620 –detalla K. W. Brown– la población indígena arequipeña decreció de 200,000 a 35,000 personas”. Luego, durante el siglo XVII, logra estabilizarse “pero en 1718 sufrió una terrible epidemia de influenza, que acabó con la vida de más de la mitad de los indígenas (...). De ahí en adelante la población creció rápidamente, alcanzando la cifra de 65,000 personas en la década de 1790”. Con este incremento, “el sistema de reducciones de Toledo se quebró gradualmente. Los indígenas, al vivir cerca de ciudades españolas como Arequipa o Moquegua, aprendieron a hablar español, adoptaron el vestido hispano y participaron de manera activa en la economía europea. Los que permanecieron en pueblos aislados conservaron su cultura en mayor medida, ganándose el sustento a través de la agricultura de panllevar o apacentando el ganado”.

De manera paralela, “(...) la diversificada economía arequipeña estimuló un lento pero constante crecimiento de la población no indígena. Hacia 1630, la ciudad de Arequipa tenía 1,800 habitantes no indígenas (300 vecinos españoles por 6...). A mediados del siglo XVII, Arequipa y sus suburbios albergaban una población de 30,000 habitantes: 2,000 negros y mulatos, 4,000 indígenas y el resto de españoles y mestizos. (...). Los españoles, europeos y americanos dominaban la sociedad como propietarios de viñedos, de comercios locales o formando parte de la burocracia local”. Es necesario incidir en el impacto que tuvo en este proceso el desarrollo de la vinicultura en el entorno regional de Arequipa. A fines del siglo XVI sus vinos dominaban el mercado virreinal. Brown señala: “Las grandes ciudades del Altiplano, en especial Potosí, La Paz y el Cuzco, cayeron en su órbita; Lima consumía también cantidades considerables del vino arequipeño (...) estos éxitos iniciales de Arequipa se disiparon pronto y la viticultura se extendió a otras regiones del virreinato. Hacia 1600 los viñedos de Ica y Pisco, mucho más cerca del mercado limeño, empezaron a desafiar el dominio arequipeño en el norte...”. Los precios bajaron por la competencia y, como hemos visto, hubo luego que sobreponerse a la desgracia. La vinicultura local fue, sin embargo, recomponiéndose hasta “recuperar su vitalidad alrededor de 1700”.

Brown explica el por qué: “Aunque la recuperación provino de varias fuentes, incluyendo la expansión minera y el crecimiento demográfico, la clave fue el aguardiente. Antes de 1700 los peruanos lo utilizaban, por lo general, solo para fines

medicinales. El aguardiente no se hizo popular en Europa hasta el siglo XVII y se difundió lentamente en el Perú. Hasta 1698 la subsistencia de los viticultores dependió de su producción de vino. Arequipa no envió aguardiente al Altiplano hasta 1701, pero ya en 1717 un viajero francés (A. Frézier) hizo comentarios sobre su popularidad: los españoles en los campos mineros bebían más aguardiente que vino, creyendo que los protegía de los rigores del clima. El vino resultaba nocivo y lo dejaban a los indios y a los negros”. La ausencia del monocultivo será también un elemento clave para el desarrollo de la cocina local. Lo que Brown llama “el complejo agrícola arequipeño”, base de su solvencia alimentaria, contaba entonces con algunas particularidades favorables. Primero, la citada diversidad de pisos ecológicos que facilitaba la variedad de productos. “Los agricultores arequipeños –recuerda Brown– no solo producían vino y aguardiente; también cultivaban la mayoría de productos básicos que se consumía localmente...”. Un segundo aspecto era la accesibilidad de los mercados: “Los agricultores de la campiña tenían poca oportunidad para vender su trigo, maíz y papas fuera de la región (...) eran demasiado pesados y su valor demasiado reducido como para que resultara rentable comercializarlos a largas distancias...”. El crecimiento demográfico abarataba a su vez la mano de obra y expandía el mercado interno. Por último, la propiedad de las tierras agrícolas seguía fragmentándose: “A diferencia de la mayor parte de la América colonial o española, en Arequipa –anota– no predominaban las grandes haciendas o latifundios. Aunque la distribución original de la tierra entre los españoles, en 1540, se había hecho en fanegas (2.9 hectáreas), en el siglo XVIII la progresiva subdivisión de las propiedades había obligado a que la mayoría de los dueños midiera sus propiedades agrícolas en topos (un topo era equivalente a 0.36 de hectárea). Muchos residentes poseían tierras y su tamaño podía variar muchísimo, pero ningún individuo o pequeño grupo tenía por sí solo las suficientes como para dominar la economía rural”⁶.

