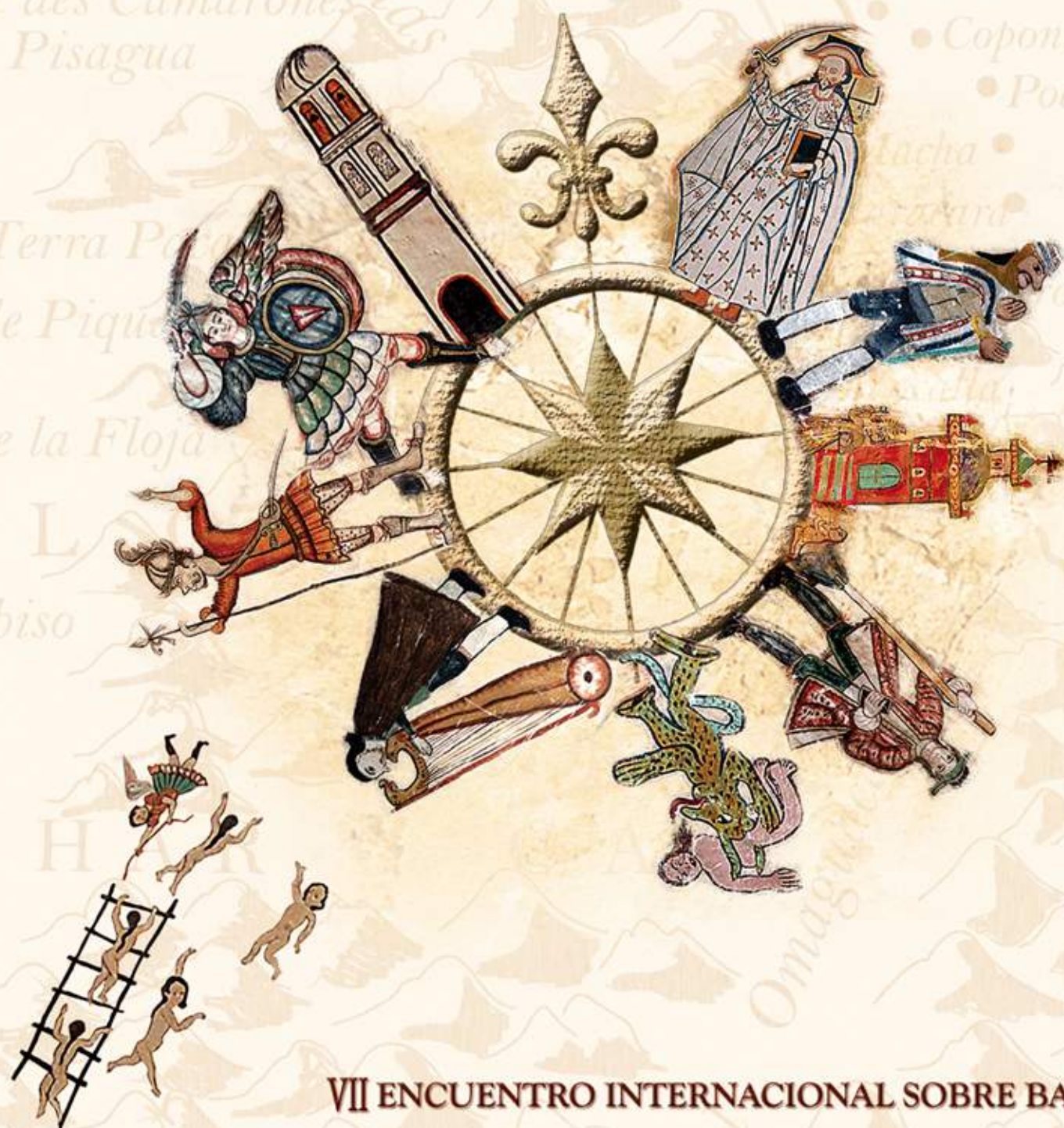


Migraciones & Rutas del BARROCO



VII ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO



Imagen Portada:

Pintura mural de la Iglesia de Parinacota - Chile

Libro publicado por la Fundación Visión Cultural
y la Fundación Altiplano

Edición y Producción General:
Norma Campos Vera

Diseño Gráfico:
Fátima Gutiérrez

Impresión:
PROINSA

Depósito Legal: 4 - 1 - 903 - 14

ISBN: 978 - 99974 - 41 - 33 - 1

Copyright © Fundación Visión Cultural

editorial@visioncultural.org

Todos los derechos reservados

La Paz, Bolivia, 2014

Migraciones & Rutas del **BARROCO**

FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL

FUNDACIÓN ALTIPLANO



VII ENCUENTRO INTERNACIONAL
SOBRE BARROCO

VII ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO

Migraciones & Rutas del **BARROCO**



ORGANIZACIÓN Y EDICIÓN:

Norma Campos Vera
FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL

Magdalena Pereira
FUNDACIÓN ALTIPLANO

AGRADECIMIENTOS:

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Sernatur

Gobierno Regional de Arica y Parinacota

World Monuments Fund

Universidad Nuestra Señora de La Paz

Consulado General del Perú en Arica

Municipalidad de Arica

Universidad Santo Tomas

Universidad Adolfo Ibañez

Terminal Puerto Arica

Abastible

CONTENIDO

PREFACIOS

- 9 Norma Campos Vera
DIRECTORA DE LA FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL
- 11 Magdalena Pereira
DIRECTORA DE LA FUNDACIÓN ALTIPLANO

PONENCIAS

- 13 LAS RUTAS DEL BARROCO
GABRIEL GUARDA O.S.B. / CHILE
- 23 LA MESA PINTADA. INTERCAMBIO DE PRODUCTOS
ALIMENTARIOS ENTRE EUROPA Y AMÉRICA Y SU REPRESENTACIÓN
EN LA PINTURA BARROCA LATINOAMERICANA
EMANUELE AMODIO / VENEZUELA
- 37 EL ESCULTOR JUAN SIMÓN:
DISCÍPULO Y ESCLAVO DE MONTAÑÉS
RAFAEL RAMOS SOSA / ESPAÑA
- 47 VIAJES, EVANGELIZACIÓN Y COMERCIO:
LA HUELLA EUROPEA EN LAS ARTES ORIENTALES
DEL SIGLO XVII
MARGARITA VILA DA VILA / ESPAÑA-BOLIVIA
- 57 ARS COMBINATORIA Y MODELOS COSMOLÓGICOS:
CORRESPONDENCIAS Y PERVIVENCIAS
EN UNA PINTURA CUZQUEÑA DEL SIGLO XVIII
ALEJANDRO GANGUI - GABRIELA SIRACUSANO
JUAN RICARDO REY MÁRQUEZ / ARGENTINA
- 71 EL PEREGRINO LLEGA A CABALLO.
SANTIAGO EN LA CULTURA VISUAL CUZQUEÑA
ELIZABETH KUON ARCE / PERÚ
- 81 EL APOSTOLADO DE ANTON VAN DYCK
EN LA PINTURA BARROCA DE NUEVA ESPAÑA
HUGO ARMANDO FÉLIX / MÉXICO
- 91 ESTAMPAS FRANCESAS EN AMÉRICA COLONIAL:
ITINERARIOS, MERCADOS Y ESTRATEGIAS EDITORIALES
AGUSTINA RODRÍGUEZ ROMERO / ARGENTINA
- 101 SAN AGUSTÍN EN HISPANOAMÉRICA:
LA CIRCULACIÓN DE UNA SERIE HAGIOGRÁFICA
NELLY SIGAUT / MÉXICO
- 113 EMBLEMAS A LA MEDIDA DE LOS GOBERNANTES.
DE VIRGILIO AL JESUITA ANDRÉS MENDO
LEONTINA ETCHALECU / ARGENTINA

CONTENIDO

- 121 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
MAGDALENA VENCES / MÉXICO
- 131 CATEQUESIS EN LA RUTA DE LA PLATA,
EL CASO DE LA IGLESIA DE PARINACOTA
MAGDALENA PEREIRA - FERNANDO GUZMÁN
PAOLA CORTI / CHILE
- 139 MANIFESTACIONES CULTURALES LOCALES
A TRAVÉS DE LAS ACUARELAS DEL OBISPO
BALTASAR MARTÍNEZ COMPAÑÓN (PIURA, 1783 - 1785)
VÍCTOR R. VELEZMORO MONTES / PERÚ
- 149 PRESENCIA FLAMENCA EN EL COLLAO JESUÍTICO:
FORCHAUDT Y EL COMERCIO DEL ARTE
MARTÍN ISIDORO Y CLELIA DOMOÑI / ARGENTINA
- 161 LA IMAGEN DEL OTRO.
LA REPRESENTACIÓN DEL REINO POLACO
EN EL MUSEO CASA DE LA CULTURA EN QUITO
EWA KUBIAK / POLONIA
- 171 EL ARTE PICTÓRICO DEL CAMINO REAL
DE TIERRA ADENTRO
MARÍA DEL CONSUELO MAQUÍVAR / MÉXICO
- 181 BAUTISTA VÁZQUEZ “EL VIEJO” Y SU ESCUELA
EN LOS ANTECEDENTES DEL BARROCO HISPANOAMERICANO
JESÚS PORRES / ESPAÑA
- 193 EL ORIGEN LIGNARIO
EN LA DECORACIÓN PICTÓRICA
DE LAS IGLESIAS CHIQUITANAS DE BOLIVIA
INÉS MAMBRETTI Y MARTÍN ISIDORO / ARGENTINA
- 203 RUTAS AMAZÓNICAS DEL BARROCO
ARTE, ARQUEOLOGÍA Y TRANSFERENCIAS
CULTURALES EN LAS MISIONES JESUÍTICAS DEL GRÃO-PARÁ
RENATA MARIA DE ALMEIDA MARTINS / BRASIL
- 211 SOBRE MÍ DESCENDIÓ UNA GRATA LUMBRE.
MIGRACIÓN, CIENCIA Y ARTE EN EL NUEVO REINO DE GRANADA
JUAN RICARDO REY / COLOMBIA
- 219 EL ORINOCO Y LA CIENCIA EMOCIONAL
EN LAS IMÁGENES DEL SIGLO XVIII
CARLOS ROJAS COCOMA / COLOMBIA
- 229 LA MUERTE EN LAS PINTURAS DE CAQUIAVIRI
AGUSTINA MAZZINI URIBURU / ARGENTINA
- 239 LAS MISIONES DE MOJOS Y CHIQUITOS,
EL ALTIPLANO Y LOS ASÍ LLAMADOS BARGUEÑOS MISIONALES
MARÍA JOSÉ DIEZ, ECKART KÜHNE / ESPAÑA - SUIZA

CONTENIDO

- 251 ENTRE LO IMPERCEPTIBLE Y LO DEVELADO
EN LOS MUEBLES DE EMBALAJE DE CUERO
ESTELA ANGÉLICA MIRANDA CASTILLO / PERÚ
- 259 GRABADORES DE METALES,
EL OFICIO DEL RESPLANDOR DEL ORO Y LA PLATA
JUAN MANUEL MARTÍNEZ / CHILE
- 265 UN OBSEQUIO BARROCO: VICUÑAS Y GUANACOS
PARA MADAME BONAPARTE
LAURA ESCOBARI DE QUEREJAZU / BOLIVIA
- 271 LA COMPAÑÍA DE JESÚS Y LA RENOVACIÓN
DE LA ICONOGRAFÍA ORNAMENTAL EN EL SUR ANDINO
RICARDO GONZÁLEZ / ARGENTINA
- 283 ROCOCÓ Y ESPIRITUALIDAD ENTRE EL HÔTEL
DE SOUBISE Y EL TEMPLO DE YAGUARÓN
GAUVIN ALEXANDER BAILEY / CANADÁ
- 297 DE ESPAÑA A GUATEMALA A TRAVES DE MÉXICO.
INGENIERÍA Y ARQUITECTURA EN AMÉRICA
EN EL SIGLO XVIII
LUIS JAVIER CUESTA HERNÁNDEZ / MÉXICO
- 309 INGENIERÍA DEL BARROCO:
EL CASO DE DOS PUENTES EN CHARCAS
VICTOR HUGO LIMPIAS ORTIZ / BOLIVIA
- 325 ARTE QUITAÑO MÁS ALLÁ DE QUITO
ALFONSO ORTIZ CRESPO / ECUADOR
- 333 HILOS QUE VAN Y VIENEN:
LA PERVIVENCIA HISPANOMUSULMANA
EN EL ARTE MUDÉJAR EN COLOMBIA
ANA MARÍA CARREIRA / COLOMBIA
- 343 SOBRE LO FÁCIL QUE HA PODIDO SER EL TRÁNSITO
DE MUCHAS DE LAS TRIBUS AMERICANAS CON ANIMALES
Y REPTILES POR EL TERRITORIO ATLÁNTICO
RICARDO DEL MOLINO / COLOMBIA
- 351 MIGRACIÓN Y DESLIZAMIENTO IDENTITARIO
EN LA HISTORIA DE LA MONJA ALFÉREZ,
CATALINA DE ERAUSO, ESCRITA POR ELLA MISMA [1829]
MARIA EUGENIA OSORIO / COLOMBIA
- 363 EL GRAN PRÍNCIPE DE FEZ
Y LOS CAMINOS DE LA SABIDURÍA
TATIANA ALVARADO TEODORICA / BOLIVIA
- 369 COPACABANA EN EL ESCENARIO DE LA PRIMERA
MUNDIALIZACIÓN. UN EPISODIO SIGNIFICATIVO
ANDRÉS EICHMANN OEHRLE / BOLIVIA
- 381 VIVALDI EN TENOCHTITLAN
SAMUEL MÁYNEZ CHAMPION / MÉXICO



PRESENTACIÓN



Norma Campos Vera

Directora del VII Encuentro Internacional sobre Barroco

Después de seis versiones realizadas en Bolivia, el *Encuentro Internacional sobre Barroco* salió a un país hermano como es Chile, estableciéndose como sede de la VII edición a la ciudad de Arica. Para tal cometido fue decisiva la iniciativa y el apoyo de la Fundación Altiplano y de su principal impulsora, Magdalena Pereira.

El eje temático que se escogió para este VII Encuentro, *Migraciones y Rutas del Barroco*, despertó gran interés entre los investigadores, que desde la primera convocatoria manifestaron un vivo entusiasmo.

Las seis versiones anteriores habían permitido desarrollar una serie de reflexiones en torno al barroco como fenómeno cultural sin precedentes por su dimensión mundial y su variedad. Fecundó, como es sabido, prácticamente todas las expresiones estéticas: las artes plásticas, la arquitectura, la literatura, la música, el teatro, etc. Generó movimientos culturales que dieron lugar a la producción de obras de valor extraordinario en distintos países europeos, americanos (de Norte a Sur) y asiáticos.

En esta ocasión, se trató de prestar atención a los constantes viajes y migraciones, trasladaron y transportaron elementos que se fusionaron con las culturas de gran parte del mundo, generando obras comprometidas con las identidades locales.

El carácter universal del barroco, a la vez que su durabilidad, parece deberse, precisamente, a que su “código genético”, incluyó la apertura a las peculiaridades de cada sitio al que llegó su impulso, motivando e induciendo a los pobladores de lugares muy distantes entre sí a “sumar y sumarse”, a acoger un proyecto inclusivo de carácter mundial. Quedan muchos ejemplos de obras realizadas por maestros indígenas que prestaron una lúcida atención a cuanto elemento pudiera arribarles desde cualquier parte del planeta.

Los caminos del barroco han sido múltiples. Las rutas terrestres y marítimas fueron escenarios de circulación de saberes, de motivos, temas y creaciones. Obras plásticas, partituras, libros, tradiciones orales... han viajado a lo largo y ancho de tierras y a través de los océanos, de uno a otro lado, de periferias a centros y al revés. Sus itinerarios sorprenden a menudo incluso a nuestro público actual, que se precia de tener acceso a todo tipo de información, de cualquier procedencia, en cuestión de segundos.

Las investigaciones realizadas sobre artes y medios expresivos, pensamiento, *historia natural* (precursora de las ciencias de la tierra y biológicas) y *moral* (ciencias humanas, antropología, etnohistoria, lingüística, etc.), así como el estudio de variados procesos de transformación, de interculturalidad y de interrelacionamiento entre pueblos, permitieron contribuir también a la valorización de la riqueza del patrimonio cultural tangible e intangible de los siglos XVI al XVIII, con proyecciones al siglo XXI.

En la actualidad, son innumerables las poblaciones, incluso muy alejadas de los grandes centros urbanos, que conservan un patrimonio material e inmaterial de gran valor como soporte de promoción del turismo cultural. Este no es “postizo”, sino que corre parejo con su carácter identitario. En muchos casos destacan rasgos, y también obras íntegras, que constituyen un testimonio vivo de las rutas y de las migraciones objeto de este memorable Encuentro.



PRESENTACIÓN



Magdalena Pereira

Directora del VII Encuentro Internacional sobre Barroco

Es un honor escribir estas palabras de presentación para las Memorias del VII *Encuentro Internacional sobre el Barroco*, realizadas en el antiguo puerto de la plata de Potosí, en Arica, Chile; gracias a la generosidad de Norma Campos, y Fundación Visión Cultural, creadores de este gran Encuentro Internacional, quienes accedieron a internacionalizar la sede del Encuentro, con sede natal en Bolivia, y darle la oportunidad a Chile, en particular a Arica, de recibir este encuentro de prestigio innegable.

Existe una verdadera red de académicos de todas partes del mundo, que esperan este prestigioso evento para difundir y relatar sus investigaciones, discutir y poner a prueba sus hallazgos y conclusiones; la sede y sus habitantes, se benefician y enriquecen con su presencia, exhibiendo a la vez a ojos expertos, su belleza natural y cultural.

Migraciones y Rutas, caracteriza a esta región frontera de Chile. Desde tiempos prehispánicos las cuencas culturales de la región, en particular, los valles de Lluta y Azapa, han sido eje de la circulación de los habitantes del altiplano hacia la costa, buscando complementar los productos de los distintos pisos ecológicos. El fenómeno de la plata de Potosí, reutilizó estos ancestrales caminos para trasladar el mayor tesoro de la corona española. Esta tradición caravanera, de rutas y tropas, cuyas huellas están en los geoglifos, petroglifos y antiguos tambos, da paso a la arriería, de pueblo en pueblo, con sus centenarias iglesias por los caminos troperos.

Luego del puerto de la plata, la independencia y república peruana, los dos grandes desastres naturales de los años 1868 y 1877, la ciudad devastada, recibe la guerra del Pacífico, cambiando de administración y soberanía. El puerto libre, promovido el presidente Carlos Ibáñez del Campo en 1953, generó un impulso en la ciudad puerto, sin embargo, la creación de la Zona Franca en la década de 1970 en Iquique, significó el comienzo de un período de letargo melancólico. El positivo y propositivo ambiente del Encuentro estimuló a la región de Arica y Parinacota, en especial a su mundo andino, siempre en movimiento, quienes han estado trabajando por un desarrollo sustentable, de la mano de su patrimonio, y de su producción tradicional centenaria.

Los resultados del Encuentro en Arica, superaron las expectativas, con más de 60 académicos expositores de diversos temas del arte, historia, antropología, música, patrimonio y turismo, sumado a los conciertos de música en la catedral del centro histórico, más la iglesia de Santiago en el pueblo de Belén, provocó a los habitantes de la región un profundo orgullo.

Este Encuentro viene a sellar nuestras relaciones internacionales, demostrando a través de la cultura las buenas prácticas y relaciones entre países vecinos, y en especial, entre las regiones fronterizas, las que necesitamos de la colaboración e intercambio, para entender nuestro pasado, presente y futuro enmarcados en este gran ámbito geográfico y cultural surandino.



LAS RUTAS DEL BARROCO

GABRIEL GUARDA O.S.B. / CHILE

En un intento por abordar, a rasgos generales, el tema principal de este Encuentro, “Migraciones y Rutas del Barroco, Patrimonio tangible e intangible América-Europa”, trato de sintetizar lo que se anuncia en su misma convocatoria, esto es, aquel momento artístico y los cauces culturales que, mezclados en medio de un complejo universo de bienes de toda índole, unen a Europa y el Nuevo Mundo a lo largo de nuestros siglos llamados coloniales. Es entre ellos donde transita este gran momento artístico de Occidente que es el arte barroco.

En un esfuerzo por tratar de presentar esa síntesis en mi aproximación a tan vasto horizonte vislumbro que, a mi entender, parecen perfilarse como grandes temas seis apartados que titularía ambiciosamente: *Italia, Rutas, España, Iglesia* y, por llamarlo de alguna manera, “*Varia*”.

ITALIA

Cuna de todas las manifestaciones culturales y artísticas del momento, su influencia en estos campos se extiende por igual a todas las monarquías europeas y, por cierto, a España. En todas partes su influencia es interpretada, manifestándose en la península, en las refinadas expresiones del Plateresco. No debe olvidarse que desde el punto de vista político, fruto de la política imperial de Carlos V, la cercanía de España respecto a Italia es estrecha y se extenderá a lo largo de todos los reinados de los miembros de la Casa de Austria como, enseguida, a los de la de Borbón.

Nos detenemos en una fuente fundamental para la transmisión inicial del momento artístico que tratamos,

en el plano de la arquitectura, cual es la obra de san Carlos Borromeo *Instructiones Fabricae et Spellectilis Ecclesasticae*, “Instrucciones de la fábrica y ajuar eclesiásticos”, publicada en Milán en 1577, con reediciones en 1795, 1599, 1603, 1643, 1682, 1738, 1747, 1754, etc., con traducciones, primero, al italiano y luego al francés, español y demás lenguas.

No está demás recordar que su autor nació en 1538 y falleció en 1584, que era hijo de Gilberto Borromeo, conde de Arona, y Margarita de Médicis, y sobrino carnal de Ángelo Borromeo, papa con el nombre de Pío IV.

San Carlos Borromeo es uno de los actores más destacados del Concilio de Trento y figura insigne en la aplicación de las reformas emanadas de aquel sínodo. En la obra que nos preocupa, su principal objetivo es precisamente interpretar y aplicar los decretos conciliares en la arquitectura sacra en cuerpos orgánicos para guía de obispos, clero y artistas.

De manera pragmática y clara promueve la adaptación de la aquitectura religiosa a las necesidades litúrgicas, desde el diseño de la planta a los menores detalles de su alzado. Base de las primeras grandes obras del barroco, recomienda la construcción de iglesias de planta de “cruz oblonga”, orientada, de tres o cinco naves, la elevación del suelo en las capillas interiores, su capacidad y comodidad, sugiriendo un codo y ocho pulgadas cuadradas por feligrés, previendo un margen para celebraciones especiales.

Dedicar párrafos especiales a las fachadas, frontispicios, atrios, pórticos y techos, que sugiere sean artesonados, a ejemplo de las antiguas basílicas; no escapan a su interés el pavimento, las puertas, las ventanas, y las gradas, ni la



Portada de *I Qvatro Libri dell' Arcitettura* Di Andrea Palladio. Venecia 1570. Academia de San Luca. Roma.

distancia entre los balaustres del comulgatorio, suficiente para que no entren los perros a tan sagrado recinto. Dedicados a las capillas mayores y laterales, altares, relicarios, pinturas e imágenes, lámparas, baptisterios, púlpitos y ambones, campanarios y sacristías; en fin, se extiende en el programa completo para la construcción de monasterios de monjas y la forma y orden que deben tener sus diferentes partes.

Demás está ponderar la importancia de las *Instrucciones*, su utilidad en un momento de cambio, cual es la reforma católica, como su indiscutida autoridad. En la península las citan, entre otros, Pacheco, Palomino o Interián de Ayala; su influencia ha sido advertida en alguna importante iglesia de la orden de Santo Domingo, en el siglo XVII, en la Nueva España.

El influjo italiano en el momento que nos ocupa no se agota en el tratado de San Carlos Borromeo.

Papel primordial tiene la difusión de los grandes tratadistas y de las “estampas”, grabados que permitieron la

reproducción de las construcciones de la urbe y sus monumentos. Tales estampas influirán magistralmente, además, en las escuelas indianas de pintura, como ha sido estudiado en las de Lima, Cuzco y Charcas, al igual que en los centros artísticos de la Nueva España.

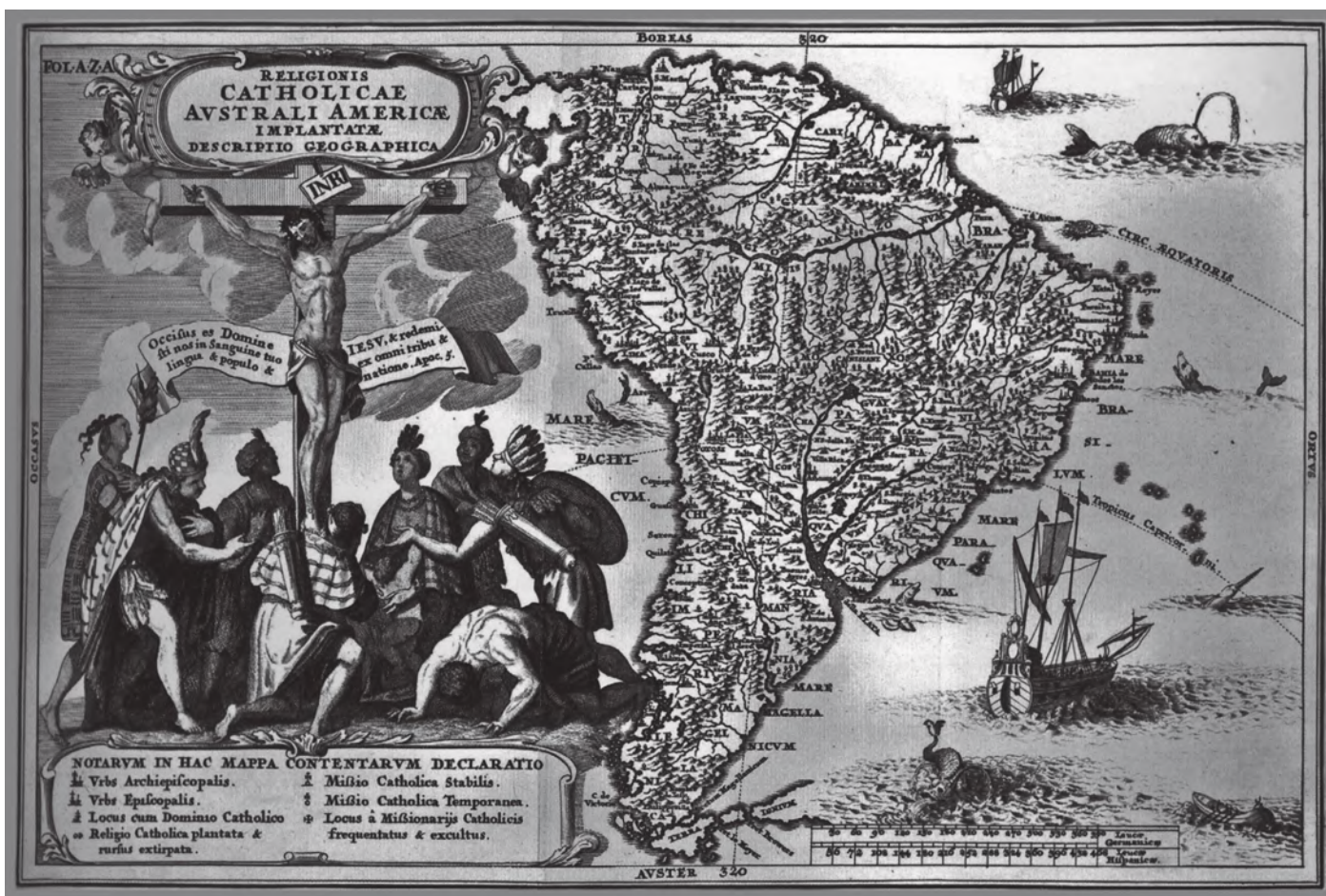
Andrea Palladio, Sebastián Serlio y demás autoridades son conocidos y usados en Indias: aun en 1746, cuando los jesuitas Pedro Vogl y Juan Hagen proyectan la construcción de la nueva catedral de Santiago de Chile –la anterior, consagrada en 1687, había quedado inutilizada en el terremoto de 1730–, discuten la proporción de los arcos citando las variantes ofrecidas por los Tratados de Vignola, Palladio y Scamozzi.

Una tercera –o cuarta– presencia de Italia en la transmisión de su arte, específicamente, su arquitectura, la ofrecen las hermosas “guías” de Roma, ediciones que hoy llamaríamos “de bolsillo”, con ilustraciones de las principales iglesias y monumentos de la Urbe. En la esquemática reproducción de fachadas, incluso, de planos, se realiza una difusión análoga a la producida por las estampas. Los procuradores de las órdenes, que debían asistir a los capítulos generales celebrados en Roma, o los mismos soldados que participaron en acciones en aquella península, debieron ser los portadores de esta fuente de información a las Indias.

RUTAS

La principal, sin duda, es el mar. Fernando Ruz Trujillo ha publicado su tesis doctoral en la Universidad Gregoriana, de Roma *El Océano y la Iglesia en Indias: la estructura marítima de la evangelización y en la organización de la Iglesia Iberoamericana: siglos XVI y XVII*. Roma 1985 y *La Iglesia y el océano en Indias: la estructura marítima de la evangelización de la Iglesia Iberoamericana: siglos XVI y XVII*. Santiago 1997 que, ciertamente, más allá de la Iglesia, vale para todas las comunicaciones de la monarquía. Cual más, cual menos, en América del Norte y del sur, en relación con Europa, o el mismo Mar del Sur, son rutas imprescindibles en la transmisión de bienes, en todas las direcciones y con todas las variantes. Abordaremos por separado algunas que en este Encuentro se perfilan como más ilustrativas.

Una, estudiada por Juana Gil Bermejo es el detalle de la ruta de los misioneros, reconstruida sobre la base de los registros de la Casa de Contratación de Sevilla en 1604. Presupuesta el viaje de su personal, a caballo, desde sus conventos a Sevilla, con un promedio calculado en 8 leguas por día; tal transporte y manutención es presupuestada con un coste de 7 reales diarios; la espera para coger el barco a Indias es estimada por la Casa de Contratación en uno y medio real diario, con un margen general de espera



La Iglesia y el océano en Indias. La estructura marítima de la evangelización de la Iglesia Iberoamericana de los siglos XVI y XVII.

en Sevilla estimado en un mes. Este breve plazo fue desestimado por los superiores de las órdenes por el hecho de que a veces tal espera se alargaba hasta a un año, con el riesgo de anular el envío y hacer volver a los religiosos a sus casas, con pérdida de todo lo gastado hasta entonces; a ello debía añadirse el hecho de que Sevilla era la ciudad más cara de España.

El flete se presupuestaba en 18.326 maravedís por persona, estimándose el coste promedio por fraile en 24.000 maravedís: los más costosos resultaban ser los agustinos: 30.699 maravedís (las cogullas), y los más económicos, los carmelitas, con sólo 16.189.

Entrando a algunos relatos de estas expediciones, se cuenta con el detalle de la primera emprendida por jesuitas alemanes, destinada a las misiones de Chile, a cargo de los padres Adamo y Brandt, entre los años 1684 y 1686.

Aparte del mal trato sufrido en el barco, el expectador arribo a Portobelo constituye la primera desilusión: la pobreza de la casa era tal, que ni siquiera se pudo contar con vino para la celebración de la misa; el agua de beber estaba descompuesta, a lo que se agregaría la tragedia de

la explosión de la Santa Bárbara de la nave capitana con muerte de 350 viajeros.

El viaje extenuador a Panamá, inmersos en el malsano aire del istmo determina la muerte de cinco padres, incluido su jefe, el P. Adamo. La pobreza de la casa de la orden en este nuevo puerto resulta análoga a la de Portobelo: los padres se ven en la necesidad de vender su ropa y sus libros para poder comprar comida. La travesía al Callao –al igual que la del Mar Océano–, se realiza en medio del susto que produce la amenaza de los piratas.

Finalmente se arriba a Lima, a la espléndida casa de la orden, cuyos moradores, como en un canto de sirenas, persuaden a los viajeros a quedarse cómodamente allí, librándose de ir a morir cruentamente en la guerra de Chile. Como puede apreciarse, el viaje constituye una verdadera carrera de obstáculos y el arribo al destino final, una gesta.

Retrocediendo en nuestro relato, no puede dejar de subrayarse el mencionado riesgo de la piratería: tanto en el Caribe como en el Mar Océano. La captura de la flota con el tesoro, en varias ocasiones, produjo las más graves alteraciones en el bolsillo de los particulares y el sustento

de la monarquía, cuyos gastos debieron cubrir los Welser y los Fugger, si no los banqueros florentinos, destino final de los tesoros del Perú, a los que nos referiremos enseguida. En todo caso, la reiteración de estas pérdidas determinó finalmente la creación del seguro llamado de *La Avería*, cobrado en forma de impuesto, lo que redundó en el notable aumento de los costes del viaje.

Ello generó, en el siglo XVIII, la creación de una importante variante en las comunicaciones marítimas, la creación de la llamada *Ruta del Cabo*, por el paso al Mar del Sur a la cuadra del Cabo de Hornos, sin los riesgos del Estrecho, y gracias a la seguridad ofrecida por el progreso de la técnica naval. Esta ruta favoreció notablemente a Chile, cuyos puertos eran los primeros en prestar los necesarios servicios y disfrutar del comercio con España.

Otra variante importante de esta misma ruta lo constituyó la habilitación de Buenos Aires como puerto de llegada; el viaje continuaba desde allí por tierra –la ruta de las pampas–, y enseguida, por la trabajosa travesía de la cordillera de Los Andes, con la consiguiente habilitación de Valparaíso para la prosecución de los envíos, hasta su destino final, Lima, Guayaquil y Panamá.

Aun hay otra ruta marítima no sólo importante, sino fascinante: la del *Galeón de Filipinas*, procedente de Manila, y cuyo puerto de destino era Acapulco; con su exótico cargamento, trajo a las Indias y a la península los tesoros de oriente, India y China. Por cierto, el Barroco incorporaría a sus expresiones tan precioso aporte.

Nos toca referirnos a la parte terrestre de estas comunicaciones, y en primer lugar, a la *Ruta de la Plata*.

No es este el lugar para detallar lo por todos sabido, respecto al hallazgo –exactamente la *inventio*– del cerro rico de Potosí, previamente conocido y explotado durante el incario. Su descubrimiento cambió absolutamente las cuentas de España desde el siglo XVI a lo menos hasta mediados del XVIII. Lo que nos interesa aquí es la configuración de esta célebre ruta que, partiendo de Potosí, en la Audiencia de Charcas, atravesaba un largo trayecto a través del altiplano, desembocando finalmente en Arica, su puerto de embarque, con destino a Callao-Lima y Panamá, el istmo, el Mar Océano, España.

La importancia de Arica en la articulación de este trayecto resulta inimaginada: corregidores de nombramiento regio, instalación de oficinas de la real hacienda y contaduría, personal subsidiario, construcción de iglesias, mansiones, bodegas y construcciones de la más diversa índole, dieron al corregimiento un periodo de brillo y de inusitado movimiento, lugar de resolución de la más amplia gama de situaciones, derivadas del hecho primario de acaecer en una época pretécnica, en que el albur era pan de cada día, con la consiguiente alteración de la verdadera máquina que significaba asegurar el des-

tino final del tesoro, expuesto a la más variada serie de accidentes e incidentes.

Al lento caminar de las mulas por nuestra ruta, se agregaba otra, llamémosla perpendicular, la del azogue de Huancavelica, en Perú, clave para el proceso de aglomeración de la Plata, antes de cuyo descubrimiento debía enviarse este indispensable componente, de las minas de Almadén, en la península.

Transportado todo a lomo de mula, se tejen a través de la geografía virreinal unas lentas caravanas que, como hormigas, conectan los puntos de extracción con los de embarque y destino. Las haciendas de la zona central de Chile, junto con las de Coquimbo, fueron grandes abastecedoras de estos animales, cuya robusta naturaleza no estaba exenta de los riesgos de pestes, accidentes o a las veleidades de un sin fin de compañías de arrieros.

Una importante variante de esta ruta es la hoy llamada “de las Misiones”, compuesta por pequeños poblados cuyos cultivos permitían el sustento de las caravanas de hombres y de bestias, proporcionando todos los servicios posibles; cada pueblo construyó su capilla, bajo el patrocinio de la santísima Virgen María o celebridades del santoral, cuyas fiestas convocaban habitantes y peregrinos, constituyendo hasta hoy un *continuum*, herencia patrimonial viva, tangible e intangible, centro de las más interesantes intervenciones de técnicos, pobladores, especialistas, restauradores y científicos.

Es del caso asociar aquí la travesía del istmo de Panamá como parte de la gran travesía del tesoro, sujeta a las mismas aventuras señaladas en la Ruta de la Plata –las mulas–, aunque tal vez diferente en lo que se refiere al complemento de las Misiones y sus fiestas.

Completamente diferente por su carga, punto de partida y destino, se trazan en el virreinato del Perú ciertas rutas, llamémoslas, de arte –precisamente barroco–, cuyos principales puntos de partida lo constituyen los centros de Cuzco y Charcas, para la exportación de pinturas, y Quito, para esculturas. Todas las iglesias, conventos, oratorios privados y casonas de la región, encargan tales piezas y se revisten con gran uniformidad de estos objetos, cuyo embalaje, transporte y feliz arribo a sus destinos constituye otra admirable realidad dentro de una época pretécnica.

Debe tenerse presente que el envío de bienes a España, más allá del transporte del tesoro, incluyó los envíos de particulares, no sólo en moneda, sino precisamente en obras de arte, especialmente platería: lámparas votivas para célebres santuarios como el de Guadalupe, en Extremadura, para las parroquias del pueblo de nacimiento, frontales íntegramente labrados en plata –como el que luce la colegiata de Santillana del Mar– y otros objetos, ejemplarmente estudiados por Cristina Esteras.

ESPAÑA

Resulta ocioso tratar de ponderar el volumen de las rutas y migraciones del barroco entre España y América; independientemente de la celosa exclusividad que la península custodiaba, impidiendo el paso a extranjeros no sólo en lo referente a personas, sino sobre todo, en materia de comercio; aun descontados sus paulatinos aflojamientos a lo largo del tiempo, por presión de tratados internacionales o violentas ocupaciones de hecho por potencias enemigas, el auténtico repoblamiento por españoles en las Indias, la generación de un mestizaje no sólo humano sino cultural y especialmente artístico y se entenderá la importancia y volumen que generarían estas relaciones. En el tema que nos ocupa, las Indias constituyen una expresión máxima y única de un proceso de transmisión artística, como también puede apreciarse que el nuevo mundo puede designarse como el continente del barroco.

Con todo, deben precisarse algunas realidades que se perfilan como características del proceso: desde el Descubrimiento y hasta las leyes descentralizadoras de fines del período, la vía de comunicación entre ambos destinos se establece a través de Sevilla. Desde su carácter de puerto de embarque, sede de la Casa de Contratación de Las Indias, más todas las instancias derivadas de este hecho, América es dependiente de Sevilla, mejor aun, de Andalucía –estas sedes se trasladarán en determinado momento a Cádiz–, hasta llegar a sospecharse que la espera de la gente de otros reinos de la península en Sevilla, los “contagió” con su potente sello. América es un campo de expansión, de divulgación de los elementos artísticos característicos del sur de la península, sobre todo en materia de arquitectura, incluidas las referencias orientales del arte mudéjar.

En este punto se contó con una obra fundamental que facilitó la traslación de tal estilo y su prolija técnica constructiva.

Nos referimos al magistral libro de Diego López de Arenas *Carpintería de lo blanco y tratado de alarifes y relojes de Sol*, cuya primera edición fue publicada en Sevilla por Luis Estupiñán en 1633 (la edición de 1727 fue complementada por Santiago Rodríguez de Villafañe).

Ante los ojos del lector desfila en ella no sólo la nomenclatura de los términos propios de la construcción de ascendencia árabe, sino dibujos de las diferentes formas del corte de maderas, de amplias superficies de taracea, con la mayor variedad de laberínticos juegos geométricos. No hay capilla mayor, artesonado o naves enteras de iglesias indianas que no dependan de esta herencia. Las cubiertas de par y nudillo, las vigas armadas, los tirantes o las triangulaciones cubren nuestra geografía desde California a Chiloé, no pocas veces con prodigios como la capilla del

Rosario de Santo Domingo, de Puebla o de la iglesia de San Pedro de Andahuailillas, en Perú.

Es el momento de afirmar que la presencia más potente de España en Indias, del mismo arte Barroco, se manifiesta de manera eminente a través de la Iglesia.

IGLESIA

No es el lugar para detenernos en su papel en la evangelización, sus métodos, éxitos o fracasos. Comencemos por establecer que aquí también, como se señaló antes, el vínculo con el nuevo mundo es Sevilla: la Iglesia de Indias depende canónicamente de la MAGNA HISPALENSIS y a través de ella, lo primero, de las características de su estructura física, y con ello, el paso a Indias de sus disposiciones para la celebración y sus expresiones artísticas.

En efecto, las *Consuetudines* de la catedral de Sevilla rijan de inmediato en las sedes metropolitanas –arzobispados de México y Lima– y con ellas, en las diócesis sufragáneas, en nuestra área –la ciudad de Los Reyes–, los obispados del Nuevo Reino, Quito, Charcas, Cuzco, Arequipa, Tucumán, Río de la Plata y Chile.

Ello se pone de manifiesto en la imposición del interior de las catedrales según el modelo llamado por Pedro Navascués en su hermoso libro *La Catedral en España* (Madrid 2004), “Modo Español”.

Se trata de la disposición del coro de los canónigos, en planta de U, enfrente de la capilla mayor, o presbiterio, separado por uno o más tramos de la nave –unidos por un pasillo denominado “vía sacra”–, y de espaldas tanto al resto de la nave central como a las puertas de la fachada.

A diferencia del modelo italiano o francés, en que ese coro se sitúa contiguo al presbiterio, abriéndose a la nave, el *modo español* hace de él una de las piezas artísticas más elaboradas de las catedrales, con despliegue de altas sillerías, finisimas tallas o virtuosismos de taracea, imponentes cajas de órganos como, en medio, fascistoles, atriles y ambones.

Según Navascués, el modelo parte de la catedral de Toledo –siglo XIII–, pasa a la de Sevilla –siglos XIV-XV–, y de allí a las de México y Lima, con su correspondiente extensión a las diócesis sufragáneas, incluida la de Santiago de Chile, según se ha podido comprobar en la reconstrucción del plano de la dedicada en 1687.

Tal “modo” creó litúrgicamente no pocas dificultades, manifestadas mucho antes de las reformas litúrgicas del Concilio Vaticano II: prescindía de la vista de la celebración por parte de los fieles, reducidos al breve espacio de separación entre el presbiterio y el coro, determinando no pocas veces el traslado de los coros según el “modo” francés; entre otras, en las catedrales de Santiago de Compostela, Oviedo o Palma de Mallorca, en la península, o en

las indianas, como la de Lima. La de México ha mantenido el modo español, pero acercando el coro al penúltimo módulo de la planta, con lo que su distancia respecto al presbiterio permite una amplia visibilidad por parte de los fieles, entre los que una larga *vía sacra* se subraya con magníficos blandones de plata de imponente altura.

Visto desde otro punto de vista, el *Modo Español*, con sus preciosos trascoros, subraya la majestad del misterio de la celebración, con cierta reminiscencia respecto a los iconostacios de las iglesias orientales, las pérgulas o las mismas imponentes rejas de las catedrales españolas.

Todos los aspectos del régimen de las catedrales heredados de Sevilla –música, capillas musicales, seises, *autos*–, son acá determinados por los concilios provinciales siendo el más importante para nuestra área el III de Lima, convocado por santo Toribio de Mogrovejo en 1582-1583, con la incorporación de las disposiciones de Trento. De ellas derivará el mundo de manifestaciones culturales y artísticas del continente, que por esta vía se manifiesta fuertemente dependiente de la misión evangelizadora de la Iglesia.

Dentro de este apartado, las órdenes religiosas ocupan un papel central: cada una es transmisora de determinados modelos y estilos. Piénsese, previas a la recepción del barroco, en las capillas góticas de dominicos y agustinos esparcidas en México, los atrios, las capillas posas, las capillas abiertas, torres y espadañas y se tendrá una idea de la magnitud de su influencia en el campo del arte.

Papel especial representa la Compañía de Jesús, creada como producto de excelencia del Concilio de Trento y de la reforma católica y se comprenderá el porqué de sus potentes manifestaciones en el campo que nos ocupa: iglesias como la Profesa en México, San Pedro en Lima o la Compañía en Cuzco, entre tantas otras, y se comprenderá este aserto.

En Chile la presencia jesuita aporta en el siglo XVIII una modalidad especial: incansablemente necesitada de operarios para cubrir su vasto y agitado campo misional, sin suficientes vocaciones locales y agotado el recurso a la península, después de largas diligencias obtienen excepcionalmente el permiso para traer personal procedente de las provincias dependientes de la casa de Austria. Ello determinará el arribo a Chile de jesuitas alemanes –austriacos, flamencos, bohemios, italianos– y con ellos nuevas modalidades estilísticas en el campo del arte.

Un primer hito está representado por el arribo del Hno. Juan Bitterich, escultor, nacido en el Tirol en 1675; llegado en 1718 y aunque fallecido dos años después, deja un valioso legado de esculturas, dejando encaminado un nuevo envío de 41 jesuitas, que arriba en 1724.

En esta ocasión llega a Chile el P. Carlos Haimbhausen quien, en 1741, con motivo de su viaje como procurador a Roma, organiza una expedición de 37 padres y herma-

nos coadjutores especializados en diversas artes, trayendo consigo 386 cajones, incluidos cuatro órganos, con todo lo cual se crea un taller en la hacienda Calera de Tango.

Su producción se caracterizará por la introducción de las formas del barroco bávaro en valiosas piezas de platería y muebles. El diseño de retablos de un cuerpo y una calle, del género pórico, tendrá tal acogida que, con las variantes del neoclasicismo, perdurará en iglesias y capillas de campo a lo largo de todo el siglo XIX. Toda la platería de la Catedral de Santiago, heredera de las preseas de la iglesia de San Miguel, después de la expulsión de la orden en 1767, pertenece a esta tipología y representa una excepción entre las manifestaciones del barroco en Indias.

VARIA

Las Indias podrían titularse como el continente del Barroco: desde las catedrales a las casas, desde sus interiores a sus exteriores, desde las fiestas del calendario a los funerales, el lenguaje de más de dos siglos de desbordante creatividad es el barroco; no se ve tal derroche de creatividad y aportes artísticos de toda índole en otros ciclos temporales de la historia de América.

Lo primero que salta a la vista, parecen ser los aspectos críticos que rodean nuestro tema y lo ensombrecen; me refiero a la dolorosa realidad de la mita de Potosí. Establecida por el virrey Toledo, sin duda frenando el caos inicial; al igual que en el trasplante de esclavos africanos a las Indias, la mita con sus tristes entretelones, hoy nos parece incomprensible; sin embargo no cuestionó demasiado a las conciencias de la época. Paralelamente a la Ruta de la Plata, a la de las misiones, la del Mar del Sur, del Mar Océano o del galeón de Manila, igualmente, como un desfile de hormigas, caminan de diversos puntos del virreinato los obreros a la mina: la de los indios de Cuzco, una marcha de ocho meses a través de las sierras hasta llegar a Potosí.

Han surgido otras críticas, más que a las rutas, que a la misma mita, al mundo del barroco indiano; bajo titulares como “liturgias del poder”, “alianza del trono y el altar”, sin descartar su sesgo ideológico. Tal apreciación parece incompleta porque desestima la popularidad de aquellas fiestas que, desaparecidos los tronos, perduran hasta el presente en torno al altar: las actuales fiestas patronales de la ruta de las misiones, del *Corpus Christi* del Cuzco o en Chile, las peregrinaciones a santuarios como Andacollo, Yumbel, Carelmapu o Caguach, nuestro *Cuasimodo*, en lugar de disminuir, aumentan. Más que ver en los fastos virreinales aquel tipo de alianzas, las fiestas parecen explicarse más bien por la competencia de los ayuntamientos, de las órdenes, las cofradías, los barrios, los gremios

¡quién celebra mejor! La fiesta viene en la Iglesia desde los primeros siglos del cristianismo y descripciones como la traslación de las reliquias de los mártires Gervasio y Protasio, por san Ambrosio, el año 386, en Milán, son análogas a las procesiones de nuestro barroco seiscientosco.

Un aspecto notable dentro del tema tratado lo constituye su impronta urbana: la ciudad es en sí el gran encuadre de las fiestas y las plazas mayores su principal escenario.

En efecto, rodeada de los edificios más emblemáticos de las ciudades –iglesias mayores, palacio de gobierno, real Audiencia, ayuntamientos, las plazas son estrado de la justicia, cadalso, mercado, escenario de las procesiones, autos, coso para las fiestas reales de toros o de destrezas caballerescas –juego de cañas, sortijas, alcancías–, en fin, *castillos* de fuegos de artificio, es inimaginable la ductilidad festiva de estos espacios concebidos con suelo duro, para dar cabida a tal variedad de actuaciones y lucimiento de las fachadas de los mejores edificios, las cuales solían cubrirse de falsas arquitecturas efímeras, junto con colgaduras y reposteros heráldicos.

Pero, las plazas no agotan el uso festivo de la trama urbana: se da la generación de circuitos procesionales, tal vez el más imponente, la Calzada de los Misterios, que une la ciudad de México con el Tepeyac, con los quince misterios del Rosario, representados en estelas de piedra, íntegramente labradas. En la Antigua, en Guatemala, la calle que lleva al convento de San Francisco luce otras tantas capillas con el mismo objetivo. En Santiago el obispo Gaspar de Villarroel establece un trayecto “De Pasión” para los viernes de cuaresma, entre las iglesias de Santo Domingo y Santa Ana, con cubrimiento de las fachadas con pinturas devocionales.

Otro tema que aflora en nuestra revista lo constituye el barroco en madera: las iglesias de Paraguay, en que cada columna es un árbol, íntegramente tallado y pintado, con cubiertas a dos aguas y cielos enteramente dibujados, tras pasadas de olor a cedro, constituyen un aporte único en la época y en el mundo. En Chiloé, al sur de Chile, los jesuitas construyeron ochenta capillas de madera –la más antigua conservada, Santa María de Achao, de la década de 1730– ofrecieron ejemplares sorprendentes, de que dan cuenta dibujos de las desaparecidas.

En el diseño de tantas iglesias, llama la atención la poca presencia de construcciones de planta central. Si bien es cierto que San Carlos Borromeo no las recomienda, la celebridad de las diseñadas por Borromini y Bernini, divulgadas por tantas estampas, no parecen tener una presencia apreciable en Indias. No obstante sorprendentes ejemplares peninsulares, como San Luis Rey, de Sevilla, de los jesuitas, San Antonio de los Alemanes o San Marcos, en Madrid, entre otras, parecen no tener mucho eco en Indias.

Pero puede tratarse de falta de estudio, de desconocimiento: ejemplares tan insignes como la capilla del Pocito, en el cerro de Tepeyac, en ciudad de México, son sobresalientes en cualquier parte del mundo; en Chile hay documentación de tres: San Agustín en La Serena, la iglesia de la Compañía de Jesús en Valparaíso y la iglesia parroquial de Chacao, en Chiloé; todas del siglo XVIII. En Sucre se conserva otra de planta elipsoidal, de un monasterio de monjas, dentro de la cual se insertó hábilmente una caja de planta rectangular. Sin duda sus usuarias no se adaptaron a espacio tan novedoso y optaron por lo de siempre; el resultado es el caso insólito de un edificio exteriormente curvo e interiormente rectangular.

La arquitectura festiva o “efímera” constituye otra floración que encontró buen caldo de cultivo en el barroco indiano, dando tema a los especialistas: en 1985 se publicaron en México quince ponencias sobre el asunto, abordado en el V Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México, con sorprendentes alcances, a los que deben agregarse nuevos aportes, en especial los de José de Mesa y Teresa Gisbert, en Bolivia, válidos para todo el virreinato del Perú, o de Isabel Cruz, en Chile, en su cautivante libro *La Fiesta, metamorfosis de lo cotidiano*. Esta temática es de interés universal y dada a conocer en incontables publicaciones.

No es menos atractivo el estudio de la música, desde las capillas catedralicias a la de las Misiones. Personalidades como Zipolli –entró a la Compañía precisamente en San Luis Rey, de Sevilla– o en la Chiquitania, la música de las misiones de Moxos y Chiquitos, en Bolivia; la interpretación de la multitud de partituras develadas por la investigación, ponen de manifiesto uno de los aspectos más sobresalientes de la época. En Chile se han vuelto a tocar las producciones de José de Campderrós, maestro de la capilla de música de la catedral de Santiago, o de las misiones jesuitas de Chiloé, por el conjunto coral de niños veliches de Compu. Se ha avanzado en el conocimiento del instrumental de iglesias y conventos –restauración de los órganos de Andahuailillas–, del siglo XVI, la dotación de tales instrumentos, así como la proliferación de arpas y chirimías para la celebración del culto, o de la dispensa de dote a las cantoras de los monasterios de monjas, como el recurso a intérpretes de color, por el tono grave de sus voces.

Qué decir de la literatura barroca: toda la geografía indiana está ilustrada por producciones, con infinitos nombres de obras sobresalientes –Sor Juana Inés de la Cruz, Sigüenza y Góngora, Peralta Barnuevo– buenas y malas. Hay fenómenos destacados, como la *Academia* del virrey del Perú, príncipe de Esquilache, de 1615 a 1620. En Chile, las historias de los padres Alonso de Ovalle o Diego de Rosales, literariamente y por sus contenidos constituyen documentos indispensables para el conocimiento del siglo

XVII, desde la descripción de los edificios y de las fiestas a los caprichos de la gastronomía.

Tal vez la palma, para la temática de este Encuentro se la lleve la monumental obra de Bartolomé de Arzans de Ursúa y Vela: *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, editada en tres tomos, con descripción –agobiadora– de todas las fiestas de aquel centro único de la riqueza, las rutas y el barroco.

¿Donde situar casos tan sobresalientes como la tela *Labyrinth a modo de ajedrez*, del taller de Gaspar Miguel de Berrio, de la Audiencia de Charcas, sobre un grabado de Paulus Minguet, del siglo XVIII, conservado en el Museo Histórico Nacional de Santiago cuyo texto es una maravilla de imaginación, de catequesis y de esplendor del barroco?

Se podría confeccionar un catálogo de los factores que significaron la pérdida del patrimonio tratado; terremotos e incendios fueron devastadores y frecuentes; a ello hay que sumar las guerras de la Independencia: la catedral de Concepción, de Sabatini y Toesca, sirvió de caballeriza, en Santiago. Conventos y monasterios de monjas fueron ocupados como cuarteles; en 3 mayo de 1822 está fechado en Lima un oficio del ministro de Hacienda del Perú, Fernando José Boqui, dando cuenta de la fundición de la platería de los conventos de San Francisco y La Merced de Santiago, de San Francisco de Valparaíso, Curimón y Cauquenes y de las iglesias de Concepción, Chillán, Santa Juana y Los Ángeles. Dos años antes, con ocasión de la toma de la realista Valdivia por Lord Cochrane, se perpetró el despojo de la platería de 18 iglesias, al extremo de no dejar cálices para celebrar la misa.

Además, el esplendor del barroco había caído en un proceso de declinación desde el último tercio del siglo XVIII, por efecto de la reacción neoclásica, que obtuvo no pocos devastadores triunfos; parece ser que la riqueza de centros como Lima generó este tipo de alteraciones. La actividad del óptimo arquitecto que fue el presbítero Matías Maestro, significó la pérdida de los retablos del 600, San Francisco, San Pedro, etc.; sólo se salvó el del monasterio de Jesús María de doncellas indígenas, clarisas capuchinas, por profesión pobres. Cuzco, en cambio, cuyo protagonismo había ido palideciendo con el traslado de sus magnates a Lima y conocidos factores internos, conservó las maravillas de la catedral, la Compañía o Santa Clara. En Chile: la catedral de Santiago, de piedra sin revocar y con vigas de traza mudéjar, lucía los preciosos retablos labrados por los jesuitas bávaros, hasta ser enteramente reformada en el siglo XIX, sustituyéndolos por equivalentes de marmol, neoclásicos, encargados a Italia.

En este contexto hace su aparición en Segovia, en 1788, el *Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los aficionados y uso de los Profesores*, de Antonio Rejón de Silva. Verdadera fiesta para los arquitectos, contiene la descripción de todos los términos del oficio, incluso del vocabulario mudéjar, pero con calificaciones: la arquitectura gótica, por ejemplo, se clasifica como “muy pesada y tan falta de primor como de gusto”; el término Éntasis, “no esta bien admitido en la buena Arquitectura”; a la voz Contra pilastra, que “su uso [...] es de mal gusto”; en fin, respecto a la columna salomónica, que “este género de columnas está reprobado en la buena arquitectura”.



LA MESA PINTADA

INTERCAMBIO DE PRODUCTOS ALIMENTARIOS ENTRE EUROPA Y AMÉRICA Y SU REPRESENTACIÓN EN LA PINTURA BARROCA LATINOAMERICANA

EMANUELE AMODIO / VENEZUELA-ITALIA

INTRODUCCIÓN

La conquista de los territorios americanos fue impulsada primordialmente por intereses económicos, sobre todo la búsqueda de una ruta de aprovisionamiento de las especias orientales, aunque derivó hacia otros productos, como los metales preciosos, y la conquista territorial, cuando se percataron que no habían llegado a la India y Çipango, sino a un nuevo continente relativamente más fácil de conquistar. Así que, tanto las relaciones con los nativos como el proyecto de colonización, deben ser pensados como una empresa comercial, de allí los intereses investigativos, sobre todo de plantas médicas y utilitarias. Si desde América se produjo tempranamente un flujo de productos hacia Europa, lo mismo pasó en dirección contraria, sobre todo para favorecer la implantación de colonias españolas y portuguesas en el Nuevo Mundo.

Este intercambio de productos vegetales, desigual en cantidad y tipo, tiene un aspecto antropológico sumamente importante: mientras que en los territorios americanos se trasplantaban productos vegetales y las culturas que le daban sentido; en el caso europeo, esos productos fueron descontextualizados culturalmente, lo que implicaba su redefinición en términos puramente utilitarios. La importación se limitó a su trasplante, pero en la mayoría de los casos, no se prestó atención a las costumbres y sentidos simbólicos que las sociedades indígenas habían producido alrededor de las plantas alimentarias, a parte tal vez, de un saber mínimo sobre su tratamiento culinario y muy pocas recetas (el cacao transformado en Europa en barras de chocolate dulce es solamente uno de los casos). En este sentido, parece que tuvieron más éxito en Europa los pro-

ductos de fácil redefinición culinaria (la papa, el maíz) y menos los que necesitaban de una transformación previa para ser consumidos, como la yuca amarga (mandioca) de la cual era necesario extraer el venenoso ácido cianhídrico antes de ser preparada para el consumo.

Nuestro interés hacia el campo culinario no se refiere principalmente al intercambio de productos comestibles (lo que pasó materialmente de uno al otro continente), sino que pretende abordar su representación, tanto en Europa como en América, en la época colonial a través de la iconografía pictórica, asumida como “espejo” de una realidad multiforme, tanto por lo que atañe a los productos consumidos como a la función que desempeñaban para la construcción y el mantenimiento de las identidades, asumiendo que consumir este u otro producto puede asumir la función de marcar lo que cada uno es o el lugar que ocupa. Evidentemente, ya que se trataba de sociedades estratificadas, habría que definir quienes eran los productores de esas imágenes, quienes las encomendaban y, finalmente, cuál era la función que desempeñaban, sobre todo considerando las relaciones de poder que implicaban. De antemano, debe ser aclarado que fundamentalmente nos interesaremos por productos comestibles vegetales, mientras que dejaremos para otra ocasión el estudio de la conformación de recetas culinarias mestizas, es decir, que combinaban tanto productos como técnicas de procesamiento. En cuanto a las fuentes, en vista del enorme número de productos pictóricos de la época barroca, tanto en Europa como en América, delimitamos nuestro universo en categorías concretas identificables, como lo son los *bodegones* y los *cuadros del mestizaje*, aunque finalmente

echamos mano a algunas representaciones de banquetes, como es el caso de las series de los milagros de San Francisco.

LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DE GÉNEROS COMESTIBLES AMERICANOS EN EUROPA

El intercambio de productos alimentarios entre Europa y el continente americano fue ampliamente desigual, resultado directo de las relaciones políticas que se instauraron entre los dos mundos: Europa conquistando y colonizando el nuevo continente, lo que implicó la implantación de las culturas occidentales en el Nuevo Mundo, mientras que se le explotaba para mantener la economía europea gracias al oro y la plata, productos que sí pasaron en abundancia al Primer Mundo. A consecuencia de este desbalance, desde una perspectiva ecológica, se produjo en el continente americano una verdadera “guerra” (cf. Amodio, 2000), con las plantas europeas invadiendo desde el comienzo de la colonización el ecosistema americano, mientras que las pocas plantas que fueron llevadas a Europa tuvieron poco impacto ecológico, por lo menos hasta el final de la época colonial cuando finalmente papa, maíz y tomates entraron en la dieta y, con ello, su cultivo se extendió progresivamente a todo el continente.

Este intercambio desigual debería ser visible también en la representación pictórica, una vez que asumimos que ésta representa un espejo donde la realidad se ve reflejada directa o indirectamente. No nos estamos refiriendo a las imágenes de los indígenas americanos que circularon desde los primeros años de la conquista, donde el entorno natural de esas representaciones más o menos imaginarias contenían árboles frutales americanos (cf. Amodio, 1993), ni a los libros de los cronistas, cuyos textos estaban a menudo acompañados de imágenes de productos alimentarios, como en el caso del cronista milanés Benzoni en su *Historia del nuevo mundo* (Benzoni, 1967); sino a las representaciones pictóricas europeas de temas religiosos, como las representaciones de las *Bodas de Canaán* o la *Última Cena*, o profanos, como los *bodegones*. Esta elección deriva de uno de nuestros fines: identificar las representaciones de los productos alimenticios que habían sido trasplantados en Europa, sin que mediara la explicitación de su origen, es decir, que habían sido suficientemente naturalizados para aparecer como elementos cotidianos, aunque con esto no estamos excluyendo el reconocimiento del pintor o de quien miraba el cuadro, de su origen foráneo y exótico. De hecho, siguiendo la lección de Carlo Ginzburg (1983), precisamente esas representaciones de frutos foráneos pueden ser considerados indicios de un proceso incipiente de naturalización que desplazaba progresivamente el “exotismo” de su origen, hasta hacerlo olvidar.

Frente a la enorme cantidad de materiales iconográficos de la época barroca europea, la búsqueda primeramente se dirigió hacia las pinturas religiosas, donde directa o indirectamente aparecían mesas servidas, pero sin excluir representaciones de “cocinas” y banquetes de ambientes laicos. De la misma manera, nos concentramos en los *bodegones*, de los cuales revisamos unos trescientos ejemplares italianos y españoles, incluyendo la colección del Museo del Prado. De antemano hay que decir que los resultados no fueron muchos, distribuidos a lo largo de los tres siglos del Antiguo Régimen, no necesariamente en correspondencia con la historia de la penetración y uso de productos americanos en Europa. Por ejemplo, en el caso del maíz, encontramos pocas representaciones, pero no del siglo XVIII, cuando ya se cultivaba el maíz en varias regiones de Europa, sino de mitad del siglo XVI y comienzo del siglo XVII, cuando su introducción era incipiente. Las más tempranas, pertenecen al pintor milanés Giuseppe Arcimboldo (1526-1593), muy valorado durante la segunda mitad del siglo XVI, famoso particularmente por sus pinturas manieristas de rostros humanos compuestos por flores, frutas u hortalizas. Se trata de dos pinturas realizadas a la corte de Viena, donde estuvo al servicio, desde 1562, de los emperadores Maximiliano II y Rodolfo II. La primera, *Verano*, es de 1571 y presenta un paisaje enmarcado por una gran guirnalda de frutas y tubérculos estivales en primer plano conformando la figura de un hombre sentado en el suelo, componiendo sus pantorrillas dos manojos de mazorcas de maíz descascaradas, entre otras especies vegetales. La segunda representación es de 1591, componiendo un retrato del emperador Rodolfo II, como la deidad romana *Vertumnus* (título de la obra), compuesta según el estilo de Arcimboldo de frutas, tubérculos y flores, con una mazorca de maíz, con su cáscara abierta a conformar la oreja izquierda (Fig. 1). Considerando el interés de Arcimboldo por la alquimia, las *maravillas*, sobre todo vegetales y su frecuentación con los otros botánicos, no resulta extraña la presencia del maíz en dos de sus obras. De hecho, este mismo interés es el que encontramos en el segundo ejemplo temprano de representación europea del maíz, la del francfortés Abraham Mignon (1640-1679), en un bodegón de flores donde aparecen en la mesa que rige el jarrón, dos mazorcas de maíz, con su cáscara abierta. Mignon obraba en un ambiente de fuertes intereses botánicos, con influencia directa del botánico flamenco Rembert Dodoens, cuya *Historia de las plantas* había sido publicada un siglo antes (1554). Cornelia Diekamp interpreta la presencia del maíz, junto con dos espigas de trigo, como una contraposición a las flores selváticas del jarrón, es decir, entre naturaleza salvaje y naturaleza culturizada a través de la agricultura (Diekamp, 2011), pero vale también la pena llamar la atención sobre la presencia de una



Fig. 1. Giuseppe Arcimboldo, *Vertumno*, 1591. Skokloster Castle, Suecia.



Fig. 2. Ulisse Aldrovandi, *Pomum aureum vel amoris*... Museo di Palazzo Poggi, Bologna.

amapola de opio (*Papaver somniferum*, L.), la que asociada al maíz deja entrever otra contraposición entre el mundo vegetal europeo y el de otras latitudes lejanas, marcadas por el exotismo (el opio, las Indias Orientales, y el maíz, las Indias Occidentales).

El mismo destino pictórico del maíz parece haber tenido el tomate, aunque con un mayor número de representaciones a partir de la segunda mitad del siglo XVII. La historia del tomate comenzó de manera dramática en Europa ya, desoyendo las indicaciones de su comestibilidad de parte de algunos cronistas de las Indias, fue considerado perjudicial para la salud humana, una vez que fue categorizado botánicamente en la familia de las *solanáceas*, familia a la cual pertenecían la mandrágora, la belladona y el beleño, plantas mágicas utilizadas como alucinógenas por las brujas medievales en sus rituales, pero también como componente de los pociones para el amor (resulta interesante anotar que también la papa es una *solanácea*).

A parte del grabado que en 1554 el botánico flamenco Rembert Dodoens incluyó en su libro *Historia de las plantas* de 1554, donde el tomate recibe el nombre de *manzanas del amor*, tres años antes, en 1551, el boloñés Ulisse Aldrovandi había llamado del mismo modo, *pomum amoris*, los tomates que cultivaba en su jardín botánico de Bologna, de los cuales elaboró un dibujo con su definición *Pomum aureum vel amoris. Solanum pomiferum aureum*, como puede verse en su representación a colores de la planta y fruto (Fig. 2), añadiendo *Malum insanum*, es decir, no comestible (cf. Biancastella, 2003).

Considerando la importancia de Sevilla para las relaciones entre España y el Nuevo Mundo, no resulta extraño que sea aquí donde encontramos una de las primeras representaciones pictóricas del tomate en España. Se trata del primer encargo importante de Murillo para el Convento de San Francisco de Sevilla, una de las pinturas destinadas al claustro chico del convento, la *Cocina de los ángeles*, realizada en 1646, donde describe el éxtasis del cocinero fray Francisco Pérez en su cocina con los ángeles que vinieron a ayudarlo en sus tareas. El cuadro, con efectos tenebristas, muestra la cocina del convento, con su fogón, las ollas y los platos y los productos alimentarios típicos de la región, a los cuales se añade un tomate rojo junto con dos berenjenas en el piso, entre ollas, a la derecha de la composición. Que sea la cocina de un convento resulta muy sugerente del recorrido culinario del tomate ya que, se puede argüir, fueron precisamente los misioneros quienes con su experiencia directa de la vida de los indígenas trajeron de vuelta a Europa gran parte de las semillas y saberes culinarios americanos. Más o menos en la misma época, pero en Italia, encontramos otra representación de tomates en un cuadro del pintor Giovanni Domenico Valentini (1639-1715), nacido en Roma pero muy activo en Imola (centro norte de la península italiana), donde era considerado “pittore di cocine e di robe mangiative” (pintor de cocinas y productos alimentarios), según la caracterización que de él hizo el cardenal Benedetto Pamphili. Se trata de un bodegón de cocina elaborado hacia 1680, actualmente propiedad de la Fundación Cassa di Risparmio di Imola, donde, junto con cazos de cocina, carnes varias y frutas, aparecen tres tomates rojos asociados espacialmente a dos berenjenas. Es importante resaltar esta asociación entre tomates y berenjenas en los dos cuadros citados, sobre todo considerando que tanto en Sevilla como en el norte de Italia hay muchas recetas que las incluyen (por ejemplo, las “berenjenas sevillanas”, en el caso de Andalucía, y las “melenzane alla parmigiana”, en el caso italiano).

La entrada tardía del tomate en la pintura barroca, espejo de su recorrido en la realidad de las cocinas europeas, está refrendada por su periplo en la literatura y

en los libros de cocina. En 1620, Tirso de Molina cita el tomate en “ensaladas” en el primer acto de su comedia *El amor médico*: ¡Oh anascote, oh caifascote, / oh basquiñas de picote; / oh ensaladas de tomates / de coloradas mejillas, / dulces a un tiempo y picantes! Este uso en ensaladas está refrendado por los versos de la obra *La muerte del apetito* de sor Marcela de San Félix (1605-1687): *Alguna cosa fiambre / quisiera y una ensalada / de tomates y pepinos / cuantas especies de vinos...* Más tardía es su presencia en los libros de cocina, aunque ya Gregorio de los Ríos, jardinero del rey en Aranjuez, en 1592, había anotado en su *Agricultura de jardines* que los “pomates...eran buenos para las salsas”. La primera referencia que hemos encontrado está en una receta de pescado, el *Abadejo con tomate*, contenida en el *Nuevo arte de cocina, sacado de la escuela de la experiencia económica* de Juan Altamiras, impreso en Barcelona en 1667. Sin embargo, por lo menos en España, habría que esperar el fin del siglo XVIII para ver aparecer una receta para la salsa de tomate en el *Arte de la repostería* de Juan de la Mata, publicado en 1791 (que incluye también recetas de chocolate). En correspondencia con este progresivo auge del uso culinario del tomate, aumenta su presencia en la pintura del barroco tardío, como es el caso del *Bodegón con peces y tomates* del italiano Carlo Magini (Fano, 1720-1806)

de final del siglo XVIII, donde aparece también un raro tomate verde (Colección privada de Busto Arsizio); o el del español de origen napolitano, Luis Egidio Meléndez (1716-1780), *Bodegón con pepinos, tomates y recipientes*, de 1774 (Museo del Prado), donde aparecen cinco tomates rojos, junto a varios pepinos, siguiendo precisamente la receta de la ensalada ya citada (Fig. 3); mientras que hay por lo menos otro bodegón famoso de Meléndez, *Bodegón con tomates*, donde éstos están asociados a las berenjenas, según el uso culinario de la época.

De todas las especies vegetales utilizables a fines alimentarios que llegaron a Europa, las que tuvieron mayor éxito temprano y se distribuyeron por todo el continente fueron las calabazas (*Cucurbita*) y los frijoles o judías (*Phaseolus*), llegando a integrar la dieta de los europeos, sobre todo los de bajos recursos, cuya dieta estaba conformada por vegetales en su mayor parte. Es suficiente aquí citar algunos platos tradicionales españoles, como el *pote gallego*, que lleva judías y papas o la *olla murciana*, que lleva judías y calabaza, para apreciar el grado de penetración culinaria de los productos americanos; lo mismo que en el caso italiano, para la tradicional *pasta e fagioli*. Esta difusión popular es refrendada ampliamente por los libros de cocina desde el siglo XVI, como en el caso de la *Opera*



Fig. 3. Luis Egidio Meléndez, *Bodegón con pepinos, tomates y recipientes*, 1774. Museo del Prado, Madrid.

dell'arte di cucinare publicado el 1570 por el italiano Bartolomeo Scappi, cocinero del Papa Pío V, donde presenta dos recetas para cocinar la calabaza (*zucca*); lo mismo que el *Arte de cocina* del cocinero mayor del Rey Francisco Montañón, publicado en 1611, con una receta para preparar dulces de calabaza. De igual modo, en el *Libro del arte de coquina*, publicado en 1607 por Domingo Hernández de Maceras, cocinero del Colegio Mayor de Oviedo, aparecen dos recetas para cocinar las calabazas en guisos salados y una para elaborar conserva de calabaza con miel. De allí en adelante, los libros de cocina incluirán recetas de calabazas y muchas más de judías, habiendo éstas en parte sustituido las habas. Basta aquí citar el *Nuevo arte de cocina* de Juan Altamirano, publicado en 1767, con dos recetas de judías y cinco de calabazas (además de la ya citada receta de tomates).

Reflejo de esta masiva presencia de calabazas y frijoles en la dieta europea, no sólo mediterránea, también los pintores las introdujeron en sus obras, particularmente en los bodegones de cocina y hasta en personificaciones simbólicas, como es el caso del cuadro *El rey frijol* (1638), del flamenco Jacob Jordaens, que reproduce una ceremonia holandesa del día de los Reyes Magos (6 de enero), cuando en una tarta se escondía un frijol y quien lo encontraba durante la comida era nombrado *rey frijol*. El hecho que se tratara de una costumbre ya tradicional al comienzo del siglo XVII nos da la medida de la integración profunda que los frijoles, habían conseguido en la dieta europea y, de hecho, encontramos ejemplos desde la segunda mitad del siglo XVI, como es el caso de dos obras del pintor boloñés Annibale Carracci (1560-1609), las dos tituladas *Il mangiafagioli* (Hombre comiendo judías) de los años ochenta del siglo XVI (Fig. 4); o el *Bodegón con flores, hortalizas y un cesto de cerezas*, pintado en 1600 por el toledano Juan Sánchez Cotán (1561-1627); y, finalmente, los muchos bodegones de la primera mitad del siglo XVII de la pintora italiana Giovanna Garzoni, con judías verdes, frijoles secos y calabazas coloridas. Frijoles y judías continuarán teniendo espacio en los siglos siguientes, así como las calabazas reproducidas en gran número de bodegones, tanto italianos como españoles, enteras o cortadas, para mostrar su amarillo o rojo contenido, como en los cuadros del italiano Valentini, que hemos ya citado, los de Sánchez Cotán o de Meléndez, con su *Bodegón con calabaza*, de la segunda mitad del siglo XVIII, ya en estilo rococó.

De los otros productos vegetales americanos, poca huella queda en la pintura barroca: aparecen algunas referencias al chayote (*Sechium edule*), como en el *Bodegón con piezas de caza*, de Sánchez Cotán, pintado hacia el 1600; o a los girasoles, que tienen más un lugar decorativo que culinario, aunque las pipas pueden comerse, como en el caso del *Autoretrato con girasol* del flamenco Anton van Dyck (1599-1641), pintado en 1603. Para concluir nuestro

primer recorrido, dos otras referencias son obligatorias: el ají o chile y el cacao, aunque este último no es un producto específicamente culinario. Muchas son las referencias literarias y culinarias al ají, llamado guindilla en España y *peperoncino* en Italia, reflejo de su difusión mediterránea temprana, pero pocas las representaciones pictóricas barrocas, encontrándose solamente algunos casos, como en la ya citada *Cocina de los ángeles* de Murillo (1646); el *Jesús en casa de Marta y María*; y *Vieja friendo huevos* (1618) de Velázquez; o la obra *Otoño* de Francisco Barrera, realizada en 1638 para el Convento de franciscanos descalzos de Villamanrique (Sevilla), actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (Fig. 5). Finalmente, en el caso del cacao, hay que recordar que la planta no consiguió aclimatación en Europa, siendo su consumo satisfecho por la importación desde las colonias americanas. Aunque un poco tardío, su éxito como bebida dulce le valió representaciones pictóricas interesantes al final de la época barroca, como en el caso del *Bodegón con servicio de chocolate* (1770) de Meléndez. Así, contrariamente al tomate o los frijoles, cuyo origen terminó olvidado, es el cacao el que asumió la función de representar el exótico mundo americano.

CONSUMO ALIMENTARIO E IDENTIDAD ESTAMENTAL EN LA PINTURA BARROCA LATINOAMERICANA

Es tiempo de volver a América, aunque con preguntas un poco diferentes de las que nos guiaron por el barroco europeo. Hemos visto como los españoles en América y los criollos intentaron mantener el consumo de productos europeos y, en gran parte, lo consiguieron con el trasplante de su agricultura y las constantes importaciones de alimentos desde la madre patria. Sabemos también que algunos productos americanos eran también consumidos por los estamentos acaudalados, pero se trataba más de consumo privado, mientras en los banquetes públicos, se ostentaba la dieta europea: pan blanco de trigo y vino, sobre todo. Por otro lado, en la mesa de los pobres y estamentos socialmente intermedios, consumir productos de origen europeo era considerado una marca de distinción identitaria: ser como el *otro* valorizado. Así, una vez que hemos asumido la pintura como espejo de la realidad, pero también de la imagen que se quiere transmitir de uno mismo, nos preguntamos: ¿Qué géneros comestibles europeos fueron incorporados en los cuadros barrocos que representan la población americana de bajos recursos? Y la segunda: ¿Qué géneros alimenticios indígenas fueron incorporados en la pintura barroca latinoamericana cuyos sujetos eran los grupos sociales acaudalados? El motivo de estas preguntas deriva en nuestro fin último: identificar



Fig. 4. Annibale Carracci, *Il mangiafagioli* (*Hombre comiendo judías*), ±1680. Galería Colonna, Roma.



Fig. 5. Francisco Barrera, *Otoño* (1638). Museo de Bellas Artes de Sevilla (detalle).

elementos representativos del *otro* y descubrir la función social que desempeñaban, conscientes que los usuarios de las obras pictóricas eran gente acaudalada (las pinturas en las casas) pero, en otros casos, también el resto de la población (las pinturas religiosas). No estamos subvalorando el hecho que, en la mayoría de los casos, los pintores no pertenecían al mismo estamento de destino de sus obras (a parte, tal vez, los monjes pintores), sino al contrario, tenemos en cuenta este origen diferente, indígena o mestizo que deja huellas en sus obras que, sin embargo, son realizadas siempre según las indicaciones precisas del comitente, amén del uso de grabados como modelo que venían de Europa.

Para responder a la primera pregunta sobre los elementos europeos representados en pinturas de tema popular, elegimos un grupo de obras homogéneas, entre ellas: las series de cuadros del mestizaje, tanto mexicanos como quiteños, aunque se revisaron también otras obras espurias con el mismo tema, mientras que para la segunda pregunta, se analizaron algunas representaciones de ban-

quetes, como es el caso de las series de los milagros de San Francisco y de la Sagrada Familia.

En el caso de las series de cuadros de mestizajes, se trata de representaciones de uso público y privado, para un público fundamentalmente español, criollo y, secundariamente, mestizo, destinadas a representar el orden social de las llamadas *castas*, es decir, los grupos subalternos, con la finalidad de reforzarlo y mantener la distancia social y cultural entre los varios estamentos. La primera conclusión a la cual llegamos es que se dibuja un entorno característico de cada ejemplo de mestizaje representado, incluyendo las actividades laborales y, presuntamente, el carácter de cada figura pintada. Para dar cuenta de lo exhaustivo de la investigación es útil referir que analizamos los 109 cuadros del mestizaje del Museo de América y los 33 del Museo de Antropología, los dos de Madrid. La primera observación que hay que hacer es que, aunque considerando las repeticiones y las copias que se hacían de un pintor al otro (el esquema en el caso de México es fijo, como los tipos de mestizaje), se observa un conti-



Fig. 6. Anónimo, *De Tente en el aire y Mulata, albarrazado*, 1775-1800. Museo de América. Madrid.

num iconográfico en relación a los alimentos, sobre todo vegetales, que se representan: desde los géneros exclusivamente locales, como en el caso de los cinco cuadros de indígenas principales de Vicente de Albán (1783), hasta la ausencia de géneros vegetales en los de los españoles, pero pasando por mezclas de géneros locales y de importación europea de los cuadros de las combinaciones intermedias. Para estas últimas, los elementos europeos presentes son pan blanco y galletas, más unos pocos casos de huevos, frutos como la sandía, el melón, los plátanos y la zanahoria. De especial interés son los tres cuadros donde aparece expresamente la intención de mostrar la producción local, incluyendo una leyenda con los nombres de los mestizos representados (Museo de América, Madrid):

1. *De Tente en el aire y Mulata, albarrazado*, Anónimo, 1775-1800 (Fig. 6). Encontramos 25 géneros, de los cuales 9 son de origen europeo y 2 del oriente lejano: uvas, sandías, melones, peras, higos, granadas, plátanos, ciruelas y cañas; y granaditas de China y naranjas de China.
2. *De Tente en el aire y Mulata; nace Albarasado*, Andrés de Islas, 1774. Encontramos 15 frutas con su leyenda, de las cuales cuatro son de origen europeo: plátanos zapalotes, platanos cameos, sandías y melones.
3. *De Español y Negra, nace Mulata*, Andrés de Islas, 1774. Donde, de las 14 frutas, 4 son europeas –cañas de Castilla, peritas de San Juan, peras pardas y ciruelas– y una, granaditas de China, de la cual podemos argüir su proveniencia oriental.

Estas tres representaciones, con sus leyendas, se colocan, de alguna manera al centro del continuum constituido por los dos polos, indígenas y españoles, constituyendo un verdadero manifiesto ideológico sobre la fusión de los dos mundos vegetales, donde los frutos del uno y del otro tienen una misma fuerza connotativa. Esta conclusión es importante sobre todo si consideramos que en la misma época y desde Francia llegaban las teorías de la inferioridad biológica y climática del mundo latinoamericano, propagadas por la obra de Buffón y De Pow (ver Gerbi, 1982), a lo cual, los criollos respondieron polémicamente y con fuerza para defender no a los indígenas, sino a sí mismos como criollos, los nacidos en América que no demostraban ninguna inferioridad debida a la humedad o a la flora americana, como intentaban demostrar las teorías de los dos franceses.

Sin embargo, hay que remarcar que se trata de una imaginaria “fusión” vegetal, ya que se siente un poco menos cuando se hace alusión a comidas preparadas, como



Fig. 7. José de Ibarra, *Español y negra, sale mulato*, 1725. Museo de América.

en el caso del pan, las galletas y los huevos representados al natural o fritos (hay que recordar que las gallinas son de origen europeo). Para los huevos, hay tres casos, de los cuales uno dudoso, siendo el cuadro del huevo frito el más explícito (*De cambujo e india, tente en el aire*, Andrés de Islas, 1774. Museo de América), aunque vale la duda si se trata de huevos de gallina o de pavo. Nos quedan así el pan y las galletas, que suponemos hechos de trigo: los dos casos se refieren a *De español y mulata, morisco* (Anónimo, 1775-1780. Museo de América), las galletas; y *Español y negra, sale mulato* (José de Ibarra, 1725. Museo de América), el pan en roscas (Fig. 7). Resulta así evidente que el pan y los productos de harina de trigo están dispuestos como alimentos más cercanos al mundo español que al indígena, quedando demostrado que, en general, los cuadros del mestizaje son la fiel demostración de la estratificación estamental, sirviendo la representación de las mezclas biológicas para denotar la diferencia social y los géneros alimenticios para connotar la desigualdad: los indígenas

pensados más cercanos a la *naturaleza* (los vegetales) y los españoles a la *cultura* (el pan). Sin embargo, por honestad intelectual, hay que añadir que hay otro cuadro en la serie del mestizaje que estamos citando, donde encontramos lo que podría ser interpretado como pan (*De indios y negro, lobo*, Anónimo 1775-1800. Museo de América, Madrid), además de la existencia en otros contextos pictóricos, de pinturas de calles con vendedores de pan. Sin embargo, esta presencia no invalida la conclusión anterior, pero sí insinúa que de todos los productos europeos, la penetración del consumo de pan entre las *castas* y los indígenas debe ser interpretada de dos maneras encontradas, que sin embargo confluyen: para los indígenas y mestizos se trataba de utilizar una marca identitaria del grupo dominante para participar del universo del valor; para los grupos dominantes, sobre todo los misioneros, se trataba de civilizar al otro a través del producto mediterráneo más expresivo de la civilización europea, precisamente el pan, cuya preparación es metáfora de la obra de Dios en hacer el mundo y el hombre, amén de lo que simboliza en la misa cristiana. De allí que, como bien sabemos, el comercio de harina con la madre patria y a través del contrabando con otras regiones europeas, fue muy intenso a lo largo de toda la América hispana.

Podemos ahora pasar a la segunda pregunta sobre la presencia de géneros alimenticios indígenas en la mesa de los estamentos acaudalados. Examinamos un gran número de ejemplos de banquetes (unas 40 obras latinoame-

ricanas), todos de argumento religioso, destacándose los temas de la *Última cena* de Cristo con los apóstoles y los milagros de San Francisco, pero sin excluir otros, como los de banquetes, en representaciones de las postrimerías y banquetes arriba del árbol de la vida. Los cuadros analizados derivaban fundamentalmente de modelos europeos, cuya estructura era difundida a través de estampas en blanco y negro, lo que permitía al pintor local algunos márgenes para variaciones. Sin embargo, es menester concluir que el modelo europeo se realiza casi totalmente, haciendo excepción algunas obras andinas y de su área de influencia (lo que no excluye que una profundización de la investigación en el área centroamericana podría arrojar más datos), incluyendo no sólo la composición de la escena pictórica sino también la comida que es representada en las mesas, es decir, los varios alimentos representados, sobre todo la fruta. Con esto parece confirmarse la conclusión a la cual llegamos en el análisis de los cuadros del mestizaje: los mundos culinarios indígenas y criollo/español, no se mezclan ya que tienen la función de mostrar, según sus creadores, lo que cada uno es o debería ser. Mostrar no es lo mismo que ser, evidentemente, ya que en la realidad de todos los días, pocos en las sociedades coloniales americanas podían permitirse el lujo, literalmente, de comer todos los días productos de origen europeo, es decir, importados, o, por lo menos, productos europeos cultivados localmente. De allí la estrategia identitaria: en lo privado, se mezclan productos culinarios propios y aje-



Fig. 8. Luís Riaño, *Mural del Camino al Cielo*, Andahuaylas, Cuzco, 1626.

nos; en lo público, se intenta tener pan blanco, vino y portadas de guisos españoles. Era evidentemente un sistema en equilibrio inestable, pero suficientemente fuerte para que sus huellas sean todavía bien legibles en la realidad actual de las ciudades americanas.