Expresión cabal del mestizaje, la cocina arequipeña muestra también una especial simbiosis entre la pequeña ciudad y su envolvente campiña minifundista de alto rendimiento, a la que suma como hemos visto el aporte del entorno regional. En tres espacios primordiales gestará esta cocina sus más apreciados valores: casas, conventos y chicherías, luego convertidas en las célebres picanterías. De la cocina casera tradición de Arequipa queda un testimonio excepcional en *La mesa peruana*, por cierto el primer recetario de cocina que se publicó en el Perú, y en los recetarios manuscritos que conservan algunas familias⁷. En el caso de los conventos de monjas de clausura, su contribución más celebrada por diversos autores se refiere especialmente a la repostería, pero no debe desdeñarse

⁶ K. W. Brown. *Borbones y aguardiente. La reforma imperial en el sur peruano: Arequipa en vísperas de la Independencia*. Lima, BCR-IEP, 2008, pp. 26-29 y 46-69.

⁷ *La mesa peruana*. Arequipa, Imprenta de Francisco Ibáñez, 1867.

su aporte al desarrollo de la cocina local. Tres fueron los monasterios de la ciudad: el de Santa Catalina (1579), el primero de monjas dominicas en el Virreinato del Perú, el de Santa Teresa (1710) y el de Santa Rosa (1750). A fines del s. XVIII el monasterio de Santa Catalina sumaba “cincuenta y tres monjas de velo negro, veintiocho de velo blanco, doce hermanas donadas, setenta y dos seglares ocupadas en el servicio del convento y otras setenta, incluyendo esclavas, al servicio particular de las monjas”⁸. Convivían, en lo que Mariano A. Cateriano llama una “Babel de mujeres, con hábito unas y en traja de seglar otras”⁹, cerca de doscientas cincuenta personas, de las cuales al menos un tercio debía dedicarse a las labores propias de la cocina y la repostería en la imponente cocina tenebrista que aún conserva.

En lo que se refiere a las picanterías, hay que señalar que su personalidad, expansiva y campechana, acogerá con su talante democrático a un abanico social medianamente integrado, donde llevan la voz cantante el *lonco* o chacarero y sus pares urbanos, *cholo* y *cala*, entonando al unísono yaravíes y pampeñas mientras se atiborran de chupes y picantes y beben la ancestral chicha de güiñapo. En las “tabernas de chicha” de Arequipa –que censura el virrey Toledo hacia 1575–, que suman 3000 locales contados a vuelo de pájaro por Travada hacia 1750 y siguen proliferando en los arrabales urbanos y la campiña hasta pasar de ser llamadas chicherías a picanterías en el siglo XIX, la bebida ancestral se irá convirtiendo en compañera inseparable de la copiosa comida. La picantería suma a la obtención tradicional de sus productos principales, la aplicación de saberes culinarios ancestrales –evidenciados en la preparación de la chicha y en la secuencia diaria del *jayari*, el almuerzo y los *picantes* o platillos vespertinos– y una singular ritualidad popular que convoca al conjunto del espectro social y cabe resumir en el verbo *picantear*. La chomba de chicha es el ancla de la picantería en su recorrido por el tiempo; chicha y picantes, picanteras y picanteros son el alma y el cuerpo de este “patrimonio inmaterial” que se materializa diariamente bajo el pendón colorado que lo identifica.

Esta compenetración gastronómica y cívica, entrelazada con un recargado calendario festivo, alcanza en la Arequipa del siglo XIX una reconocida plenitud que predomina hasta mediados del siglo XX y continua vigente,

aunque coexista ahora con otras expresiones culinarias. Sin ahondar aquí en sus particularidades, es necesario subrayar al menos dos puntos relevantes que se observan en el proceso de consolidación de esta cocina. Como es sabido, los mestizajes culinarios operan a partir de tres procedimientos básicos: sustitución o incorporación de ingredientes, aplicación de técnicas e incorporación o sustitución de sazónadores. La observación de los platos locales permite concluir que no cabe hablar aquí de matrices pasivas o activas de manera general; el predominio de la influencia andina o de la hispana, para referirnos a los principales referentes de la cocina local, o el equilibrio entre ambas, varía según el caso. La tradición andina ancestral perdura en la cocina arequipeña en muchos de sus productos, técnicas, utensilios, costumbres y nomenclatura, pero está debidamente entrelazada con la impronta popular española y su caudal de influencias, de la que es por igual tributaria y heredera. Suele considerarse también que el sistema cálido-frío que subyace en muchas de nuestras preparaciones proviene del sistema galénico que llegó de España y que habría sido relanzado allí por la presencia árabe. Más sugerente parece, sin embargo, el planteamiento de Edita V. Vokral, para quien “*el criterio estructurante de la oposición en el pensamiento andino*”, común por lo demás a muchas culturas agrarias, supo adaptar la concepción galénica al sistema nativo de dualidades (“*‘dulce no puede existir sin picante o amargo’; ‘seco/espeso’ no existe sin ‘aguado’; ‘claro’ no existe sin ‘oscuro’ y ‘cálido sin frío’*”¹⁰), tal como se aprecia en la composición de diversos platos locales. El barroco, la amalgama que encubre para incluir o que descubre en el despliegue de ingredientes y sabores, vuelve a la carga y perdura, porque ese es el destino de las cocinas regionales. Sus platos emblemáticos: chupes, ocopas, sarzas, solteros, sus combinaciones prolijas de pequeñas porciones de carnes, vegetales, aderezos, sus combinaciones conjuntas de vinagre y aceite, diversas hiervas y otros ingredientes que redondean sus sabores, están signados por ese espíritu y así permanecen y son también recuperados, con las decantaciones y afinamientos del caso. Como buena parte de la cocina peruana, pero acaso con un énfasis mayor y una serie de particularidades claramente observables, la cocina arquitepeña puede también considerarse inserta en el proceso del barroco mestizo.