En este contexto general, algo perturba el orden de la representación, por lo menos en el mundo andino de influencia cuzqueña, encontramos una serie de representaciones de banquetes donde aparece un elemento, y uno sólo, el chile o ají, que no estaba presente, evidentemente, en las estampas europeas utilizadas como modelo. Citamos algunos casos:

- Luís Riaño, *Mural del Camino al Cielo*, Andahuaylas, Cuzco, 1626 (Fig. 8);
- Anónimo, *Sagrada Familia bendiciendo la mesa*, Lima, siglo XVII.

Fig. 9). Museo Pedro de Osma, Lima (Perú) (Fig. 9);

- Basilio de Santa Cruz (taller), *San Francisco niño reparte pan entre los pobres*, Cuzco, 1684. Museo Colonial de San Francisco, Santiago de Chile;
- Basilio de Santa Cruz (taller), *San Francisco y el milagro del niño escaldado y las manzanas*, Cuzco, 1684. Museo Colonial de San Francisco, Santiago de Chile;
- Basilio de Santa Cruz (taller), *Cena del Conde Hugolino con San Francisco*, Cuzco, 1684. Museo Colonial de San Francisco, Santiago de Chile (Fig. 10);
- Leonardo Flores, *La parábola del pobre Lázaro y del rico Epulón*, La Paz, siglo XVIII. Museo de la Catedral de La Paz (Bolivia).
- Tadeo Escalante, *Mural del Árbol de la Vida*, Huarro, Cuzco, siglo XVIII. Templo de San Juan Bautista, Huarro (Cuzco, Perú).



Fig. 9. Anónimo, *Sagrada Familia bendiciendo la mesa*, Lima, siglo XVII. Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.

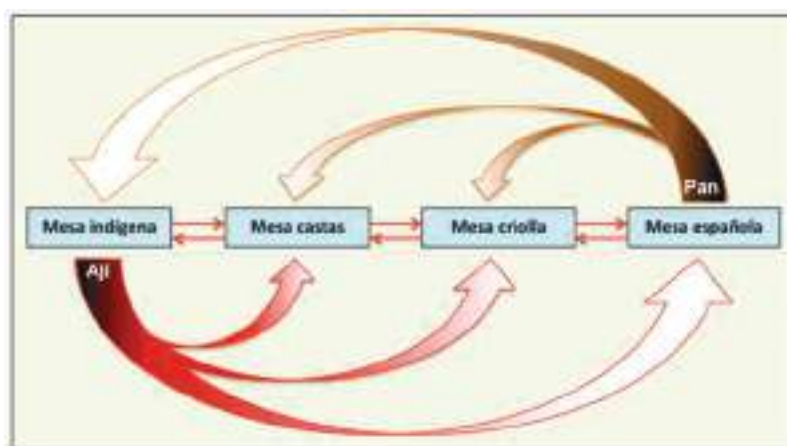


Fig.10. Basilio de Santa Cruz (taller), *Cena del Conde Hugolino con San Francisco*, Cuzco, 1684. Museo Colonial de San Francisco, Santiago de Chile.

La serie de cuadros identificados tiene un evidente origen cuzqueño, lo que implica que allí se creó una tradición, es decir, no se trata de una variación individual, que no tendría mucho valor antropológico, salvo la curiosidad del caso, sino de temas compartidos. La reproducción de este motivo pictórico, precisamente por su repetición, debe ser interpretada de alguna manera; la vía más simple, aun no menos importante, sería la de ver en el ají un signo, un *representamen* en la terminología Pierce, que hace referencia a un producto vegetal específico, fácilmente interpretable como indígena o, por lo menos, local. En un contexto homogéneo culturalmente –el mi-

lagro de San Francisco o la Sagrada familia comiendo– espejo del mundo europeo, se permite la presencia simbólica, evidentemente, de una imagen vegetal o culinaria del otro mundo, el local, que se intenta transformar e integrar culturalmente, pero tal vez reconociendo en parte su valor cultural.

Así, recuperando las conclusiones sobre el pan español en la mesa de las castas y hasta en la de los indígenas, podríamos llegar a la conclusión que el ají tiene la misma función, invertida; la presencia del mundo indígena en la mesa de los criollos blancos y españoles. El esquema sería el siguiente:



El proceso es el siguiente: más nos alejamos de la mesa criolla, menor el uso de pan blanco de trigo; mientras que, más nos alejamos de la mesa indígena, menor el uso del chile o ají. El verdadero cruce de los dos recorridos se da en las mesas mestizas: comer pan blanco, para parecerse a los españoles, pero también ají, para no olvidar las raíces indígenas. Aquí está, verosimilmente, el fundamento de la cocina criolla sincrética y sus significados.

En un mundo donde el bien siempre triunfa y la ingenuidad científica paga, el esquema funcionaría completamente y podría ser utilizado como modelo explicativo de otros ámbitos culturales y objetos pictóricos. Pero no vivimos en ese mundo, así que me gustaría sugerir que tal vez el chile o ají en la mesa de San Francisco, podría tener también otra función no necesariamente contradictoria con la conclusión general: incluir el ají en las representaciones de las mesas de los estamentos acaudalados, españolas y criollas, no necesariamente demuestra su uso culinario, sino que podría considerarse un signo público de interpretación circunscrita a un público idóneo a reconocerlo, los indígenas y los mestizos que lo utilizaban ampliamente en sus dietas, símbolo de su mundo de origen. Una función tal vez subversiva, la metáfora que de-

construye la representación oficial, lo que nos lleva nuevamente al comienzo de nuestro recorrido, al tomate en las representaciones pictóricas europeas, ya que, como éste, el chile es también una solanácea, una planta perturbante. Se trataría, al fin, de insinuar la duda en el orden culinario que expresa las identidades, mostrar, con un guiño, su relatividad y fragilidad.

En la misma senda, pero más bien atrevido fue Marcos Zapata en su *Última Cena* pintada en la catedral de Cuzco, una de las 50 obras que se comprometió a realizar a partir de 1755, teniendo como modelo los grabados realizados por Martin Engelbrecht (1684-1756), a partir de los dibujos de Christoph Thomas Scheffler (1669-1756), ambos alemanes, recopilados y publicados en 1732, con el título de *Elogia Mariana*. Entre éstos se encuentra un grabado de la última cena que Zapata reproduce casi fielmente en su estructura general, pero introduciendo variaciones importantes, aparte del color, evidentemente: en la mesa, donde el grabado muestra solamente un plato vacío y un cáliz, Zapata añade vasos y botellas de vino, dos bandejas de fruta, más otras sueltas en la mesa, varios panes y, lo que más nos interesa, un animal asado en el plato (Fig.11). En las representaciones de la *Última Cena*, tanto



Fig.11. Marcos Zapata, *La Última Cena*, Cuzco, mitad siglo XVIII. Catedral de Cuzco, Perú.

en las medievales como en las barrocas, el plato o bandeja central contiene habitualmente pedazos de carne o una tibia de animal pequeño o el animal entero asado, siendo de general aceptación que se trate de un cordero, cuyo valor simbólico deriva tanto de la tradición del *Pésaj* hebreo (la pascua), cuando se recordaba el éxodo de Egipto consumiendo el plato del *Seder* que contenía, entre otros alimentos, un pernil de cordero asado (*z'roa*) proveniente de un animal sacrificado en el templo de Jerusalén; como de la misma tradición cristiana que asociaba el cordero sacrificado con el Cristo crucificado para la liberación de los pecados, como reza la mitología cristiana. Consciente del valor simbólico del contenido de la bandeja central de la mesa, Zapata introduce su mayor variación de la tradición cristiana: en lugar del cordero, pinta un cuy asado (*Cavia porcellus*), pequeño roedor que los indígenas andinos crían para fines alimentarios, sobre todo, en reunión con intercambio recíproco de comida, y que utilizan también en rituales de curación.

Evidentemente, aquí, no se trata simplemente de añadir un aji entre las portadas de la mesa representada, –aunque con su valor referencial–, sino interpretar de manera no canónica uno de los momentos más importantes de la historia sagrada del cristianismo, la constitución fundante del ritual de la eucaristía y, con ellos, del ritual de la misa cristiana (donde es importante resaltar que la referencia

al “*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*” se repite tres veces en la misa, antes de la comunión). Poner un cuy en lugar del cordero no puede considerarse un lapsus del pintor, sino un acto voluntario de inscribir en la representación cristiana un aspecto importante de la cultura quechua, pensado como homólogo del cordero, sintetizando las dos simbologías a través de la noción del *sacrificio*: como el Cristo, con quien el cordero es identificado en los rituales andinos de curación, el cuy asume simbólicamente en su cuerpo la enfermedad, hasta que muere físicamente para que el enfermo tenga vida. No importa aquí si se trata de la creación sincrética de un individuo o, al contrario, expresaba un contenido compartido por los quechuas cuzqueños; importa que todas las veces que los feligreses indígenas que entraban en la catedral podían observar, en la nave lateral a la izquierda del altar, en el centro del grande cuadro que le relevaba el misterio cristiano, un núcleo central de su cultura y, a través de ello, identificarse con el evento representado. Evidentemente, ya que el cuadro está todavía en la catedral del Cuzco, ni los inquisidores coloniales, ni los obispos y curas contemporáneos se han percatado de la blasfemia, por lo menos para su teología, ya que parece que los quechuas han entendido el mensaje cristiano, el original, que impulsa el amor y el ágape, así como se comparte el cuy asado en los rituales festivos andinos.

BIBLIOGRAFÍA

Amodio, Emanuele, *Formas de la alteridad: construcción y difusión de la imagen del indio americano en el primer siglo de la conquista*. Abya Yala. Quito, 1993.

Amodio, Emanuele, “The War of the Plants. Botanical Exchange and Agricultural Conquest of the New World during Colonial Times”. En Agnolotti, M. y S. Anderson (eds.), *Forest history. International studies on socio-economic and forest ecosystem change*. IUFRO y CABI Publishing. Wallingford-Oxon (UK), 2000, pp. 49-64.

Benzoni, Girolamo, *La historia del Mondo Nuovo*. Academia Nacional de la Historia. Caracas, 1967.

Biancastella, Antonino, *L'Erbario di Ulisse Aldrovandi. Natura, arte e scienza in un tesoro del Rinascimento*, Milán, 2003.

Diekamp, Cornelia, “Lettura iconografica di due vasi di fiori seicenteschi”. Programma del Corso “Botanica per Beni Culturali”. Palazzo Nuovo, Bologna, 2011 (<http://www.bioveg.unito.it/files/C.%20Diekamp.pdf>).

Gerbi, Antonello, *La disputa del Nuevo Mundo*. Fondo de Cultura Económica. México, 1982.

Ginzburg, Carlo, “Señales raíces de un paradigma indiciario”. En Aldo Galgani (ed.), *Crisis de la razón. Nuevos modelos en la relación entre saber y actividad humana*. México: Siglo XXI. México, 1993, pp. 55-99.

Agradecimientos:

Un agradecimiento especial a Elizabeth Kuon (Cuzco) y Fernando Guzmán (Santiago de Chile) por la ayuda en encontrar algunas de las imágenes y en su identificación e interpretación.



EL ESCULTOR JUAN SIMÓN: DISCÍPULO Y ESCLAVO DE MONTAÑÉS

RAFAEL RAMOS SOSA / ESPAÑA

Las tareas artísticas realizadas por los maestros locales en el virreinato del Perú también fue objeto de atención en los trabajos de Emilio Harth-Terré, especialmente las labores desarrolladas por indígenas y negros. Como interesado en estos mismos artistas y los resultados plásticos derivados de ese entronque entre tradiciones culturales diferentes pude investigar sobre el escultor andino Francisco Tito Yupanqui, atractivo personaje conocido por su insólita autobiografía artística y autoría de la Virgen de Copacabana (1583), a orillas del lago Titicaca. El conocimiento de estos artífices vernáculos resulta más difícil por no consignar testimonios documentales y verse desplazados por artistas de origen europeo, sobre todo en los siglos iniciales y ciudades institucionales de primordial presencia española. Otro grupo social crecientemente numeroso, y al paso de los años con peso propio a la hora de ir decantando los gustos artísticos, fueron los mestizos y mulatos. Estas primeras generaciones de artistas locales ofrecen la posibilidad de indagar sobre el proceso de maduración de las obras de arte americanas autóctonas, es decir en las que ya se descubre una sensibilidad propia a la vez que se diluye el fecundo influjo hispano inicial. Este proceso fue más temprano e intenso en las zonas de abundante población indígena y menor presencia española como demuestra el ejemplo citado de Tito Yupanqui en los Andes¹.

En el caso de las grandes urbes virreinales, un profundo programa civilizador contó con el desarrollo de las artes como proyección directa de la metrópoli hasta donde fue posible. Lima resulta paradigmática en el ámbito de la escultura y el retablo, al menos durante un siglo se carac-

terizó por una clara impronta hispana y particularmente sevillana, integrándose con otras corrientes plásticas propias de la variedad cultural de un centro internacional: los influjos castellano e italiano².

La Ciudad de los Reyes como centro político, religioso e institucional, generaba una importante actividad económica, apoyada en abundante mano de obra de origen esclava. Mayoritariamente los esclavos fueron personas de raza negra, procedentes de diversos centros africanos. Los hijos seguían manteniendo el estatus de esclavitud de sus padres. La cruda realidad en la que estas personas se emplearon para los trabajos físicos más duros, así como en las apacibles tareas domésticas desde las cuales comenzaban a formar parte de la vida familiar, testigos de la intimidad, introduciéndose en la célula civilizadora, para con los años aflorar en esa sociedad que los relegaba y esclavizaba, hasta conseguir el protagonismo que su naturaleza reclamaba. El remoto punto de partida de este largo, tortuoso y sangriento proceso, desde las sociedades esclavistas precristianas hasta nuestros días, tuvo lugar en el siglo I después de Cristo, cuando Pablo de Tarso instaba –con la luz de la nueva fe– a la voluntad de Tito para disolver la esclavitud de Onésimo. Testimonio de este proceso histórico en las artes fue el progresivo protagonismo que alcanzaba la figura del hombre negro en las artes visuales, desde el reflejo detallado en una realidad, un personaje secundario de escena, al actor del tema, o la iniciativa de resolver el problema; para nosotros el problema artístico que no

¹ Harth-Terré, 1960 y 1961. Mesa y Gisbert, 1972, pp. 73-92 y 159-169. Ramos Sosa, 2003b.

² Ramos Sosa, 2010b.

es cuestión de colores. Esta revitalización y recuperación, rehabilitación de la dignidad tuvo un nuevo impulso en el ambiente social y religioso tras el concilio de Trento, en la que la tensa claridad doctrinal reavivó la ardiente voluntad para doblegar una injusta realidad; entre otros factores, la Compañía de Jesús fue la que enarboló en el ámbito religioso, médula del ser de la época, esta liberación. La rehabilitación social tenía que comenzar por la redención religiosa para ser eficaz y duradera. Alonso de Sandoval, jesuita y rector del colegio de Cartagena de Indias, encabezó el ideal universal del bautizo de negros, y lógicamente el escenario más apropiado para ello tenía que ser una ciudad cosmopolita con abundante población de color, como la Sevilla de comienzos del siglo XVII, contando además con el aliento del arzobispo don Pedro de Castro. En la ciudad del Guadalquivir se publicó en 1627 la obra apologética

de Sandoval: *Naturaleza, policia sagrada i profana, costumbres i ritos, disciplina i catechismo evangélico de todos Etiopes*, instándose al bautizo tras la predicación y adhesión interna³.

Esta apología de la dignidad de una única naturaleza humana que alerta sobre las raíces culturales de Occidente, fue precedida y acompañada de recursos simbólicos en la literatura, la imagen y percepción del hombre de raza negra. Me refiero a las pinturas en las que habitualmente aparece un obligado personaje de color como fue el pasaje de la Adoración de los Reyes Magos, en las que Baltasar va desde la anécdota y exotismo al protagonismo plástico visual e iconológico (Fig. 1). Un hito artístico en el desarrollo de esta realidad señalado por Stoichita fue *La adoración de los Magos* por Velázquez, 1619, todavía en la Sevilla que le alumbró para encumbrarle como el pintor de la verdad, la misma dignidad de todos los hombres, sin tópicos, plu-



Fig.1 *Adoración de los Reyes Magos* (detalle), El Bosco, c. 1495, Museo del Prado.

³ Vila Vilar, 1987.



Fig.2 *Adoración de los Magos*, Velázquez, 1619, Museo del Prado.

mas ni colores, como siguió demostrando después en su retratos cortesanos de bufones y reyes. El porte, semblante y actitud del Baltasar velazqueño recupera la dignidad de su universal naturaleza primigenia (Fig. 2).

La rehabilitación del negro en la cultura occidental ofrece en este mismo ambiente hispalense de artistas y artesanos algunos de esos “relatos simbólicos” tan propios de la España señalada por Stoichita. Este investigador distingue cuatro tipos emblemáticos: el negro-santo, el negro-hombre de letras, el negro-hombre de armas y el negro-pintor⁴. Este último con el paradigmático ejemplo de Juan Pareja, mulato esclavo de Velázquez y redimido por el retrato que le brindó su maestro, a la postre homenaje eterno y envidia de todos (Fig. 3). El pintor del rey otorgó

la libertad a Juan –su ayudante– aunque sería Palomino el que tejiera la glorificación del asunto⁵.

Como es sabido, la reglamentación gremial prohibía el ejercicio de las artes, entre otras profesiones y oficios, a los esclavos. Lógicamente la vida flexibilizaba y acomodaba las normas y prejuicios de cualquier tipo. Si bien los esclavos no llegarían a ser maestros del arte, es decir con facultad de ejercer independientemente con taller propio, admitir y enseñar a oficiales y aprendices, lo cierto es que poco a poco y con mayor frecuencia a lo largo de los siglos XVI y XVII, van apareciendo esclavos artistas. Hay estudios al respecto, y ejemplos como aquel esclavo negro que pasó por tres pintores, y aunque no está probado que el cautivo lo fuera, es muy posible que supiera cuando menos los rudimentos del arte, valorándose como mano de obra cualificada, y así fue pasando sucesivamente por Juan Bautista de Uceda, Alonso Cano y Pablo Legot entre 1627 y 1636. La adquisición de un joven negro permitía que se le enseñara un oficio y su propietario pudiera después rentabilizar esas habilidades aprendidas. Consta como un amo encargó la enseñanza de pintura a su esclavo



Fig.3 *Retrato de Juan Pareja*, Velázquez, c.1650, Metropolitan Museum.

⁴ Stoichita, 1999, pp. 367-382; y 2002, p. 265.

⁵ Palomino de Castro, 1988, vol. III, pp. 307-309.

vo para después llevarlo a Cartagena de Indias en 1614. También existen casos, como no es de extrañar, en la escultura. Jacome Nizola da Trezo enseñó el arte escultórico (c.1570-80) a dos esclavos, uno de los cuales (Diego de San Pedro) le había regalado el príncipe don Carlos, cuyo deseo fue que con la enseñanza “*salieren hombres de bien y que lo merezcan, sean libres y yo les dejo la libertad*”⁶. Constituía sobre todo un problema y prejuicio de estima social más que racial, el artista no podía ser negro porque no era libre. De ahí que en reconocimiento personal, dignidad de su arte y gratitud, se le concedieran la libertad, como Velázquez a Juan Pareja, o Murillo a su ayudante mulato Sebastián Gómez. Esta realidad enlaza con otra cuestión candente en la época: la dignidad y liberalidad de la pintura o la escultura, de las artes en general. Si la pintura no era un oficio mecánico, sino ejercicio de la inteligencia, un pintor negro, mulato, o de cualquier condición y ori-



Fig.4 Retrato de Juan Martínez Montañés, Velázquez, 1635, Museo del Prado.

gen, no debía ser esclavo; y en su caso merecía la libertad propia de su naturaleza humana; en realidad el proceso es del mayor alcance: la dignidad del hombre no está en su oficio, color, origen, condición, sino en la misma identidad de ser humano. Así pues el ejercicio artístico pudo resultar como una vía de estima social, pero también méritos de manumisión para alcanzar la libertad⁷.

Un ejemplo y variante de esta tesitura artística y sociológica, en la estructura cultural que comentamos, puede identificarse como inédito un caso sevillano y limeño, vinculado al taller del mejor escultor del momento Juan Martínez Montañés, sin olvidar las estrechas relaciones entre pintura y escultura que hubo en la escuela hispalense donde Velázquez y Montañés con Francisco Pacheco de por medio constituían una de las coyunturas más creativas, fecundas y universales de la época. En aquellas casas y talleres de artistas y artesanos discurría el trabajo entre maestros, oficiales, aprendices, criados y esclavos, estos últimos con frecuencia dedicados a labores puramente domésticas y artesanales, que en algunas ocasiones llegaron a ser cualificados pintores, escultores o plateros. En estos casos, el hogar fue también taller y obrador, vivienda y tienda pública, en principio no creo que hubiera un lugar diferente para los esclavos incorporados a las tareas artísticas y los de más directo contacto con la vida familiar, seguramente compartirían las estancias de los otros criados, aprendices y oficiales. La integración se ampliaba y consolidaba en el ámbito religioso con la aparición de cofradías de negros o de mulatos, de las cuales ya existían ejemplos muy arraigados⁸.

JUAN SIMÓN: ESCLAVO, MULATO Y DISCÍPULO DE MARTÍNEZ MONTAÑÉS

En la realidad de la época, fue común que cualquier familia medianamente acomodada o bien mercaderes, oficios, artesanos y artistas tuvieran algunos esclavos para el servicio de casas y talleres, en las tareas más duras, con bajo costo y manutención⁹. Los artistas, pintores, escultores, arquitectos, plateros, etc., también contaban con esclavos para las tareas más sencillas y de esfuerzo físico del oficio. Constituían sin duda una manifestación de protagonismo social y económico en la realeza, aristocracia y sectores acaudalados de la época.

⁶ Méndez Rodríguez, 2011, p. 114, 133 y 136. Un caso de pintor esclavo lo recoge Frago, 2012; agradezco a Clelia Domofni esta última referencia.

⁷ La estimación social de los artistas y la defensa sobre todo de la pintura como arte y actividad intelectual puede verse en los estudios clásicos de Gállego, 1976; Kris y Kurt, 1982; Mues Orts, 2008.

⁸ Moreno, 1997. Camacho Martínez, 2001. En el caso peruano y limeño hay algunos estudios como el de Celestino y Meyers, 1981; Reverter-Pezet, 1985; Tardieu, 1989. En Lima existían la cofradía de los morenos con sede en la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral; en San Francisco una de negros branes bajo la advocación de Nuestra Señora de los Reyes; y en Santo Domingo había otra del Rosario de morenos.

⁹ Vila Vilar, 1977. Fra Molinero, 1995 y 2000. Un estudio histórico para el caso del Perú es el de Bowser, 1977, especialmente los capítulos 6 y 10.

Ya se ha hecho notar la presencia frecuente de esclavos en los obradores artísticos de la época, y en ello no fue una excepción el de Juan Martínez Montañés (Fig. 4). Sabido es que este escultor mantenía –al igual que otros muchos– un pingüe comercio artístico con América, contactos frecuentes con cargadores, comerciantes, maestros y pilotos de barcos. Uno de estos personajes de enlace entre las dos orillas fue Pedro González Refolio, que aparece en 1597 como maestro de la nao Santa Ana en Paita. Por su testamento sabemos que había nacido en Valencia de Alcántara (Cáceres) hacia 1570, hijo de Francisco Refolio y Leonor Vicioso, también naturales de esa localidad cacereña¹⁰. Parece que se dedicó al comercio de todo tipo de géneros, y tal vez la compraventa de esclavos entre Sevilla y Lima, llegando a adquirir notoriedad en las instituciones limeñas como el Consulado de mercaderes o la universidad de San Marcos¹¹.

Existen noticias de sus idas y venidas, regresó a España con mercancías para vender en 1600. Al año siguiente pide licencia en la casa de Contratación para volver a Lima con autorización de llevar al esclavo que trajo en su servicio, a Pedro Pérez de Medina y a Francisco de Villegas como criados sin que a estos se le pidieran informes. Aparecieron en la tramitación del expediente Refolio y Francisco Bañón su esclavo negro¹². Tornó a Sevilla con sus negocios pues apareció comprando al escultor Juan Martínez Montañés, avecindado en la collación de la Magdalena, un esclavo mulato llamado Juan Simón. Así consta que el 3 de marzo de 1604 Montañés vende a Pedro González vecino de Sevilla “*un mi esclavo mulato nombrado Juan Simón, de edad de veinte e un años poco más o menos. El cual os vendo por de buena guerra e no de paz, e por sano y no enfermo de ninguna enfermedad; y vos aseguro que no es borracho, ladrón, ni huidor (erético) ni endemoniado, ni tiene gota coral, ni mal de bubas, ni de corazón, ni los ojos claros sin ver, ni estar hipotecado a ninguna deuda, ni ha cometido delito...*”¹³. El precio acordado fueron dos mil cuatrocientos reales, de los que se le pagaron al contado mil trescientos y los cien ducados restantes librados en Hipólito

de Vergara. Tras la consulta directa del documento pudo comprobarse que el segundo apellido del comprador era Refolio y por tanto relacionarlo con el mercader de Lima.

Si Juan Simón tenía aproximadamente veintiún años, puede deducirse que nacería hacia 1583, tal vez en Sevilla hijo de la unión entre español y negra. La carta de venta no recoge el oficio del esclavo ni la finalidad precisa de la transacción, pero si sorprende el precio pagado de dos mil cuatrocientos reales, unos doscientos ducados, el doble de lo que solía costar un esclavo varón, mientras que las mujeres podían llegar a ciento sesenta ducados por término medio¹⁴. El alto valor del mulato Juan Simón, vendría no de su simple fuerza física, mano de obra barata no cualificada, si no por sus conocimientos y destrezas, como vamos a intentar probar, y en este caso de la mano del mejor escultor de la época, el célebre Montañés.

Tras aprovisionarse de mercancías, el comerciante González Refolio volvió a pedir permiso en la Casa de Contratación el cuatro de abril de 1605 para regresar a Perú, junto con dos criados Pedro Morujo y Francisco Pérez, además de sus esclavos el negro Francisco y María Hernández mulata. En el expediente cita también como pasajeros a Gerónimo Martínez, Antonio de Vera Carrasco y Diego González de Cervera. Sorprendentemente no alude al esclavo Juan Simón¹⁵. Sin embargo debió de llegar al Perú pues el diez de julio de 1607, Refolio acuerda con el arquitecto, ensamblador y escultor Juan Martínez de Arroya que su esclavo mulato Juan Simón, como oficial de escultor, trabajaría en su taller en dicho oficio durante un año, pagándole al dueño tres pesos por cada día de trabajo además de la comida al oficial¹⁶. Creo que este Juan Simón escultor es el esclavo que le vendió Montañés en Sevilla en 1604. Así se explica el alto valor de esta persona, pues no solo suponía mano de obra barata y sumisa sino que había adquirido saberes y destrezas especializadas en el arte de la escultura, con categoría gremial y profesional de oficial. En principio habría que pensar que se formaría con Montañés durante seis o siete años, y entraría en el taller alrededor de los catorce años, siguiendo la práctica acostum-

¹⁰ Lohmann Villena, 2001, pp. 151-167. Fue uno de los tres constituyentes del Consulado de Lima así como su tesorero. También se empeñó como mayordomo de la hermandad de la Caridad que sostenía un colegio para doncellas; contador del Santo Oficio y entre 1616 y 1620 fue mayordomo y administrador de la universidad de San Marcos. Testó en 1625 y las últimas noticias por ahora son de Mayo de 1627. En una escritura notarial de 1631 se cita que las casas de Refolio estaban en la calle de la Amargura, junto a las de Pedro de Artencia, y que ahora la vivienda del mercader era de Juan de Esquibel, cfr. Archivo General de la Nación, Lima, en adelante AGN, protocolos de Diego Sánchez Vadillo, n° 1775, fols. 2953 y ss.

¹¹ García Fuentes, 1997, pp. 112 y 261.

¹² Archivo General de Indias, AGI, Contratación 5266, N. 2, R. 18 (26-II-1601).

¹³ Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla, Oficio 19, año 1604, núm. 12628, fols. 918-919; la referencia abreviada la publicó López Martínez, 1928, p. 40, pero no cita ni el apellido segundo del mercader ni que el esclavo fuera escultor, tampoco aparece la firma de Refolio.

¹⁴ Méndez Rodríguez, 2011, p. 127.

¹⁵ AGI, Contratación, 5291, n° 29.

¹⁶ AGN, protocolos de Diego López de Salazar n° 1002, fols. 2093 v.-2094 r. Ver Ramos Sosa, 1996a y 1996b.

brada. No sabemos si lo compró Montañés a esa edad o ya estaba en su casa como hijo de alguna esclava. Si desde el principio fue adquirido por el maestro tal vez al bautizarlo se le impuso el nombre de su amo, como era habitual.

En Lima ya se conocía a este escultor, Juan Simón, mulato y esclavo de Refolio, pero se ignoraba su origen. Dicho mercader alquilaba su trabajo a diversos maestros escultores y ensambladores de la ciudad. Su categoría profesional fue la de oficial escultor. No podía llegar a maestro y por tanto tener un taller propio admitiendo aprendices y oficiales, por su condición de esclavo. Evidentemente el comerciante González Refolio –que en una escritura de 1615 consta como presbítero– había hecho una buena inversión al adquirir la propiedad de un esclavo con conocimientos de escultura, aprendidos en el mejor taller y artífice de la época, por otra parte tan solicitado por la clientela limeña¹⁷. Este sería el trabajo habitual de Juan Simón, al margen de que puedan localizarse los documentos del alquiler de sus servicios a diversos escultores y ensambladores de la ciudad de Los Reyes. Puede pensarse que incluso trabajaría de modo autónomo en la casa de Refolio, sus imágenes y esculturas serían vendidas por el amo gracias a sus contactos y protagonismos en la vida social limeña, funcionando como una tienda semipública¹⁸.

Hay constancia de otra de esas colaboraciones, de gran importancia y de la que se conservan las esculturas. El tres de enero de 1619, el escultor y ensamblador sevillano afincado en Lima, Martín Alonso de Mesa contrató los servicios del escultor mulato para que se ocupara de toda la escultura del retablo mayor del monasterio de la Concepción, por valor de dos mil seiscientos pesos, que cobraría directamente del cenobio¹⁹. Así es como un año después, el veinte de febrero de 1620, Martín Alonso otorga carta de pago a Pedro González Refolio “amo y señor” de Juan Simón, para cobrar el dinero a dicho monasterio²⁰.

LA COMPLEJIDAD DEL TRABAJO Y CREACIÓN EN EL TALLER

Por tanto habrá que mirar con nuevos ojos los altorrelieves del retablo mayor de la Concepción, hoy en la catedral de Lima. A tenor de lo expuesto, son de Juan Simón

bajo la supervisión directa de Martín Alonso de Mesa, tal vez a partir de sus modelos. En esos momentos el taller de Mesa se encontraba en plena producción de retablos y esculturas para toda la ciudad, con varios colaboradores como su hijo Pedro. Cuando estudié estos relieves, aunque no lo manifesté en su momento dado el peso del testimonio documental y sobre todo sin saber el origen y formación del esclavo, siempre me parecieron algunos de ellos y ciertos detalles más propios del lenguaje de Montañés que lo conocido de Martín Alonso de Mesa (como el San Juan Evangelista de la catedral), llegando a pensar que Mesa trataba de evolucionar hacia un lenguaje más montañésino para adaptarse a la demanda y competencia. La identificación de Juan Simón confirma estos rasgos estilísticos en el tratamiento de telas y ropajes de las escenas de la Anunciación y Visitación, precisamente realizadas por un discípulo directo de Montañés (Figs.5 y 6).

Este caso vuelve a insistir en uno de los aspectos claves para entender la problemática del taller de la época, de las escuelas artísticas tradicionales en las que un maestro concebía y sintetizaba un lenguaje conceptual y formal, controlando todos los pasos de la producción, y absorbiendo personalidades secundarias, para terminar dotando de férrea unidad los diferentes resultados artísticos. En esta línea se pronunciaba el crítico francés Baudelaire al proclamar, frente a la desbocada libertad del artista contemporáneo, “*la fuerza de la invención organizada*” en la que “*una extensa producción no es más que un pensamiento de mil brazos*”²¹. Juan Simón pudo ser uno de esos brazos que difundieron el lenguaje montañésino por América, como lo fueron Nogueira, Ortiz de Vargas, Gaspar de la Cueva y otros en el virreinato del Perú.

Hemos llegado a identificar a este discípulo de Montañés, sacándole del anonimato al comprobar su procedencia y educación artística. Desconocemos de momento como terminó la vida de Juan Simón, si murió esclavo o libre (nada dice el testamento de Refolio), donde fue enterrado, si llegó a pertenecer a alguna de las cofradías de la ciudad, otras posibles obras. Visto a la vuelta de los siglos y desde la historia del arte, aporta nuevas luces al panorama de la escultura hispanoamericana y entresijos del sistema operativo gremial.

¹⁷ Sobre Montañés siguen siendo fundamentales las monografías, en este orden, de Proske, 1967, y Hernández Díaz, 1987. Más reciente la síntesis de Romero Torres 2011. Bernalles Ballesteros, 1991, p. 54; Wuffarden y Guivobich, 1990; Ramos Sosa, 2004, p. 127; Ramos Sosa, 2010a, p. 342 y siguientes.

¹⁸ Siracusano, 2005, recoge el caso de un clérigo que fue denunciado en 1649 por mantener un taller de pintura en su casa, contratando a diversos pintores de la ciudad de Lima, en competencia desleal.

¹⁹ AGN protocolos de Francisco Hernández nº 830, fol. 101. San Cristóbal, 1998. Ramos Sosa, 2000, p. 55; 2003a, pp. 181-206; y 2004, p.125.

²⁰ AGN, protocolos de Miguel Alferez, núm. 91, fol. 128.

²¹ Baudelaire, 1999, p. 183, citado por Gómez Piñol, 2002, p. 120.



Fig.5 *Anunciación*, Juan Simón, 1620, Catedral de Lima.



Fig. 6 *Visitación*, Juan Simón, 1620, Catedral de Lima.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, Ch., “De las escuelas y de los obreros”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999.
- Bernales Ballesteros, J., “La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII”, en *Escultura en el Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991, pp.1-133.
- Bowser, F. P., *El esclavo africano en el Perú colonial*, México, Siglo XXI, 1977.
- Camacho Martínez, I., *La Hermandad de Mulatos de Sevilla. Antecedentes históricos de la Hermandad del Calvario*, Sevilla, 2001.
- Celestino, O., y Meyers, A., *Las cofradías en el Perú, región central*, Frankfurt, Vervuert, 1981.
- Fra Molinero, B., *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1977.
- “Ser mulato en España y América: discursos legales y otros discursos literarios”, en *Negros, mulatos, zambaigo: derroteros africanos en los mundos ibéricos*, coord. B. Ares Queija y A. Stella, Sevilla, EEHA, 2000, pp. 123-147.
- Fragoso, M., *Antonio Teles: esclavo y maestro pintor del siglo XVII, en el monasterio de san Benito de Río de Janeiro*, Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano, 2012.
- Gállego, J., *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.
- García Fuentes, L., *Los peruleros y el comercio de Sevilla con las Indias, 1580-1630*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- Gómez Piñol, E., “Los retablos de san Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio”, en *San Isidoro del Campo (1301-2002)*, Sevilla, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, 2002, pp. 117-147.
- Harth-Terré, E., “El indígena peruano en las bellas artes virreinales”, *Revista Universitaria*, 118, 1960, pp. 46-95.
- “El artesano negro en la arquitectura virreinal limeña”, *Revista del Archivo Nacional del Perú*, XXV-II, 1961, pp. 360-430.
- Hernández Díaz, J., *Juan Martínez Montañés: (1568-1649)*, Sevilla, Guadalquivir, 1987.
- Kris, E., y Kurt, O., *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982.
- López Martínez, C., *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla, Rodríguez, Giménez y Ca., 1928.
- Lohmann Villena, G., “Los gestores de la fundación del Tribunal del Consulado de Lima”, *Revista del Archivo General de la Nación*, 23, 2001, pp. 151-167.
- Méndez Rodríguez, L., *Esclavos en la pintura sevillana de los siglos de oro*, Sevilla, Universidad y Ateneo de Sevilla, 2011.
- Mesa, J. de y Gisbert, T., *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972.
- Moreno, I., *La antigua hermandad de los negros de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- Mues Orts, P., *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2008.
- Palomino de Castro y Velasco, A., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988 (1724).
- Proske, Beatrice G., *Juan Martínez Montañés: sevilian sculptor*, New York, Hispanic Society of América, 1967.
- Ramos Sosa, R., “Juan Martínez de Arzona, escultor (c. 1562-1636)”, en *Actas del VI congreso internacional de Historia de América, El País Vasco y el Nuevo Mundo*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1996a, pp. 567-577.
- “La sillería coral de Santo Domingo de Lima”, *Archivo Español de Arte*, 271, 1996b, pp. 309-316.
- “Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla c. 1573-Lima 1626)”, *Anales del Museo de América*, 8, 2000, pp. 45-63.
- “Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la catedral de Lima (1623) y otras noticias”, *Histórica*, XXVII-1, 2003a, pp. 181-206.
- “Reflexiones y noticias sobre escultores y ensambladores indígenas en Bolivia y Perú, siglos XVI y XVII”, en *Memoria del I Encuentro Internacional Barroco Andino*, La Paz, Unión Latina, 2003b, pp. 245-256.
- “La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera”, en *La Basílica Catedral de Lima*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2004, pp.112-169.
- “De Malinas a Lima: un largo viaje para un Niño perdido. Notas sobre el Niño Jesús montañésino, a propósito de nuevas obras en el Perú”, en *Actas del Coloquio internacional El Niño Jesús y la infancia en las artes plástica, siglos XV-XVII*, Sevilla, Archicofradía Sacramental del Sagrario, 2010a, pp. 315-361.
- “Corrientes artísticas en la escultura limeña. Nuevas obras y artistas (1580-1610)”, en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, coord. L. Gila Medina, Madrid, Arco Libros, 2010b, pp. 487-500.
- Reverter-Pezet, G., *Las cofradías en el Virreynato del Perú*, s. l., s. n., 1985.
- Romero Torres, J. L., “Juan Martínez Montañés, maestro de generaciones”, en *Martínez Montañés y Osuna*, Osuna, Amigos de los Museos de Osuna, 2011, pp. 131-171.
- San Cristóbal, A., “Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción”, *Revista del Archivo General de la Nación*, 17, 1998, pp. 91-130.
- Siracusano, G., “‘Para copiar las buenas pinturas’. Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVII en Lima”, en *Manierismo y transición al Barroco*, La Paz, Unión Latina, 2005, pp. 131-139.
- Stoichita, V. I., “La imagen del hombre de raza negra en el arte y la literatura españolas del Siglo de Oro”, en *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*, ed. H. von Kugelgen, Frankfurt am Main, Vervuert / Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 259-290.
- “El retrato del esclavo Juan Pareja: semejanza y conceptismo”, en *Velázquez*, ed. S. Alpers, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado/Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 367-382.
- Tardieu, J. P., *Les confréries de noirs et de mulâtes à Lima, fin XVIe-XVIIe siècle*, en *Bordeaux*, Université de Bordeaux III, 1989.
- Vila Vilar, E., *Hispanoamérica y el comercio de esclavos*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1977.
- Alonso de Sandoval, *Un tratado sobre la esclavitud*, (introducción, transcripción y traducción), Madrid, Alianza, 1987.
- Wuffarden, L. W. y Guivobich, P., “El clérigo Juan López de Vozmediano, comitente de Martínez Montañés en Lima”, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 17, 1990, pp. 419-429.



VIAJES, EVANGELIZACIÓN Y COMERCIO: LA HUELLA EUROPEA EN LAS ARTES ORIENTALES DEL SIGLO XVII

MARGARITA VILA DA VILA / ESPAÑA-BOLIVIA

Las relaciones culturales entre tierras distantes, si bien ya se dieron en la antigüedad, se incrementaron notablemente desde el siglo XV, merced a los viajes oceánicos que marinos y conquistadores ibéricos realizaron primero y que misioneros, colonos y comerciantes de otros lugares prosiguieron luego¹. El arte nos brinda tangibles testimonios de todo ello, pero ya que las repercusiones en América de tal tráfico de gente e ideas van a ser abordadas por los otros ponentes de este Encuentro, deseo atraer la atención sobre la huella dejada por el arte europeo en Oriente en el siglo XVII.

1. ARTE Y MISIONES JESUÍTICAS EN EL ORIENTE

Es bien sabido que la difusión del Barroco por medio mundo fue posible tanto por la exportación de grabados, pinturas y esculturas, como por los viajes de artistas y misioneros. La contribución de los jesuitas fue tan amplia en los virreinos americanos y en enclaves europeos en África y Asia desde 1542 a 1773, ya que su arquitectura ha sido expuesta en un simposio internacional desarrollado hace poco en Zaragoza², bastará una somera referencia a sus iglesias y artistas para percatarnos de su impacto en el arte de la India y China durante los siglos XVII y XVIII.

Señalan P. Varela y R. Lobo que tras la llegada de Francisco Javier a la India en 1542 en calidad de legado papal para las tierras del Oriente, se levantó allá la primera iglesia jesuita del Asia: 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 Roma³.

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, con tal de conferirles una magnificencia y monumentalidad no reñidos con el decoro y la humildad que convienen al culto divino, levantaron los jesuitas 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 de Vredeman de Vries. El que sobre una misma superficie se puedan encontrar resonancias italianas y flamencas combinadas con esos llamativos aletones acanalados, es testimonio fehaciente de la “cultura arquitectónica global” de la que hicieron gala los jesuitas a lo largo de los siglos XVI y XVIII. Ésta no sólo se manifiesta en otras iglesias de la Compañía, como la de Diu,

¹ Hale, J.: *The Civilization of Europe in the Renaissance*, Atheneum, Nueva York, 1994; Roberts, J.M.: *History of the World*, Helicon Publ. Ltd., Oxford, 1992, pp. 435-534.

² Alvaro Z., M^a I.-Ibañez F., J.: “Hacia un Corpus de Arquitectura Jesuítica: Bases actuales y líneas de trabajo futuro”, pp. 5-37 y 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.

³ 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.



Fig. 1. Iglesia de Kerala, India, S. XVII.

levantada en 1601, sino que también llega a inspirar la más exuberante fachada de iglesia india, la de Santo Thomas de Palai (Fig. 1), en Kerala, que 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 europea⁴.

También en las ciudades chinas en las que predicaron los jesuitas desde 1552, la arquitectura, según Pedro Luengo “se presenta como un magnífico exponente de la mezcla de tradiciones orientales y occidentales” y con ello 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 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 orientalizantes de algunos motivos iconográficos, tallada como fue por artesanos locales y japoneses huidos de las persecuciones en su tierra.

Con ella y con la desaparecida iglesia de Beijing plasmada en 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 pintado unos frescos ilusionistas en 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”⁵, buscando asombrar a la población local por medio de la síntesis artística, como sucedió en América⁶.

Señala, a su vez Clunas que a pesar de los escasos creyentes convertidos, “la presencia...del cristianismo en suelo chino tras 1600, creó nuevas oportunidades y problemas artísticos”. Se advierten éstos en las ilustraciones de las *Explicaciones de las Escrituras con imágenes sobre la Encarnación y Vida del Señor del Cielo* que el jesuita Giulio Aleni publicó en la misión de Jingjiao (Fujian) en 1637 (Fig. 2) haciendo copiar al ilustrador chino un ejemplar de las *Admoniciones y Meditaciones sobre las Sagradas Escrituras* del P. Jerónimo Nadal editado en Amberes en 1594⁷.