⁸ A. Ruiz Rosas. *La gran cocina...* Op. cit. pp. 83-85. Una rápida revisión del “Libro de cuentas” correspondiente a los años 1785 y 1786, echa luces sobre los condumios allí elaborados y, en ciertos casos, permite tomar nota de los principales ingredientes. Así, por ejemplo, figuran: *Ocopa*, *Congrio*, *Charquesillo*, *Puchero* (tocino, cebollas, garbanzos, tomates, *aji verdes*, especerías), *Potaje de camarones*, *Potaje de frijoles o pallares*, *Blanco de charque*, *Jigote* (carneros, pan, cebollas, huevos, especerías, manteca), *Quinua*, *Potaje blanco* (carnero, cebolla, *racacha*, especias, tomates, *aji verde*, tocino, garbanzos, manteca), *Almóndigas*, *Ensalada de frijolitos o de pallares*, *Blanco de pescado*, *Locro*, *Caldo de camarones*, *Olla*, *Pepián de ave*, *Tamales*, *Fritanga*, *Mondongos* y entre los postres, *Dulce de turrónes*. En 1658, por gestión de los caciques de las inmediaciones de la ciudad, se crea además un beaterio para indígenas en la otra banda del río.

⁹ Mariano Ambrosio Cateriano. *Obras*. Arequipa, Universidad Nacional de San Agustín, 1998, p. 379.

¹⁰ E. V. Vokral. *Qoñi.Chiri. La organización de la cocina y estructuras simbólicas en el Altiplano del Perú*. Quito, Ediciones Abya-yala, 1991, p. 24.



MAÍZ, CHUÑO Y PAPAS: (DIS)GUSTO ADQUIRIDO Y LA RETÓRICA DE LA DIFERENCIA EN LA AUDIENCIA DE CHARCAS

MÓNICA VALLIN / ESTADOS UNIDOS

El presente artículo hace parte de un proyecto mayor –mi tesis doctoral– en la cual exploro el mestizaje y la negociación de identidades en la colonia americana a través de la comida y sus diferentes procesos de producción, consumo y representación. Parte de mi investigación analiza los procesos de cambio en los hábitos de consumo europeos a partir del descubrimiento de América y cómo éstos se van modificando durante la colonia al integrarse con las costumbres alimenticias, ingredientes y métodos de preparación americanos. Los ejes de interrogación se acercan a las ideas que surgen sobre los habitantes y frutos del “Nuevo Mundo” y por qué ciertos productos son aceptados o rechazados. Un objetivo central es el trazar en qué manera, en la colonia, se representa la negociación de lo exótico, lo comible y lo palatable (términos que desarrollaré más adelante), para establecer un patrón de gusto o preferencia, que a su vez se usará para demarcar roles sociales y estructuras de poder. ¿Qué es lo que determinaría la combinación, adición o eliminación de los diferentes ingredientes y la manera de prepararlos? ¿Qué hay detrás de estas diferencias? ¿Por qué algunos autores, como veremos, determinan que el maíz era bueno para animales, pero no para los europeos? Es importante distinguir entre lo que es apto para el consumo humano y lo que no lo es. ¿Qué hace que un producto sirva de alimento o por el contrario sea considerado venenoso o

prohibido? ¿Es esto algo intrínseco al él o a la manera de prepararlo o consumirlo? Finalmente, ¿De qué manera informa el gusto la construcción social? Es al rededor de estas preguntas que me acerco a los textos que analizo hoy.

En Gustü, el restaurante de comida novoandina en La Paz, Bolivia, se pueden degustar entradas como “conejo suave con crema de choclo, limón y hierba luisa”, “leche de tigre con chicharrón y maíz cancha” y “papas nativas cocidas en sal rosada, flores y alcaparras de saúco”¹. Estos platos hacen parte del proyecto de rescate gastronómico de dicho restaurante (usar productos olvidados o en peligro de serlo), y el utilizar productos conocidos de maneras novedosas. La crema de choclo que acompaña el conejo, por ejemplo, tiene además granos enteros que han sido rostizados ligeramente y cuya inicial textura crujiente da paso a un grano suave que se deshace en la boca después de ser mordido. Si esta descripción suena apetitosa y si en este momento se les ha antojado probar esta salsa, no es solo porque mi descripción ha tenido éxito en su elocuencia, sino porque conocen el sabor de un maíz tierno, les gusta y por lo tanto su registro palatal, su memoria de sabor, asocia placer y satisfacción con el concepto. Y es que si bien hoy en día el maíz y la papa son productos ubicuos mundialmente, para personas criadas en la zona andina, son, además, productos constituyentes de la gastronomía desde tiempos ancestrales. Casi todos los habitantes del

¹ <http://restaurantgustu.com/comida/a-la-carta/>

altiplano boliviano, por ejemplo, han probado en algún momento un *api*² de maíz, comido una huminta³ o tomado una sopa de chuño⁴.

Para gran parte de los habitantes de los Andes estos productos son comunes y –para algunos más, para algunos menos– deliciosos. Pero esto es porque son conocidos, parte básica de su alimentación. Sin embargo, al encontrarse con productos comestibles nuevos y diferentes, la mayoría de los seres humanos los evitan. Aquello que es desconocido puede ser nocivo o puede no gustar. Puede incluso ser letal. A menos que se tenga una disposición particularmente aventurera (de ahí que ahora esté de moda el turismo gastronómico) o que se esté en un punto de inanición donde se come *lo que sea*, un producto comestible nuevo o extraño tiende a no ser aceptado. Éste fue el caso en el que se encontraron los europeos, cuando a su llegada al continente americano se encontraron con la cornucopia de alimentos del nuevo mundo.

A pesar de ser parte integral de la dieta americana, muchos ingredientes, como la papa y el maíz, no fueron aceptados por los europeos inmediatamente y la reacción inicial fue de rechazo. Un ejemplo claro de ello es la descripción que hace del maíz Michele de Cuneo, acompañante de Colón en su segundo viaje, para quien dicho grano “tiene el sabor de la bellota” y el cual, a él y a los demás miembros de la expedición “no nos parece muy bueno”⁵. Cuneo no es el único en describir al maíz en términos negativos. La jerarquización y la consecuente inferioridad cultural indígena, bien conocida en las discusiones acerca de la cultura y el continente americano, se extiende también a la flora y la fauna de Indias. El propio Colón, en su primer viaje, prueba variedad de comidas americanas pero a partir de 1493 empieza a transferir animales, plantas y otros artículos europeos al Nuevo Mundo. En su “Memorial de Torres”, único documento fiable del segundo viaje, les pide a los Reyes que permitan una continua transferencia de ganado, plantas y semillas⁶. Al transferir estos y muchos más ingredientes y al escribir sobre aquellos encontrados en el Nuevo Mundo, se establecen dos ámbitos alimenticios, en principio separados, pero que más tarde llegarán a crear nuevas formas y usos característicos de la América.

Hubo frutas, granos y animales que desde el principio fascinaron o aterraron a los europeos. Por ejemplo, el mamey y la piña fueron siempre fuente de gran admiración. Cuneo la describe como “fruto exquisito ... [que] parece ser muy sano”⁷ y al cronista Fernández de Oviedo no le alcanzaban las palabras y los símiles para explicar lo que era una piña:

*... y huele esta fruta mejor que melocotones, y toda la casa huele por una o dos de ellas, y es tan suave fruta, que creo que es una de las mejores del mundo, y de más lindo y suave sabor y vista, y parecen en el gusto como los melocotones, que mucho sabor tengan de duraznos [...] y son tan sanas, que se dan a dolientes, y les abre mucho el apetito a los que tienen hastío y perdida la gana de comer*⁸.

El mismo maíz, casi dos siglos después de que Cuneo lo desestimara de la manera en que lo hizo, encuentra en el jesuita Bernabé Cobo el cantante de sus alabanzas. El jesuita escribe en su *Historia del Nuevo Mundo* que:

*en una ocasión que en un pueblo de indios de este reino nos faltó el pan, mandó el cura a las indias que nos hiciesen tortillas de maíz como las solían hacer antiguamente para sus caciques y hiciéronlas tan regaladas y sabrosas, que parecían fruta de sartén*⁹.

Esta relación ambivalente con los productos alimenticios americanos tendría implicaciones mucho más allá de lo nutritivo o fisiológico, puesto que las diferencias sociales, raciales y políticas durante la colonia pueden verse también bajo el lente de la comida. El arte, la literatura y los documentos legales apuntan a una intención reguladora de la sexualidad, de los cuerpos y de los alimentos asociados a diferentes grupos en la colonia.

Un ejemplo de esta intención reguladora y de la distinción social alimenticia aparece en las actas del Cabildo Secular de Potosí, con fecha de 12 de marzo de 1610. En dicha sesión, los miembros del cabildo discutieron la necesidad de regular la venta de pan, no sólo porque éste estaba siendo vendido por múltiples individuos no autorizados, sino porque la harina se había encarecido: Sin embargo, este último punto no era considerado problemático en lo que tocaba a los indios dado que “no

² Bebida caliente hecha a base de maíz morado, que se consume mayormente para el desayuno.