Según J.E. Borao, se trata de una pieza fundamental para la difusión, no sólo de las imágenes cristianas, sino también de la perspectiva y arte europeo en territorio chino⁸. Como se puede observar en las escenas de la Última Cena y la Crucifixión, el copista no tuvo problemas con el tipo de figuras ni con la perspectiva monofocal, aún siendo perceptibles las diferencias entre las estampas flamencas a buril y la xilografía china. La mayor dificultad para la élite social china fue el tema de tan horrible muerte y la noción de un “arte didáctico” que, siendo crucial para la Contrarreforma, resultaba contradictoria para las tradiciones chinas⁹.

Más éxito entre su sociedad tuvo la imagen de la Virgen con el Niño. Los jesuitas la difundieron tanto que hasta eruditos chinos del siglo XVII pensaban que “el Dios de los occidentales era una mujer mostrada sosteniendo un niño”. Quizá se debió a la confusión entre la Madre de

⁴ Varela, P.-Lobo, R.: “Arquitectura de los jesuitas en Portugal y en las regiones de influencia portuguesa”, *La Arquitectura Jesuitica. Actas del Simposio Internacional*, Zaragoza, 2012, pp.497-522.

⁵ Luengo, P.: “Arquitectura jesuitica en Filipinas y China”, *La Arquitectura Jesuitica. 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.

⁶ 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 Jesuitica. Actas del Simposio Internacional*, Zaragoza, 2012.

⁷ Clunas, C.: *Art in China*, Oxford Univ. Press, Nueva York, 1997, 129-130.

⁸ Borao Mateo, J. E.: “La versión china de la obra ilustrada de Jerónimo Nadal *Evangelicae Historiae Imagines*”, *Rev. Goya*, n° 330, 2010, pp. 16-33.

⁹ Borao Mateo, J. E.: “La versión china de la obra ilustrada de Jerónimo Nadal *Evangelicae Historiae Imagines*”, *Rev. Goya*, n° 330, 2010, pp. 28 y 32.

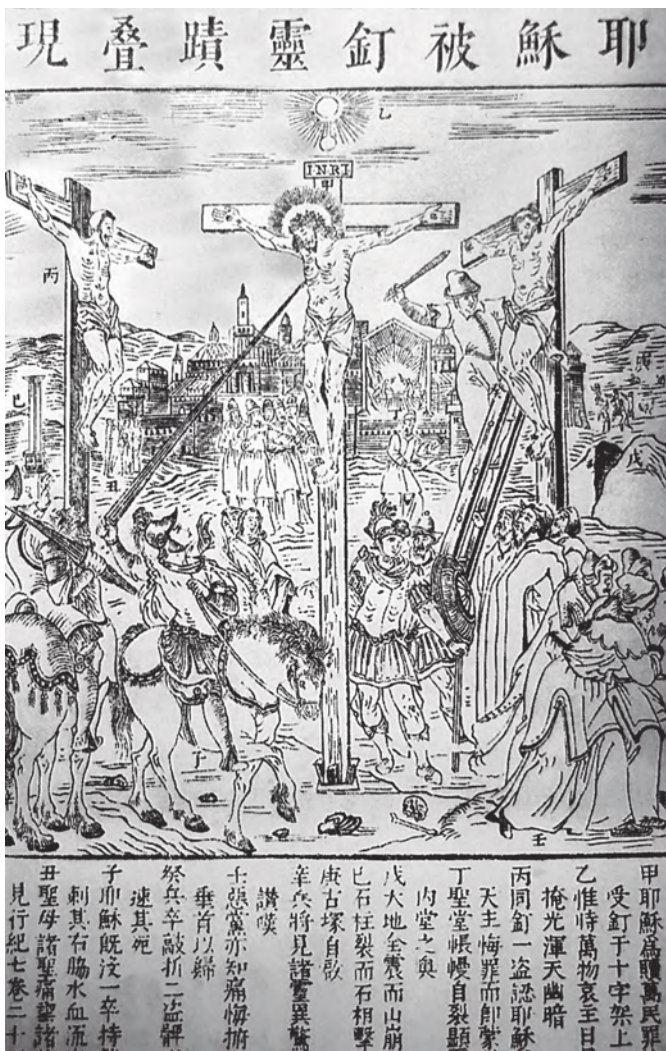


Fig. 2. *Crucifixión*. Tratado del P. Aleni, China, 1637.

Dios cristiana y la manifestación femenina del *bodhisattva* de la compasión, Guanyin, como *songzi* o “la portadora de hijos”. Según D. Gillman, y en palabras de C. Clunas, “la enorme popularidad de esta deidad a fines del siglo XVI y durante el siglo XVII debe algo a la apropiación por parte de pintores, tejedores...y artesanos de diversos materiales, de la imagen cristiana de la Virgen María”¹⁰.

Con todo, ante el escaso interés concedido por los emperadores chinos a la doctrina cristiana, se optó por conquistarlos –siguiendo las recomendaciones expresadas en 1552 por San Francisco Javier– a través del arte y la ciencia, alcanzando el alemán Adam Schaliger consideración de

sabio. Como un “mandarín” lo retrata un grabado inglés del siglo XVII, acompañado de los instrumentos astronómicos que llevó a China y fascinaron a los eruditos locales. Parecería que en él estaba pensando el P. Matteo Ricci cuando en 1605 pidió a sus superiores que “se mandase a la misión china desde Europa a un buen matemático o astrónomo para la corrección del calendario”¹¹.

Desde entonces –según señala Muñoz Vidal– también trabajaron allá como pintores el japonés Japoco Niva y el chino Yu Wenhui, jesuitas formados en la academia pictórica que el italiano G. Niccoló (1560-1626) había fundado en Japón. A ellos les siguió el P. L. Buglio, y desde 1699, los jesuitas G. Gherardini, Belleville y G. Castiglione entre otros. Este último fue el más apreciado e influyente. Habiendo llegado a Pekín en 1715, pronto se convirtió en el artista favorito de los emperadores Kangxi, Yongzheng y Quianlong. Como pintor de la corte imperial, plasmó durante medio siglo paisajes, flores, animales, escenas de cacería y retratos que dieron origen –según Muñoz Vidal– a “una escuela ecléctica, en la que desarrolló un lenguaje pictórico, fruto de la síntesis de los estilos europeo y chino, que enseñó a gran número de pintores”¹². Gozó, además, hasta tal punto de la estima de Quianlong, que éste le pidió que diseñara en 1747, junto con el P. Benoist, los palacios de verano del Yuan-Ming-Yuan, el más espectacular conjunto de arquitectura rococó en China.

2. INTERCAMBIOS ARTÍSTICOS ENTRE EL PRÓXIMO ORIENTE Y EUROPA

Si el arte europeo llegó al Extremo Oriente en el siglo XVI, ya en los albores de la Edad Media y a pesar de los enfrentamientos entre Bizancio y los musulmanes, el flujo de mercancías entre ellos derivó en el parecido diseño de sus marfiles y sedas.

A estos contactos artísticos se sumó el chino a partir, primero, de la Ruta de la Seda, y luego con la expansión mongólica por el Medio Oriente. Un espectacular testimonio de tal cruce de estilos y culturas lo proporciona el vestíbulo de una casa cristiana de Alepo (Siria) decorado con coloridas pinturas sobre tabla en torno a 1600 (Fig. 3). Su autor, posiblemente un persa, supo envolver en una riquísima decoración floral de inspiración osmanlí, aves, animales míticos persas y chinos, y escenas de lucha, li-

¹⁰ Clunas, C.: *Art in China*, Oxford Univ. Press, Nueva York, 1997, 128-129, fig.64.

¹¹ Helm, F: *La misión católica durante los siglos XVI-XVII: Contexto y texto*, Ed. Verbo Divino, Cochabamba, 2002, pp.164-209 (China); A. Muñoz Vidal.: “Pintores jesuitas en la Corte china (siglos XVII y XVIII)”, *Revista Española del Pacífico*, N° 7, Año 1997; Roberts, J.M.: *History of the World*, Helicon Publ. Ltd., Oxford, 1992, pp. 462-465 y 925.

¹² A. Muñoz Vidal.: “Pintores jesuitas en la Corte china (siglos XVII y XVIII)”, *Revista Española del Pacífico*, N° 7, Año 1997; Chong Zheng, N.: “The Quing Dyanasty (1644-1911), *Three Thousand Years of Chinese Pinting*, Yale Univ. Press, 1997, pp. 251-299.



Fig. 3. *Casa Cristiana de Alepo*, c. 1600.

terarias y religiosas. Entre éstas destacan el Sacrificio de Isaac, el Niño Jesús en el Templo, la Última Cena, San Jorge y el dragón, ángeles músicos y cinco relativas a la Virgen con el Niño. Su estilo es elocuente testimonio de los influjos chinos y cristianos que registra la pintura turca y persa desde el siglo XV, además de la cultura artística común islamo-cristiana de Alepo en los siglos XVI y XVII¹³.

Un siglo antes, a la intensa atracción islámica por la pintura y porcelana chinas que evoca la miniatura de una *Caravana con transporte de porcelana* pintada en Tabriz hacia 1480, se empezó a sumar un discreto interés por las capacidades ilusionísticas de la pintura renacentista. El primer contacto se dio bajo el gobierno del sultán otomano Mehmed II, quien fue retratado por Gentile Bellini al modo del *Quattrocento* italiano. Para una cultura que negaba las sombras y todo naturalismo, debió de ser impactante el resultado, solo posible por el interés del monarca y la mayor laxitud de turcos y persas hacia los preceptos islámicos. Bellini, que había llegado a Estambul con una embajada veneciana, se inspiró en lo que

allá vio para pintar, además de algunas escenas de harén, otra “Embajada veneciana llegada al Cairo” hacia el 1500.

Un siglo después, fue la embajada persa enviada por el Shah Abbas I al Dogo Grimani la que se plasmó en el salón del Palacio Ducal de Venecia. La recepción tuvo lugar en medio de un periplo iniciado en 1599 que llevó a la delegación hasta la corte de Felipe III de España en 1602, tras haberse entrevistado con el emperador Rodolfo II de Alemania y el Papa Clemente VIII. A raíz de tal misión diplomática, se incrementaron las relaciones comerciales y culturales entre Persia y Europa, llegando estampas y viajeros a Isfahán y yendo jóvenes artistas persas a Roma para aprovechar las conquistas de la pintura occidental en materia de volumen y perspectiva¹⁴. Parece que ya en el siglo XVI el Shah Ismail había encargado a un artista italiano la decoración de varias estancias palaciegas, pero durante el gobierno de Abbas I fue habitual que las delegaciones europeas regalasen al rey y a sus dignatarios lienzos pintados¹⁵.

Fue este monarca el más ilustre de los monarcas safávidas, según reconoce el grabado de Domenicus Costus incluido en el *Atrium heroicum caesarum* editado hacia 1602. Habiendo alcanzado el trono en 1587, reformó su ejército con la ayuda de dos aventureros británicos enviados para lograr una alianza anti-otomana, se enfrentó victoriosamente a uzbekos y turcos en diversas ocasiones, y reconquistó territorios tomados por los mogoles de la India, además del puerto de Ormuz, ocupado por los portugueses desde el siglo XVI.

Decidido a rodearse de belleza, convirtió a su nueva capital, Isfahán, en una de las más hermosas del mundo, fomentando el desarrollo de su escuela pictórica y la llegada de 300 ceramistas chinos para enseñar el arte de la porcelana.

Ejemplo de ese acendrado amor por las artes es la Mezquita Real de Isfahán, iniciada en 1612 bajo su patrocinio. Su impronta se advierte incluso en el modesto exterior de la catedral monástica de Nueva Jolfa, empezada por entonces a causa del reasentamiento en la capital de una población armenia¹⁶. Tal tolerancia para con ellos fue parte de su política de acercamiento diplomático a los europeos y enfrentamiento contra los turcos, cuyo credo *sunnita* detestaba. Basta comparar el exuberante recubrimiento floral, el deslumbrante colorido en cobalto y oro o los arcos túmidos de la sala de oración de la Mezquita Real o del Pabellón palaciego Hasht Bihsht con los arcos y cúpula de la iglesia cristiana para advertirlo.

¹³ Pergamon Museum: *Colección de Antigüedades*, Museo del Próximo Oriente, Museo de Arte Islámico, Prestel Verlag, Munich-Berlin, 2012, pp. 186-189.

¹⁴ E. Kühnel: “Influencias persas en la pintura de Occidente, *Rev. Investigación y Progreso*, nº 7-8, jul-ag. 1931, Madrid, pp. 109-111; D. Talbot Rice: *Islamic Art*, Ed. Thames and Hudson, Londres, 1986, pp. 237-258.

¹⁵ Niewöhner, E.: “Artes decorativas” (Irán: safávidas y qayaries), *Islam. Arte y Arquitectura*, Ed. H.F. Ullmann, Postdam, 2012, pp. 520-529, esp. 527.

¹⁶ O’ Kane, B.: *Tesoros del Islam*, Ed. Blume, 2008, pp. 138-147 (Isfahán); Wikipedia: “Abbas I of Persia” y “Vank Cathedral”.

Tras la muerte del rey en 1628, el arzobispo apostólico David supervisó la finalización de las obras hasta 1664 (Fig. 4a). Al diseño safávida de su arquitectura se añaden los deslumbrantes mosaicos y una disposición jerárquica de imágenes característica de la tradición bizantina, aliándose en sus pinturas murales el brillante colorido persa con una factura de inspiración tardo-renacentista. Se trata de un llamativo testimonio del arte de la Contrarreforma católica en Persia, basadas como están en grabados europeos y en las *Imágenes Evangélicas* del P. J. Nadal¹⁷.

Así lo certifican, entre otras, las escenas de la Flagelación de Cristo, la Adoración de los Magos y el Niño Jesús en el Templo. La disposición de Cristo atado a la columna, los cuerpos semidesnudos y posturas de sus esbirros e incluso las actitudes y aspecto de los judíos y soldados que les flanquean, copia con fidelidad la estampa incluida en el tratado de Nadal. De la misma forma, el humilde aspecto del portal de Belén, los gestos de María y el Niño, y las actitudes reverentes de los Reyes Magos en el grabado flamenco, inspiraron la pintura de la Epifanía en la iglesia persa (Fig. 4b); pero es en la escena contigua del Niño Jesús en el Templo en donde mejor se advierte la deuda iconográfica mantenida con el tratado de Nadal. Compárese, si no, el diseño de la cátedra, la actitud docente del Niño, los gestos admirados de los rabinos y los rollos de la Ley caídos en medio de la escena. Su pintor no omitió ninguno de los detalles imaginados por Hieronimus Wierix, quien firma el grabado en la parte inferior de la plancha (Fig. 5).

Otras muchas estampas europeas contribuyeron a definir las imágenes del Antiguo Testamento plasmadas en la iglesia. Muchas de ellas, como las incluidas en el tratado del P. Nadal fueron flamencas. Sus autores partieron de pinturas locales para el diseño; algo comprensible dada su edición en Amberes. Así se deduce de las similitudes entre la despedida de Agar e Ismael por Abraham plasmada en la iglesia y la pintura realizada por Jan Mostaert hacia 1530, cuando también pintó el primer “Paisaje de las Indias Occidentales” conocido. Pese a las diferencias en indumentaria, tanto la pelea de los hermanastros contemplada por la anciana Sara, como la inversión en la disposición de las figuras evidencia el traspaso de un dibujo de ese tipo a la plancha metálica sobre la que se imprimió la estampa que inspiró el mural.

Con todo, el testimonio más espectacular de los vínculos con grabados europeos se manifiesta en el Juicio



Fig. 4a. Catedral de Isfahán, c. 1660.



Fig. 4b. Catedral de Isfahán. Pinturas.

¹⁷ Nadal, J., S.J.: *Adnotationes et Meditationis in Evangelia...*, Amberes, 1594.



Fig. 5. *Niño Jesús en el Templo*, P. Nadal, 1594.

Final pintado en el muro occidental de la catedral, según costumbre medieval y con el intenso colorido de la pintura persa, por los monjes armenios Havans, Stephanus y Minas hacia 1660. A él dedicó hace poco un estudio Teresa Gisbert, en el que se probaba la común inspiración de varias pinturas murales del siglo XVII en una estampa descubierta por Ramón Mújica¹⁸. Todas ellas, ya se trate de la iraní, de la salmantina de Sta. María de Ledesma¹⁹, de la de Carabuco en Bolivia, o la de San Francisco de Cuzco pintada por Diego Quispe Tito hacia 1675, testimonian la común deuda con un grabado.

Sabemos, por A. Rodríguez y G. Siracusano, que el francés Thomassin realizó uno muy similar en 1606²⁰. Salvo por el escudo que eleva un ángel –ausente en la pintura iraní–, la disposición de las figuras es la misma, ya se trate de la plasmación del Cielo, la resurrección de los muertos o los castigos infernales. Las variaciones en los escudos permiten suponer que estos grabados derivan de otro –acaso el dado a conocer por G. Wolf– inspirado en pinturas flamencas tardogóticas, a su vez deudoras de los Juicios Finales tallados en las portadas de las catedrales del siglo XIII.

Por deslumbrantes que resulten los murales de la catedral monástica armenia de Isfahán, no son los únicos testimonios de pinturas de tipo barroco en dicha ciudad. Contemporáneo al trabajo de los monjes mencionados fue el del persa Mohammed Zamán, activo entre 1649 y 1704²¹. Considerado por A. Papadopoulos como “un genio revolucionario para su tiempo y su medio”, se distinguió por su conversión a la estética occidental, sin buscar una síntesis con la islámica propia de su cultura. Para ello hubo de conocer pinturas y grabados llevados a la capital de Persia por los mercaderes armenios y europeos que la visitaban desde el gobierno del Shah Abbas I y el trabajo del pintor holandés que éste había contratado para el taller real de Isfahán. Basta observar dos de sus pinturas conservadas en el Museo del Ermitage, “El Sacrificio de Abraham” y “La Sagrada Familia” para advertir cómo los modelos renacentistas y barrocos alcanzaron el Medio Oriente y determinaron la apariencia tanto de las pinturas encargadas por la comunidad cristiana en el siglo XVII, como de algunos murales de la corte, con su perspectiva central y el uso de la luz y de la sombra”²².

3. DIPLOMACIA, COMERCIO Y RELACIONES ARTÍSTICAS ENTRE EUROPA Y LA INDIA

El interés por el arte europeo también fue notable en la corte mogola de Agra durante el siglo XVII. Señala Philippa Vaughan que ya en el 1580, los misioneros jesuitas que visitaron al Shah Akbar en Fatepur Sikri, le regalaron grabados, cuadros y un ejemplar de la Biblia poliglota compuesta para Felipe II de España. Muchas de esas imágenes, como la de la Virgen María con el Niño (Fig. 6) o la de la Sagrada Familia con donantes conservada en el Ermitage, fueron copiadas por artistas persas o mogoles que, como se advierte por los rostros, marco y escritura, las adaptaron a su estilo²³.

Los miniaturistas mogoles alentados por el Shah Akbar (1556-1605) y su sucesor Yahangir (+1627), interpretaron en delicadas láminas coleccionables, además de imágenes de la flora y la fauna o de pinturas persas, estampas, cuadros y retratos europeos. Abul Hasan, retratista del Shah

¹⁸ Gisbert, T. y De Mesa G., A.: *Los grabados, el Juicio Final y la Idolatría indígena en el mundo andino*, Ed. Fundación Visión Cultural, La Paz, 2010, pp.8-10, Figs. 5, 6, 7 y 20, notas 17 y 46.

¹⁹ Montaner López, E.: *La Pintura Barroca en Salamanca*, Ed. Universidad de Salamanca, 1987, pág. 149.

²⁰ Siracusano, G.: “Notas para detener el “escándalo”: Fiesta, color e idolatría en el Virreinato del Perú”, *La Paleta del Espanto*, Unsam Editra, Buenos Aires, 2010, pp. 97, 111, Fig. pág. 110 y Siracusano, G.- Rodríguez, A.: “Un escudo, un infierno: Repercusiones de una imagen del Juicio Final”, *Imagen del Poder: VI Encuentro Internacional sobre Barroco*, 2011, Fundación Visión Cultural, La Paz, 2012, pp. 33-39.

²¹ Papadopoulos, A.: *El Islam y el Arte musulmán*, Ed. Lucien Mazenod- Gustavo Gili, París-Barcelona, 1977, pp. 126-127, Figs. 563 y 565.

²² Niewöhner, E.: “Artes decorativas” (Irán: safávidas y qayaries), *Islam. Arte y Arquitectura*, Ed. H.F. Ullmann, Postdam, 2012, pp. 520-529, esp. 527.

²³ Vaughan, Ph.: “Artes decorativas” (India. Sultanatos y mogoles), *Islam. Arte y Arquitectura*, Ed. H.F. Ullmann, Postdam, 2012, pp. 484-489, esp. 485.



Fig. 6. *María y el Niño*, India, c. 1600.

Jahán en una miniatura que mezcla la planitud islámica con una batalla en perspectiva, fue el autor a comienzos del siglo XVII de una pintura alegórica de “La Dialéctica” inspirada en un grabado del flamenco I. Zadeler²⁴.

Fascina observar cómo algunas copias en lienzo o estampa de retratos de monarcas europeos fueron repetidas en ilustraciones miniadas por destacados artistas de la corte mogol. Tal es el caso de la dedicada a la reina Isabel de Borbón (Fig. 7), primera esposa de Felipe IV de España. Retratada por Velázquez en 1632 en un lienzo del que es copia el conservado en el Museo Estatal de Copenhague, llama la atención la fidelidad a la composición, traje y rostro de la soberana²⁵. Todos los elementos del vestido y adornos han sido copiados con notable exactitud, y sólo el diseño del brocado ha sido un tanto simplificado. Pero es quizá la intensidad de la mirada lo que más sorprende, probándonos hasta qué punto los pintores indios siguieron los dictámenes del Shah Akbar instándoles a adoptar las fórmulas occidentales en la plasmación de la mirada. Su interés fue compartido por el cronista Abu l-Fadl, quien escribió: “los artistas de Europa expresan a menudo nuestro estado de ánimo mediante el empleo de raras formas y conducen a un entendimiento interior a los que sólo perciben lo exterior de las cosas”²⁶.



Fig. 7. *Retrato de Isabel de Borbón*, India, c. 1640.

²⁴ Papadopoulo, A.: *El Islam y el Arte musulmán*, pp. 126 y 471, Fig. 562.

²⁵ Cfr. el retrato de la Fig. 560 de Papadopoulo, A.: *El Islam y el Arte musulmán*, con el de la p. 292 de Bernis, C.: “La moda en los retratos de Velázquez”, *El retrato en el Museo del Prado*, Ed. Anaya, Madrid, 1994, pp. 271-302.

²⁶ Vaughan, Ph.: “Artes decorativas”, p. 485.

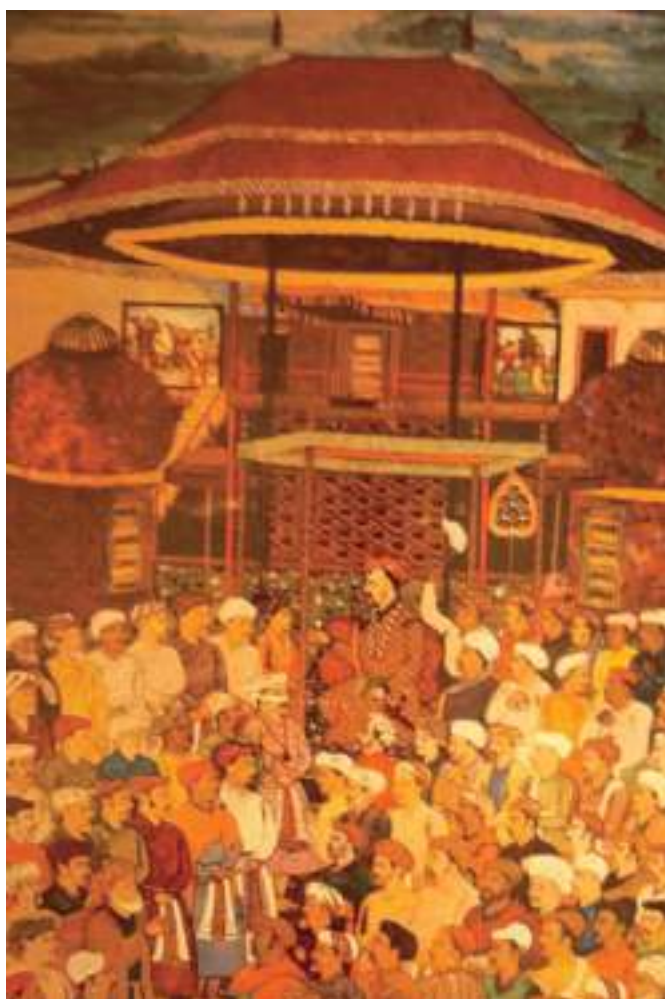


Fig. 8. *Darbar de Jahangir*, India, c. 1620.

Ese énfasis occidental en la fidelidad al parecido del modelo puede advertirse en todos los retratos de los soberanos mogoles del siglo XVII, como bien prueba el incluido en la miniatura dedicada al “Darbar de Yahangir” (Fig. 8) conservada en el Museo Ermitage de San Petersburgo, al que también pertenecen las anteriores obras. Desde el gobierno de Akbar, como puede deducirse de todas ellas, en palabras de Papadopoulos “dejaron de estar prohibidos los efectos de luz y sombra, de perspectiva, de modelado, atmosféricos, etc., pues se pensaba que, de todas maneras, era imposible imitar la vida y la individualidad”. Se justificaba así la desobediencia a la tradición artística islámica que prohibía las sombras y el verismo de las imágenes a fin de no desafiar la Creación divina. Tal revolución pictórica, tan contraria a la tradición musulmana, pudo aplicarse en la India, igual que entre

los shiitas de Persia, por la ausencia de teólogos rigoristas que prohibieran tales novedades²⁷. Recuérdese que fueron calígrafos y pintores de la Persia safávida, los responsables de la extraordinaria floración de la miniatura mogola. Fue el espíritu ecuménico y sincrético del Shah Akbar, junto con la tolerancia hacia los cristianos mostrada por su contemporáneo Abbas I de Persia lo que hizo posible la fusión de elementos indios, persas y europeos que hallamos en ciertas pinturas indias del siglo XVII.

De esta manera, al igual que podían admirarse en el palacios de Isfahán pinturas hechas o copiadas de artistas europeos, lo propio sucedía en la corte de Agra. El rey Akbar, que gustaba tratar asuntos teológicos tanto con musulmanes, como con hinduistas, zoroastrianos o jesuitas, y que había fundado en 1575 en Fatehpur Sikri una “casa de oración” para los fieles de todas las religiones de su reino, parece haber transmitido a su hijo Yahangir la simpatía hacia los místicos de cualquier religión, además de su sed de conocimiento de lo diverso²⁸. Éste llegó a colgar del salón de su palacio cuadros europeos, según testimonia la miniatura de su corte aquí tratada. Es evidente, en efecto, la inspiración barroca de las dos pinturas incluidas al fondo de la escena: una religiosa protagonizada por dos ángeles y el retrato de una pareja vestida a la usanza del 1600.

Otro retrato de pareja europea puede verse pintado en una tela de algodón indio de la época procedente de Shahibag²⁹. Ignoramos su nacionalidad, pero el tipo de traje y peinados que llevan más anima a considerarlos más británicos que portugueses. Ello sería posible porque, tras la instalación de éstos en la costa Malabar y el Golfo de Bengala, ya en 1603 arribaron a la India los primeros emisarios de la Compañía Inglesa de las Indias Orientales, llevando entre sus mercancías, cuadros y estampas.

A misioneros y comerciantes portugueses y británicos hubieron de sumarse, al menos, algunos especialistas florentinos en el “*Opificio delle pietre dure*”. Ellos hubieron de instruir a los artesanos indios en la deslumbrante técnica del mosaico en piedras semipreciosas que adorna los mármoles del Taj Mahal de Agra, erigido en memoria de Muntaz Mahal por el Shah Jahán desde 1632. Supone Gabriela Gallo que fue enseñada “por artesanos italianos que habían ido a Oriente a buscar piedras preciosas y semipreciosas por cuenta de las cortes” para las que trabajaban³⁰.

En busca de marfil fueron también los portugueses que desde mediados del siglo XV exploraron y colonizaron las costas occidentales africanas (Figs. 9a, 9b). De su presencia en el antiguo reino de Benín, emplazado en la

²⁷ Papadopoulos, A.: *El Islam y el Arte musulmán*, pp. 125-126.

²⁸ Papadopoulos, A.: *Ibid.*, pág. 125, lám. 57.

²⁹ Roberts, J.M.: *History of the World*, Helicon Publ., Oxford, 1992, pp. 345, 349-350 y 924.

³⁰ Gallo Colonna, G.: “La Incrustación”, *Las Técnicas artísticas*, (ed. C. Maltese), Ed. Cátedra, Madrid, pp. 335-355.



Fig. 9a. Salero en marfil del Benín, S. XVI.

costa del Golfo de Guinea, dan llamativo testimonio una nutrida serie de saleros, especieros y olifantes ebúrneos llegados desde el siglo XVI a las cortes europeas³¹. Como sucedió en Irán o la India, el contacto entre exploradores, comerciantes y emisarios portugueses y los artesanos de la corona real provocó su plasmación, a lo largo del siglo XVI y XVII, tanto en marfiles, como en las placas de latón que adornaron las puertas del palacio. En ellas, los extranjeros son representados con sus característicos atuendos, monturas, barcos, armamento y barbas, pero con el canon corporal y estilo propios de Benín. En afortunados casos, la calidad de las piezas y su atractivo visual fue tal, que se guardaron en *cámaras de tesoros* germanas, belgas o portuguesas desde el siglo XVI al XIX y en diversos museos etnográficos y de arte desde entonces.



Fig. 9b. Comerciantes portugueses del reino de Benín, Nigeria, S. XVI-XVII.

³¹ Bassani, E.: "The Art of Western Africa in the Age of Exploration", pp. 63-68 y "Satlcellar", pp. 187-188 ("African Kingdoms, Figs.58-78, pp. 176-191 de CIRCA 1492: Art in the Age of Exploration).



Fig. 10. *Bodegón* de W. Kalf, Holanda, 1660.

En una medida menor, la llegada de comerciantes portugueses también tuvo cabida en el arte japonés del periodo *Tokugawa*, como prueba su plasmación en algunos biombos del 1600. Fueron, en efecto, ellos los primeros europeos que avistaron las costas de Japón hacia 1543. Para 1570, un noble japonés convertido al catolicismo, no sólo había elevado una iglesia al nuevo culto, sino que también abrió el puerto de Nagasaki al comercio portugués. Sin embargo, el temor de las autoridades ante la expansión del catolicismo, desembocó en la persecución de 1597, prohibiéndose la actividad de jesuitas y franciscanos. Entre 1613 y 1637 se reanudaron las persecuciones y cesaron las relaciones comerciales con Inglaterra y la Península Ibérica. Sólo a los holandeses se les permitió mantener un establecimiento comercial cerca de Nagasaki; a cambio, tuvieron que comprometerse a no hacer proselitismo religioso³². Éstos, tras la fundación en 1602 de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales establecieron puestos comerciales en África y el Oriente. Desde ahí exportaron a su tierra especias y otras mercancías valiosas, como las piezas de porcelana incluidas en los cuidados bodegones del pintor holandés W. Kalf (Fig. 10).

Fue la continua y puntual travesía desarrollada por los navíos de dicha compañía, pero también por los portugueses, franceses, ingleses y españoles, lo que facilitó la incorporación de lo chino al arte barroco y rococó de los siglos XVII y XVIII. Todo ello prueba que el intercambio de bienes y saberes entre los estados y culturas más distantes de la Tierra no sólo es un elemento definidor de nuestra época, sino también parte de la condición humana desde antiguo.

³² Tamburello, A.: *Grandes Civilizaciones. Japón*, Ed. Mas-Ivars, S.L., Valencia, 1971, pp. 172-173, Fig.106; Roberts, J.M.: *History of the World*, Helicon Publ. Ltd., Oxford, 1992, pp. 374-377.



ARS COMBINATORIA Y MODELOS COSMOLÓGICOS: CORRESPONDENCIAS Y PERVIVENCIAS EN UNA PINTURA CUZQUEÑA DEL SIGLO XVIII¹

ALEJANDRO GANGUI / GABRIELA SIRACUSANO / JUAN RICARDO REY MÁRQUEZ
ARGENTINA

Siete son los grados de la contemplación: el primero es el fuego; el segundo es la unción; el tercero es el éxtasis; el cuarto, la contemplación; el quinto, el gusto; el sexto, el descanso, el séptimo, la gloria; después de lo cual no queda más que la felicidad eterna².

INTRODUCCIÓN

“Hízome el Señor una merced muy grande en una visión imaginaria” escribió María de Ágreda en el siglo XVII, “púsome su Majestad al pie de una bellísima Escala, y mostróme había de subir por ella”. Estas palabras remiten al ascenso espiritual, presente en la tradición judeocristiana, cristalizada en las visiones de profetas y santos católicos. En el Génesis (18: 10-22) se narra que Jacob, yendo hacia Jarán, se durmió sobre unas piedras y vio una escala entre el cielo y la tierra por la cual ascendían y descendían ángeles; en el sueño Dios le prometió la tierra a sus descendientes –los israelitas– por lo que al despertarse Jacob señaló el lugar con una estela de piedras ungidas en aceite y la nombró Betel que significa “la casa de Dios”³. A partir de este sueño, la unión simbólica entre cielo y tierra

se ha figurado con la escalera, adjudicándole diversas significaciones con los siglos. En los grados de la escalera se vio una metáfora de la gradualidad del ascenso; Benedicto (c. 480-547) usó una escala de doce pasos de humildad en su *Regula*, y en el siglo VII d.C. Juan Clímaco, Obispo de Sinaí, estableció una *Scala Paradisi* de treinta pasos de meditación que conducían a Dios⁴. Este modelo se mantuvo durante siglos, como lo muestran las cuatro centurias que separan el epígrafe de San Buenaventura de la visión de María de Ágreda. En cada evocación del símbolo se actualizó su sentido, sobre todo en lo relacionado con la imagen del cielo, pues si bien la escalera es una metáfora efectiva y directa, aquel –en cambio– es un lugar sagrado, visible sólo en parte pero al que había que conducir a los fieles *ad invisibilia per visibilia* según San Pablo⁵. En el presente texto trataremos los ecos históricos de la regla benedictina, la voz de Clímaco en el desierto y la visualización de los misterios celestes, en *Alegoría del firmamento con la representación de los siete cielos de los planetas* (siglo XVIII). Con este objetivo pretendemos analizar el cruce entre ciencia y mística en la representación de las escaleras celestes, para mostrar el anclaje cultural de la simbología utilizada en estos casos.

¹ Los autores agradecen el apoyo financiero del Conicet de la República Argentina, de la Universidad de Buenos Aires, de la Universidad Nacional de San Martín y de la ANPCyT, proyecto Pict 2011-1327, imprescindible para la realización de este estudio.

² San Buenaventura. *Commentarius in Evangelium Sancti Lucae*, c. 1248-1250.

³ Hall, [1974] 1996, p. 210.

⁴ Demaray, 1987, p. 28.

⁵ Duby, 2011, p. 10.

1. EL DEBATE SOBRE EL COSMOS

La visión de Jacob fue representada en íconos y manuscritos como una escalera que conduce a las nubes, a la morada divina o a la propia presencia de Dios, en una visión dual del universo compuesto por tierra y cielo. Pero esta visión se transformó con el redescubrimiento del *De Caelo* (350 a.C.) de Aristóteles por vía musulmana. Desde entonces la Creación se concibió como un todo coherente, dividido en el mundo terrenal (sublunar), el astral (supralunar) y el empíreo. En el mundo sublunar viven los cuatro elementos de Empédocles, dispuestos, desde el centro de la Tierra y hacia arriba, en el orden tierra, agua, aire y fuego. Aristóteles afirma que todo elemento tiende a dirigirse hacia su lugar natural, lo más rápidamente posible y por el camino más corto. El lugar natural de los objetos pesados es el centro de la Tierra y hacia allí caen en línea recta. Por el contrario, el fuego asciende, también en línea recta, tratando de alcanzar el límite máximo de la región terrestre, la *esfera* lunar.

La región supralunar albergaba a los astros, y para describirlos Aristóteles adoptó el modelo platónico de las esferas, ubicando las estrellas fijas equidistantes al centro de la Tierra y explicando que más allá de su esfera, no había espacio ni tiempo. Sólo una cualidad sobrehumana, un “dios aristotélico”, estaría después de la última esfera impidiéndoles el movimiento de rotación observado. Este *Primum Mobile* (o Primer Motor), según su doctrina, ha impulsado al mundo desde siempre y lo hará por siempre, pues dada su naturaleza móvil, sería absurdo pensar que permaneciera quieto por un tiempo infinito hasta el instante en que comenzó a trabajar. Para Aristóteles, la sustancia primordial de la región supralunar es ese elemento incorruptible e imponderable de Platón, el *éter*, cuya esencia cristalina y transparente se condensa para formar los astros. En su visión, el cosmos es eterno: no ha sido creado ni tendrá un final. La sustancia original de los cielos los convierte en eternamente iguales a sí mismos, y la naturaleza del *éter* los mantiene en continuo movimiento, el más perfecto, aquel en el que no existe comienzo ni final, el movimiento circular.

La recuperación del pensamiento griego en la Europa Medieval lentamente excedió los muros de los monasterios y escuelas religiosas, desde donde se difundió el estudio de los autores clásicos. Pero algunas ideas aristotélicas iban en contra de las Sagradas Escrituras. La proposición de un mundo eterno chocaba de lleno con la doctrina

bíblica de la creación del Génesis. Aristóteles había establecido, entre otras cosas, la inexistencia del vacío y la finitud del espacio, con lo que se ponía en cuestión la omnipotencia divina. Aristóteles es entonces criticado y cuestionado, prohibido incluso en universidades como la de París en 1210. Sin embargo, la visión griega seduce a los intelectuales que buscaron sintetizar la razón de los pensadores griegos y la fe cristiana, obra que fue llevada a cabo por el teólogo y filósofo cristiano Tomás de Aquino. Santo Tomás unió las enseñanzas del Estagirita con las doctrinas de la Iglesia, formando un sistema de pensamiento que duraría siglos⁶.

Aun así, una importante cuestión a resolver era hacer encajar a Dios en el rígido sistema aristotélico. Anselmo, arzobispo de Canterbury, propuso como adecuada morada divina al *Empíreo*, el *éter* luminoso *abrasado*, bautizado así por el neoplatónico Proclo. Para la teología medieval, el *Empíreo* era una esfera de fuego exterior a la de las estrellas fijas, creada en el primer día del Génesis, en donde se hallaría Dios. A mediados del siglo XIV, el teólogo y matemático de Oxford Thomas Bradwardine, extenderá el *empíreo* propuesto por Anselmo a un vacío extramundano infinito. Pues en su visión, más allá de la esfera de las estrellas fijas se extendía el reino sin límites de Dios⁷.

El modelo geocéntrico del universo consagrado en el *Almagesto*, obra cumbre del astrónomo griego Claudio Ptolomeo (siglo II d.C.), fue aceptado y adaptado desde ese momento por la filosofía y las religiones cristiana y musulmana. Aunque en 1543 se introduce la teoría heliocéntrica de Copérnico y un siglo más tarde las revolucionarias ideas de Galileo habían ya recorrido buena parte del mundo conocido, la concepción cosmológica medieval todavía primaba en centros de estudio y en talleres de artesanos y artistas. Esto puede verse en la representación de las esferas de varios grabados, entre los que se destacan dos contemporáneos a Copérnico: las *Crónicas de Nüremberg* (1493) de Hartmann Schedel, y la *Cosmographia* de Pedro Apiano (1524) (Fig. 1).

Ambos grabados representan el cosmos aristotélico, como fuera adaptado de la obra de Ptolomeo por los padres de la Iglesia. Las esferas móviles se ubican más allá de las esferas del aire y el fuego terrestres, comenzando con la de la Luna y hasta la de Saturno. Luego vienen las estrellas y, envolviendo el todo, el *empíreo* inmóvil, “adonde habita Dios con los bienaventurados”⁸. Recordemos aquí que para los babilonios el universo era como una ostra esférica, donde la tierra flotaba sobre las aguas de las pro-

⁶ Duby, 2011, p. 78.

⁷ Lindberg, 1992.

⁸ Apiano, 1524..



Fig. 1. Izquierda: Michael Wolgemut, Wilhelm Pleydenwurff, *Esferas celestes*, Xilografía iluminada. Tomado de: Hartmann Schedel *Crónica de Nuremberg* (1493). Derecha: *Cosmographia* de Pedro Apiano (1524).

fundidades y estaba rodeada por las aguas superiores que recubrían la bóveda celeste. Las primeras serían visibles bajo la apariencia de fuentes naturales; las segundas, simplemente, como filtraciones del cielo en forma de lluvia. En la Edad Media, las aguas cósmicas superiores fueron retomadas por la exégesis bíblica que imponía que su existencia fuera real, aunque su verdadera naturaleza fuese discutida por los padres de la Iglesia, pues para algunos estas aguas se encontraban en estado fluido, pero otros las concebían más bien congeladas y duras como el cristal. De estas consideraciones surgió la esfera *Cristallinum* (el noveno cielo), ubicada entre el *Stellatum* o *Firmamentum* (las estrellas fijas, el octavo cielo), y el *Primum Mobile* o Primer Motor (el décimo cielo), lo que lleva el número de esferas a diez⁹.

Según el Pseudo-Dionisio Areopagita, los coros angélicos estaban a cargo del movimiento de los cielos. Este oscuro personaje neoplatónico del siglo V, probablemente un monje sirio, ejemplifica con su *Jerarquía Celeste*¹⁰ la búsqueda de una explicación católica al complicado mo-

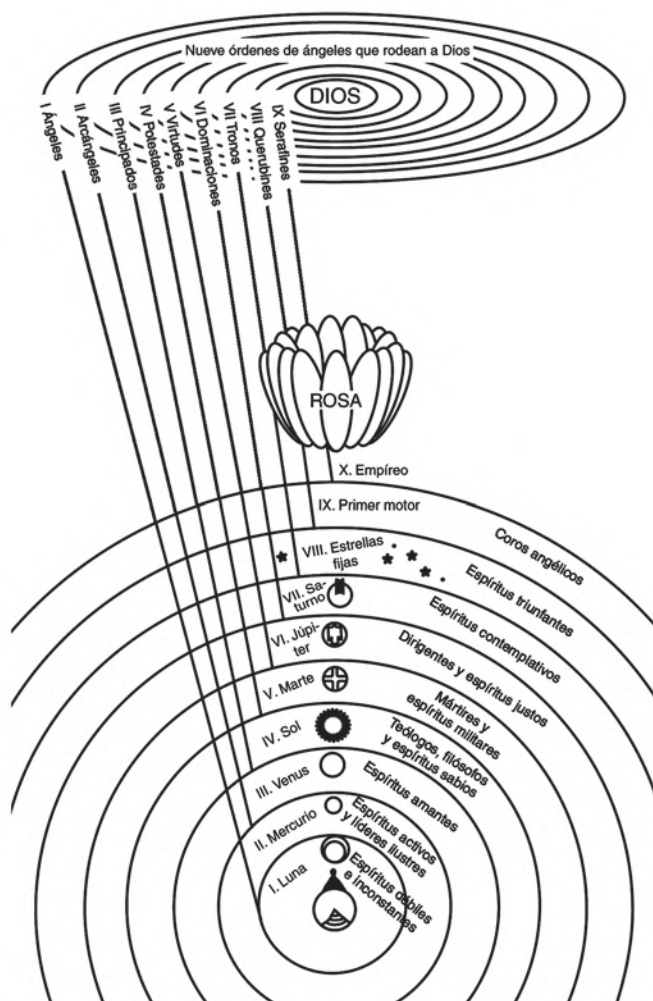
vimiento de las esferas de Aristóteles; para el Estagirita, el *Primum Mobile* impulsaba el movimiento de las esferas, que transmitían esta tracción a las capas inferiores. De más está decir que la visión religiosa podía hacerlo mejor. De acuerdo con el universo escalonado en esferas del Pseudo-Dionisio, los serafines hacían girar al Primer Motor y el *Stellatum* era movido por los querubines; los tronos, miembros del tercer coro de la jerarquía angélica, hacían lo propio con la esfera de Saturno. Los planetas Júpiter y Marte, y el Sol, correspondían, respectivamente, a las dominaciones, las virtudes y las potestades, mientras que los principados y los arcángeles se encargarían de las esferas de Venus y de Mercurio. La Luna, por último, estaba asignada a los ángeles inferiores. La aceptación de la jerarquía no fue inmediata pues luego de su traducción al latín por Juan Escoto Erígena, en el siglo IX, tuvieron que pasar tres siglos para que penetrara en la teología occidental¹¹. Para el siglo XIV, Dante Alighieri (1265-1321) incorpora los preceptos del Pseudo-Dionisio en la *Divina Comedia*¹² (Fig. 2).