³ Pequeño pastelillo hecho con masa de maíz. Puede ser dulce o salado, envuelto en hoja de maíz y al vapor, o al horno en una fuente.

⁴ Papa deshidratada.

⁵ Cuneo, Michele de. *Carta del segundo viaje*. Fotocopia, p. 150.

⁶ Colón, Cristóbal. *Los cuatro viajes y testamento*. Tucson: Acedrex Publishing, 2012. Kindle Book, ub. 2117.

⁷ Cuneo, pp. 148-151.

⁸ Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Sumario de la historia natural de las Indias*. World Classics, 2011. Kindle Book, ub. 1748.

⁹ Cobo, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo*. Ed. Marcos Jiménez de la Espada. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1890, p. 344.

son agraviados en ello porque su mantenimiento es maíz, chuño, papas y otras comidas que no pueden comer los españoles”¹⁰ es decir, el problema de la carestía de harina era un problema considerado específicamente español, ya que –según ellos– la dieta de los indios era diferente. Líneas más adelante, en el mismo acuerdo se nombra a un Alonso de Astufillo como Teniente Alguacil mayor, con el expreso mandato de que en dicho cargo, “pudiese poner tasa a las comidas de los españoles e yndios”¹¹. Una vez más, una expresa separación alimentaria. Separación alimentaria que los mismos españoles no habían podido realmente instituir, dado que no siempre se podían obtener productos “para españoles”, con lo cual había que consumir productos “para indios”.

Ejemplo de esto, años antes de que el Cabildo Secular de Potosí intentara regular el consumo separado de alimentos mediante su ordenanza, en un documento de la Audiencia de Charcas de 1592, leemos cómo un corregidor, llamado don Francisco de Toledo y Luna, lleva a juicio a un capitán Arias Pardo Maldonado por no haber entregado completos los pagos en especie destinados para el alimento de los soldados apostados en la región de Sorata. Dichos pagos eran “maíz, coca y chuño” y los soldados específicamente “lanzas y arcabuces gentil hombres”¹². Sabemos que los gentil hombres consumían el maíz, chuño y coca mencionados (y no es que lo vendían), porque en el juicio, para verificar que efectivamente los pagos habían sido menores a lo debido, se llama a un sacerdote a testificar sobre el precio de venta de dichos productos. Éste responde que “no sabe a como se han vendido ni rematado este año ni los demás atrás las comidas de los gentiles hombres lanzas”¹³. Como sabemos, el término “gentil hombres lanzas y arcabuces” se refería a soldados españoles encargados de mantener el orden, no sólo por el apelativo “gentil hombres”, sino por la reglamentación de que los indios no podían portar armas. Y si bien no podemos saber si a dichos lanzas y arcabuces les *gustaban* el maíz y chuño con que se les alimentaba, lo cierto es que si se les daba de comer eso era porque se percibía que podían comerlo, es decir, los alimentos “indígenas” eran permitidos y utilizados para españoles.

Ahora bien, hay quien podría hacer el argumento de que estos dos ejemplos puntuales, no necesariamente indican de una diferenciación a través de los alimentos. Sin embargo es precisamente por eso que los he escogido. La mayor parte de mi investigación ha arrojado información sobre diferenciación alimenticia a través del pan y el trigo como productos restringidos a la población indígena y hasta mulata y negra. El hecho de que se nombre específicamente al maíz, la papa y el chuño como alimentos aptos sólo para indígenas profundiza la separación que la evidencia me va mostrando y hace más particular el hecho de que los lanzas y arcabuces se alimentaran de lo mismo veinte años antes que en el Cabildo Secular de Potosí se preocupara por reglar y distinguir las dietas de españoles e indios.

Más de un siglo después del ya mencionado acuerdo de Potosí, observamos la dieta de los seminaristas del Seminario de San Cristobal de Charcas, en lo que hoy es Sucre. Aquellos, quienes según las constituciones escritas en su fundación, debían ser “pobres y de familias nobles”¹⁴ contaban con que su diario alimento fuera “a medio día una escudilla de caldo, su platillo de olla, un loco o otro potage de carnero y su platillo de miel, así a mediodía como de noche; y de noche su ensalada, con otro Potage”¹⁵ ¿Qué había en este *potage*? El manuscrito que relata la anterior instrucción (hecha por el arzobispo), no lo dice. Pero una mirada a los libros de contaduría del Seminario da alguna idea. Para el mes de mayo de 1734, leemos, que el primer sábado se compraron, “un costal de queso, tres cargas de chuño, un sesto de ají, una chipa de charque” y “seis carneros” entre otros. El sábado siguiente, otra vez los carneros y el charque, y además “seis costales de papas y tres cargas de chuño”. En el tercer sábado, también “quatro cargas de quinua y dos cargas de maíz morocho”, además de los carneros, el charque y las papas¹⁶.

¿Cómo explicar esta relación ambivalente con los nuevos productos encontrados en América y que –como es pero haber mostrado en los anteriores ejemplos– fueron insertándose en el universo culinario del conquistador y sus descendientes, a pesar de éstos parecer resistirse? Regreso a mi introducción y a la asociación que establecí con

¹⁰ Actas del Cabildo Secular de Potosí. 12 de marzo, 1610. ABNB, CPLA 12. Sucre, Bolivia. 15 de Mayo, 2015, 342r-342v.

¹¹ *Ibidem*.

¹² “Juicio por alcances de contribución”. 1592. ABNB, EC 1592-15. Sucre, Bolivia. 22 de Mayo, 2015, 5v.

¹³ *Ibid*, 7v.

¹⁴ Barnadas, Josep M. *El seminario conciliar de San Cristobal de la Plata - Sucre (1595-1995)*. Sucre: Archivo - Biblioteca Archidiosesanos “Monseñor Taborga”, 1995, p. 266.

¹⁵ *Ibid*, pp. 98-99.

¹⁶ “Gasto Ordinario y extraordinario del primer sexenio desde 19 de mayo de 1733 hasta fines de 1738”. Archivo Eclesiástico, Archivo del Seminario, Volumen 6 1733.1738. Sucre, Bolivia. 13v-r.

el maíz y el registro palatal de sabores. Sugiero una lectura a través de la teoría del gusto y de la formación de preferencias alimentarias.

Donde terminan las papilas gustativas, empieza lo cultural. Lucy M. Long, autora de “Culinary Tourism: A Folkloristic Perspective on Eating and Otherness”¹⁷, propone que la reacción ante un producto alimenticio puede verse según tres categorías intrínsecas a cada cultura: Lo exótico, lo comible y lo palatable¹⁸.

Lo exótico mide la comida a partir de la distancia entre lo familiar o cultural propio, o lo distante. Cuanto menos conocido sea en la cultura propia, más exótico será el producto. Lo comible –y uso este término para diferenciarlo de lo *comestible*– no necesariamente tiene que ver con si un producto *puede* ser comido, sino si *es aceptable* el que sea comido (por ejemplo, pocos adultos dirán que sí a tomar un vaso de leche materna. Es completamente consumible por el ser humano, pero la sociedad restringe su consumo a la niñez, haciendo que sea rechazada por adultos). Aquí entran, por supuesto, las reglamentaciones alimentarias religiosas. El último elemento, lo palatable, es algo más bien estético, ligado al sabor. Algo gusta o no gusta. Y si bien repetida exposición a un producto –o la misma presión social– tienden a hacer que los gustos cambien, poca gente accederá a comer algo que –no importa cuántas veces haya probado– definitivamente no le gusta. De este modo, estas categorías nos permiten ver cómo para una cultura particular algunos productos pueden ser considerados comibles, palatables o exóticos, en sus varias combinaciones¹⁹. Ya que los productos y las costumbres alimenticias son parte integral de una cultura, propongo que en el contexto de la conquista de América, la reacción europea hacia los productos americanos y su ambivalente relación con ellos pueden ser explicadas a través de estas categorías. Categorías influenciadas por la teoría de los humores y la medicina hipocrática imperante en la Europa del XVI.

Como es bien conocido, en la concepción medicinal de los humores, el cuerpo estaba formado por los elementos constitutivos del universo: tierra, agua, aire y fuego. Cada uno de ellos, presente en el cuerpo humano, aglutinaba sus características y propiedades (seco, caliente, hú-

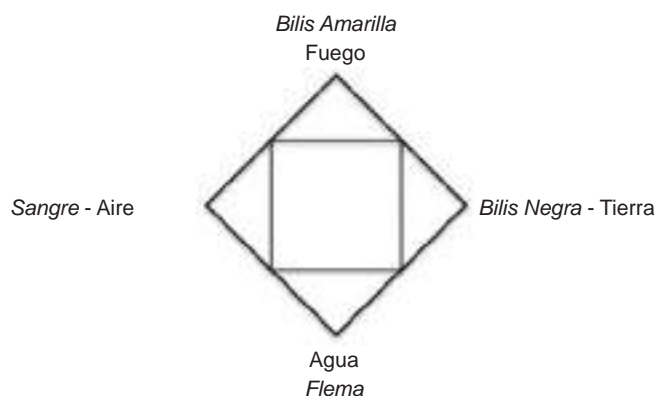


Fig. 1 Los humores y sus correspondientes elementos.

medo y frío) en diferentes líquidos: los humores. La bilis negra (cuyo elemento era la tierra), la flema (el agua), la sangre (el aire) y la bilis amarilla (el fuego)²⁰ (Fig. 1). Todo aquello presente en el universo conocido tenía alguna combinación de dichos elementos. De este modo, cualquier cosa que una persona tocara, consumiera e incluso viera o escuchara, tenía un efecto debilitador o fortalecedor en su cuerpo. Por esta razón, se debía tener cuidado en los hábitos alimenticios.