⁹ Gangui, 2008.

¹⁰ Hay tres jerarquías con tres coros cada una. La primera, integrada por serafines, querubines y tronos; la segunda por dominaciones, virtudes y potestades. La última jerarquía, formada por principados, arcángeles y ángeles.

¹¹ Le Goff, 2009, p. 134.

¹² Gangui, 2008.



Para Dante, los ángeles poseían un doble rol: contemplativo (de Dios) y activo, al tener a cargo el movimiento de los cielos (*Convivio*, tratado II, caps. 4-6). Las nueve esferas del Paraíso celestial, que lógicamente deberían ser un fiel reflejo de la contemplación (y no de la acción) contienen, sin embargo, la cruz en Marte, el águila del imperio en Júpiter y la escalera de la contemplación en el séptimo cielo de Saturno. Esta última era para Dante “...una escala suspendida / tan alto, que el final no se veía...” (Paraíso, canto XXI, 29-30), metáfora común de los escritos místicos que marca los pasos de un viaje espiritual hacia Dios. De otra parte Aby Warburg mostró que a las esferas de Dante se le sumaron también virtudes y saberes en el *quattrocento* en una clave

astrológica como muestra el *Salone del Palazzo della Ragione* de Padua¹³.

2. LAS IDEAS DE ASCENSO Y DESCENSO DEL INTELECTO. CONOCIMIENTO CIENTÍFICO Y FE EN RAMÓN LLULL

De los modelos celestiales y su explicación por medio de las jerarquías del Pseudo Dionisio, se derivó un vínculo con la escala de Jacob. En la traducción latina comentada de la *Hierarchia Angelica* del siglo XVII se mencionó que dicha escala tenía dos columnas: “...la que sube simboliza la vida contemplativa y la que baja la vida activa”¹⁴ (Fig. 3). Anteriormente lo que puede encontrarse en las versiones impresas de la obra del Areopagita son pirámides, que en varios grados confluyen en la divinidad. La escala de Jacob apareció en esta discusión sobre las esferas celestes y se impuso a la pirámide.

La exégesis de la dimensión simbólica de los textos religiosos se nutrió de la geometría y con su auxilio se establecieron complejos diagramas para compilar múltiples fuentes del conocimiento. La diagramática medieval recurrió al *stemmata* (del latín *stemma* y del griego **στέμμα**) que designa tanto una genealogía como una guirnalda o una corona, en cualquier caso un enlace. La visión analítica y memorística del *stemmata* implica jerarquías, órdenes, subordinaciones, que se graficaron en formas diversas siendo las más conocidas el árbol, la escalera y la rueda¹⁵. Por ello es adecuado el uso de la escalera para denotar el ascenso del espíritu hacia Dios, sobre la premisa de que todas las criaturas tienden a retornar a su creador.

El mallorquín Raimundo Lullio (o Ramón Llull, 1235-1315) vio los escalones faltantes que conducían desde la tierra hasta la jerarquía angélica del Pseudo Dionisio. Llull inicia su escala con los cuatro elementos, seguidos por la *jerarquía* del ser –desde los vegetales hasta el hombre– para terminar en el cielo con los ángeles y finalmente Dios¹⁶. Los nueve grados de esta escala son llamados por Llull *subiecta* (sujetos) a través de los cuales el entendimiento *asciende y desciende*¹⁷. Este es el fundamento de su *Liber de ascensu et descensu intellectus* (1305) cuya primera edición impresa (Valencia, 1512) contiene un grabado muy cono-

¹³ Aby Warburg Panel 23 del Atlas Mnemosyne. Tomado de Warnke, 2012, pp. 36-37.

¹⁴ Le Goff, 2009, p. 134. En la traducción de 1634 de *Caelestis Hierarchia* se menciona la escala de Jacob en el capítulo XV: “Svsque: id est sursum deorsum, ut in Scala Iacob” (En ambos sentidos: esto es ascendente y descendente tal como la escala de Jacob). Ver Areopagita (Corderio), 1634, p. 208. Sin embargo, en la edición impresa de 1502 no aparece esta alusión.

¹⁵ Báez, 2005, pp. 34-40.

¹⁶ Llull, (1304) 2002.

¹⁷ Báez, 2005, pp. 80-83.



Fig. 3. Pseudo Dionisio Areopagita. Izquierda: *Universorum Pyramis*. Tomado de: *Caelestis hierarchia. Ecclesiastica hierarchia. Divina nomina. Mystica theologia*. Joannes Tacuinus de Tridino, 1502, pp. XXIII v. Derecha: *Mirifica Pyramis*. Tomado de: *De mystica theologia liber I, graece...* Joannes Miller, 1519, pp. XXIII v. Biblioteca Nacional Austriaca.

cido con dos *stemmata* diferentes:¹⁸ una escala arquitectónica con los nueve *subiecta* y un disco con dos ruedas concéntricas que tiene, en la exterior, la escala de doce *vocabulis* –inspirados en las categorías de la lógica aristotélica– y en la interior los cinco *gradus* para comprender la escala externa (Fig. 4).

Llull pretendía conciliar el pensamiento científico con la fe. Por ello se propuso mostrar que por todas las vías era posible demostrar la existencia divina, y que así se lograría convertir a judíos y musulmanes a la religión verdadera¹⁹. De ahí que buscara conciliar fuentes musulmanas y hebreas²⁰, el zodiaco con los *antiquis principiis Astronomiae*

–los planetas, las esferas celestes–, los coros angélicos y las virtudes, para llegar a una *cábala cristiana*²¹. El resultado de este trabajo fue el influyente, aunque inédito, *Tractatus novus de Astronomia*, del que se conservan numerosas copias manuscritas²². Charles de Bouvelles (1479-1553), seguidor del pensamiento de Llull, retomó la escala del ser en su tratado *Physicorum Elementorum Libri decem* (1512), para componer la suya propia con 25 grados que van del *Mundus Sensibilis* al *Celestis* y culmina con Dios en el último grado que es el *Intellectualis*. Giordano Bruno (1548-1600), retoma las escalas de Llull en la edición que hizo Valerio Valeri de su obra²³, o las configura de manera diversa²⁴.

¹⁸ Este grabado ha sido repetido en la obra de sus seguidores y en la edición de Mallorca de 1744.

¹⁹ Yates (1982) 1996, p. 19.

²⁰ Báez, 2005, pp. 68-75.

²¹ Yates (1982) 1996, pp. 18, 31-54.

²² Yates (1982) 1996, pp. 124-127.

²³ Valeri, 1617. Esta obra suele ser atribuida erróneamente a Llull, cuando en realidad es una edición comentada por Bruno, Cornelio Agrippa y el propio Valeri.

²⁴ Bruno, 1582.

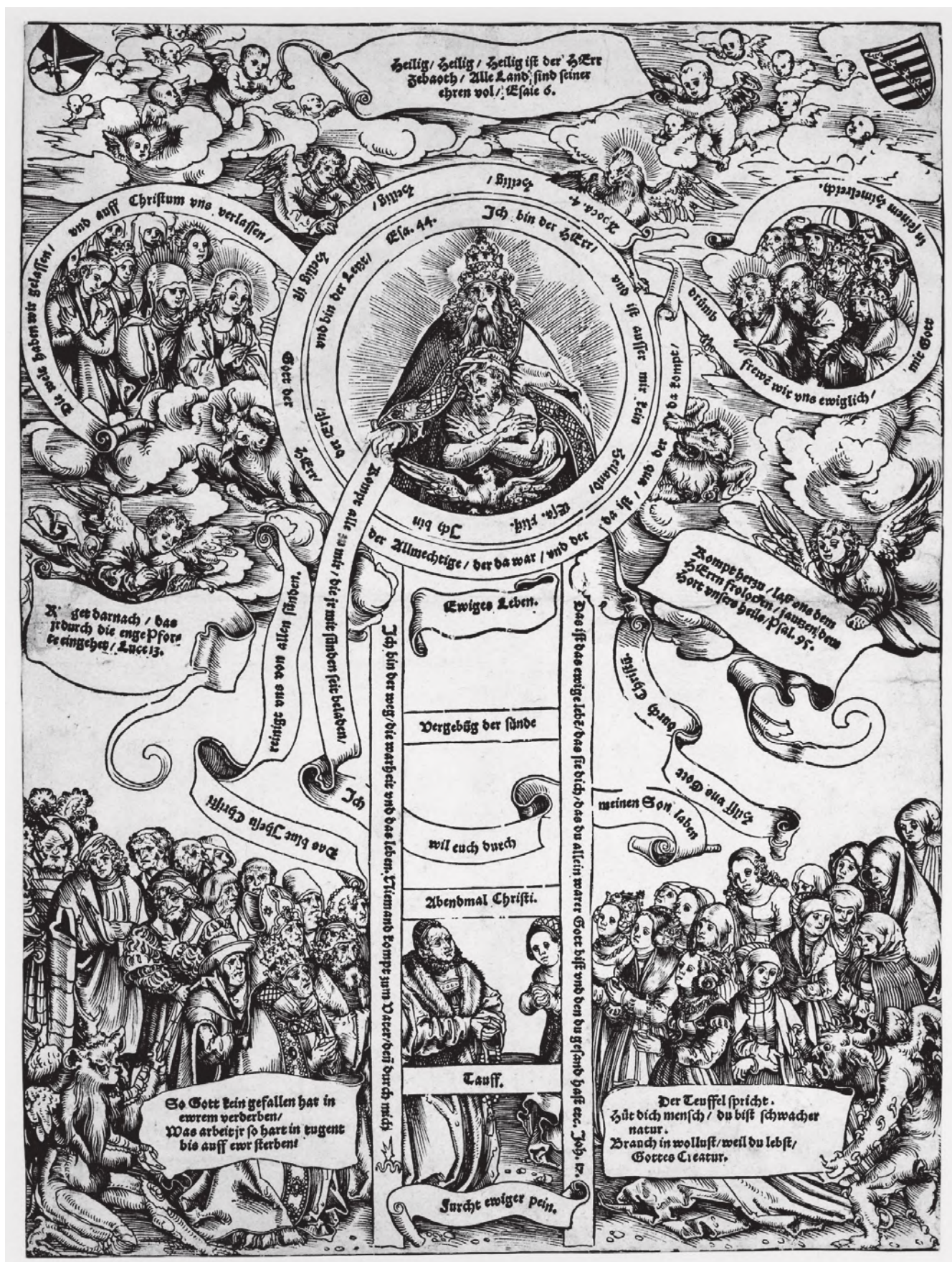


Fig. 5. Lucas Cranach, el viejo, c. 1472-1553 / Symphorian Reinhart, imp. (activo c. 1509). Escalera celeste de San Buenaventura, c. 1508-1511. Xilografía © Trustees of the British Museum.

Reina, escala, cristal, día, / Reina de uno y de otro orbe,
 escala sin leve riesgo,
 cristal sin nunca empañarse, / día sin noche, naciendo;
 Reina, escala, cristal, día / eres de este firmamento³⁴.

Estas composiciones aluden al ciclo iconográfico de la *Tota Pulchra*, que interpreta en el *Cantar de los Cantares* y en el *Génesis* menciones a la Virgen como puerta del cielo, escala de Jacob, estrella matutina, Luna y Sol³⁵.

4. UN STEMMATA CELESTE

En el ámbito Altooperuano las escalas se conocían en relación con la iconografía mariana, aspecto que en la obra que analizamos no se destaca, como sí lo hacen en cambio las escalas celestes y los cielos astronómicos y metafísicos. La complejidad de los detalles constitutivos del cuadro muestra claramente que su objetivo principal no fue la conversión de fieles, pues no trata un tema catequé-



Fig. 6. Anónimo *Saint Bernard's Vision*, c. 1750. © Trustees of the British Museum. Versión de Bonifacio Natale (1538-1592) grabó, Claude Duchet (1570-1585) editor. *Scala coeli et inferni ex divo Bernardo* c. 1581, conservada en la Biblioteca Nacional de España.

³⁴ Eichmann, 2009, pp. 272-273.

³⁵ Schenone, 2008, pp. 28-33.



Fig. 7. Anónimo. *Alegoría del firmamento*, Cuzco, siglo XVII.

tico. Además, el nombre de la obra no se ha aclarado aún, aunque se ha identificado como perteneciente a la escuela cuzqueña del siglo XVIII bajo dos extensos títulos dados por sus investigadores: *Alegoría de la subida al Trono Divino con diagrama cosmológico de los cuatro elementos, planetas, cielos y jerarquías angélicas*³⁶ y *Alegoría del firmamento con la representación de los siete cielos de los planetas, más el círculo de estrellas fijas donde está el zodiaco, más el “cristalino”, el “primer móvil” y el “empíreo”*³⁷ (Fig. 7).

Sin embargo, la existencia de –al menos– tres obras de características muy similares a la cuzqueña indica que esta iconografía posiblemente se propagó a través de la estampa. Las obras en cuestión son: una pintura en el monasterio franciscano de Kalwarya Zebrzydowska, Polonia³⁸ y dos españolas, una perteneciente a la parroquia de Santa María de Dueñas, en Palencia³⁹, relacionada por primera vez con la obra cuzqueña en 2010⁴⁰, y otra en la Iglesia del Carmen de Antequera⁴¹. La semejanza entre las cuatro obras es notable, a pesar de que la obra cuzqueña es

apaisada a diferencia de las europeas, pues todas tienen los mismos elementos principales, con ligeras diferencias formales e iconográficas (Fig. 8).

Las obras están divididas en los mundos sublunar, astral y empíreo, con los cuatro elementos dispuestos sobre una porción de tierra rodeada de agua, TERRA y AQUA, sobre la que están los elementos restantes: AER y, junto a una franja de fuego, IGNIS. Se complementa sobre la izquierda con la representación del rayo, que es el atributo tanto del fuego como de Júpiter⁴². Las esferas celestes siguen a continuación, en arcos concéntricos, con el astro y el dios que las identifica y sus atributos, todas señaladas con números romanos en orden ascendente. Después siguen los tres arcos correspondientes al Firmamento –donde se ubican las estrellas fijas y el zodiaco–, el Primer Motor y, por último, el Cielo Cristalino (ver Fig. 9). Llamativamente, en el primero aparecen solamente los signos de Cáncer, a la izquierda, y de Leo a la derecha, lo cual tiene un sentido simbólico. Según Llull, Cáncer representa “...nocturnidad, feminidad, y

³⁶ Mujica Pinilla, 2002.

³⁷ Gisbert, 2004.

³⁸ Cichon y Kubiak, 2012. Agradecemos la generosidad de Ewa Kubiak que nos permitió enriquecer el presente trabajo.

³⁹ Caballero, 1988.

⁴⁰ Vanegas Carrasco, 2010. En este trabajo se lleva a cabo un primer acercamiento a las escalas europeas.

⁴¹ Cichon y Kubiak, 2012.

⁴² Hall, 1996, p. 319.



Figs. 8. Versiones europeas de la *Escala celeste*. A. Monasterio franciscano de Kalwaria Zebrzydowska, Polonia B. Iglesia de Santa María de Dueñas (Palencia, España) C. Iglesia del Carmen (Antequera, España). Fotografías cortesía de Ewa Kubiak y de Arturo Caballero.

su planeta es la luna, y es de la complexión del agua”, de otra parte, Leo es “motividad, masculinidad, diurnidad y su planeta es el sol; y [...] es de complexión de fuego”⁴³. Adicionalmente, Cáncer y Leo apuntan al cielo del sur o *Meridies*, que en la representación simbólica de la Jerusalén celeste coincide con la obra estudiada. Según Charles de Bouvelles (1479-1553) en el *Meridies* o sur, aparecen las jerarquías angélicas más tres grados terrestres: Pontífices, Sacerdotes y Ministros, a los que se corresponden los siete planetas de la época, más el Firmamento y los cuatro elementos⁴⁴.

En el *Primum Mobile* hay dos parejas de ángeles sosteniendo relojes de arena, que podrían indicar que a partir de ese punto se ingresa donde se suspende el tiempo físico y empieza la eternidad⁴⁵; a este sigue el cielo cristalino (o *Coelum Crystalinum*). Ahora bien, en las obras estudiadas se sitúa en la novena esfera el Primer Motor y en la décima el Cristalino, orden que se invierte en la representación de la *Cosmographia* de Apiano, mientras que en la repre-

sentación de Dante no se evidencia el Cristalino y se ubica en el noveno cielo al Primer Motor. Quizá por este motivo Teresa Gisbert sigue a Dante e identifica el contenido del cuadro con el *Coloquio de los once cielos*⁴⁶ y con *El tratado del cielo* del jesuita José de Aguilar (Sevilla, 1701)⁴⁷. Sin embargo, Dante menciona solo diez cielos y el Cristalino es importante en la obra que nos ocupa, pues encima de él hay una hilera de niños arrodillados, seguidos por un grupo de bebés fajados. Este espacio puede representar el limbo⁴⁸ donde están “los niños del Horno de Babilonia y los que murieron sin bautizo”⁴⁹.

La tercera sección de las obras corresponde al Em-píreo, *Habitaculum Dei et omnium electorum*, y es la parte más llamativa del cuadro cuzqueño. En lo que respecta a los personajes de las jerarquías celestes, a pesar de la dificultad de identificarlos a todos, en el lienzo cuzqueño son más reconocibles que en las otras obras⁵⁰, con las que existen notorias diferencias tanto en orden como en cantidad (ver Fig. 9). En el *Empirevm* está la Trinidad, figu-

⁴³ Llull, (1304) 2002, p. 96.

⁴⁴ Bouvelles, 1510.

⁴⁵ Caballero, 1988.

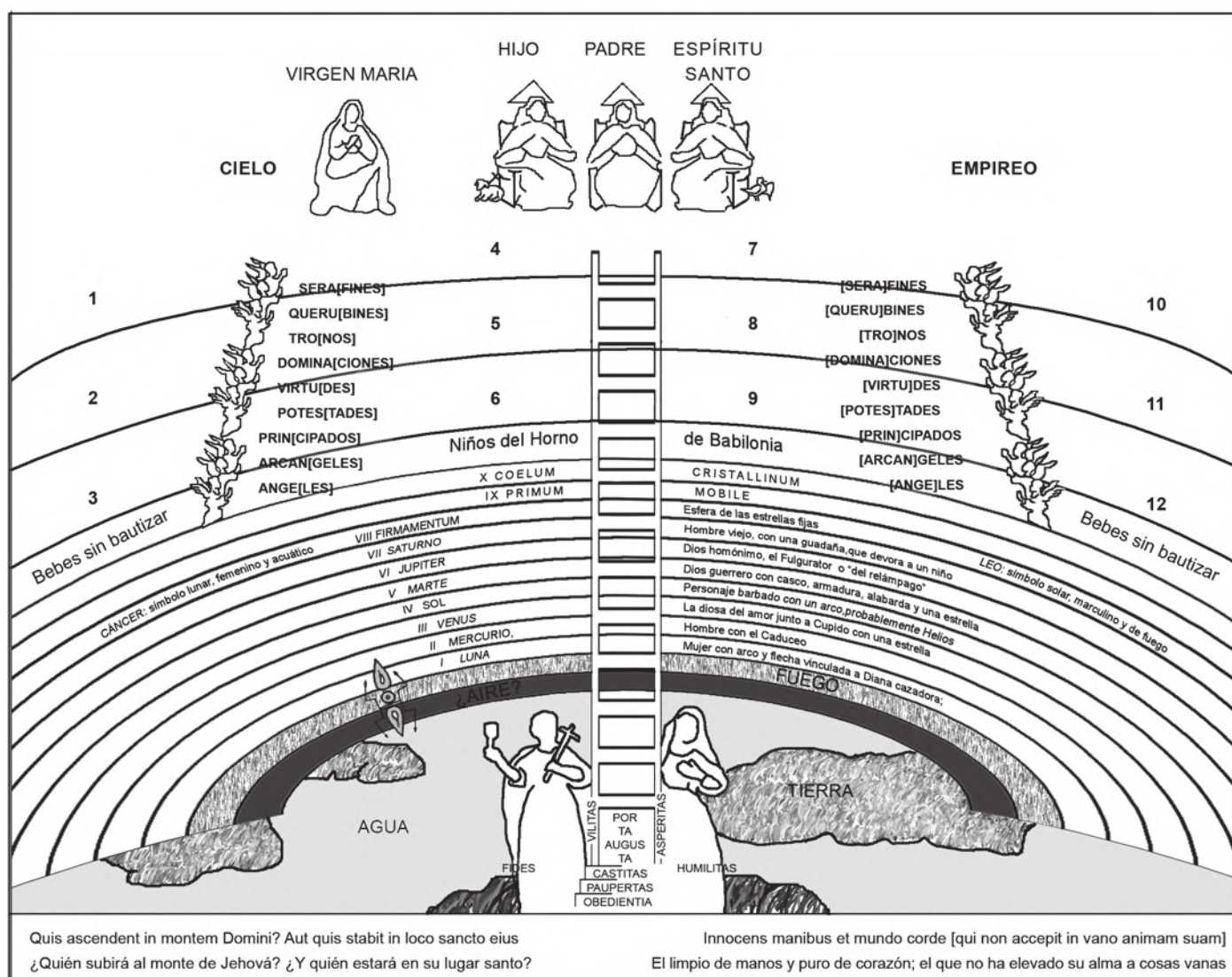
⁴⁶ Eichmann, 2003.

⁴⁷ Gisbert, 2004; Gisbert y Mesa Gisbert, en Siracusano, 2010, pp. 15-30.

⁴⁸ Caballero, 1988, p. 264.

⁴⁹ Gisbert y Mesa Gisbert, 2010, p. 26.

⁵⁰ Caballero, 1988, p. 266.



Habitaculum Dei et omnium electorum

1. Un Cardenal y tres Papas sin atributos (¿Los cuatro Doctores de la Iglesia?)
2. S. I. (¿San Alberto Magno?), Mártir S. I., S. I., S. I.
3. ¿San Juan de Dios?, Simón Stock, Mártir S. I., S. I.
4. S. I. (¿Evangelista?), San Andrés, San Pablo, San Pedro, San José, San Juan Bautista
5. San Antonio el Grande, S. I., ¿San Agustín?, San Bernardo de Claravall, San Esteban Protomártir, San Lorenzo
6. S. I., ¿San Luis Rey de Francia?, San Nicolás de Tolentino, S. I., S. I. (¿San Joaquín y Santa Ana?), San Antonio de Padua

7. S. I. (¿Santo Tomás?), Santo Domingo, San Francisco, San Pedro Nolasco, ¿San Ignacio de Loyola?, San Francisco Javier, S. I. (¿San Buenaventura?)
8. Santa Úrsula, Santa Bárbara, Santa Catalina de Alejandría, Santa Inés, S. I., S. I.
9. S. I., S. I., S. I., Santa Teresa de Ávila, Santa Clara de Asís, S. I.
10. David, ¿Noé?, S. I., S. I.,
11. San Jacinto, Santo franciscano, ¿San Juan Damasceno?, ¿San Benito de Palermo?
12. Peregrino S. I. (¿Santiago el Mayor?), ¿Longinos? S. I. ¿Santa Rosa de Lima?

S. I.: Sin Identificar

Fig. 9. Esquema detallado de Alegoría del firmamento, con sus diferentes partes, junto a la posible identificación de los personajes sagrados y alegóricos de la escala celeste, los cielos astronómicos y las jerarquías celestes. Dibujo J. R. Rey.

Nos concentraremos ahora en la parte central de las obras, donde se reúne la iconografía cosmológica con la de las escalas, para otorgarle un sentido particular a las obras estudiadas. Para un esquema de los escalones, con sus mínimas diferencias, ofrecemos un cuadro adicional (ver Fig. 10). Lo que más interesa en este punto es aquello que nos indica, como en el caso de la Virgen, la complejidad del entramado cultural de una época, para lo cual fue indispensable comparar las cuatro obras para comprender el programa iconográfico, ventaja con la que no contaron autores

⁵³ Los errores a los que se alude son, en primer lugar, de contracción, en: 03. MEDITA (meditatio), 05. CONTEMPLO (Contemplatio), 06. IGTIO (Ignitio) y 08. SPEVL O (Especulatio). De otra parte están los errores de escritura como en 09. EXTASO (Extasis), 02. ILC TIO (Lectio) y –quizá el más complicado– 11. IEOLIS que debería decir REQUIES.

5. UNA ESCALERA ENTRE TIERRA Y CIELO, QUE UNE EUROPA Y AMÉRICA

Terminado este análisis sucinto de la obra, estamos en condiciones de proponer una interpretación alternativa a las presentadas en trabajos previos. Como se mencionó, nos encontramos frente a un *stemma* sobre la virtud en la vida monástica. Según Bernardo de Claravall (1090-1153) *Vilitas* y *Asperitas* son las letras de una *Scala Claustralis* que tiene como grados las virtudes y las gracias propuestas por Benedicto en su regla⁵⁴. *Vilitas* y *Asperitas* aluden a lo vil y áspero de la vida monacal como escribió el cartujo Guigo II, en una carta en la década de 1180, donde menciona una *Scala claustraliūm* compuesta por cuatro grados: *lectio*, *meditatio*, *oratio* y *contemplatio*⁵⁵. Poco después Buenaventura (1221-1274) en sus *Commentarius in Evangelium S. Lucae*, menciona una escalera de siete grados de la contemplación: fuego, unción, éxtasis, contemplación, gusto, descanso, gloria⁵⁶. Es decir, en total once grados que coinciden de manera exacta con los peldaños representados en nuestra escala mística: del 2 al 5 de Guigo y del 6 al 12 de Buenaventura, más los laterales de Bernardo de Claravall, con excepción del número 9, “*Expeculatio*”, que en los *Commentarius* de Buenaventura es “*Contemplatio*”. Si a esto le sumamos que los tres peldaños bajo la escala forman parte de los votos de la orden franciscana, se hace evidente una preocupación por la enseñanza metódica de la virtud, iniciada con la regla de Benedicto en el siglo VI, continuada en el siglo XII por Guigo y Bernardo de Claravall, y culminada la centuria siguiente por Buenaventura. Estas ideas circularon en el mundo monástico a través de los siglos pues la escala de Guigo fue retomada por Girolamo Savonarola (1452-1498) como grados de oración⁵⁷. Probablemente los escalones representen las tres vías místicas de Juan de la Cruz: purgativa (grados 1 al 4), iluminativa (del 5 al 8) y unitiva (del 9 al 12)⁵⁸. Arturo Caballero identificó la escala mística de Palencia con los escritos del sacerdote español Miguel de Molinos (1628-1696), autor

de *Manuductio Spiritualis* (Guía espiritual, 1675), condenado por la Inquisición española⁵⁹. La identificación de las obras estudiadas con una fuente herética es llamativa pero carece de sustento, pues Molinos propuso múltiples escalas, entre ellas la de *Contemplationis*, similar a la de Buenaventura⁶⁰.

La existencia de cuatro obras sobre el mismo tema claramente no es casual, y abre el interrogante sobre una procedencia común, como estampa suelta o frontispicio de un libro, con lo cual podría haber más representaciones de la escala mística. Sería interesante dilucidar si las diferencias entre las obras son deliberadas o casuales, cuestión que nos remite al proceso de la copia y las necesarias reinterpretaciones de la fuente, ya sea por razones intelectuales, técnicas o de producción. Este último punto adquiere relevancia a la luz de un último descubrimiento que surgió en nuestro abordaje. En la zona inferior de la escala cuzqueña hay una inscripción que la diferencia de las demás obras. Se trata de un texto, parcialmente borrado, en el que pudimos reconocer una cita bíblica dividida en dos frases dispuestas a ambos lados de la base de la escalera: a la izquierda “*Quis ascendent in montem Domini? Aut quis stabit in loco sancto eius*”, y a la derecha “*Innocens manibus et mundo corde*”. La cita está cortada, pues continúa con la frase “...qui non accepit in vano animam suam, nec Iurabit in dolo proximo suo”⁶¹. Se trata del salmo 24, cuya presencia junto al esquema presentado evidencia que estas imágenes pudieron ser creadas para ser observadas dentro de círculos intelectuales en Europa, pero también en América.

Nuestro trabajo muestra la correspondencia entre las escalas y una idea del cosmos en la pintura cuzqueña, dando así testimonio de un debate que fue iniciado en el medioevo. Pero su actualización en el ámbito conventual europeo y americano, muestra cómo el misticismo de los siglos XVI y XVII reunió el esquema cosmológico y el *stemma* de las escalas; una apropiación y continuidad en un debate antiguo, al margen de las necesidades de evangelización del Nuevo Mundo.

⁵⁴ Haec ergo sint latera scalae, vilitas et asperitas: quibus deinceps internae virtutis et gratiae gradus firmiter inserantur. Claravall, (s. XI) 1879, pp. 460-462.

⁵⁵ Hexter y Townsend, 2012, p. 481.

⁵⁶ Canty, 2011, p. 180.

⁵⁷ Savonarola, 1504.

⁵⁸ Caballero, 1988, p. 273.

⁵⁹ Caballero, 1988, p. 273. Molinos, autor del “quietismo”, fue criticado por los jesuitas Gottardo Bell’Uomo y Paolo Segneri, y por el cardenal D’Estrees, embajador en Roma de Luis XIV. Fue denunciado ante la Inquisición en 1678, por lo que redactó su *Defensa de la contemplación* (1679-1680). Procesado en 1685 por inmoral y heterodoxo, fue condenado a reclusión perpetua, abjuró de sus errores en 1687, falleciendo en 1696.

⁶⁰ Molinos, 1687: 356. Los grados son: ignis, unio (*sic*), elevatio, illuminatio, gustus y requies.

⁶¹ ¿Quién subirá al monte de Jehová? ¿Y quién estará en su lugar santo? El limpio de manos y puro de corazón; El que no ha elevado su alma a cosas vanas, Ni jurado con engaño. En la *Biblia Vulgata* el salmo tiene el número 23.

BIBLIOGRAFÍA

- Apiano, P. (1524) *La Cosmographia de Pedro Apiano*. Anvers, 1575, ed. Biblioteca de la Universidad de Sevilla, s. f.
- Areopagita, Pseudo Dionisio, Baltasar C. *Opera S. Dionysii Areopagitae cum scholiis S. Maximi et paraphrasi Pachymerae a Balthasare Cordelio latine interpretata* Amberes, Officina Plantiniana, 1634.
- *Caelestis hierarchia. Ecclesiastica hierarchia. Divina nomina. Mystica theologia*. Venecia, Joannes Tacuinus de Tridino, 1502.
- *Obras Completas: Los nombres de Dios. Jerarquía celeste. Jerarquía eclesiástica. Teología mística. Cartas varias*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- Báez, L. *Mnemosine novohispánica*, México, UNAM, 2005.
- Bouvelles, C. *Physicorum Elementorum Libri decem*. Ioannis Parui & Iodocii Badi, 1512.
- Bruno, G., *De umbris idearum implicantibus artem quaerendi, inveniendi, indicandi, ordinandi & applicandi*. Paris, Aegidium Gorbinum, 1582.
- Caballero, A. “Un itinerario místico por el cosmos”, Palencia, Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, 1988, núm. 58, pp. 251-280.
- Canty, A. *Light and Glory: The Transfiguration of Christ in Early Franciscan and Dominican Theology* Michigan: Catholic University of América Press, 2011.
- Cassiani, J. *Opera omnia, cum commentariis D. Alardi Gazaei*. Wetstenios et Smith, 1733.
- Cichon, K. y Kubiak, E. “Entre la tierra y el cielo”, *Quaderni di Thule, Atti del XXXIV Convegno Internazionale di Americanistica*, vol.12, Circolo Amerindiano “Onlus”, Perugia 2012.
- Claravall, B. de, *Opera omnia: sex tomis in quintuplici volumine comprehensa posthorstium denuo recognita...* París: Garnier fratres, 1879.
- Demaray, J. G. *Dante and the Book of the Cosmos*. Filadelfia, American Philosophical Society, 1987.
- Duby, G. *Arte y sociedad en la edad media*, Madrid: Taurus, 2011.
- Eichmann, A. “El coloquio de los once cielos. Una obra de teatro breve del Monasterio de Santa Teresa (Potosí)”, *Historia y Cultura*, núm. 28-29, La Paz, Sociedad Boliviana de Historia, 2003.
- *Cancionero mariano de Charcas*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- Ganguí, A. *Poética Astronómica: El cosmos de Dante Alighieri*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Gisbert, T. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural ediciones, 2001.
- “El cielo y el infierno en el mundo virreinal surandino”, en *Memoria del II Encuentro Internacional. Barroco y fuentes de la diversidad cultural*. La Paz: Viceministerio de Cultura, Unión Latina, Unesco, 2004.
- Hall, J., (1974) *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, Alianza, 1996.
- Hexter, R. y Townsend, D. *The Oxford Handbook of Medieval Latin Literature* New York: Oxford University Press, 2012.
- Le Goff, J. *Una Edad Media en imágenes*, Barcelona, Paidós, 2009.
- Lindberg, D.C., *The beginnings of Western science: The European scientific tradition in philosophical, religious, and institutional context*, 600 B.C. to A.D. 1450, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- Llull, R. (1304) *Ascenso y descenso del entendimiento*, Barcelona, Folio, 2002.
- Mâle, E. (1986) *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid, Encuentro, 2001.
- Molinos, M. de, (1675) *Manudictio Spiritualis...* Lipsiae, Waechtler, 1687.
- Mujica Pinilla, R. “El arte y los sermones”, en AA.VV, *El Barroco Peruano*, Lima, Banco de Crédito, pp. 218-313, 2002.
- Rubin, M, *Emotion and Devotion. The Meaning of Mary in Medieval Religious Cultures*. Budapest: Central European University Press, 2009.
- San Ildefonso, A. de, *Theologia mystica, sciencia y sabiduría de dios misteriosa*. Sin ciudad ni editor, 1683.
- Savonarola, G. *De Simplicitate vite christiane. Aureus liber...*, Venecia, Lazaro de Soardis, 1504.
- Schenone, H. *Santa María*, Buenos Aires, Educa, 2008.
- Siracusano, G. (ed.) *La paleta del espanto, color y cultura en los cielos e infiernos en la pintura colonial andina*, Buenos Aires, UNSAM, 2010.
- Valeri, V. *Opera ea quae ad adinventam ab ipso artem universalem scientiarum*, Argentorati [Estrasburgo], Lazari Zetzneri, 1617.
- Vanegas Carrasco, C. *Trabajo final Historia del arte argentino y latinoamericano I*, IDAES-UnSAM, manuscrito inédito, 2010.
- Vorágine, J. de, *Legenda aurea sanctorum*, Madrid, Juan García Infanzón, 1688.
- Warburg, A., *Atlas Mnemosyne*, ed. M. Warnke, Madrid, Akal, 2012.
- Yates, F. A. (1982) *Ensayos reunidos*. Tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.



EL PEREGRINO LLEGA A CABALLO. SANTIAGO EN LA CULTURA VISUAL CUZQUEÑA

ELIZABETH KUON ARCE / PERÚ

La figura de Santiago, el santo peregrino que vino a América a caballo en el siglo XVI, llegó para quedarse definitivamente en la ideología y cosmovisión de los hombres del ande. La devoción al santo y su presencia en los Andes va más allá de los sincretismos, simbiosis y otras expresiones que tratan de explicar el proceso de aculturación que se sucedió en este territorio a la llegada de los peninsulares.

La tradición española señala que Santiago el Mayor, hacia el año 34 d. C., llega desde Tierra Santa a España, momento que se señala como punto de partida de la tradición *Jacobeá*. Esta tradición, en relación a la tarea evangelizadora del santo en la península, referente para nuestro propósito, aunque muy discutida por los entendidos y que no nos compete dilucidar, señala que el Apóstol Santiago, hacia el siglo VII habría estado evangelizando en la zona noroeste de España, en la región céltica de Galicia, llamada por los romanos *Finis Terrae* que era el extremo más occidental del mundo hasta entonces conocido. De allí volvería a Jerusalén donde fue martirizado por Herodes¹. Luego regresó a Judea, sufriendo martirio, pero los discípulos regresaron con el cuerpo del Santo y después de una travesía milagrosa lo enterraron en el interior de Galicia, lejos de la costa².

Sin embargo, no es hasta avanzado el siglo VIII que se difundió un relato maravilloso que señalaba que el Santo

vino de Oriente y desembarcó en *Iria Flavia*, actual puerto de Padrón, municipio de la provincia de La Coruña, para evangelizar en España³.

Sea como fuera y como bien señalan los estudiosos:

Cuando lo legendario penetra los acontecimientos acelerando la marcha de la historia, queda incorporado a la historia misma y ya no es lícito posponerlo e ignorarlo. El hecho está ahí y [...] los conquistadores españoles, creyentes y desaforados, atrapados en las circunstancias patéticas de sus temeridades militares, y con ellos las mesnadas de los cristianos, crearon el mito y creyeron en él. La cristiandad indiana lo aceptó, se lo apropió, lo enriqueció y se nutrió de él como componente de su religiosidad rica y sincera⁴.

Así llega Santiago a América y a los Andes Centrales, precedido de leyendas, profundas devociones de antigua data en el Viejo Continente y fama de haber ayudado militarmente a los cristianos peninsulares al triunfo de grandes batallas contra los árabes, de las que la inventada Batalla de la colina de Clavijo que libró el rey Ramiro en el siglo XII, resume la presencia salvadora de Santiago Apóstol, quien, por medio de un sueño, recordó al rey que él era el "*Hispanorum Protector*" y que asistiría a la lucha y lo ayudaría. Allí apareció el santo jineteando caballo blanco.

¹ Schenone, 1992, 707.

² Sebastián, 1993, 278.

³ Op. Cit., 279.

⁴ Díaz Fernández, 1993, III.



Santiago Mataindios. Óleo sobre lienzo. Escuela Cuzqueña de Pintura. 2da. mitad siglo XVIII. Col. Particular. Cuzco.

Estas leyendas, incluida la de la aparición de la Virgen sobre un pilar en Zaragoza, son el soporte sobre las que se consolida la supremacía de su culto y transformarlo en el héroe religioso-nacional español por antonomasia.

Como señala Estenssoro⁵, es a partir de este momento que se establecen las convenciones plásticas del caballero Santiago como Matamoros, que en actitud beligerante lleva espada en la mano derecha, montado sobre corcel blanco que pisa al enemigo.

Señala además con mucho acierto, que para entender las representaciones que se dieron en diferentes aspectos de la cultura colonial en nuestro territorio, debemos repensar en los significados que vinculan estas representa-

ciones que llegaron, cuales vinieron a sumarse, o las que se modelaron en su recepción local, tomando en consideración su contexto histórico y las circunstancias coloniales en las que se produjeron⁶.

SANTIAGO EN LOS ANDES CENTRALES

Desde la llegada de los peninsulares a América y especialmente a los Andes, la presencia del Santo ha sido manifiesta. No sólo nombres y patronazgo de ciudades, pueblos y villorios están dedicados a Santiago, incontables templos y capillas llevan su nombre y ha sido inspiración de pintores e imagineros a través de estos quinientos años.

En Cuzco, la figura de Santo Santiago Mayor como lo llama Guaman Poma, aparece representada por su mano en el dibujo N° 404⁷, y un texto del cronista narra el enfrentamiento de los incas liderados por Manco II, con las huestes españolas, en el cerco e incendio de la ciudad de Cuzco en 1536. Señala que los peninsulares, al verse perdidos ante la resistencia inca:

[...] pedían misericordia, hincados de rodillas, llamaban a voces, a la Virgen María [...], a Señor Santiago ayúdanos Dios [...] diciendo Santiago [...]. Señor Santiago Mayor de Galicia [...] en esta hora que estaban cercados los cristianos hizo otro milagro Dios en la ciudad del Cuzco, dicen que a vista de ojos que bajó el señor Santiago con un trueno muy grande, como rayo cayó del cielo [...] y como cayó en tierra se espantaron los indios y dijeron que había caído Yllapa, trueno y rayo del cielo favor de cristianos. Y así bajó el señor Santiago a defender a los cristianos. Dicen que vino encima de un caballo blanco, que traía el dicho caballo pluma, suri, y mucho cascabel, enjaezado, y el santo todo armado, con su rodela y su bandera y su manta colorada y su espada desnuda, y que venía con gran destrucción [...] y desbarató todo el cerco de los indios, y que llevaba el santo mucho ruido y de ello se espantaron los indios [...] y así Manco Inga y su ejército se retiraron hacia refugios lejanos.

El Apóstol conquistador, que apareció luego de la Virgen María, fue recibido primero con temor pues había caído *Illapa*, el dios prehispánico del relámpago, trueno y rayo, asociándolo desde ese momento, con esta deidad. Su imagen trascendió el campo de la leyenda y se convirtió en creencia.

⁵ La figura N° 404, está referida con ese número en la edición de Franklin Pease. En el original de Dinamarca aparece como el N° 406. Ello se debe que John. H. Rowe, hacia los años 1960, reenumeró los dibujos de cronista por haberse dado cuenta que la secuencia numérica de los dibujos en el texto original no era consecutivo.

⁶ Estenssoro, 2005, p. 107.

⁷ Op. Cit. pp. 93-94.

⁸ Guaman Poma, 1993, pp. 306-311.



Templo del Triunfo. Conmemora el triunfo de los españoles sobre los incas, con ayuda de Santiago, en la toma de Cuzco. S. XVI. Plaza Mayor.



Hornacina derecha con escultura de *Santiago Peregrino*. Escultura en maguey. S. XVII. Templo del Triunfo. Plaza Mayor de Cuzco.

Así el hecho narrado por Guaman Poma, es conocido como el “Milagro del *Sunturwasi*” o “casa del más importante”, cuyas representaciones pictóricas del siglo XVII, son bien conocidas.

Dos lápidas conmemorativas situadas en la fachada de la Capilla del Triunfo en la Plaza Mayor de Cuzco, edificadas para conmemorar este evento y fechadas aproximadamente en 1664, dice en una de ellas: *Fue visto salir el Patrón de las Españas Santiago [...] y atónita la idolatría veneró Rayo al hijo del Trueno [...]*.

El Inca Garcilaso cuenta cómo los españoles:

en el hastial de aquel templo (la catedral cuzqueña) que sale a la plaza pintaron al señor Santiago encima de un caballo con su adarga embrazada y la espada en la mano, y la espada era culebreada, tenía muchos indios derribados a sus pies, muertos y heridos.

Los indios viendo esta pintura decían: un Viracocha como éste era el que nos destruía en esta plaza. La pintura dejó viva el año de mil quinientos y sesenta cuando me vine a España⁹.

A partir de entonces la idea del milagro resultaba atractiva tanto para la autoridad civil como para la religiosa, el triunfo español sobre los Incas en la toma de Cuzco se

⁹ Garcilaso, 1959, vol. 1, p. 128.