Aristóteles, en *Meteorologica* y en *Problemata*, escribe que en el ciclo de la vida todos los seres vivos son parte de un sistema en el cual un alimento crudo debe ser cocido²¹. El cuerpo humano actúa bajo el mismo principio: El estómago “cocina” la comida a través de la acción de la sangre, en la digestión²². Por lo tanto, lo mejor para un ser humano era permanecer en su lugar de origen. Cambiar de residencia y consumir productos desconocidos tendría consecuencias en los humores. El mismo Colón, en el ya mencionado “Memorial de Torres”, apunta que si la empresa expedicionaria va fallando es por la enfermedad de aquellos que vinieron con él. Para el Almirante, “las causas de las dolencias tan general de todos es de mudamiento de aguas y aires”, y más abajo que:

*por consiguiente, la conservación de la santidad, después de Dios, está que esta gente sea proveída de los mantenimientos que en España acostumbraba, porque de ellos ni de otros que viniesen de nuevo Sus Altezas se podrán servir si no están sanos*²³.

¹⁷ “Turismo culinario: Una perspectiva folclorista sobre el comer y la otredad”.

¹⁸ Utilizo este anglicismo para referirme a lo que es de “gusto agradable o aceptable”.

¹⁹ Long, Lucy M. “Culinary Tourism: A Folkloristic Perspective on Eating and Otherness”. *Southern Folklore* 55.3 (1998), p. 185.

²⁰ Pinkard, Susan. *A Revolution in Taste: The Rise of French Cuisine*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 8.

²¹ Laudan, Rachel. *Cuisine and Empire: Cooking in World History*. Berkeley: University of California Press, 2013, p. 48.

²² Earle, Rebecca. *The Body of the Conquistador: Food, Race and the Colonial Experience in Spanish America, 1492-1700*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 28.

²³ Colón, Kindle ub. 2061.

No es sorprendente, por lo tanto, que los europeos, al encontrarse en un espacio natural distinto, rechazaran los alimentos americanos.

Este rechazo, patente en mi ejemplo inicial de Cuneo y en el Memorial de Torres de Colón, en el cual él insiste en la necesidad de la importación de productos europeos para la manutención de sus hombres, se convierte en un *topos* que aparece en múltiples textos coloniales, como el del cabildo secular de Potosí de 1610. Si bien como hemos visto hay cronistas y documentos variados que cantan las virtudes y las delicias que se encuentran en América, otros tantos las rechazan. Y es un patrón que se repite a lo largo de la colonia. El “pueden” de la frase “maíz, chuño, papas y otras comidas *que no pueden comer los españoles*” (énfasis mío) no es un “poder comer” como habilidad de ingestión o peligro alimenticio al humano (sabemos que los productos son comestibles, se pueden comer) sino un “no deber”, es decir, no eran *comibles*, según las categorías de Long.

Sin embargo, como espero haber mostrado también, este *disgusto* adquirido, este inicial rechazo dio paso a una aceptación. Y es que las categorías anteriormente establecidas, son fluidas. Con los años, los productos americanos dejaron de ser exóticos; los hijos y descendientes de los españoles –ellos mismos más de aquí que de allá– entraron en una nueva dinámica del gusto: los productos ya no eran exóticos, eran conocidos. Los años de sobrevivencia ya marcaban una comestibilidad y en términos de palatabilidad, el disgusto se convirtió en gusto adquirido. Un proceso en el cual aquello que se había considerado desagradable se vuelve delicioso; un cambio cultural –y aquí cito a la filósofa Carolyn Korsmeyer– en el cual “algo que inicialmente evadimos por terrible o desagradable, se convierte a algo significativo y sabroso”²⁴. Es decir que en la construcción cultural que es el gusto, como propone Long, el cambio de disgusto a gusto se da a través del sabor (de la palatabilidad) y la repetida exposición social al producto (su ahora expirado exotismo). Incluso si volviéramos a las reglas de comida de Aristóteles, los semina-

ristas, la población de la Audiencia de Charcas, estaban siguiendo las reglas. Consumían aquello producido en la tierra donde habían nacido.

Así, la dieta de los seminaristas presenta la cooptación de lo local al nuevo habitante y a sus descendientes, en una especie de conquista invertida a partir de papilas gustativas y de la construcción de una sociedad mestiza, que por más que los españoles querían mantener separada y regulada, no podían.