Patrón Santiago. Óleo sobre lienzo. Escuela Cuzqueña de Pintura. S. XVIII. Col. privada. Cuzco.

volvía hecho emblemático para representarlo. La cristianidad triunfaba una vez más sobre la herejía y además el dominio español se imponía sobre los invadidos. Este hecho “milagroso” tuvo entonces doble connotación, política y religiosa. Como es evidente, su representación iconográfica se volvió imprescindible y no tardaría en aparecer.

Además, no es difícil imaginar el impacto que debió causar entre los nativos, la primera vez que vieron la figura de un caballo. Más aún, el ruido que producen los cascos al galopar, recuerda el que produce el trueno. En España, los niños asociaban el galope del caballo con las tormentas.

Así mismo no debemos olvidar que desde tiempos de Cristo, Santiago el Mayor y su hermano San Juan Evangelista, eran llamados por éste, *Boanerges* nombre de origen hebreo que significa “Hijos del Trueno”, por el impetuoso carácter que mostraron los hermanos a lo largo de su existencia.

DE SANTIAGO MATAINDIOS A PATRÓN SANTIAGO

Su iconografía en los Andes, ha dado lugar a la creación de algunos tipos de representaciones: como apóstol, peregrino y caballero. Las dos primeras suelen confundirse porque ambas llevan esclavina con conchas, sombrero de ala ancha y bordón con calabazas, generalmente de pie, representación menos frecuente en el sur andino. Otra representación muestra la imagen sobre caballo blanco, envuelto con amplia capa de caballero en la que destaca la cruz roja de la Orden de los Caballeros de Santiago o en el estandarte cuando lo lleva, así como espada en la mano derecha, pisando a los moros.

En los Andes se replicó esta iconografía cambiándose la representación de los “moros” por incas nobles vestidos con *unkus* luego de la toma de Cuzco y con el tiempo aparecen sólo indios, una iconografía *per se*. Así se conocen los lienzos de Santiago *Mataincas* o Santiago *Mataindios*,

Curiosamente son poco conocidos los ejemplos del santo representado como peregrino, es decir de pie, con vestido y capa. Uno de ellos es la escultura de Santiago Peregrino ubicada en la hornacina del lado de la Epístola en la coronación de la capilla del Triunfo del conjunto de la catedral de Cuzco. Es una escultura del siglo XVII que lleva una espada flamígera, a modo de rayo, y no es casual que se encuentre en este lugar, pues Santiago Apóstol fue patrono de la antigua parroquia colonial de Españoles de la ciudad de Cuzco, conocida como La Matriz, cuya sede era precisamente la dicha capilla del Triunfo. Existen algunas otras esculturas del peregrino en templos de poblados rurales como en el de Yucay.

LA DEVOCIÓN ANDINA AL PATRÓN SANTIAGO

La identificación de Santiago con *Illapa*, el dios prehispánico que representa la trilogía relámpago-trueno-rayo, es uno de los resultados más conocidos en el proceso de aculturación religiosa sucedido en los Andes Centrales¹⁰.

Con el paso de los siglos, la devoción del pueblo andino hacia Santiago - *Illapa* ha ido creciendo, cambiando, reinterpretándose e integrándose en la ideología y cosmovisión de los pobladores del ande contemporáneo expresado en sus fiestas, ceremonias ganaderas, mitos, canciones, cuentos y ciertamente en la plástica popular.

Así se vuelve, *Tayta Shanti*, en la sierra central del Perú y *Patrón Santiago* en el sur andino y su área urbana, haciendo alusión al significado de *tayta* palabra quechua

¹⁰ Para mayor información sobre el mito de *Illapa* relacionado con Santiago, ver Teresa Gisbert, 1993, 1990.

que significa señor, padre, patrón. Así mismo, la palabra “patrón” en el contexto cuzqueño alude igualmente al señor, padre o persona de posición social con poder. Entre los campesinos quechua hablantes de la zona cuzqueña, también es conocido como *Taytacha* Patrón Santiago. El sufijo quechua *-cha-* significa respeto con afecto y se usa también para referirse a santos o vírgenes de especial devoción.

Patrón Santiago se ha reinterpretado de varias maneras. En 1811 en el poblado de Lircay en la entonces intendencia de Huancavelica, brotó un movimiento mesiánico, cuyos acontecimientos están relatados en el expediente que se preparó contra los participantes. Se cuenta que varias personas encabezadas por un indígena:

*[...] después de medianoche entraron en este pueblo [...] con sus tamborcitos (tinya), canciones y campanilla, pidiendo que se abriese la Iglesia, porque dicho cholo se intitula Santiago que quería predicar en el altar mayor*¹¹.

Buscando el retorno de las costumbres del pasado, los revoltosos ofrecieron ceremonias de fertilidad para la tierra. Santiago está presente porque se lo relaciona e identifica con los ritos a los *Apus* –espíritus de las montañas– y con la *Pachamama*¹². No es casual que la figura de Santiago apareciera en la colonia, especialmente en el siglo XVIII, en los vasos ceremoniales de madera de origen inca, llamados *qeros*, objetos imprescindibles en los ritos propiciatorios desde tiempo inca, hasta hoy en día. Tanto la revuelta señalada, como estos objetos rituales, muestran que el Santo está incorporado en la mentalidad colectiva de los andinos, no como parte del panteón cristiano, sino como reiteramos, con los cultos prehispánicos a la Madre Tierra y al espíritu de las montañas.

Así mismo es representativa de esta continuidad, una llamativa pieza realizada en alabastro, conocida como *tinkuy* o encuentro, es decir, un objeto propiciatorio ceremonial de la religión tradicional que representa la maqueta de un poblado rural campesino, con su plaza, templo, viviendas, representación de ganado en la periferia y en el centro de la plaza la figura de Santiago a caballo, símbolo de su patronazgo ganadero. Es una pieza que fue parte de un ritual propiciatorio conocido como “pago” a la tierra, por parte de pastores, para agradecer los favores recibidos así como para solicitar fuerza, bienestar, abundancia y protección de sus ganados.



IIIa. Objeto ritual propiciatorio en ceremonias campesinas ganaderas. Santiago, patrono del ganado. Alabastro. S. XVIII. Col. particular. Cuzco.

TRILOGÍA DE SANTIAGO

La discutida conceptualización trinitaria de *Illapa*, en la que no vamos a detenernos, ha dado origen a los tres Santiagos de los quechuas contemporáneos.

Estos Santiagos, siguen la misma estructura de la familia andina, donde los hijos, tienen un orden jerárquico. Así, el primogénito es llamada *quraq*, el del medio *chawpi* y el último *sullqa*. Se los considera hermanos y reciben la misma denominación familiar. El primer Santiago es El Mayor o *quraq*, el del medio *chawpi* y el menor *sullka*. Entre los quechua hablantes andinos, no existe la relación entre San Juan Evangelista, que fue el hermano mayor de Santiago y Santiago el Menor que no fue su hermano¹³. Estos personajes tienen que ver con la iglesia católica, no con las creencias andinas.

Así como existen tres Santiagos, también están los Santiagos, de “la derecha”, de “la izquierda”, de “arriba” y de “abajo”, además del Santiago del “centro”, es decir cinco Santiagos, lo cual no es de extrañar porque el número cinco es mágico en la cultura andina, por tener la función de encuentro y convergencia:

	“EL MAYOR”	
“De la Derecha”	“El del Medio”	“De la Izquierda”
	“EL MENOR”	

¹¹ Pease, 1974, pp. 223-254.

¹² Kuon, Flores, 1993, p. 244.

¹³ Op. Cit., p. 245.



Santiago Matamoros, lleva la espada en la mano izquierda. Representa al Santo como patrono de los abigeos. Óleo sobre lienzo. Escuela Cuzqueña de Pintura. S. XIX. Col. particular. Lima.

En otras zonas limítrofes con la región de Cuzco, como la de Apurímac, se presentan el Santiago de Día o *P'unchaw* Santiago y el Santiago Loco o *Wak'a* Santiago¹⁴. Este último se identifica además, con el *Lloq'e* Santiago o Santiago de la izquierda o de la noche. Contrariamente, el Santiago de Día, se asocia con la derecha que significa lo bueno, lo positivo.

Al Santiago de la izquierda se lo describe como un personaje de rostro desagradable, con aire de alcohólico trasnochado. Cabalga en caballo esquelético, de pelo hirsuto, cojo y con patas torcidas. Se le teme por ser vengativo y como señalan los campesinos, “es malvado”, motivo por el que se le queman ofrendas especiales y así mantener buenas relaciones con él. Existen imágenes de Santiago empuñando un sable con la mano izquierda, representan al patrono de los abigeos¹⁵.

SANTIAGO PATRONO DE LLAMAS, ALPACAS Y GANADO VACUNO

El piso ecológico de altura o *puna*, sobre los 3,800 msnm. es el hábitat de llamas y alpacas, los mamíferos grandes domesticados en el antiguo Perú, siendo propiedad de pastores indígenas en su gran mayoría.

Santiago es el santo patrono de estos camélidos sudamericanos. Cuando los pastores concurren al Corpus Christi de la Parroquia de Santiago en la ciudad de Cuzco, le piden que aumente sus rebaños, evite los robos, que llueva para tener pastos en la *puna* y que los cuide de los rayos.

Los pastores celebran el *señalakuy*, ceremonia de marcación de llamas, alpacas y ovinos, realizada cada febrero. Es un ritual consistente en varios momentos, durante tres días que se inicia con la velación, marcación, matrimonio y termina con la despedida.

En la tradicional comunidad de *Q'ero* en la región de Cuzco, el ciclo de ceremonias ganaderas “empieza en Santiago”, como señalan los campesinos. Durante el mes de agosto estos pastores quechua hablantes, ofrecen ceremonias de agradecimiento a las llamas, porque estos “hermanos”, les ayudaron con el transporte de productos desde las tierras bajas, para su alimento.

EL SANTIAGO ABIGEIO

Entre los pastores, el robo de ganado es frecuente, es así que existen comunidades que tienen el abigeato como especialidad. En las regiones de Cuzco y su vecina Apurímac, el patrono de los ladrones de ganado es el Santiago “de la derecha”. Los abigeos señalan que va a caballo, usa sombrero de oveja, porta un lazo de cuero tejido, boleadoras y puñal al cinto, bufanda que le rodea el cuello, alforjas de cuero, manta multicolor tejida y atada a la cintura. Es la descripción de la vestimenta que usan los ganaderos campesinos de las zonas altas de la región cuzqueña, entre los que naturalmente se encuentran los abigeos.

Los cuatreros antes de robar, realizan ceremonias solicitando la protección de Santiago para llevar a cabo con éxito sus actividades ilícitas. Así mismo las llevan a cabo luego de una incursión favorable. Se denominan “pagos”, ofrendas propiciatorias que realizan los campesinos en ceremonias especiales, para solicitar o agradecer beneficios.

¹⁴ Valderrama, et al, 1992.

¹⁵ Kuon, Flores, *op. cit.*, p. 246.



Patrón Santiago. Escultura en maguey policromado. S. XVII. Escuela cuzqueña. Fiesta de Corpus Christi en Cuzco. Perteneció a la Parroquia de Santiago.



Patrón Santiago, vestido como militar en la procesión de Corpus Christi en Cuzco. Escultura en maguey policromado. S. XVII. Perteneció a la Parroquia de Santiago.

Las víctimas de los abigeos, también se dirigen a Santiago pidiéndole que no ayude a los ladrones y proteja sus rebaños. Lo hacen ante el *Capitán de los Santiagos*, como llaman a la imagen que está en el templo de la Parroquia de Santiago en la ciudad de Cuzco, que sale en el Corpus Christi y hasta donde llegan para pedir sus favores y protección.

La imagen del *Capitán de los Santiagos*, es una talla en madera policromada del siglo XVII, atribuida al artífice indio Melchor Huamán Mayta y para la procesión del Corpus Christi va vestido con elegante uniforme de militar, regalo que le hiciera el Presidente del Perú Mariscal Agustín Gamarra cuando fuera Prefecto de Cuzco entre 1825 y 1827.

En la fiesta parroquial esta imagen va acompañada por dos pequeñas esculturas de santos, llevadas por niños. Una es la representación de Santiago Matamoros y la otra de Santiago Mataindios y son propiedad de devotos. Lo resaltante del hecho es la presencia simultánea de tres Santiagos, la imagen central y las dos pequeñas, que aluden a

la división étnica y política, blancos contra indios, vencedores sobre vencidos, conquistadores sobre conquistados.

OTRAS IMÁGENES DEL SANTO

Esta arraigada devoción en los pueblos sur andinos también se ha materializado en las artes populares desde el siglo XIX al presente.

La presencia de extensos grupos de campesinos, pastores y élites provincianas en la vasta región cuzqueña, ha permitido el florecimiento de estas formas artísticas, completamente alejadas de las academias, expresiones conocidas hoy como arte popular, todavía desde el siglo XIX.

Las piezas que representan a Santiago en sus diversas versiones, son de gran riqueza visual, plena de colorido y cuya belleza es fácilmente accesible, al decir de Francisco Statsny, [...] *poseen una destacada y digna trayectoria histórica y cada una de ellas surgió en respuesta de ciertas necesidades sociales, religiosas o mágicas concretas* [...] ¹⁶, como hemos visto.

¹⁶ Statsny, 1981. Francisco Statsny notable historiador del arte peruano, recientemente fallecido, contribuyó con su gran talento y dedicación, a enriquecer el conocimiento del arte peruano colonial y las artes populares, reflejado en importantes publicaciones como "Las Artes Populares en el Perú" (1981).



Escultura de Santiago en maguey policromado. Retablo portátil. S. XIX. Col. privada. Cuzco.

EN IMAGINERÍA

Se tienen referencias que desde el siglo XIX, Santiago estuvo representado en imagen, dentro de aquellas cajas de madera más conocidas como “Cajas de imaginero”, “Retablos” o “San Marcos”, principalmente en los departamentos de Huancavelica y Ayacucho, vecinos al Cuzco. Su estructura interna es una división de arriba/abajo, en varios espacios horizontales y están pobladas por un abigarrado mundo de figurillas de yeso, madera o alabastro, cuyas portezuelas externa e internamente están pintadas con flores de colores brillantes o escenas con personajes del campo.

También las hay mucho más sencillas, aunque siempre decoradas como la que muestra la imagen de Santiago Matamoros sobre caballo que va solo dentro de la caja sencillamente pintada con flores silvestres. Los artistas las hacen para un público devoto, pues cumplen principalmente funciones devocionales.

Posteriormente, esta caja ha ido cambiado la forma tradicional, aunque su estructura de arriba/abajo en varios planos horizontales sigue presente. Un cambio, es el tipo de soporte que ya no es una caja, sino mas bien es como un “escudo”, como se le denomina actualmente. Es un objeto a modo de “tabla” cuyo soporte no es de madera, sino de tela encolada, con relieve de la imagen del santo realizado en yeso policromado, así como las miniaturas representadas de otros santos o animales, cuando las incluyen. Un ejemplo cuzqueño es una pequeña pieza de yeso policromado cuya escena en relieve es Santiago Apóstol

vestido como peregrino, con espada y sobre caballo blanco bajo el cual yacen pintados dos moros. Remata la pieza un tímpano con la imagen de la Virgen en relieve. Recordemos el estrecho vínculo de las apariciones de la Virgen con Santiago Apóstol.

Procedentes de la zona de Ayacucho son las pequeñas piezas de alabastro policromado de Santiago Matamoros y Mataindios, a veces solo y otras en escenas religiosas como el Calvario, así como con diferente vestimenta, unas con faldellines otras como Santiago Apóstol. Ello se explica por la variedad de iconografía del santo que se dio desde el siglo XVI, hasta el presente.

Finalmente están las piezas de imagerie contemporánea salidas de los talleres cuzqueños que los devotos compran en los mismo talleres o en la Feria del *Santurantikuy* del 24 de diciembre en la ciudad de Cuzco y que incluirán en sus “nacimientos” como se llaman en Cuzco a los Belenes.

EN PINTURA

La pintura popular tiene como antecedente la gran escuela de pintura que se dio en la ciudad de Cuzco, durante la colonia. Es bien conocido el hecho que hacia fines del siglo XVII, los pintores indios cuzqueños se separan del gremio de pintores para formar un grupo independiente, desligándose de las normas oficialistas que se les imponían, así como de su relación oficial con los pintores españoles y mestizos.



Santiago Mataincas. Detalle. Óleo sobre lienzo. Escuela cuzqueña de Pintura. Col. particular. Cuzco.

El significado de este hecho es sugerente porque paralelamente al arte “culto” que se daba en el gremio, se mantuvo activa una “variante popular”, cuya característica primordial era la espontaneidad en la representación, en evidente reacción ante estilos y principios “oficiales”.

En el siglo XVIII, vendrían los movimientos y rebeliones indígenas y los acontecimientos que concluyeron con la independencia nacional en la segunda década del siglo XIX. Este hecho marcó indefectiblemente una nueva etapa en la producción artística nacional¹⁷.

La representación tan particular de la iconografía católica no sólo en la pintura de caballete en los andes sur peruanos, sino también en los murales e imagerie, debieron adaptarse a la nueva realidad de imposición. No de otra manera puede explicarse la popularidad de ciertas imágenes del universo católico frente a otras que inclusive se ignoraron, entre las que están los Santiagos y los San Isidros. Entre los ejemplos más notables del barroco andino.

En este contexto, es fácilmente explicable la preferencia por Santiago y su identificación dual de significados correlativos de antiguas deidades andinas con otras cristianas.

La pintura mural en templos rurales del área cuzqueña, representando a Santiago es significativo. Están el de Oropesa, un mural que representa el retablo polícromo dedicado a Santiagoy Checacupe, presentan murales de Santiago en la Batalla de Clavijo, entre otros ejemplos.



Santiago y santos patronos de la ganadería. Óleo sobre lienzo. Escuela Cuzqueña de Pintura. S. XIX. Col. particular. Cuzco.

¹⁷ Kuon, et al, op. cit, p. 249.

Así mismo la pintura popular del siglo XIX nos muestra excepcionales ejemplos. En uno de ellos Santiago está presente dentro de un conjunto de otros santos y la Sagrada Familia, donde se observa una división de tres campos verticales, a manera de las “cajas de San Marco”, variación interesante de este último tipo de representación.

LOS ARTISTAS

No podemos terminar sin mencionar brevemente a los artistas populares que a través de sus obras y continuando con tradiciones familiares, siguen dando testimonio de la presencia del Santo.

Desde tiempos coloniales, ellos han sido creadores anónimos, una de las características iniciales de producción de las artes populares, conocidas como *folk art*. Ello posiblemente se debió a que la producción se destinaba al consumidor local y no a una sociedad de consumo, donde el “nombre” es importante. También la elaboración de las piezas era comunitaria y pasaba por varias manos antes de salir del taller. El celo de cada maestro de taller respecto de su técnica y los “secretos” para producir cada pieza, guardados por generaciones, es aún una constante.

El culto a Santiago Apóstol, incorporado a la ideología y religión popular andina, inspira la vasta y riquísima producción del hombre de los Andes del Perú. La continuidad y permanencia de identidad en los cultos ancestrales de nuestras culturas regionales, que al haber incorporado a este universo andino, variedad de elementos de otras sociedades a través del tiempo, como es el caso de Santiago Apóstol, han logrado un lenguaje simbólico y artístico que hoy es valioso componente de la nacionalidad peruana¹⁸.

BIBLIOGRAFÍA

- Estenssoro Fuch, Juan Carlos. *Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Tupac Amaru II*. En *Los Incas, reyes del Perú*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima. 2005, pp. 93-173.
- Garcilaso de la Vega Inca. (1617). *Historia General del Perú*. 2 vols. Librería Internacional. Lima. 1959.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. (1615) *Nueva Coronica y Buen Gobierno*. Edición y Prólogo de Franklin Pease García Yrigoyen. Tomo I. Tres Tomos. Fondo de Cultura Económica. México. 1993, p. 306-311.
- Gisbert, Teresa de Mesa. *Santiago y el Mito de Illapa*. En *Santiago y América*. Xunta de Galicia. Arcebispo de Santiago de Compostela. Consellería de Cultura e Xuventude. Santiago de Compostela. 1993, p. 289-295.
- Gisbert, Teresa. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte Andino*. Ed. Gisbert y Cia. La Paz. 1980.
- Kuon Arce, Elizabeth, Jorge A. Flores Ochoa. *Santiago en los Andes Peruanos*. En *Santiago y América*. Xunta de Galicia. Arcebispo de Santiago de Compostela. Consellería de Cultura e Xuventude. Santiago de Compostela. 1993, pp. 239-252.
- Lámbarri, Jesús. *Imágenes de mayor veneración en la ciudad del Cusco*. En *Escultura en el Perú*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima. 1991, pp 251-273.
- Pease G.Y., Franklin. *Un movimiento mesiánico en Lircay, Huancavelica (1811)*. En *Revista del Museo Nacional*. Tomo XL. Lima. 1974.
- Pimentel Victor. Edit. *Peru Kingdoms of the Sun and the Moon*. Montreal Museum of Fine Arts. Montreal. 2013.
- Sebastián, Santiago. *La Iconografía de Santiago en el Arte Hispanoamericano*. En *Santiago y América*. Xunta de Galicia. Arcebispo de Santiago de Compostela. Consellería de Cultura e Xuventude. Santiago de Compostela. 1993, pp. 276-288.
- Schenone, Héctor H.. *Iconografía del Arte Colonial. los Santos*. Tomos I y II. Fundación Tarea. Buenos Aires. 1992.
- Statsny, Francisco. *Las Artes Populares*. Ediciones Edubanco. Lima. 1981.

¹⁸ Me siento en deuda con grandes amigos y coleccionistas, que gentilmente me permitieron hacer fotografías de sus hermosas piezas sobre “Patrón Santiago”, tener acceso a sus fototecas y además tuvieron comentarios enriquecedores sobre el tema desarrollado. Ellos son Dr. Jorge Flores Ochoa, Arqtos. Mario Castillo Centeno y Javier Luna Elías, Sres. José Ignacio Lámbarri y esposa Ana María Barberis y Sra. Marilú Marrou de Lozada. A todos ellos muchas gracias por su permanente apoyo.



EL APOSTOLADO DE ANTON VAN DYCK EN LA PINTURA BARROCA DE NUEVA ESPAÑA

HUGO ARMANDO FÉLIX / MÉXICO

Como parte del tránsito de objetos que los comerciantes de Indias operaron durante la época de la administración española en América, circularon libros y grabados que contenían múltiples imágenes concebidas y diseñadas por importantes artistas europeos. Esto contribuyó en muchos casos a la difusión de un lenguaje visual que aprovecharon los artífices americanos dentro de un proceso de adaptación local de los modelos importados. Aquí se presenta el caso de la circulación del apostolado del flamenco Anton van Dyck (1599-1641) a través de un grupo de estampas, el cual sirvió de fuente de inspiración para la factura de algunas series creadas por artífices mexicanos de los siglos XVII y XVIII. Se consideran dos conjuntos, uno pintado por el mulato Juan Correa (h. 1635/1646-1716), acaso el primero en utilizar la serie del pintor amberino en Nueva España, actualmente reguardado en Guatemala, y el de un autor aún desconocido que podría vincularse al círculo de José de Ibarra (1685-1756) y Miguel Cabrera (?-1768) a mediados del 1700, integrado a la sillería de coro de la catedral de Zamora, en Michoacán, durante la segunda mitad del siglo XIX.

EL PINTOR AMBERINO

Van Dyck inició como aprendiz en el taller de Hendrick van Balen (1575-1632), uno de los últimos discípulos de Martín de Vos (1532-1603) en Amberes. Pero más tarde, cuando ingresó al gremio de pintores de San Lucas en 1618, comenzó a colaborar con Pedro Pablo Rubens (1577-1640), el maestro más afamado de Flandes en la primera mitad del siglo XVII¹. La historiografía sobre Van Dyck está de acuerdo en que desarrolló su precoz carrera como contemporáneo del Rubens maduro y que su talento evolucionó en colaboración o en competencia con el del maestro². Van Dyck trabajó con Rubens en la iglesia de los jesuitas de Amberes como “pintor asociado”, lo cual le distinguía de los demás discípulos y colaboradores³. Si bien desde joven se caracterizó por tener un talento excepcional y una personalidad pictórica bien definida, como lo evidencian sus obras más tempranas, retomó del maestro ciertos tipos físicos, expresiones y gestualidades de los personajes pintados, así como resoluciones compositivas. Su trabajo del pincel tuvo pron-

¹ Gritsai, 2004, pp. 18-21.

² Ayala Mallory, 1995, p. 171.

³ Díaz Padrón, 2012, p. 24.



Fig. 1. José de Ibarra. *Carlos V*. Siglo XVIII. Catedral de Puebla. (Reprografía: Mues Orts, 2006, p. 175).

ta fama entre los coleccionistas más exigentes del siglo XVII, de ahí la presencia de sus obras en las cortes de Flandes, Inglaterra, Italia, Holanda, Francia, el Sacro Imperio Romano Germánico y España, en consonancia con el gusto de las monarquías y la nobleza de la época⁴.

Sin duda, al ser nombrado pintor de cámara de Carlos I de Inglaterra, gozó de un amplio prestigio. Su talento también llamó la atención de los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia, quienes fueron dos de sus mecenas más importantes en el Flandes Hispano. Incluso la archiduquesa aprovechó la presencia de Van Dyck en la corte de Bruselas al confiarle el resguardo y cuidado de su colección. De esta manera el pintor logró estar cerca del núcleo más próximo de la nobleza en ese territorio⁵. No hay que olvidar que los Países Bajos fueron una región integrada a la Monarquía Hispánica, el punto de origen de la dinastía reinante y uno de sus “pulmones económicos”, por eso los reyes delegaron como sus representantes a miem-

bro más o menos directos de la Casa Real⁶. Pero el caso flamenco, como lo ha demostrado José Javier Ruiz Ibáñez, revela que la integración a la Monarquía fue un ejercicio de negociación continua, un espacio inestable en el que también se situaban las aspiraciones de las elites implicadas. Así, la situación casi permanente de agregación-desagregación del Flandes Hispano explica hasta qué punto fueron decisivas las tensiones entre un territorio y el conglomerado en el que se inscribía, lo mismo que las confrontaciones confesionales europeas y la geopolítica continental⁷.

Entre 1560 y 1640, se desarrolló en los Países Bajos un catolicismo dispuesto a frenar la expansión de la Reforma, un fenómeno en el que las elites locales desempeñaron un papel determinante, sobre todo, bajo el liderazgo de los archiduques en el primer tercio del siglo XVII. En este contexto, la sociedad local, a la que pertenecía Van Dyck, se convirtió en receptora de algunos elementos foráneos debido al espacio de circulación que constituyó la propia Monarquía Hispánica. Flandes recibió muy pronto a las órdenes religiosas que se habían constituido o reformado en esa época, tales como la Compañía de Jesús o el Carmen descalzo. Hubo en sus ciudades intensos intercambios lingüísticos y artísticos, aunque Flandes siempre fue visto como uno de los centros de producción a imitar en diversos sitios⁸. El tráfico de estampas fue uno de los medios que permitió a las imágenes flamencas convertirse en referentes permanentes para los artífices de las Indias y de los demás territorios que comprendía la vasta Monarquía Hispánica.

LOS MODELOS DE VAN DYCK EN LA NUEVA ESPAÑA

En la Nueva España se ha detectado la influencia de los modelos de Anton van Dyck a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Es posible que uno de los primeros en utilizar estampas del maestro amberino haya sido Antonio de Santander, pintor activo en Puebla reconocido por su cercanía a los modelos flamencos, en cuya obra *Lamentación por Cristo muerto*, ubicada en la capilla del Calvario de la parroquia de San José, en Puebla, siguió de cerca la *Piedad* de Van Dyck grabada por Lucas Vorsterman. Otro ejemplo, más tardío, es el de Juan Patricio Morlete Ruiz, artífice del siglo XVIII originario de San Miguel el Grande, quien se inspiró en un grabado de Pieter de Jode que recoge

⁴ Díaz Padrón, 2012, p. 15-18.

⁵ Díaz Padrón, 2012, pp. 19-22.

⁶ Ruiz Ibáñez, 2012, pp. 122-123.

⁷ Ruiz Ibáñez, 2012, pp. 112-115.

⁸ Ruiz Ibáñez, 2012, pp. 124-125.

la imagen del *Éxtasis de san Agustín*, lienzo originalmente colocado en un altar de la iglesia agustiniana de Amberes. Se conocen de su pincel por lo menos dos composiciones que integran este modelo: una alegórica sobre la Santísima Trinidad para los jesuitas de Valladolid de Michoacán, posteriormente trasladada a la sacristía de la catedral de la misma ciudad; y un lienzo de medianas dimensiones que se conserva en una colección particular de Venezuela⁹.

A los modelos de temática religiosa, se deben sumar los retratos. Recuérdese que Van Dyck era más reconocido por su producción retratística, cuya elegancia se consideraba uno de sus más preciados valores. Una de las colecciones de grabados más importantes que gestionó el propio Van Dyck fue el de la *Iconografía*, conjunto de retratos de importantes hombres españoles y flamencos, a quienes dibujó o pintó para luego trasladar su efigie a la plancha. Hacia 1630, el pintor amberino emprendió esta serie que dividió en tres categorías: príncipes y generales, sabios y hombres de Estado, artistas y coleccionistas¹⁰. Por la importancia que representaba captar la imagen de distinguidos personajes, puso gran esmero y atención en las cualidades de los retratados, con quienes además tenía un estrecho contacto. La *Iconografía* tenía como uno de sus objetivos proveer a los pintores de diversos modelos de retratos que les sirvieran de inspiración. La primera edición se publicó entre 1636 y 1644, y la segunda entre 1645 y 1646 de la mano del editor Gillis Hendrikx¹¹.

En los inventarios de bienes de algunos pintores de Nueva España hay evidencia de que poseían la *Iconografía* de Van Dyck. Se sabe de la presencia de estos grabados entre las pertenencias que José de Ibarra tenía en 1757, de acuerdo con la información contenida en el avalúo hecho por el pintor Manuel Osorio¹², posiblemente los mismos que estaban en propiedad de Miguel Cabrera¹³, dado que los materiales de los pintores pasaban muchas veces de maestros a discípulos. Pero la influencia de esta serie de estampas se puede ver en un retrato del rey Carlos V resguardado en la catedral de Puebla (Fig. 1). Como bien ha señalado Paula Mues, el personaje no podría ser reconocido como el monarca de la Casa de Austria a no ser por la inscripción que lo identifica de esta manera. El autor del lienzo utilizó como modelo, además del retrato del marqués de Leganés, el del capitán general de Flandes, Ambrosio Spínola, efigiado por Van Dyck y grabado por Vorsterman.¹⁴ (Fig. 2).



Fig. 2. Anton van Dyck (inventó), Lucas Vorsterman (grabó). *Ambrosio Spínola*. Siglo XVII. Col. Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda.

LOS APOSTOLADOS DE VAN DYCK

Desde sus primeras obras juveniles, Van Dyck se reveló como un pintor devoto y fiel de la fe católica. Es importante subrayar que era miembro de la congregación de la Virgen en la Casa Profesa de los jesuitas en Amberes. Matías Díaz opina que fue más lejos que su maestro en la representación plástica de la Pasión de Cristo y de los santos, así como en la plasmación de la profunda tristeza del hombre. Asimismo, considera que el halo mundano de su pintura profana no afectó en nada a su convicción religiosa. En la representación de los santos, Van Dyck transmitió los ideales más profundos de la Contrarreforma.

⁹ Duarte, 1998, p. 72.

¹⁰ Díaz Padrón, 2012, p. 21.

¹¹ Mues Orts, 2006, p. 25.

¹² Soto, 2005, pp. 87-88.

¹³ Tovar de Teresa, 1995, p. 62.

¹⁴ Mues Orts, 2006, pp. 25-26.

ma al dotarlos de solemnidad y grandeza, sin duda derrochó invención e imaginación a la hora de concebir sus rostros y gestos¹⁵. Por todo esto, la sensibilidad religiosa de Van Dyck expresada visualmente tuvo gran aceptación.

Dentro de esta producción de imágenes sagradas, se encuentra el apostolado de su primera etapa en Amberes, grabado a la postre por Cornelis van Caukercken. Según Friso Lammertse, en 1660, Francois Hillewerf había comprado una serie de apóstoles de Van Dyck bajo el consejo de Jan Bruegel II, quien recuerda que antes del viaje a Italia, entre 1618 y 1620, el pintor amberino pintaba un apostolado en su taller. Por estas fechas, como se mencionó arriba, mantenía un contacto cercano con Rubens, quien en ese momento poseía copias de sus apóstoles, cuyos originales estaban en la colección del duque de Lerma. Esto permite pensar en la influencia que ejerció la obra del maestro sobre el discípulo en esta serie en particular. Por otra parte, el historiador Lammertse dio la noticia de que Hendrick Uylenburgh fue comisionado por el rey de Polonia, Segismundo III, para comprar una colección de pinturas en los Países Bajos en 1620. Este monarca estaba muy interesado en la pintura flamenca y seguramente le debió atraer la idea de obtener una serie de apóstoles de Van Dyck. Sin embargo, hay que señalar que en la inscripción del grabado inicial de la serie llevada a la plancha por Caukercken se dice que el conjunto está basado en la colección de Karel van den Bosch, obispo de Brujas¹⁶. Esta información permite suponer que Van Dyck no realizó un único apostolado, sino que fueron varias series las que circularon en Europa. Actualmente los lienzos se encuentran repartidos en el Kunsthistorisches Museum de Viena, en el Paul Getty Museum de Los Ángeles, en Palazzo Bianco de Génova y en la Staatliche Kunstsammlunge de Dresden. Quizás en algunos lienzos hayan intervenido sus asistentes, dado que las obras presentan diferentes calidades. Es posible también que las series sean una combinación de originales con copias retocadas. Pero lo que sí parece ser más claro es que se pintaron alrededor de 1620, antes de que Van Dyck realizara el viaje a Italia¹⁷.

Es sabido que la utilización de modelos grabados era uno de los primeros procedimientos que los pintores llevaban a la práctica en su formación. La tratadística española destacó la obra de Van Dyck como digna de ser imitada por los jóvenes pintores. Especialmente Antonio

Palomino, a fines del siglo XVII, en el *Museo pictórico*, exaltó el gran talento del pintor amberino y recomendó hurtar sus imágenes, con la advertencia de su buen uso, pues “el que copia puntualmente la estampa no le usurpa la gloria a su inventor, porque luego dicen es copia de Rubens o de Van Dyck”¹⁸. En este sentido, se utilizaban las estampas para avanzar en lo nuevo, y la habilidad del pintor estaba en transformar las imágenes de sus fuentes hasta hacerlas irreconocibles. Consciente de este uso, Van Dyck se valió de los más dotados grabadores de la época para llevar a la plancha sus invenciones y diseños: Lucas Vorsterman, Marinus van der Goes, Schelte à Bolswert, Paul Pontius, Hendrick Snyers, Frans van den Wyngaerde, Pieter de Jode, Cornelis van Caukercken, entre otros¹⁹.

EL COLEGIO APOSTÓLICO

A partir de los primeros siglos del cristianismo empezaron a tejerse las piadosas tradiciones que envuelven las vidas de cada uno de los discípulos de Cristo, mismas que al suplir la falta de datos históricos, se enriquecieron gradualmente con anécdotas legendarias. Hasta el siglo IV sólo San Pedro y San Pablo se veneraban en Roma, por haber padecido allí su martirio, mientras que el culto a los demás apóstoles se extendió a partir de la época carolingia. Con el paso de los siglos aumentó la necesidad de diferenciarlos entre sí, por lo que se perfilaron tanto las diferencias fisionómicas como los atributos de cada discípulo. Fue hasta la época de la Contrarreforma que se consolidó el reconocimiento y culto de los apóstoles, pues la Iglesia, de espíritu combativo, encontró en la representación del colegio apostólico una de sus expresiones más completas²⁰. Por su parte, entre el amplio repertorio de imágenes creadas en la Nueva España, se encuentran diversas series de apóstoles realizadas por pintores como Juan Tinoco en Puebla, Juan Correa en Guatemala, Cristóbal de Villalpando en Querétaro, Diego de Cuentas en el convento franciscano de Zapopan, Juan de Miranda en Churubusco, Nicolás Rodríguez Juárez en la Casa Profesa de los jesuitas de la ciudad de México, el Padre Manuel en la parroquia de Tacuba, Eduardo Tresguerras en la iglesia de El Carmen de Querétaro y José Rodríguez Alconedo en la casa del Altílo de los Misioneros del Espíritu Santo²¹.

¹⁵ Díaz Padrón, 2012, pp. 47-50.

¹⁶ Lammertse, 2002, p. 145.

¹⁷ Lammertse, 2002, pp. 140-146.

¹⁸ Díaz Padrón, 2012, p. 169.

¹⁹ Díaz Padrón, 2012, pp. 170-171.

²⁰ Ruiz Gomar, 2004, p. 330.

²¹ Ruiz Gomar, 1994, p. 169.

Más las series anónimas que se ubican en el coro de Santa Rosa de Viterbo, en Querétaro, en la iglesia de Santa María la Redonda, en la ciudad de México, y en la sacristía de la catedral de Morelia, sólo por mencionar algunas.

Es posible que los artífices de estos conjuntos hayan seguido modelos grabados traídos de Europa, los cuales circulaban en sus obradores y pasaban de generación en generación. Un caso particularmente notable es que el pintor Juan Correa, a finales del siglo XVII, aprovechara las estampas abiertas por Cornelis van Caukerckem a partir de composiciones de Anton van Dyck, para el apostolado que se encuentra repartido entre el Museo de la Universidad de San Carlos y la vieja catedral de Antigua, en Guatemala²² (Figs. 3 a 6), y que este mismo conjunto grabado haya sido también utilizado a mediados del siglo XVIII, aunque parcialmente, por el pintor aún desconocido de la serie colocada en la sillería de la catedral de Zamora, en Michoacán (Figs. 7 y 8). Es sugerente pensar que Juan Correa utilizara este apostolado grabado cuando el joven José de Ibarra iniciara su aprendizaje, quien se sabe pasó por su taller, y que éste décadas más tarde lo hiciera circular entre los pintores de la generación de Miguel Cabrera, de la que era el decano y de la que sin duda procede el autor de la serie zamorana.

EL APOSTOLADO DE JUAN CORREA

En la abundante producción del pintor Juan Correa se encuentra la representación del grupo de elegidos que fueron los discípulos de Cristo. Rogelio Ruiz Gomar ha sugerido que fue en el paso del siglo XVII al XVIII cuando tuvo mayor fortuna la representación de los apóstolos en la Nueva España²³. Dentro de este lapso queda inserto el elaborado por el pintor mulato para el cabildo catedral de Guatemala, ejecutado posiblemente hacia finales del siglo XVII o principios de la centuria siguiente, periodo tardío en la trayectoria del artífice.

El apostolado está compuesto por once lienzos que comparten características comunes. Destaca la manera en que Correa transformó la media figura del discípulo, como se ve en las estampas, por la figura de cuerpo entero. Todos los apóstoles van descalzos y vestidos con túnicas y mantos. Algunos aparecen de perfil, de frente, y otros de



Fig. 3. Juan Correa. *San Bartolomé* (detalle). Siglo XVII. Catedral de Guatemala. Foto: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

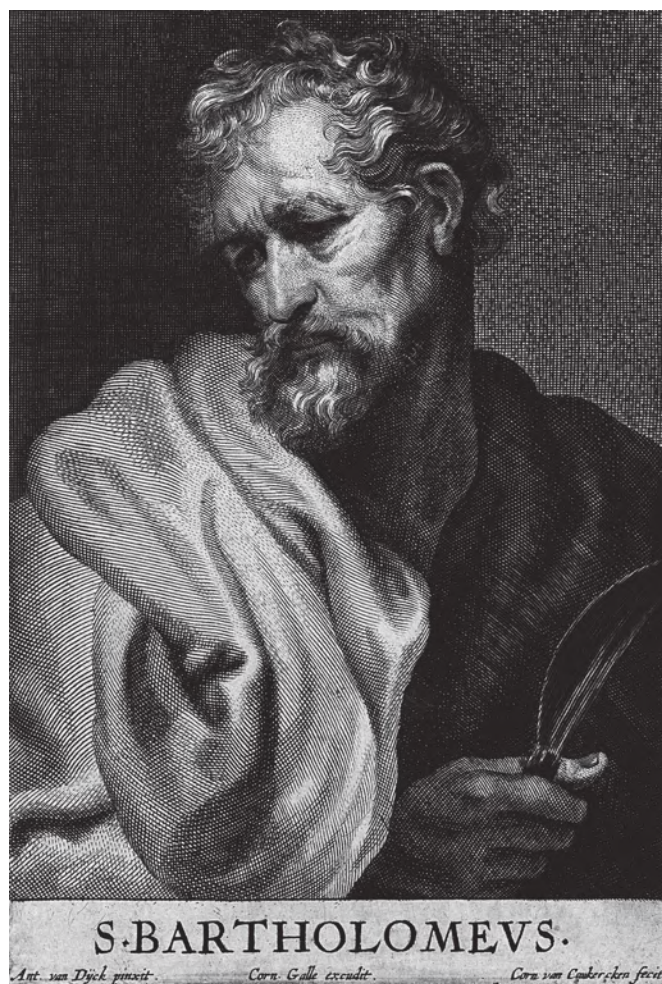


Fig. 4. Anton van Dyck (inventó), Cornelis van Caukercken (grabó). *San Bartolomé*. Siglo XVII. Col. Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda.

²² Ruiz Gomar, 1994, pp. 169-187.

²³ Ruiz Gomar, 1994, p. 170.



Fig. 5. Juan Correa. *San Judas Tadeo* (detalle). Siglo XVII. Catedral de Guatemala. Foto: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



Fig. 6. Anton van Dyck (inventó), Cornelis van Caukercken (grabó). *San Judas Tadeo*. Siglo XVII. Col. Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda.

tres cuartos. Algunos posan su mirada en un objeto, en tanto que otros la dirigen hacia un punto situado fuera de la composición, elevada al cielo o puesta fijamente en el posible espectador²⁴. La gestualidad de los personajes se ve reforzada por la expresividad de las manos, recurso muy bien empleado a partir de los grabados de Van Dyck. Las posturas son generalmente relajadas y elegantes. No hay evidencia del martirio, pues éste se simboliza únicamente por el instrumento con el que sufrieron los elegidos de Cristo al difundir su palabra. Es una serie plena de variaciones, en la que el pintor jugó con la disposición de las figuras en torno a elementos arquitectónicos y paisajes al fondo.

Sin duda, la serie de Juan Correa presenta cualidades plásticas y expresivas que serían utilizadas en posteriores apostolados. La identificación de los modelos grabados flamencos, como fuente de inspiración e imaginación, en el proceso creativo que llevó a cabo Juan Correa, permite comprender que los pintores de las Indias también siguie-

ron los mismos modelos que sus colegas activos en cualquier punto de los territorios de la Monarquía Hispánica. La influencia de Van Dyck estaba en pleno auge en Europa durante el siglo XVII y bien entrado el XVIII. Sin duda, la cultura visual de los pintores indianos permitió que vieran en las figuras de este repertorio grabado un conjunto de enorme calidad plástica, del que podían aprender el manejo de los volúmenes, las sombras, las luces, lo mismo que la anatomía del cuerpo, la gestualidad del rostro y las posturas de las manos, pues el trabajo del buril evidenciado en las estampas es sumamente minucioso y expresivo.