Propongo, entonces, que la incursión del maíz, la papa y el chuño en la dieta española, ejemplificada tal vez en el potage que consumían los seminaristas de Charcas, puede verse como la concretización de lo que Homi Bhabha nos dice en su ensayo *Signs Taken for Wonders*²⁵, en su reflexión frente a la negociación de las relaciones de poder entre culturas enfrentadas. Bhabha sostiene que el poder colonial se establece a través la creación de diferencias, individualidades e identidades que permiten crear un mapa de poder²⁶, pero que al mismo tiempo crean procesos de hibridez en los cuales se invierte el proceso de dominación a través de la negación y subversión²⁷. Es decir que la hibridez es un estado que el poder colonial no puede controlar y es el resultado directo de su deseo de control y de integración del objeto colonial dentro del patrón colonial de poder. En su deseo de hacer del sujeto colonial uno homogéneo y perteneciente al imperio, el poder colonial crea un sujeto híbrido que por dicha naturaleza escapa a su control y a su patrón de comportamiento e identidad²⁸. De este modo, la combinación de productos alimenticios aquí nombrados ejemplifica ese espacio intersticial donde se negocian sabores para crear una costumbre alimentaria que ni pertenecía a los indígenas originalmente, ni a los europeos. En este caso los productos americanos (maíz, papas y chuño) y europeos (la carne de carnero y los lácteos), adelantándose a la tendencia de comida fusión del siglo XXI, negocian una combinación para llegar a las papilas gustativas, resultando, desde el siglo XVII, en un mestizaje del sabor.

²⁴ Korsmeyer, Carolyn. “Delightful, Delicious, Disgusting”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 60.3 (2002), 220.

²⁵ “Señales interpretadas como maravillas”.

²⁶ Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 2004, p. 158.

²⁷ *Ibid*, p. 160.

²⁸ *Ibid*, pp. 163-164.

BIBLIOGRAFÍA

- *Actas del Cabildo Secular de Potosí*. 12 de marzo, 1610. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. CPLA 12. Sucre, Bolivia. 342r-342v.
- Barnadas, Josep M. (1995), *El seminario conciliar de San Cristobal de la Plata - Sucre (1595-1995)*. Sucre: Archivo - Biblioteca Archidiosesanos "Monseñor Taborga".
- Colón, Cristobal. (2012), *Los cuatro viajes y testamento*. Tucson: Acedrex Publishing, Kindle Book. Digital.
- (2015), "Comida a la carta". Gustu.com. Página en internet. 3 de junio.
- Cobo, Bernabé (1890), *Historia del Nuevo Mundo*. Ed. Marcos Jiménez de la Espada. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces.
- Cuneo, Michele de, *Carta del segundo viaje*. Fotocopia.
- Earle, Rebecca (2012), *The Body of the Conquistador: Food, Race and the Colonial Experience in Spanish America, 1492-1700*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo (2011), *Sumario de la historia natural de las Indias*. World Classics. Kindle Book. Digital.
- (1733. 1738), "Gasto Ordinario y extraordinario del primer sexenio desde 19 de mayo de 733 hasta fines de 1738". Archivo Eclesiástico, Archivo del Seminario, Volumen 6, Sucre, Bolivia.
- (1592), "Juicio por alcances de contribución". Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, EC 1592-15. Sucre, Bolivia.
- Korsmeyer, Carolyn. "Delightful, Delicious, Disgusting". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 60.3 (2002) pp. 217-225.
- Laudan, Rachel (2013), *Cuisine and Empire: Cooking in World History*. Berkeley: University of California Press.
- Long, Lucy M. "Culinary Tourism: A Folkloristic Perspective on Eating and Otherness". *Southern Folklore* 55.3 (1998), pp. 181-204.
- Pinkard, Susan (2009), *A Revolution in Taste: The Rise of French Cuisine*. Cambridge: Cambridge University Press.



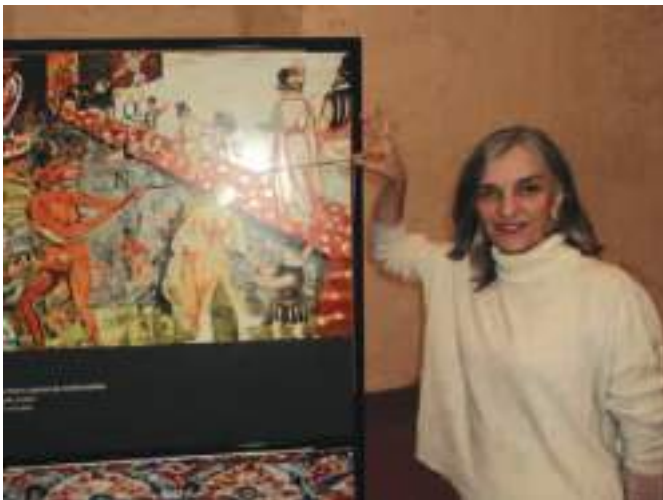
ACTIVIDAD ARTÍSTICA



EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA

Mestizajes: Recombinaciones

Fotos de: Danilo Barragán Rocha y María Daniel Balcázar
Curaduría: Teresa V. de Aneiva.



EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA

Proyectos de conservación en la ruta del Barroco Andino.
World Monuments Fund.



MÚSICA

Orquesta Filarmónica El Alto. Bolivia.
Dirige: Maestro Fredy Céspedes. Bolivia.



Ensamble Barroco de Arequipa. Dirige: Alejandra Lopera. Perú.



Coro de Niños San Rafael Arcángel. Dirige: Pilar Lopera. Perú.



TEATRO

David Mondacca y Claudia Andrade. Bolivia.
Los secretos del Convento.