Una excepción de la serie, que no depende de los modelos de Van Dyck, es la imagen de Cristo. Su figura está plena de mansedumbre, con la mirada baja y esquiva, y con las manos cruzadas a la altura de la cintura en una singular captación de la condición humana de Jesús. Es significativo que Correa haya cambiado la imagen del Salvador por la de la visión de la monja Marina de Escobar. De acuerdo

²⁴ Ruiz Gomar, 1994, p. 171.

con Héctor Schenone, Escobar reorganizó en España la Orden del Santísimo Redentor, que originalmente había fundado Santa Brígida en Suecia, con la ayuda del jesuita Luis de la Puente. En cierto momento tuvo una visión de Jesucristo en actitud grave y sencilla, de pie, con las manos juntas, vestido con una simple túnica talar gris ceñida a la cintura, y cubierto con un manto igualmente largo²⁵. La inclusión de esta figura un tanto severa en el apostolado contrasta con la relajación de los demás lienzos.

EL APOSTOLADO DE LA CATEDRAL DE ZAMORA

La sillería coral de la catedral de Zamora, tallada en madera, está dividida en dos partes, las cuales se encuentran ubicadas en los muros laterales del presbiterio y protegidas por antepechos en los que se han colocado dos placas con la frase “Hic est chorus”. El cuerpo inferior de cada mueble está formado por la sucesión de seis siales, los cuales tienen tableros rectangulares que sirven de asiento y respaldos cóncavos, en forma de hornacinas, rematados con veneras. Cada sial posee brazales ricamente ornamentados y la separación entre cada uno está determinada por tres columnillas embebidas que crean la ilusión de soportar el entablamento horizontal. Sobre los estalos corre un largo friso, cuyo tallado presenta una guía de motivos geométricos, el cual sirve de enlace con el cuerpo superior. Éste está formado por un gran panel rectangular donde se encuentra una serie de lienzos pintados dentro de marcos dorados con motivos vegetales. Como remate, cada mueble presenta un friso ornamentado de roleos y una cornisa sencilla y sobria con molduras rectas. El programa iconográfico integrado a la sillería presenta la particularidad de no ser sólo un apostolado, sino un credo de los apóstoles, lo cual vuelve más complejo el sentido simbólico de estas imágenes elegidas deliberadamente por el cabildo catedral de la recién formada diócesis.

El artífice de los lienzos de la sillería, activo en la ciudad de México a mediados del siglo XVIII, recurrió a distintas fuentes grabadas, entre ellas el apostolado de Van Dyck y las imágenes que traducen los artículos del credo apostólico, a partir de las series grabadas por Adriaen Collaert, en base a dibujos de Martín de Vos (Fig. 9). Esto demuestra que en pleno siglo XVIII, en Nueva España, las estampas de los siglos XVI y XVII eran aprovechadas y adaptadas para crear nuevos programas iconográficos destinados al culto y la devoción.



Fig. 7. Anónimo. *San Matías*. Siglo XVIII. Catedral de Zamora, Michoacán. Fotografía: Hugo Armando Félix.

El tema del credo proviene de una larga tradición iconográfica y litúrgica. Sin duda, son series destinadas a espacios de culto, además de la vocación didáctica respecto de los fundamentos de la doctrina cristiana, reafirmados con claridad en este tipo de conjuntos para los fieles. El credo o “símbolo de la fe”, bajo la forma utilizada por la Iglesia romana en la liturgia del catecumenado, periodo de instrucción previo al bautismo, era comúnmente designado con la expresión “símbolo de los apóstoles”. Esta atribución tomó rápidamente un valor histórico y determinó la manera de explicar el origen del símbolo romano: si es apostólico, ha sido compuesto por los apóstoles. La repartición de los artículos entre los discípulos causó serias discusiones. Incluso, las variantes son numerosas porque el Nuevo Testamento y la liturgia proponen tres formas diferentes de la lista del colegio apostólico, y el número de los artículos varía entre doce y quince. Después de los textos comenzó a diseñarse hacia el fin de la época carolingia la representación figurada de la proclamación del credo por los apóstoles.²⁶

Los discípulos de Cristo asociados al credo suelen estar representados con los artículos de éste inscritos en filacte-

²⁵ Schenone, 1998, p. 29.

²⁶ Bouhot, 1993, pp. 159-162.



Fig. 8. Anton van Dyck (inventó), Cornelis van Caukercken (grabó). *San Matías*. Siglo XVII. Col. Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda.

rias, cartelas y leyendas o plasmados en imágenes alternas a las figuras apostólicas, lo cual les proporciona otro valor iconográfico, tanto individual como de conjunto. El argumento del credo en relación a los discípulos de Cristo, según Jesús María González de Zárate, fue muy representado en las artes figurativas de América, donde suele aparecer en las predelas de los retablos o en los pilares de los templos como expresión de los principios en los que se fundamenta la fe católica²⁷. Es necesario subrayar el carácter seriado de los lienzos ubicados en la sillería de coro, el cual permite identificar las regularidades y variaciones que articulan al conjunto. El credo de los apóstoles representado en esta serie responde a lo que Jérôme Baschet ha llamado «red de imágenes asociadas al seno de una misma obra», cuyos componentes están inscritos generalmente en un mismo

sitio o en un objeto. Como bien ha señalado este autor, la disposición espacial permite identificar las regularidades narrativas, las asociaciones temáticas y los lugares de inscripción de las imágenes, percibidas tanto en su valor simbólico como en su función litúrgica²⁸. El programa iconográfico colocado sobre los sitiales del coro no presenta en secuencia lineal los artículos del credo apostólico, sino que el sentido de lectura transita de un mueble a otro generando una interacción entre las dos partes de la sillería. Esta relación espacial, dinámica e interactuante, acentúa la unidad de la obra, la cual privilegia el valor colectivo y seriado de las imágenes pintadas al meramente individual.

Cada pieza del conjunto pictórico presenta la imagen de un apóstol, un ángel y una estampa que ambos muestran u observan. Dentro de esta regularidad existen diferentes variaciones y matices que particularizan cada lienzo: desde la postura y la gestualidad de los discípulos de Cristo y sus ángeles acompañantes hasta la disposición de los grabados, ya sea como parte de un libro o en papeles sueltos, con los que se relacionan a partir de la vista, el tacto y la lectura.

La llegada de incontables estampas a América, procedentes de las casas de impresores europeos, formaban parte de libros, generalmente de oraciones, devocionarios, biblias o vidas de santos, mientras que otros circulaban sueltos, con el propósito de difundir las devociones y la historia evangélica entre los fieles²⁹. Esta diferencia en la forma de presentar la obra grabada manifiesta distintas maneras de acercarse a la imagen: como parte de un libro, la estampa establece una relación directa con el texto escrito y se convierte en parte integral de la obra impresa que compone una unidad; presentada individualmente es susceptible de circular más fácilmente y permite potenciar su valor como objeto de devoción. El pintor del credo apostólico integrado a la sillería coral de Zamora observó esta sutil distinción porque utilizó algunos grabados para representarlos como tales, ya sea de forma independiente o como parte de una encuadernación. De acuerdo con Fernando de la Flor, la representación del libro sagrado como “depósito de la palabra divina y del legado doctrinal y dogmático”, más allá de ser un atributo de los santos apóstoles, “antecede en todo a la oración que lo trasciende y, desde luego, se muestra siempre sólo como un paso primero, previo únicamente al inicio de toda vía o comunicabilidad numinosa o mística”³⁰. Es pertinente destacar que el artifice del pincel de esta serie exploró las distintas posibilidades que le ofrecía la simulación de objetos de

²⁷ González de Zárate, 2008, p. 193-194.

²⁸ Baschet, 1999, pp. 76-77.

²⁹ Rueda Fajardo, 2011, p. 195.

³⁰ Rodríguez de la Flor, 1999, pp. 172 y 174.



Fig. 9. Martín de Vos (inventó), Adriaen Collaert (grabó). *Credo de los Apóstoles*. Siglo XVI. Col. British Museum. Londres, Reino Unido.

papel, motivo de la pintura favorecido por su doble dimensionalidad, que a lo largo de los siglos se han expresado a través de cartas, notas con leyendas, documentos, tarjetas, dibujos, grabados, partituras y textos impresos, entre muchos otros³¹. El vuelo, los dobleces y las roturas de las hojas de papel representadas, incluso su flexibilidad, ligereza y opacidad, colocan su representación en la pintura llamada *trompe l'oeil*, cuya finalidad no es engañar al espectador de forma duradera, sino hacerle dudar de su propia percepción, pues una vez que reconoce las dos dimensiones de la pintura, puede percibir lo representado tridimensionalmente y relacionar, en un nivel cognitivo, la realidad dual de un trabajo perfectamente mimético³².

La sillería de coro de la catedral de Zamora contiene un complejo programa iconográfico que relaciona este espacio litúrgico, dedicado al canto y la oración, con la declaración de fe más importante de la religión católica, cristalizada en imágenes, y mostrada por los doce apóstoles de Cristo, aquéllos que difundieron la historia evangélica, que opera-

ron milagros y murieron martirizados en nombre de la fe. Quizás esto haya sido la intencionalidad de los miembros de un cabildo catedralicio recién conformado, ávido de imágenes, ornamentos y espacios de culto que reclamaba su sede episcopal³³. Sin embargo, está por conocerse la procedencia original de los doce lienzos, los cuales seguramente fueron creados con otras intenciones para cumplir otras funciones.

El estudio de estas series pictóricas permite vislumbrar la manera en que los artífices utilizaban modelos europeos para comunicar mensajes, comprensibles y claros, a través de la representación de distintas devociones y episodios narrativos. Los dos apostolados, el de Juan Correa a fines del siglo XVII y el del pintor aún no identificado de mediados del siglo XVIII, pueden considerarse como el eco del repertorio flamenco siempre en vigor en la pintura de Nueva España. Incluso el uso de modelos del prestigiado Van Dyck contribuyó a la propia estima de los artífices novohispanos, envueltos en esta época en un proceso por el reconocimiento de su arte como noble y liberal.

³¹ Giusti, 2009, p. 17.

³² Ebert-Schiffer, 2009, p. 38.

³³ Sigaut, 1991, p. 50.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala Mallory, N. *La pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1995.
- Baschet, J., "Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada", *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, v. XX, n. 77, 1999.
- Bouhot, J. P., "L'origine apostolique de symbole au Moyen Age", *Pensée, image et communication en Europe médiévale*, Besançon, Asprodic, 1993.
- Díaz Padrón, M., *Van Dyck en España*, Madrid, Prensa Ibérica, 2012.
- Duarte, C. F., *Catálogo de obras artísticas mexicanas en Venezuela*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Ebert-Schiffer, S., "Window and veil: painting as illusion", Giusti (ed.), *Art and Illusions: Masterpieces of Trompe l'oeil from Antiquity to the Present Day*, Florencia, Mandrágora, Fondazione Palazzo Strozzi, 2009.
- Fajardo de Rueda, M., "Del grabado europeo a la pintura americana. La serie El Credo del pintor quiteño Miguel de Santiago", *Historiela. Revista de Historia Regional y Local*, v. 3, n. 5, enero-junio de 2011.
- Giusti, A., (ed.), *Art and Illusions: Masterpieces of Trompe l'oeil from Antiquity to the Present Day*, Florencia, Mandrágora, Fondazione Palazzo Strozzi, 2009.
- González de Zárate, J. M., "La serie de los apóstoles en la catedral de Lima: sus fuentes gráficas", *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, n. 32, 2008.
- Gritsai, N., *Van Dyck. 1599-1641*, Londres, Parkstone International, 2004.
- Ruiz Ibáñez, J. J., "La integración de los Países Bajos en la Monarquía Hispánica", O. Mazín y J. J. Ruiz Ibáñez (eds.), *Las Indias occidentales. Procesos de incorporación territorial a las Monarquías Ibéricas*, México, El Colegio de México, 2012.
- Lammertse, F., "Van Dyck's Apostles Series, Hendrick Uylenburgh and Sigismund III", *The Burlington Magazine*, v. 144, n. 1188, 2002.
- Mues Orts, P., "Ánimo heroico: tradición, modernidad y erudición en la teoría pictórica novohispana del siglo XVIII", *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, (Estudios en torno al arte, núm. 1), 2006.
- Rodríguez de la Flor, F., *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- Ruiz Gomar, R., "Seis apóstoles", *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t. II, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 2004.
- Ruiz Gomar, R., "El colegio apostólico", E. Vargaslugo y J. G. Victoria (eds.), *Juan Correa. Su vida y su obra*, t. IV, primera parte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Schenone, H., *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998.
- Sigaut, N., *Catálogo del patrimonio arquitectónico del bajo zamorano. Primera parte: La ciudad de Zamora*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1991.
- Soto, M., *El Arte Maestra. Un tratado de pintura novohispano*, México, UNAM, 2005.
- Tovar de Teresa, G., *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México, Inver México, 1995.



ESTAMPAS FRANCESAS EN AMÉRICA COLONIAL: ITINERARIOS, MERCADOS Y ESTRATEGIAS EDITORIALES¹

AGUSTINA RODRÍGUEZ ROMERO / ARGENTINA

Al abordar el tema de las migraciones y rutas del barroco, la cuestión de la circulación de estampas europeas se presenta como un asunto clave a la hora de reconstruir los caminos de las imágenes en la modernidad temprana. Pero al investigar sobre una cuestión tan trabajada como la presencia del grabado europeo en América colonial y su apropiación para la creación de nuevas imágenes, la pregunta que nos formulamos es la siguiente: ¿es posible postular algo nuevo sobre este tema?

Como sabemos, la operación de articulación entre imágenes europeas y americanas, en la que se establece una derivación de las segundas en relación con las primeras, constituye una metodología frecuente para el estudio de la pintura colonial. La identificación de una imagen como modelo de otra y el trazado de un supuesto parentesco estilístico ha sido el punto de partida de muchos estudios sobre el arte del periodo. Sin embargo, considero que las imágenes tienen mucho más para decir y que esta metodología puede ser revisada.

Como consecuencia de los postulados de la historia cultural a partir de la cual resulta posible insertar imágenes y textos en la trama de los “circuitos culturales”, esta propuesta propone el estudio de redes de imágenes, es decir, pinturas y estampas que evidencian una conexión iconográfica entre sí, pero sin dejar de lado el accionar de diversos individuos que integran estas redes². Según Serge Gruzinski.

Hay que considerar que, más allá de su dimensión personal, la red constituye un elemento clave para entender las dinámicas colectivas que movilizaban a los hombres de la Monarquía. Los modos, los ritmos según los cuales se articulan las diferentes redes entre sí, configuran la base dinámica del movimiento de la mundialización que en aquel entonces alcanza las cuatro partes del mundo³.

En este sentido, al tener en cuenta el papel desempeñado por ciertas personas en la constitución de redes que involucraron la circulación de imágenes, he postulado la importancia de los editores de estampas y comerciantes de imágenes en tanto mediadores culturales que presentaron “la capacidad de tomar iniciativas que influyeron sobre el desarrollo de los nexos entre las distintas partes del mundo⁴”. Los estudios sobre la circulación de estampas en Europa y su presencia en América no han profundizado lo suficiente sobre la figura del editor, función que se ha visto relegada detrás de las figuras del inventor y del grabador. Este enfoque derivó en ocasiones en un análisis estilístico y formal de las estampas y las pinturas que resultaron de estas imágenes, que trazó un vínculo unidireccional con los modelos flamencos. Así, se desatendió el estudio del origen editorial de los grabados y, de esta manera, se descuidó el nexo entre dos etapas fundamentales en el proceso de circulación de estas imágenes: la creación y la comercialización.

¹ La investigación para esta presentación fue desarrollada gracias al Subsidio UNSAM SJ 10/16.

² Para el concepto de “circuitos culturales” ver Schenone, Jáuregui y Burucúa, 1994.

³ Gruzinski, 2005, p. 19.

⁴ Gruzinski, 2005, p. 16. Ver también Rodríguez Romero, 2012.

A partir de estos planteos, y sin pretender menospreciar la comprobada presencia de estampas flamencas en América, uno de los objetivos de esta propuesta consiste en desarticular el binomio “grabador/modelo flamenco /pintor/copia americana” para complejizarlo al incorporar, entre estos supuestos puntos de partida y llegada, otras imágenes y otros actores que participaron de la intensa multiplicación y movilidad de los motivos. Considero que una posibilidad concreta para la recuperación de las redes de imágenes surge del estudio de fondos editoriales franceses.

Al igual que con otros productos manufacturados, los editores de imágenes franceses conocían bien las posibilidades del comercio con España. En otra oportunidad he abordado la numerosa documentación francesa de principios del siglo XVII que prueba el envío de “fardos” y “paquetes” de todo tipo de imágenes al territorio español⁵. La llegada de estas imágenes francesas a América se vería comprobada por la existencia de documentos de principios del siglo XVII, en la colección del Archivo General de Perú, en los cuales se mencionan varias docenas de “papeles de Francia” y numerosas “grueças de estampas de Francia”⁶. Pero más allá de esta valiosa evidencia documental, existen otros testimonios de la creación de imágenes francesas pensadas para el mercado hispano hablante. Se trata de estampas que presentan textos en español y que apuntan de manera específica a representaciones de devociones españolas.

Marianne Grivel identificó numerosos casos de estampas con leyendas bilingües –en francés y español o latín y español– y otras con textos íntegramente en español en distintos fondos editoriales del siglo XVII⁷. Entre estos ejemplos la autora menciona una estampa editada por Gerard Jollain, en la segunda mitad del XVII, que presenta como tema el Cristo de Burgos (Fig. 1). La figura se encuentra rodeada de distintos personajes, entre ellos devotos con atuendos españoles. La leyenda de la imagen muestra un texto en español y en francés y se consigna la insignia de Jollain en París, en castellano: “Los vendent en Paris en la tienda de Jollain entallador en calle Santiago al señal de la villa de colonia”⁸. Entre otros ejemplos que hemos podido identificar podemos mencionar las estam-

pas de “Nuestra Señora de Atocha, Patrona de Madrid” editada “A Paris chez Bonnart, rue Saint Jacques”, el “Verdadero retrato de N. Señora de la Soledad, que está en el convento de la Vitoria en Madrid, para traer consigo”, editada por Balthazar Moncornet o la que representa a “N^{ra} del Sagrario de la S^{ta} Yglesia de Toledo”. Esta imagen –que presenta dos ediciones diferentes, una bajo Moncornet y otra bajo Mariette, ambos franceses– fue utilizada como modelo para la creación de la imagen de Nuestra Señora de Toledo que se halla actualmente en el Museo Nacional de Arte de La Paz⁹.

Asimismo, la presencia y circulación de las estampas francesas en España queda comprobada por el uso de diversos pintores españoles de estas imágenes como modelos, tal como lo han probado Benito Navarrete Prieto y Frederic Jimeno¹⁰. Podemos mencionar el uso por parte de Murillo de una serie de estampas de Jacques Callot para la creación del conjunto sobre la *Parábola del hijo pródigo*; el uso extendido de los modelos de Simon Vouet a partir de los grabados de Pierre Daret, Jean Boulanger y Michel Dorigny; o el empleo por parte de Zurbarán y su obrador de las estampas sobre las *Sibilas* grabadas por Gilles Rousselet, y del *San Guillermo de Aquitania* grabado por Jérôme David, ambos a partir de modelos del pintor Claude Vignon.

Pasemos ahora al territorio americano. Son numerosas las imágenes americanas que han sido vinculadas a estampas francesas, como la pintura del convento de La Merced de Cuzco, atribuida a Marcos Ribera, *San Pedro Nolasco en el acto de ser llevado, al morir, por dos ángeles al coro para rezar el oficio divino*¹¹. Esta obra remite al grabado del francés Claude Mellan sobre el mismo tema y fue identificada por Martín Soria en 1952. Por su parte, Héctor Schenone, a partir de su exhaustivo análisis de la iconografía religiosa en América, ha contribuido al rastreo de las apropiaciones americanas de estampas francesas. El investigador señala el uso por parte del mexicano Miguel Cabrera de un grabado de Gilles Rousselet sobre el tema de *Jesús enseñando a sus padres* a partir de una invención de Charles Le Brun, así como la circulación en México y Perú de los motivos de Nicolas Poussin a partir de las estampas de Jean Pesne o Benoit I Audran¹². La investigación que he desarrollado

⁵ Rodríguez Romero, 2009.

⁶ Fiocco Blois, 2009, p. 39.

⁷ Grivel, 1986, pp. 259-260.

⁸ Biblioteca Nacional de Francia, Jollain, Gerard 1^o, Ed 126.

⁹ Schenone, 2008, p. 513 y *Nuestra Señora de Toledo*, PESSCA, Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art, Almerindo Ojeda (dir.), <http://colonialart.org/archive/849a-849b>, acceso 1^o de noviembre de 2010.

¹⁰ Jimeno, 1998.

¹¹ Soria, 1952, p. 44.

¹² Las láminas de Jean Pesne (1623-1700) y Benoit I Audran (1661-1721) forman parte de un conjunto de *Los Sacramentos* y los temas hallados en América que responden a estos modelos son *La comida en casa de Simón* y *La última cena*. Schenone, 1998, pp. 125 y 162.



Fig. 1. Gerard Jollain (editor), *Cristo de Burgos*, ppos. Siglo XVI, buril. Imagen: Bibliothèque Nationale de France.

sobre la difusión de los motivos de *Reyes y Profetas de Israel*, basados en creaciones del pintor francés Claude Vignon, grabados por François Poilly y Gerard David y editados por Jean Leblond, permitió poner de relieve una utilización de modelos franceses nunca antes registrada, tanto por la cantidad de grabados utilizados como por el número de pinturas basadas en estos motivos y la importantísima difusión dentro del Virreinato del Perú¹³.

Ahora bien, más allá de la evidencia de la circulación de estampas francesas en suelo americano, en esta oportunidad quisiera llamar la atención sobre ciertas estrategias de los editores franceses destinadas a competir con los editores flamencos y ocupar así el mercado español y americano. Ya desde el siglo XVII, Jusepe Martínez –pintor, grabador y poeta español– se quejaba de la escasez de la producción de grabados en su país, en parte debido a la invasión de la estampa francesa en el mercado local¹⁴. Martínez revelaba las estrategias –que consideraba desleales– de los galos para ocupar el mercado de imágenes españolas: los franceses copiaban estampas flamencas e italianas, muy apreciadas en Europa, para luego comercializarlas como procedentes de esos centros artísticos. Resulta posible reconocer el mismo accionar en la pintura al óleo: paisajes y bodegones, característicos de los Países Bajos, eran reproducidos en todos sus detalles formales e iconográficos... en París. El engaño era tal que Juan José Luna supone que numerosas pinturas de origen francés fueron inventariadas en las colecciones españolas como flamencas o italianas¹⁵.

Efectivamente, los editores franceses recurrieron a la reedición de estampas a partir de motivos creados y grabados en primera instancia por artistas flamencos. Luego del arribo a París de determinadas imágenes –vinculadas a grabadores o editores reconocidos en el ambiente del grabado francés, formado en parte por la migración de artistas de los Países Bajos–, los grabadores las reprodujeron en nuevas planchas. En ocasiones, la información que indicaba al inventor del motivo se mantenía pero los datos del grabador y editor eran agregados. Como pretendo demostrar a continuación, el estudio de la reedición de estampas permite la reconfiguración de numerosas co-

rrespondencias establecidas entre estampas flamencas y pinturas americanas, correspondencias que a simple vista parecían cerradas.

Veamos entonces que nos pueden decir las pinturas americanas sobre la reedición de estampas. Analicemos algunos casos a continuación. La representación de santos ermitaños tuvo un importante desarrollo en el siglo XVII a partir de las creaciones de Martin de Vos. Este artista realizó dibujos que representan a 132 santos y santas anacoretas, utilizados luego por Johannes I y Raphael I Sadeler, quienes crearon entre 1585 y 1600 cuatro libros de ciento ocho imágenes¹⁶, a los que se agregó otro libro de veinticuatro láminas sobre mujeres anacoretas, creado por Adriaen y Johannes Baptista Collaert y Cornelius Galle, también a partir de las invenciones de Martin de Vos¹⁷ (Fig. 2). El conjunto de estampas tuvo un rápido suceso, evidenciado por el interés de importantes comitentes como Don Pedro de Toledo, quinto marqués de Villafranca, por poseer pinturas que repitieran estos motivos¹⁸. El marqués de Villafranca encargó a Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I y Willem I van Nieulandt, artistas flamencos residentes en Roma, la creación de un importantísimo conjunto de ermitaños que, en número reducido, se encuentra actualmente en el Monasterio de la Anunciada de Villafranca de Bierzo. Los artistas se basaron en las estampas de de Vos por indicación del Marqués, quien habría poseído las estampas o incluso láminas de cobre con estos motivos.

La difusión de esta iconografía de santos ermitaños se extendió en España y América: los mismos motivos también pueden ser encontrados en pinturas de las Descalzas Reales de Madrid y del Colegio del Corpus Christi de Valencia¹⁹. En América fueron registradas al menos dos series vinculadas a los motivos flamencos: la primera presente en la colección del Museo Universitario de Puebla y la segunda en el convento de la Recoleta de Cuzco²⁰ (Fig. 3). Asimismo, existen otras pinturas sueltas que retoman algunas de las imágenes de estos santos ermitaños.

Al comparar las pinturas americanas con las estampas flamencas notamos que las imágenes se encuentran inver-

¹³ Rodríguez Romero, 2008.

¹⁴ Martínez, 1866, p. 193. Jimeno, 2010.

¹⁵ Luna, 1985, p. 92.

¹⁶ Se trata de los siguientes títulos: *Solitud osi ve vitae patru me remicolarum* (1585-1586), *Sylvae Sacrae. Monumenta sanctioris philosophie quam severa anachoretarum* (1593-1594), *Trophaeum Vitae Solitariae* (1598) y *Oraculum Anachoreticum* (1600). Consultados en el catálogo de la Biblioteca Digital Hispánica, Sitio web: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispantica/Inicio/index.html>, consultado el 3 de mayo de 2013.

¹⁷ *Solitudosive vitae foeminaru man achoritarum* (s.f.).

¹⁸ Bosch Ballbona, 2007-2008.

¹⁹ Jimeno, 2001, p. 66.

²⁰ Véase Galerías 8 y 9, PESSCA, Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art, Almerindo Ojeda (dir.), <http://colonialart.org/galleries>, acceso 28/2/2013.



Fig. 2. Martin de Vos (inventor), Johannes I y Raphael Sadeler (grabadores y editores), *Venerius, Trophaeum Vitae Solitariae*, 1598, buril. Imagen: © Trustees of the British Museum.

tidas. ¿Por qué esta inversión? ¿Es que los artistas americanos invirtieron los motivos adrede? Como es bien sabido, al realizar un grabado a partir de un motivo tomado de un modelo –pintura, dibujo o grabado– el resultado generalmente, aunque no siempre, enseña las figuras invertidas como consecuencia del traslado del motivo al papel en el momento de la impresión, mientras que al reproducir en pintura, como en este caso, un asunto que proviene de otra pintura o estampa las figuras son representadas en la misma orientación, dado que no interviene ninguna tecnología de reproducción²¹. Esta inversión de los motivos nos estaría indicando la existencia de otra imagen, una estampa, una reedición, que se vincularía de manera más estrecha a la imagen analizada.

Ya Estabridis señalaba en 1989 la relación de las pinturas del convento de la Recoleta de Cuzco con un conjunto de estampas francesas, basadas en los grabados flamencos²². Efectivamente, en 1606, Thomas de Leu

emprendió la tarea de realizar su propia edición de los conjuntos de ermitaños a partir del modelo de las estampas flamencas²³ (Fig. 4). Como resulta posible apreciar, la obra de de Leu se encuentra invertida en relación con las imágenes de Sadeler pero en el mismo sentido que las pinturas americanas, lo que nos permite suponer que los óleos americanos se encuentran más cercanos a las estampas francesas en la red de imágenes que establecen estos motivos.

Las estampas editadas por de Leu respetan los títulos de las cinco series mencionadas así como los personajes representados por los Sadeler, los Collaert y Cornelius Galle. Las cinco series llevan el *excudit* de de Leu en la portada y en algunas de las estampas que representan a los santos ermitaños. Con menor frecuencia resulta posible hallar los nombres de los grabadores que colaboraron con Thomas de Leu en esta empresa: ellos fueron Nicolás Briot, Carel Van Bockel y Edme Charpy.

²¹ Bury, 2001, pp. 13-16. El traspaso de modelos –ya sea de dibujo a lámina, de lámina a lámina, o de lámina a pintura– se podía llevar a cabo de múltiples maneras como el calco, el punzado de las láminas o la copia directa por medio del uso de la cuadrícula, entre otros métodos. Resta aún mucho por trabajar sobre este tema, en particular para la pintura americana.

²² Estabridis, 1989.

²³ Torres Pérez, 1988.



Fig. 3. *Venerius*, óleo sobre tela, Convento de la Recoleta, Cuzco. Fotografía: Daniel Giannoni.



Fig. 4. Martin de Vos (inventor), Thomas de Leu (grabador y editor), *Venerius*, *Trophæum Vitæ Solitariae*, buril. Imagen: Bibliothèque Nationale de France.

El análisis comparativo de las dos portadas del *Oraculum Anachoreticum*, editadas por Johannes Sadeler y Thomas de Leu, permite identificar el accionar del editor francés a la hora de reproducir los motivos en nuevas planchas. (Figs. 5 y 6). En primer lugar las imágenes francesas pierden las dedicatorias presentes en las estampas de los Sadeler. Sabemos del cuidado procurado por los hermanos Sadeler a estos conjuntos dado que viajaron de Venecia—donde se encontraban instalados en torno a esta época— a Roma para mostrar las imágenes al papa Clemente VIII a quien dedicaron el *Oraculum*. La intención detrás de la dedicatoria y la visita habría sido la de solicitar el privilegio papal para la edición de nuevas estampas²⁴. En cambio, las estampas del francés no cuentan con dedicatorias, escudos ni referencia a privilegio alguno.

En cuanto a los elementos que componen ambas portadas, observamos que la iconografía se repite, invertida. En el centro de la imagen se encuentra a Cristo como Buen Pastor en un nicho a cuyos lados se representa, en grisalla, el sacrificio de Isaac sobre la inscripción *Obedientia* y la muerte de Goliath en manos de David sobre la palabra *Humilitas*. En primer plano se hallan dos personificaciones: una representa a la Paz, quien sostiene un ramo de olivo, y la otra al Silencio, quien se lleva dos dedos a los labios. Como he señalado, paisaje y personajes se encuentran invertidos. Sin embargo, observemos que las grisallas, si bien se encuentran invertidas en su eje, mantienen su posición a cada lado del Buen Pastor. No sucede lo mismo con las cartelas debajo de las grisallas, que si se encuentran modificadas en su ubicación, por lo cual la escena del Sacrificio de Isaac resulta identificada como *Humilitas* y la de David y Goliath como *Obedientia*, modificando el mensaje de las alegorías en las estampas parisinas.

Esta serie editada por Thomas de Leu no es el único conjunto francés sobre el tema, hay otros ermitaños que portan diferentes créditos editoriales, ejemplos de una estrategia común para el ambiente parisino. Existe una serie editada por Jean Leclerc en la que participaron los grabadores Petrus Firens, Isaac Briot, Jan van Haelbeck y Carel van Bockel. Además, en 1636 Jacques Honervogt realizó nuevas planchas sobre el tema, las cuales fueron reeditadas por François Jollain en 1688. Todas estas estampas se encuentran invertidas en relación con los modelos de Sadeler por lo cual podríamos suponer que las pinturas americanas derivan de alguna de estas series francesas, en particular las editadas por de Leu o Leclerc en tanto la

circulación de imágenes de estos editores ha sido comprobada con anterioridad.

Esta cantidad de ediciones, al menos las identificadas al momento, generan una compleja red de imágenes que se amplía al considerar las pinturas españolas que derivan de estas estampas. En España existen al menos dos conjuntos que también retoman algunas de estas series francesas. Se trata de las pinturas de las Descalzas Reales de Madrid y del Colegio del Corpus Christi de Valencia²⁵.

Complicuemos aún un poco más las cosas. A partir del estudio sobre estas imágenes he podido hallar indicios de la existencia de otra serie más, esta vez en un formato vertical y recortado en relación con las estampas analizadas. Se trata de dos estampas sueltas que representan a San Disibode y San Arnulphus. Estas imágenes se encuentran en el gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional de Francia y no portan datos de grabador o editor²⁶. Resta aún avanzar sobre el estudio de estas estampas y otras similares pero es de destacar que presentan un formato similar al de la serie poblana —vertical y recortado sobre las figuras—, serie en la que no se encuentran los santos mencionados.

Como vemos, el posible vínculo entre estampas flamencas y pinturas americanas se complejiza y también, se enriquece. El hecho de que las pinturas españolas y americanas se encuentren en el mismo sentido que las estampas francesas probaría que la estrategia francesa fue efectiva y que sus imágenes también alcanzaron suelo americano y fueron utilizadas por los artistas coloniales. Asimismo, la gran cantidad de ediciones que retomaron los diseños de Martin de Vos abre un interesante panorama para el estudio de los modos en que estas imágenes se relacionan entre sí y el accionar de artistas, editores y comitentes en distintas partes de Europa y América.

Otro ejemplo de la reedición de estampas flamencas por editores franceses y su utilización en América es la particular serie sobre la vida de Susana, en la iglesia de Surite, Cuzco. Se trata de seis lienzos que representan escenas de la vida de esta heroína del Antiguo Testamento. Desde una perspectiva iconográfica, es la escena de Susana y los ancianos la más reconocida del conjunto. En Surite, Susana se cubre el torso con un brazo y viste una enagua transparente que apenas oculta su desnudez (Fig. 7).

Llama la atención un conjunto sobre este tema como programa iconográfico principal del templo. En este sentido, Francisco Stasny indicaba lo siguiente:

²⁴ Witcombe, 2004, pp. 196-199.

²⁵ Jimeno, 2001.

²⁶ BNF, Rd2 Rd mat 2.



Fig. 5. Johannes I y Raphael Sadeler (grabadores y editores), Portada del *Oraculum Anacoreticum*, 1600, buril. Imagen: © Trustees of the British Museum.



Fig. 6. Thomas de Leu (grabador y editor), Portada del *Oraculum Anacoreticum*, ca.1606, buril. Imagen: Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 7. *Susana y los ancianos*, Iglesia de Surite, Cuzco, óleo sobre tela. Fotografía: Marcela Corvera.

El ejemplo más extraño del uso prominente de temas del Antiguo Testamento se encuentra en Surite, Cuzco, donde Antonio Sinchi Roca pintó trece lienzos con la *Historia de Susana*, símbolo de la victoria de la Iglesia sobre sus detractores. No obstante el valor moral del desenlace, las desventuras de Susana contienen escenas escabrosas, que no pueden menos que causar sorpresa en un interior eclesiástico. Que tales temas iconográficos del Antiguo libro de la Biblia pudieran ser utilizados como único programa decorativo de la nave de una iglesia “barroca” son casos extremos, inimaginables en el contexto europeo²⁷.

Como menciona Stasny, Gisbert y Mesa describieron esta serie dentro del grupo de obras atribuidas a Antonio Sinchi Roca y vincularon las pinturas a la estampa sobre Susana y los ancianos grabada por Pontius en 1624, a partir de la obra de Rubens²⁸. Sin embargo, existen otros motivos que se ajustan de manera precisa a las pinturas de Surite.

Una vez más, la red de imágenes se construye a partir de varias series: la primera, grabada y editada por Crispijn de Passe en torno al 1600 a partir de los motivos, nuevamente, de Martin de Vos; la segunda, grabada por Anthonie Wierix y editada por Justus Sadeler con nuevas planchas pero en el mismo sentido que la anterior; y la tercera es la editada por Thomas de Leu en sentido inverso a las flamencas²⁹. El análisis de ciertos detalles, como la cola del pez debajo del *putto* o el diseño más elaborado de la arquitectura del fondo, nos permite proponer que el francés usó las láminas de Sadeler y no las de de Passe para su vida de Susana. Ahora bien, ¿cuál de estas estampas utilizó el pintor americano para la iglesia de Surite? Con toda probabilidad se trate de aquellas grabadas por Thomas de Leu, cuya composición se presenta en el mismo sentido que las cuzqueñas. Así, fueron las estampas francesas las que llegaron a manos del pintor de la serie de Surite y no las imágenes provenientes de los Países Bajos.

Finalicemos con una pintura conocida por todos: el camino al cielo y el camino al infierno de la iglesia de Andahuaylillas, atribuida al pintor Luis de Riaño. Hay un detalle en esta iconografía que parece no haber sido advertido: a diferencia de otras representaciones vinculadas al Juicio Final, en Andahuaylillas los justos se ubican a la izquierda de Cristo, lugar que según la Biblia se encuentra

reservado a los réprobos³⁰. Bien, esta pintura ha sido tradicionalmente vinculada a una estampa creada por Hieronymus Wierix, relación que fue utilizada para ejemplificar la influencia de los grabados de la familia Wierix, entre otras de procedencia flamenca, sobre los artistas americanos. Al observar la mencionada estampa de Wierix encontramos que aquí sí Infierno y Paraíso se encuentran a los lados “correctos” de Cristo. La identificación de imágenes sobre el mismo tema nos condujo al hallazgo de otra estampa, que retoma el modelo de Wierix. Se trata de una lámina, una vez más, de Thomas de Leu, presente en la Biblioteca Municipal de Lyon³¹. La imagen, al igual que en Perú, muestra a los justos conducidos por el camino que se encuentra a la siniestra de Dios. Debajo a la derecha se lee la leyenda “Thomas de Leu excud 1600”. Considero que, en este caso, la estampa presente en la Biblioteca Municipal de Lyon no fue la utilizada como modelo para Andahuaylillas dado que la imagen carece de las inscripciones explicativas de la imagen, presentes en la iglesia americana y en la estampa de Wierix. De todas maneras se trata de un indicio de que el motivo fue sin duda apropiado y reelaborado en Europa y constituyó una red de imágenes que resta aún revelar.

Sin pretender perder de vista las significaciones simbólicas de los temas representados y su articulación con los discursos religiosos y políticos, así como su posterior apropiación en territorios coloniales, considero que un enfoque de estas características aporta a la complejización del estudio de las relaciones artísticas en los siglos XVII y XVIII. Lejos de trazar un vínculo unidireccional entre lo que pudo ser considerado como centro y periferia a partir de la identificación de influencias formales o estilísticas, los trazos de la circulación de las imágenes y su apropiación y reelaboración en estampas y pinturas en América, Europa y otras partes del mundo dan cuenta de prácticas que no se reservan al espacio colonial. Efectivamente, la profundización en este enfoque nos conduce a otros territorios. A principios del siglo XX fueron halladas en un altar en la ciudad de Fukui, al norte de Kyoto, diecinueve estampas francesas, debidas a Thomas de Leu, Jean Leclerc, Leonard Gaultier y Nicolas Mathoniere, imágenes que prueban la eficacia de las estrategias de los editores franceses de principios del siglo XVII³².

²⁷ Stasny, 1994, p. 10.

²⁸ Mesa y Teresa, 1982, p. 170. Ver también Corvera, 2009, pp. 60-61.

²⁹ Es posible encontrar la serie de Crispijn de Passe en las colecciones del Rijksmuseum y del British Museum; la serie de Sadeler se puede visualizar en la colección del Hunterian Museum de la Universidad de Glasgow, página web: <http://www.huntsearch.gla.ac.uk/>, consultada el 24 de enero de 2013; y la de Thomas de Leu en la colección de la Biblioteca Digital Hispánica, <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>, consultada el 3 de febrero 2013.

³⁰ Ver Gisbert, 2010.

³¹ Recueild'estampes gravées par Thomas de Leu, Bibliothèque Municipale de Lyon, SJ AK 112/83.

³² Vlam, 1979.

BIBLIOGRAFÍA

- Bosch Ballbona, J., "Paul Bril, Wenzel Cobargher, Jacob Frankaert I, Willem I van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca", *Locus Amoenus*, 9, 2007-2008, pp. 127-154.
- Bury, M., *The Print in Italy, 1550-1620*, London, British Museum, 2001.
- Corvera Poiré, M., *El Antiguo Testamento en el Arte del Virreinato Peruano*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009.
- Estabridis, R., "Un cuaderno de grabados de Halbeeck y una serie de anacoretas del Cusco", *Kantú: Revista de Arte*, 1989.
- Fiocco Blois, L., "El grabado, medio peregrino entre Europa y América Virreinal", en Michaud, C. y Torres Della Pina, J. (eds.), *De Amberes al Cusco, El grabado europeo como fuente del arte virreinal*, Lima, Impulso Empresa de Servicios SAC, 2009, pp. 37-46.
- Gisbert, T., "Los grabados, el 'Juicio Final' y la idolatría indígena en el mundo andino", en *Entre cielos e infiernos, Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2010, pp. 17-42.
- Grivel, M., *Le commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle*, Ginebra, Droz, 1986.
- Gruzinski, S., "Passeurs y elites 'católicas' en las Cuatro Partes del Mundo. Los inicios ibéricos de la mundialización (1580-1640)", en O'Phelan Godoy, S. y Salazar-Soler, C., *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*, Lima Pontificia Universidad Católica del Perú/Instituto Riva-Agüero/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005, pp. 13-29.
- Jimeno, F., "Algunos modelos franceses en la pintura española del siglo XVII: Nicolas Pousin y Claude Vignon", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 14, 2001, pp. 65-83.
- "La rivalité commerciale entre les éditeurs d'estampes français et flamands en Espagne: le témoignage de Jusepe Martínez (1669-1677)", *In Monte Artium*, 3, 2010, pp. 69-88.
- Luna, J. J., "Peintures françaises en Espagne au XVIIe et XVIIIe siècles", *Revue de l'Art*, 70, 1985, pp. 91-98.
- Martínez, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artifices ilustres*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1866.
- Mesa, J. de y Gisbert, T., *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982.
- Navarrete Prieto, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- Rodríguez Romero, A., "Reyes y Profetas de Israel en el Virreinato del Perú. Circulación, apropiación y resignificación de imágenes del Antiguo Testamento (siglos XVII-XVIII)", Tesis de doctorado, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2008.
- "De París a Cuzco: los caminos del grabado francés en los siglos XVII y XVIII", *Goya*, 327, 2009, pp. 132-143.
- "Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII", en *Travesías de la imagen, Hacia una nueva historia de las artes visuales en Argentina II*, Buenos Aires, CAIA, 2012, pp. 29-56.
- Schenone, H., *Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998.
- *Santa María*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, 2008.
- Schenone, H., Jáuregui, A. y Burucúa, J. E., "Circulación de grabados e imagen religiosa en la cultura Barroca de América del Sur: un estudio de caso", en *Lecturas de Historia del Arte*, IV, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Ephialte, Vitoria, 1994, pp. 319-325.
- Soria, M. S., "Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, 5, 1952, pp. 41-49.
- Stasny, F., *Síntomas medievales en el "Barroco Americano"*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1994.
- Torres Pérez, J. M., "Inédita colección de grabados franceses en Sevilla", *Norba Arte*, 8, 1988, pp. 143-173.
- Vlam, G., "The Portrait of S. Francis Xavier in Kobe", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 42, 1, 1979, pp. 31-47.
- Witcombe, C., *Copyright in the Renaissance, Prints and the Privilege in de sixteenth-century Venice and Rome*, Leiden, Koninklijke, 2004.



SAN AGUSTÍN EN HISPANOAMÉRICA: LA CIRCULACIÓN DE UNA SERIE HAGIOGRÁFICA

NELLY SIGAUT / MÉXICO

En el siglo XII, el abad cisterciense Joaquín de Fiore escribió acerca de los eventos que marcarían la llegada de una Nueva Era. Uno de ellos estaría relacionado con una orden religiosa: “aparece una orden que parece ser nueva, pero no lo es. Vestidos de negro, con cinturón, crecerán y su fama se extenderá. Y van a predicar la fe que ellos defienden hasta el final del mundo en el espíritu de Elías. Esta será la orden de los Ermitaños emulando la vida de los ángeles”¹.

La profecía joaquinista comenzó a cumplirse con el movimiento de unión de los distintos grupos de ermitaños dispersos en varias regiones de Italia, iniciado en 1244 con el Papa Inocencio IV y concluido en 1256 durante el pontificado de Alejandro IV. Obtuvieron la confirmación definitiva de la orden gracias al apoyo del papa Bonifacio VIII en 1298, beneficio que incluyó el permiso para construir una iglesia dedicada a San Agustín en Roma². Los Agustinos, que se organizaron según el modelo mendicante, siguieron la regla de San Agustín, una serie de preceptos compuestos por el obispo de Hipona en el siglo IV³. Algunos años después dio inicio la tarea de escribir e iluminar una serie de biografías que dan cuenta tanto de la vida del santo como de la mítica fundación de la orden y del establecimiento de una regla (*modus vivendi*)⁴.

La repetición de las escenas de las diversas series de la vida de San Agustín muestra la necesidad de fijar un relato, de convertirlo en un modelo canónico para las comunidades agustinas. Este trabajo está dedicado a explicar la manera cómo una serie de grabados relativa a la vida de San Agustín que fue publicada en Amberes en 1624, que tuvo una importante circulación, contribuyó a fijar una iconografía del santo y también a expresar asuntos importantes para la orden. La propuesta parte de considerar que cada motivo iconográfico, en relación con el contexto, entra en el campo de análisis de “lo iconográfico”⁵. Las pinturas que siguen el modelo grabado tienen una extensión del campo semántico del modelo, ampliación que se relaciona con las intenciones, las decisiones corporativas en cada contexto epocal y social y las redes articuladas por cada comunidad en el conjunto urbano en el que se insertó. Porque la pintura es la representación que pone frente a nuestros ojos una realidad aceptada en su convención, un juego de espacios contruidos con materia e ideas, creencias, cultos, devociones y las distintas maneras en que hombres y épocas hicieron visible esta construcción. La representación de la hagiografía agustina es una proyección imaginaria de un modelo de virtud, un tipo de santidad, el retrato deseado, la dirección de la memoria

¹ Reeves, 1958, pp. 111-141.

² Pittiglio, 2011, p. 127.

³ Dunlop, 2007, pp. 8-9.

⁴ Dunlop, 2007, p. 11 y nota 39.

⁵ Schmitt, 1999, p. 25.

hacia momentos, espacios o personajes⁶ que permite construir un *locus* comunitario, donde una orden se encuentra con su pasado y se reconoce en cualquier presente.

LOS GRABADOS DE SCHELTE Á BOLSWERT

La serie que se analiza en este trabajo, con escenas de la vida y milagros de San Agustín, consta de una portada y 27 grabados cuyas leyendas explicativas en la parte inferior dependen de los propios textos de San Agustín, en particular las *Confesiones* y los *Sermones*, así como de la biografía que escribiera Posidio en el siglo IV, y la de Santiago de la Vorágine del siglo XIII, en *La Leyenda Dorada*⁷ escrita entre 1252 y 1260, se convirtió en una nueva fuente sobre San Agustín, donde además de los relatos sobre los distintos momentos de la vida del santo, incorpora doce “milagros *post mortem* que resultarán fundamentales para el desarrollo de iconográfico de los ciclos narrativos”⁸. Fue la *Leyenda Dorada* la que confirió a Agustín la autoridad de un gran santo católico. Texto e imagen conforman un conjunto explicativo de diverso cuño pero complementario.

“Las estructuras de la imagen y las de la lengua son totalmente diferentes: una se impone a la mirada en todas sus partes, aun si enseguida pide ser “descifrada” más ampliamente y comparada con imágenes similares, aunque más antiguas; (la imagen) construye su espacio o, para decirlo como Francastel, el sistema de figuras y de lugares que la constituye”⁹.

Los grabados de Schelte á Bolswert publicados en Amberes¹⁰ y en París el mismo año con las mismas planchas, con un cambio en la portada, donde este grabador comparten el crédito con A. Bon Enfant¹¹. Como observó Agustina Rodríguez Romero la simultaneidad de las ediciones (Amberes y París) no permite conocer cuál de las dos fue utilizada en cualquiera de los sitios donde los pintores trabajaron la serie para los conventos agustinos.

Las estampas tuvieron un éxito temprano, como producto de la promoción de los propios agustinos quienes vieron la clara posibilidad de llegar a un relato canóni-

co de la vida y milagros de su fundador. La circulación de la serie de Bolswert se prueba con algunos de los ejemplos como Bélgica, Amberes (1650-1654); Ecuador, Quito (1656); México, Valladolid (hoy Morelia 1660) y Chalma (1723-1729); España, Sevilla (1730) y Antequera y finalmente Perú, Lima (1745). Con distintas expresiones plásticas, durante un siglo dicha serie se convirtió en el paradigma visual de la orden para los claustros conventuales. Algunas de estas series pintadas han tenido más fortuna que otras y son conocidas de manera total o parcial con excepción de las mexicanas que hasta este momento no se habían asociado a estos grabados.

LOS CONVENTOS AGUSTINOS

El templo de San Agustín en Amberes, fue convertido desde el año 2006 en una sala de música, sin embargo se conservó el equipamiento como confesionarios, órgano y por supuesto las pinturas comentadas (Fig. 1). Son 14 obras realizadas por varios pintores flamencos y fue realizada entre 1650 y 1656: 12 cuadros de gran formato y dos alegóricos se despliegan en el perímetro del antiguo templo. En algunos de ellos como *San Agustín en el Concilio de Cartago*, o *La vestición* o *San Agustín investido como obispo*, los pintores siguieron de cerca el modelo de la estampa, aunque dejaron su sello en la riqueza de la



Fig. 1. Iglesia de San Agustín, Amberes, Bélgica. Fotografía de César Manrique.

⁶ Lavrin, 2004, p. 283.

⁷ De la Vorágine, 1992, vol.2, p. 356

⁸ Pittiglio, 2011, p. 130.

⁹ Schmitt, 1999, p. 26.

¹⁰ *Iconographia Magni Patris Aurelii Augustini, S. á Bolswert Sculpsit et excudit, Anno M.DC.XXIV*. El ejemplar que consulté y cuyas fotografías reproduzco pertenece a la Colección Histórica de la Biblioteca de la Universidad de Amberes, Bélgica. Agradezco a la encargada de dicha colección Ellen Storms, así como las fotografías de Stijn Van Rossem.

¹¹ Durante la celebración de este congreso, la Dra. Agustina Rodríguez Romero, investigadora CONICET-IIPC, UNSAM, de Argentina, me compartió generosamente los grabados de esta serie hecha en París. La primera página está firmada por S. á Bolswert Sculpsit A. Bon enfant excudit. Anno M.DC.XXIV. Le agradezco también las referencias sobre Antoine Bonenfant.



Fig. 2. *San Agustín con el emperador Honorio*, óleo sobre tela, Iglesia de San Agustín, Amberes, Bélgica, 1650-54. Fotografía "© KIK-IRPA, BRUXELLES".

escuela flamenca para representar vestidos, ornamentos y telas. En otros casos hay algunas modificaciones de estructura arquitectónica y una ampliación en los gestos, como *San Agustín frente a Honorio*: en el grabado San Agustín de pie, se encuentra con el rey que sale a recibirlo dejando atrás su sitio. En la pintura amberina, se revela su entorno cortesano: San Agustín y su compañero se encuentran con Honorio pero ambos están arrodillados frente al personaje revestido con capa de armiño (Fig.2).

El segundo uso extendido de la serie corresponde al convento agustino de Quito, pinturas que quizá sean las más estudiadas de todo el corpus tratado en esta ponencia. Las últimas aportaciones sobre el conjunto y su el pintor Miguel de Santiago (c.1630-1706), se hicieron en el 2008¹². El conjunto fue contratado por fray Basilio Ribera entre 1653 y 1657, cuando fue provincial, posiblemente comenzó su ejecución en 1655 y estuvo terminado para 1656. Periodicidad que señala un ritmo paralelo con Amberes y muestra la rápida circulación y adopción de la serie de Bolswert (Fig.3).

En Quito se guardan 51 cuadros en distintos estados de conservación, también de distinta factura algunos de los cuales siguen al pie de la letra los grabados de Bolswert, en otros la fuente es Jerónimo Nadal y en otros casos, por el momento no se ha localizado su origen iconográfico. Es importante señalar cómo en la serie quiteña el texto que se integró a las pinturas, narra una historia en algunos casos distinta al grabado cuyas formas sigue. En este caso se encuentra el cuadro que representa a *San Agustín apare-*

ce en auxilio de Francisco Gonzaga duque de Mantua. (Fig.4) En un momento de peligro en plena batalla éste pidió ayuda a san Agustín quien apareció de manera milagrosa en ayuda de Gonzaga y lo hizo triunfar ante los invasores. En el cuadro quiteño se modificó la inscripción y con esto el sentido de la obra: el personaje a quien ayuda Agustín fue identificado como Astolfo marqués de Mantua en una batalla contra los moros, y así se evitó exhibir un enfrentamiento entre cristianos¹³. Se trata además de uno de los milagros pintados que forman parte de la serie grabada y que se desarrollan en territorios del reino de Castilla, como el de las langostas de Toledo o el de la cera que no se consumía en Almagro, y también de territorios integrados a la monarquía hispana, como Mantua. Hay que agregar que los milagros no formaron parte del repertorio seleccionado para la iglesia de la orden en Amberes ni para los casos mexicanos. Las fechas coincidentes con el



Fig. 3. *Convento de San Agustín de Quito*, Ecuador.

¹² Justo Estebaranz, 2008. Martín Martín, 2008.

¹³ Justo Estebaranz, 2008, p. 171-172.

dominio hispano de los Países Bajos y los milagros de San Agustín en el territorio de la monarquía, permiten inferir estrategias coincidentes entre los agustinos y la corona.

Las cartelas del convento quiteño dan cuenta de la historia del mecenazgo interno y externo que pone en evidencia el compromiso de los frailes con su convento así como las redes que la orden había tejido en su entorno, pues entre los donantes aparecen muchos miembros de las distintas corporaciones civiles y eclesiásticas de la Real Audiencia de Quito, la Catedral, la Inquisición, curas de diversas parroquias y algunos títulos nobiliarios, entre muchos frailes agustinos.

Algo similar había sucedido en el convento de la orden de San Agustín en Valladolid (hoy ciudad de Morelia), cabeza de la provincia agustiniana de San Nicolás Tolentino de Michoacán en México. Esta serie también tuvo inscripciones que daban cuenta de la identidad de los donantes, pero el deterioro las convirtió en restos que se perdieron casi por completo en la última restauración a principios del siglo XXI. Algunas de las telas están firmadas con el apellido Besserra, pintores cuyos perfiles todavía resulta esquivo: hay algunas noticias de Nicolás y Juan, el primero está documentado desde 1652¹⁴ y el segundo, quien se declara su hijo, en 1680¹⁵. En la Crónica de la provincia escrita en el último tercio del siglo XX, fray Nicolás Navarrete dice que fue durante el priorato de fray Cristóbal Plancarte (1676-1682) cuando los agustinos llamaron a Besserra para realizar “la decoración de la amplia Sacristía, que hizo al temple de blanco y negro, con los signos del Zodiaco en la bóveda central y las Insignias de la pasión del Señor, por manos de ángeles sostenidas, en lo alto de los muros”¹⁶. En torno a estas fechas, padre e hijo pueden haber contratado también el ciclo agustino.

En el convento vallisoletano se le dio especial importancia a algunas escenas como *La frugalidad del cuerpo y del espíritu de San Agustín* (Fig.5), que no dependen de la serie de Bolswert. En esta pintura un grupo de hombres sentados en torno a una mesa, escuchan a un fraile joven que lee desde un púlpito y de su boca sale una filacteria donde se puede leer la siguiente inscripción: “*nec solae bobis fauces sumant solum sed et aures esuriant verbum dei*”. Se trata del artículo 15 del capítulo III de la Regla de San Agustín, “De la frugalidad y la mortificación” cuyo texto completo recomienda: “Desde que se sienten a la mesa hasta que se levanten, escuchen sin ruido ni discusiones lo que según costumbre se les leyere, para que no sea sola la boca la que

recibe el alimento, sino que el todo sienta también hambre de la palabra de Dios”. En cuanto a la mesa que en la pintura vemos adornada con flores y algunos platos con frutas, era según el escritor del siglo IV, “parca y frugal” con abundancia de verduras y legumbres y adonde no escaseaba el vino. Según el mismo Agustín, sólo temía a la impureza de su apetito y en las *Confesiones* consideró que tanto Noé como Elías se habían fortalecido comiendo carne y que el ascetismo de Juan no se mancilló por comer insectos volátiles y langostas. Por otra parte, consideró el santo doctor de la iglesia, que Esaú se perdió por un plato de lentejas y David se flageló por su deseo. Una interpretación de la Regla que dio Agustín para la vida comunitaria, insiste en que el énfasis no debe estar puesto en llevar una vida ascética, en sentido material de abstención de comida y bebida, o de mortificación de sí mismo, sino en la vida común entendida como una victoria sobre el egoísmo.

El resto del conjunto michoacano que se logró conservar (porque faltan varias obras) está formado por escenas que siguen a pié juntillas los grabados de Schelte á Bolswert, como en el caso de el *Niño con San Agustín y el encuentro de Monte Pisano* (Fig. 6). En la pintura de Besserra, donde Agustín se encontró con los ermitaños de Monte Pisano, uno de ellos va vestido como ermitaño y el otro como canónigo. Como nada lo sugiere en la estampa, la diferencia en el color de los hábitos parece haber surgido de una decisión de la orden en Valladolid.

Un detalle singular es que se quitaron todas las referencias visuales que podían asociarse con una religión distinta y que forman parte de las estampas: fueron suprimidos los turbantes musulmanes y las mitras judías (de doble pico invertidas). Los Besserra llevaron todas las escenas a un rotundo primer plano. De este modo, pudieron usar recursos plásticos arcaicos y cuando se vieron obligados a armar un espacio bajo la presión del tema, resultaron confusos y erráticos, como en *La visión de Sigisberto*, tema donde tampoco dependen del grabado de Bolswert, pero que se repite con ciertos puntos comunes en Quito, lo cual permite suponer que se trate de otra fuente que por el momento no se ha localizado. En la escena donde Agustín lava los pies cansados de un Cristo peregrino (Fig.7), ataviado con capa con las conchas prendidas, sombrero y bordón, la cita a la estampa es textual, el pintor renueva el compromiso parlante propio de la pintura novohispana. Recoge parte de la inscripción del grabado, AUGUSTINE, FILLIUM DEI HODIE IN CARNE VI-

¹⁴ Contrato de aprendiz de Cristóbal Caballero con Nicolás Becerra maestro de pintor. México, 6 de julio de 1652. Archivo General de Notarías de la Ciudad de México. Escribano Juan Pérez de Rivera (630), vol. 4368, fs. 288r-289r.

¹⁵ Tovar de Teresa, 1995, I, p. 148.

¹⁶ Navarrete, 1978, p. 681.



Fig. 4. Miguel de Santiago, *San Agustín en auxilio de Francisco Gonzaga duque de Mantua*, óleo sobre tela, convento de San Agustín, Quito, 1656.



Fig. 5. *La frugalidad del cuerpo y del espíritu de San Agustín*, óleo sobre tela, Morelia, Michoacán, óleo sobre tela, México, c.1670. Fotografía Vicente Guijosa.



Fig. 6. Juan y Nicolás Becerra, *El Niño con San Agustín y el encuentro de Monte Pisano*, óleo sobre tela, convento de San Agustín, Morelia, Michoacán, México, c.1670. Fotografía Vicente Guijosa.



Fig. 7. Juan y Nicolás Becerra, *San Agustín lava los pies de Cristo*, óleo sobre tela, convento de San Agustín, Morelia, Michoacán, México, c.1670. Fotografía Elsa Escamilla.



Fig. 8. Juan y Nicolás Becerra, *El traslado de las reliquias del santo*, óleo sobre tela, convento de San Agustín, Morelia, Michoacán, México, c.1670. Fotografía Vicente Guijosa.

DERE MERVISTI; TIBI COMMENDO ECCLESIAM MEAM¹⁷ y la transporta a una filacteria que sale de la boca de Cristo: SURGE MAGNE PATER AUGUSTINE: TIBI COMMENDO ECCLESIAM MEAM¹⁸. La precariedad del lenguaje plástico se expresa en los problemas de construcción del espacio, como en *El Concilio de Cartago*, donde toda la escena se comprimió y perdió profundidad. Por otra parte, los participantes se redujeron a miembros de la iglesia católica con distintas dignidades y unos escribas *aggiornados* a la moda del siglo XVII. Hay dos testigos en la escena, quizá el hijo de Agustín, el joven de verde, Adeodato y otro vestido como fraile agustino su amigo Alipio.

En *El traslado de la reliquia del santo*, (Fig. 8) la composición está invertida en relación con el grabado de Bolswert. Los personajes que en la estampa están de espaldas son Luitprando rey de los longobardos y Fulgencio de Ruspe quienes en el siglo VIII hicieron el movimiento de los restos de Agustín hacia Cerdeña. El obispo va vestido con ornamentación rica y el rey desconocido seguramente para todos, fue transformado en un Carlos V con Toisson sobre armiño, doble corona y cetro. El proceso de transformación del personaje forma parte de la hispanización del santo fundador, como una estrategia de adecuación de la orden a estos territorios. Detrás de todo el grupo y vestido a la moda del último tercio del siglo XVII va un individuo vestido de negro con golilla blanca al cuello, propio de los letrados o de los oficiales reales. Estamos acostumbrados a pensar que esos personajes que nos miran fijamente desde los cuadros son retratos de los pintores, pero ¿por qué no suponer que se trata de quien financió el cuadro?

La Ley de Nacionalización del 12 de julio de 1859 (que marca la diferencia en cuanto a patrimonio entre México y toda Hispanoamérica) terminó para los agustinos con el desalojo de su convento en 1863, mientras su iglesia se entregaba al clero secular. Desde ahí el convento cambió de manos y volvió al control de la orden en varias oportunidades, mientras era fraccionado una y otra vez. Por distintos vientos políticos, pero con resultados similares, en 1927 el edificio fue invadido y los agustinos acusados de preparar una revuelta contra el gobierno¹⁹. Frailes, novicios y cuadros buscaron refugio en casas particulares. Allí vio estas obras Manuel Toussaint, y es evidente que algunas volvieron al convento y otras todavía están en manos privadas.

En el siglo XVIII la serie se repite en el claustro bajo del convento agustino de Chalma, fundado por los agustinos hacia 1537 en torno a una imagen de Cristo crucificado, de aparición milagrosa, que generó una gran devoción. Un traslado de esta imagen originó un nuevo claustro en 1705. Hay algunas diferencias acerca de las fechas de los cuadros, pero las obras analizadas pueden datarse en el primer tercio del siglo XVIII.

La investidura de Agustín como obispo está firmada como Pedro Calderón Fat. De este pintor a quien se conoce como Pedro Calderón o Pedro López Calderón, se conocen algunos pocos datos que dan cuenta de obras fechadas desde 1719, y diversas actividades como avalúos testamentarios y aprecio de cuadros, se puede afirmar que estuvo activo en la ciudad de México durante el primer tercio del siglo XVIII²⁰. A pesar del apego al modelo, las correctas pinturas realizadas por Calderón, tienen cierta gracia y colorido brillante que lo ubican en la escuela mexicana de la época. Inclusive con cierta audacia, porque no evita la multiplicación de escenas que lo obliga a enfrentar varios planos de profundidad y tamaño de las figuras.

El caso de Chalma modifica lo que las distintas casas agustinas habían hecho con la serie hasta ese momento, esto es, no se contentaron con reproducir las escenas de los grabados de Bolswert con mayores o menores modificaciones. En una actitud que fue bastante frecuente en México en particular en el siglo XVIII, cuando se acepta que se comenzó a vivir el ocaso de la cultura simbólica, la comunidad o el encargado de las obras decidió agregar a cada escena una cartela que explica en versos lo que está sucediendo en la figuración²¹. Presentaré solamente dos casos, en primer lugar la pintura que representa la escena de *San Agustín requerido por una mujer* (Fig. 9).

Ocupado estaba en leer (a)
cosas de Dios que buscó (b)
á sierta consulta entro (b)
en su busca una muger (a)
Dejola sin responder, (a)
al otro día celebraba (c)
y esta mujer escuchaba (c)
que en trance de santidad (d)
con la Santa Trinidad (d)
el mismo Augüstino oraba (c)

¹⁷ Agustín, Hijo de Dios, hoy has tenido el privilegio de verme en carne y hueso: te encomiendo mi iglesia. Traducción NS.

¹⁸ Levántate Gran Padre Agustín: te encomiendo mi iglesia. Traducción NS.

¹⁹ Rivera, 1995, pp. 90-91.

²⁰ Toussaint, 1982, pp. 150-152.

²¹ Sigaut, "El obispo y sus retratos. La iconografía de don Juan de Palafox y Mendoza", 2012.



Fig. 9. Pedro Calderón, *San Agustín interrumpido por una mujer*, (detalle) óleo sobre tela, Claustro del convento del Santuario del Santo Cristo de Chalma, Estado de México, México, c. 1720. Fotografía Mirta Insaurralde.

En el cuadro que representa a *San Agustín entrega la regla a los frailes*, (Fig. 10) se lee:

En el huerto de Valerio (a)
la regla Agustín dio (b)
a sus frailes y fundó (b)
el segundo monasterio. (a)
Regla de tal magisterio (a)
tanto fruto a Dios ha dado (c)
que el Cielo tiene poblado (c)
de altos y exelsos varones (d)
que en ochenta religiones (d)
devaxo della han triunfado. (c)

Los medallones están firmados con unas iniciales D.F.S., quizá alguno de los frailes moradores del convento, todavía sin identificar. Las décimas con las cuales se relata las escenas pintadas, tienen una estructura rítmica que consiste en “dos redondillas unidas por un puente constituido por un par de versos de enlace de rima (abba:ac:cddc) tal que el primero de ellos” es la rima de apertura y cierre de cada una de las redondillas del par²². Es un tipo de estrofa que llegó a América para insertarse en la poesía culta (fue utilizada por sor Juana Inés de la Cruz), pero también en formas más sencillas y folclóricas, como las del convento agustino. De algún modo, el proceso de adaptación de las formas literarias es paralelo a las visuales: con un trasfondo complejo repleto de citas a textos latinos, emblemas, signos y símbolos de larga prosapia en la cultura europea, en México (al menos) se simplifican y aun así, hay necesidad de explicarlos.

²² Pérez Martínez, 2012, p. 243.



Fig. 10. Pedro Calderón, *San Agustín entrega la regla a los frailes*, óleo sobre tela, Claustro del convento del Santuario del Santo Cristo de Chalma, Estado de México, México, c. 1720. Fotografía Mirta Insaurralde.

Hay que señalar también que en el cubo de la escalera, donde se pintaron tres escenas de la Pasión de Cristo, –la Elevación de la Cruz, la Crucifixión y el Descendimiento– el poeta conventual dio paso al soneto anónimo a Cristo crucificado, también conocido por su verso inicial, *No me mueve mi Dios para quererte*. En el cubo de la escalera texto e imagen funcionarían como un disparador sensorial de las emociones frente a la cruz, motivo central de la devoción agustina. Las pinturas del siglo XVIII ponen en evidencia un deseo de la orden de volver a la reflexión y la oración, como una forma de contrarrestar al menos visualmente, el desorden interno y las presiones externas por las que habían pasado.

En términos generales además de las décimas, las pinturas de Pedro Calderón se ajustan casi textualmente al modelo grabado. Las 14 pinturas por su ubicación en el claustro han sufrido los rigores del clima en particular en su borde inferior, donde muestran distintos grados de deterioro. A pesar de esto se cuenta con 10 cartelas plenamente legibles. Sin duda el conjunto más completo que se conoce en México en relación con los grabados de Schelte á Bolswert. El mencionado deterioro afectó también las inscripciones que daban cuenta del patrocinio de las obras, menos notorios que los de Quito o lo que pudieron ser los de Valladolid. Solamente una línea informa de los nombres de algunos de los donantes, precedidos por la fórmula *A devoción de...*: don Luis de Velasco, de la casa de los señores condes de Santiago y adelantado de Filipinas; el Síndico don Felipe Sánchez; don Manuel de Perea Teniente de la Real Casa de Moneda; don Juan de Salazar; don Joseph de Estrada; Don Bartholome (ilegible). En un



Fig. 11. Juan Ruiz Soriano, *La elección de San Agustín como sacerdote*, óleo sobre tela, antiguo convento de San Agustín, Sevilla, España. En depósito en la Casa de Ejercicios Betania, San Juan Aznalfarache, Sevilla, España. Fotografía del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

contexto adverso los agustinos lograron un nuevo convento y una imagen lo suficientemente conocida en su capacidad taumaturga para tener los patronos de obra citados.

Dos ejemplos españoles bastarán para ejemplificar el tema de la circulación. El conjunto de 17 pinturas que se encuentra en la nave de la iglesia de San Agustín de Antequera en un regular estado de conservación está ajustado a la serie de Bolswert. Por lo que se puede ver, además del deterioro de la obra, se trata de “pintura ordinaria” según la calificación que los propios pintores daban a las obras al referirse a los de talento modesto.²³ La serie que perteneció a San Agustín de Sevilla, fue hecha por Juan Ruiz Soriano (1701-1763)²⁴ para el convento sevillano hacia 1730, considerado el periodo de plenitud de su trayectoria artística²⁵. Como otras, ésta formaba parte de la decoración del claustro del conjunto arquitectónico y fueron saqueadas por el mariscal Soult²⁶. Después fueron a dar al Museo de Bellas Artes de Sevilla que las depositó en 1945 en la Casa de Ejercicios Espirituales de San Juan Aznalfarache. Se trata de 10 medios puntos donde el pintor sevillano se atuvo literalmente a la serie grabada en el siglo XVII. *La elección de San Agustín como sacerdote* (Fig.11)

Queda para el final en estricto sentido cronológico la serie que Basilio Pacheco (activo entre 1738 y 1752) pintara para el convento agustino de Lima en 1745²⁷. A pesar de que los especialistas en pintura peruana consideran que Pacheco fue uno de los importantes pintores cuzqueños, debo reconocer que posiblemente se trate de la serie menos conocida salvo en dos lienzos que han sido publicados en varias oportunidades. Se trata del *Traslado del cuerpo de San Agustín* (Fig.12) que Pacheco colocó en el entorno urbano de Cuzco, donde se reconoce el perfil de la catedral. Según Teresa Gisbert, esta tendencia de incorporar el paisaje local en la pintura cuzqueña comenzó a finales del siglo XVII: a partir de ese momento los temas religiosos (vengan de donde vengan) se enmarcan en el contexto andino²⁸. La misma autora ve en este lienzo del entierro el retrato del pintor que, al parecer, era mestizo²⁹. Lo cierto es que desde principios del siglo XVIII la pintura cuzqueña invade Lima y esta captación del gusto desencadena una vibrante demanda de obras para la capital de Los Reyes. La habilidad de estos pintores-empresarios cuzqueños, como los llama Luis Eduardo Wuffarden, les permitió dominar el mercado local y comenzar las grandes exportaciones³⁰.

²³ Cherry, “Seventeenth-century spanish taste”, pp. 78-79.

²⁴ Aranda Bernal, Quiles, 2002, pp. 7-14.

²⁵ Valdivieso, 1993, p. 305.

²⁶ Valdivieso, 2009, pp. 261-267.

²⁷ Se pensaba que esta serie había sido pintada para Cuzco y que había sido llevada a Lima en el siglo XIX. Investigaciones recientes demuestran que la serie fue hecha para el convento limeño. Mac Cormack, 2010, pp. 89-118. Consultado en <http://artecolonial.org>

²⁸ Gisbert, 2002, p. 122.

²⁹ Gisbert, 2002, p. 129.

³⁰ Wuffarden, 2012, p. 269.



Fig. 12. Basilio Pacheco, *Traslado del cuerpo de San Agustín*, óleo sobre tela, claustro del convento de San Agustín, Lima, Perú, 1745.

Una de las consecuencias de esta forma de trabajo es notable en este caso, pues entre los treinta y ocho lienzos que forman la serie, hay una evidente diferencia de facturas. En otros ejemplos del mismo conjunto el pintor siguió de manera literal el grabado, tal es el caso del *Niño con San Agustín* y el *misterio de la Trinidad*, que mantiene la relación con los perfiles arquitectónicos y el paisaje del grabado³¹.

Pacheco no sólo agregó el perfil de la catedral de Cuzco, que sería el punto culminante del *aggiornamento* en la serie limeña. También recreó los espacios, enriqueciendo la ornamentación de cada rincón de la arquitectura con detalles de almohadillados y con el agregado de los cortinados, tapices, marcos, retablos, pisos (*San Agustín con Honorio* o *San Agustín investido obispo* como dos importantes ejemplos). Esto es, actualizó el espacio a la manera del barroco andino. Otro de los puntos interesantes es la irrupción de ángeles músicos, como en la escena del bautismo y del lavado de pies de Cristo, donde además de los ángeles que sostienen una filacteria, otro de pie junto a un fraile agustino, está dispuesto al servicio. A diferencia de algunas de las demás series que hemos revisado, en ésta el friso con la inscripción en la parte inferior del cuadro no tiene ningún nombre y/o escudos de donantes como en los ejemplos mexicanos y en el de Quito.

CONSIDERACIONES FINALES

La génesis de la iconografía agustina es larga y compleja³². Durante años la figuración de San Agustín no tuvo atributos especiales y sólo su dignidad obispal permitió identificarlo. En el siglo XIV la estrategia de apropiación del santo promovida por los ermitaños, que lo vestirán con su hábito negro y el cinto dio paso una afirmación en su identidad iconográfica. La posterior abundancia de representaciones (y no sólo de San Agustín sino de todas las órdenes religiosas) no pasó inadvertida a los conciliares reunidos en Trento. De este modo y quizá con cierta parquedad, la sesión XXV del Concilio de Trento, promulgó un decreto sobre las imágenes. Los conciliares proscribieron las fuentes legendarias y el abuso de la fantasía en las representaciones sagradas. Como advirtieron hace años Jeanne y Pierre Courcelle, los tratadistas posteriores a Trento como Molanus (Lovaina, 1568); Gilio (1564); Paleotti (Bologna, 1584), como después Francisco Pacheco (Sevilla, 1640), hicieron eco a las recomendaciones tridentinas y propugnaron por un arte histórico, donde quedaban prohibidas las alusiones contemporáneas, comprendiendo los trajes. Todas estas recomen-

³¹ Mújica Pinilla, 2003, pp. 242-243.

³² Da Gai, "Le origini (VI-XI secolo)", 2011, p. 29.

daciones fueron olvidadas en el siglo XVII³³. De acuerdo con el tema que estoy tratando, este proceso forma parte de la apropiación que cada casa agustina hizo de los modelos grabados, para lograr que túnicas y trajes contemporáneos convivan sin provocar trastornos y así ubicar a su santo fundador en su patria y en su tiempo.

En su tratado sobre las imágenes, Molanus considera que es mejor el silencio y la tolerancia frente a la *pictura rudis* (mal instruida, mal informada), para evitar el escándalo, posición que le fue sugerida por el decreto sobre las imágenes del Concilio de Trento³⁴. A pesar del Concilio, se hizo letra muerta de los escritos del propio San Agustín, por ejemplo de sus reflexiones sobre el ser obispo. La escena donde el santo fue investido como obispo se convirtió en una de las más exitosas, al tiempo que canónica, lejana y llena de autoridad. San Agustín resultaba un modelo para los obispos, por quienes los agustinos se sentían perseguidos. En el contexto de “lo iconográfico” se debe considerar la presión política y el agobio económico que vivió cada convento. Por medio de la evocación a su mítico fundador, las glorias de su pasado misional; el orden de su regla; los milagros con los que San Agustín bendijo a la monarquía hispana y su calidad de modelo episcopal, cada casa agustina intentó dar una respuesta contundente al regalismo de la monarquía hispana que en la segunda mitad del siglo XVIII lanzó sus más fuertes ataques.

Ninguno de estos aspectos aislados explica la complejidad de la circulación de una serie grabada. El ensayo de algunas explicaciones tiene la intención de revelar la necesidad de entender qué significaba en cada caso, el modelo. La “fuente” grabada no es más que un referente visual de una complicada trama de aspiraciones, que se materializa en la imagen pintada. “Entre la retina y el mundo se inserta una pantalla de signos, una pantalla que consta de todos los múltiples discursos sobre la visión, integrados en el ámbito social”³⁵.

³³ Courcelle, 1972, p. 13.

³⁴ Molanus, 1996, vol. I, pp. 427-431.

³⁵ Brysson, 1983, p. 21.

BIBLIOGRAFÍA

- Aranda Bernal, A.M., Quiles, F., “La pintura de Juan Ruiz Soriano en la Sevilla del XVIII”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, ISSN 0211-3171, N° 86-87, 2002, pp. 7-14.
- Ayala, J., *Chalma: su Señor, su Santuario, su Convento, sus Fiestas, sus Danzas, sus Leyendas y Tradiciones*. México, Imp. Olalde, 1968.
- Baschet, J., “Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica aislada”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, Vol. XX, núm. 77, 1999, pp. 49-103.
- Blanco, A., *Biblioteca Bibliográfico-Agustiniana del Colegio de Valladolid*. Valladolid, Tipografía de José Manuel de la Cuesta, Macías Picavea 38 y 42, (Licencias de 1909).
- Bourdúa, L. y Dunlop, A., (ed), *Art and the Augustinian Order in early Renaissance Italy*, England, Ashgate, 2007.
- Bryson, N., *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven and London, Yale University Press, 1983.
- Burke, M.B., Cherry, P., *Collections of paintings in Madrid 1601-1755*, Spanish inventories I, Michigan, USA, The J. Paul Getty Trust, 1997. (2 vols.)
- Cherry, P., “Seventeenth-century spanish taste”, Part 1, pp. 1-107, en Burke, M.B., Cherry, P., *Collections of paintings in Madrid 1601-1755*, Spanish inventories I, Michigan, USA, The J. Paul Getty Trust, 1997.
- Cosma, A., Da Gai, V., Pittiglio, G., *Iconografia Agostiniana, dalle origini al XIV secolo*. Roma, Città Nuova Editrice, 2011.
- Courcelle, J., Courcelle, P., *Iconographie de Saint Augustin. Les cycles du XVIe. et du XVIIe. siècle*, Paris, Études Augustiniennes, 1972.
- De la Vorágine, S., *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Forma, 1982. (2 vols.)
- Dunlop, A., “Introduction: the Augustinians, the mendicant orders, and Early-Renaissance Art” en Bourdúa, L. y Dunlop, A., (ed), *Art and the Augustinian Order in early Renaissance Italy*, England, Ashgate, 2007.
- Estabridis, R., “El Rococó germánico y la vida de San Agustín en la pintura cusqueña: lo profano como alegoría cristiana” en Revista ILLAPA, Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, Año 6 Nro. 6 Lima, 2009.
- Figueroa Zamudio, S. (ed), *Morelia Patrimonio Cultural de la Humanidad*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Gobierno del Estado de Michoacán, Ayuntamiento de Morelia, 1995.
- Ferreiro Reyes Retana, N., *Entre la retina y el mundo. Simulacro y trampanzo en un “verdadero retrato” de la milagrosa imagen del Santo Cristo de Chalma*. Tesis presentada para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2011.
- Gisbert, T., “La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú”, en Ramón Mújica Pinilla et al. *El Barroco Peruano*, Lima, Banco de Crédito, 2002.

<http://artecolonial.org>

<http://www.cassiciaco.it/>

<http://www.iberioamericadigital.net/BDPI/>.

http://www.sanagustin.org/Historia_OSA_historia.php

Iconographia Magni Patris AVRELII AVGVSTINI HIPONENSIS EPISCOPI, ET ECCLESIAE DOCTORIS EXCELLENTISSIMI: Ad modum R.P.F. GEORGIO MAIGRETIO inclytæ Academiae Louanienfis Doct. Th. et Ord. FF. Erem. S.P. AVGVSTINI per Germ. inferam Priori Prouinciali, Ab hon. P.F. HIERONYMO PETRI dicti Ord. Priore Conventus Mechliniensis, e iusdemque Religiosis dedicata. Studio ac Cura F. EVGENII WAMELII Augustiniani edita. Permissu Superiorum S. a Bolswert Sculptit et excudit Antuerpiæ ANNO M.DC. XXIV.

Iturbe, A. "Iconografía de San Agustín. Atributos y temas o títulos iconográficos. Sus orígenes literarios. Ciclos principales", pp. 19-125 en Lazcano, R. (ed), *Iconografía Agustiniiana*, Roma, Institutum Historicum Augustinianum, 2001.

Jerphagnon, L., *Saint Augustin. Le pédagogue de Dieu*. France, Gallimard, 2002.

De Mesa, J., Gisbert, T., *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982.

Justo Estebaran, A., *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*, Quito, FONSAL, 2008.

Katzew, I. (coordinadora), *Miradas comparadas en los virreinos de América*. México, Los Angeles County Museum, INAH, 2012.

Lavrin, A., "Los hombres de Dios: aproximación a un estudio de la masculinidad en Nueva España". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 31 (2004), pp. 283-309.

Lazcano, R., (ed), *Iconografía Agustiniiana*. Roma, Institutum Historicum Augustinianum, 2001.

MacCormack, S. "Poetics of Representation in Viceregal Peru: A walk round the Cloister of San Agustín in Lima", pp. 89-118 en *The Arts of South America 1492-1850*. Papers from the 2008 Mayer Center Symposium. Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art, Denver Art Museum, 2010.

Martín Martín, I., "Isabel de Santiago: una pintoresquiteña del siglo XVII" en *De Arte*, 7, 2008, pp.129-152. ISSN: 1696-0319.

Molanus, J., *Traité des saintes images*, Introduction, traduction, notes et index par François Boespflug, Olivier Christin, Benoît Tassel, Paris, Les Éditions du Cerf, 1996, (2 vols.)

Mújica Pinilla, R., et al., *El Barroco Peruano 2*, Lima, Banco de Crédito, 2003.

Mújica Pinilla, R., et al., *El Barroco Peruano*, Lima, Banco de Crédito, 2002.

Navarrete, f. N., *Historia de la Provincia Agustiniiana de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, Editorial Porrúa, México, 1978.

Pérez Martínez, H., *Sor Juana Inés de la Cruz. Una poesía al crisol de la vida*. Ciudad Juárez, Chihuahua, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012.

Reeves, M., "Joachimist Expectations in the Order of Augustinian Hermits", *Recherches de théologie ancienne et médiévale* 25 (1958), pp. 111-41.

Rivera Reynaldos, L. G., "Conjunto arquitectónico de San Agustín", pp.87-95 en Figueroa Zamudio, S. (ed), *Morelia Patrimonio Cultural de la Humanidad*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Gobierno del Estado de Michoacán, Ayuntamiento de Morelia, 1995.

Rubial, A. "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, primavera, año 1998, vol. XX, número 72, UNAM, México, pp. 5-37.

Rubial, A., "Hortus eremitarum. Las pinturas de tebaídas en los claustros agustinos" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm.92, 2008, pp. 85-105.

San Agustín, *La Ciudad de Dios*, San Posidio, *Vida de San Agustín* Madrid, BAC Selecciones, 2009.

Sardo, J., *Relación histórica y moral de la portentosa imagen de N. Sr. Jesucristo crucificado aparecido en una de las cuevas de S. Miguel de Chalma*, Edición Facsimilar de la de 1810, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1979.

Schenone, H., *Iconografía del arte colonial, Jesucristo*, Argentina, Fundación Tarea, 1998.

Schenone, H., *Iconografía del arte colonial, Los santos*, Argentina, Fundación Tarea, 1992. (2 vols.)

Schmitt, J.C., "El historiador y las imágenes", *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. XX, núm. 77, 1999, pp. 15-47.

Sigaut, N., Catálogo de la Dirección de Sitios y Monumentos del Patrimonio, CONACULTA, 1993.

Sigaut, N., "El obispo y sus retratos. La iconografía de don Juan de Palafox y Mendoza", en *Efemérides Mexicana*. Estudios Filosóficos Teológicos e Históricos, México, Universidad Pontificia de México, Vol. 30, No. 89, mayo-agosto 2012, pp. 231-252. ISSN: 0188-1450. Mayo-Agosto 2012.

Toussaint, M., *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1982.

Tovar de Teresa, G. *Repertorio de Artistas en México*, México, Fundación Cultural Bancomer, 1995. (3 vols.)

Valdivieso, E., "El expolio artístico de Sevilla durante la invasión francesa", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla*. 2009.

Valdivieso, E., "Pinturas de Juan Ruiz Soriano para el Convento de San Agustín de Sevilla" en *LABORATORIO DE ARTE* 6 (1993).

Van Bavel, T., S.I.d., *Saint Augustin*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2007.

Wuffarden, L.E., "De aprendices a 'Famosos pinceles': artífices indígenas en el virreinato del Perú", pp. 251-273, en Iona Katzew (coordinadora), *Miradas comparadas en los virreinos de América*. México, Los Angeles County Museum, INAH, 2012.



EMBLEMAS A LA MEDIDA DE LOS GOBERNANTES. DE VIRGILIO AL JESUITA ANDRÉS MENDO

LEONTINA ETCHELECU / ARGENTINA

La proliferación de la literatura emblemática para la segunda mitad del siglo XVII, favoreció la difusión de los grabados que los ilustraban. Los emblemas moralizantes, podían ser manipulados conforme el público y la ocasión que ameritaba sus diversos usos. Configuraron un género que influenció las artes plásticas hasta constituirse en un código visual.

Podemos seguir el recorrido de algunos emblemas que sirvieron de inspiración a la pintura de tema religioso. Creemos que, ciertas imágenes de los grabados que los ilustraban, pudieron dar sentido a la historia detrás de los cuadros de la serie del Corpus Christi de Santa Ana de Cusco (Cusco, ca.1685)¹.

Este trabajo pretende ahondar en el significado de uno de las pinturas de dicha serie y tratar de encontrar una “emblemática” ruta de los libros del barroco. No aspiramos con ello llegar a verdades irrefutables, pero algunos indicios nos hicieron ver que podría existir una vinculación entre libros de emblemas que darían sentido

a diferentes aspectos de un momento peculiar del Cusco colonial².

Para ejemplificar nuestro análisis, partimos del cuadro *Procesión de los Cuatro Santos*, también conocido como “La Comunidad Jesuita”, que pertenece a la serie de Santa Ana. La particularidad que presenta este lienzo es el modo elegido para retratar a siete hermanos ignacianos delante de la puerta de su templo. La iglesia de la Compañía de Jesús en el Cusco, se había terminado en 1671 (Fig. 1).

La representación de estos jesuitas ya ha sido abordada³, pero entendemos que detrás de sus retratos puede haber significados que excederían una interpretación religiosa, que podría llevarnos a comprender la actitud de los ignacianos dentro de la serie del Corpus Christi.

En este cuadro, se observa el altar dedicado al Niño Jesús Rey, cuya capilla estaba dentro de la Compañía. La escultura de este niño en la cima de altar, se atribuye al hermano jesuita Bernardo Bitti (ca.1583). Dicha imagen está bajo un palio emplumado, caracterizado como Niño

¹ La serie del Corpus Christi está integrada por al menos 16 pinturas. Hasta la fecha permanece anónima y, originalmente, estaba en la parroquia de Santa Ana, al ingreso de la ciudad de Cusco. Está datada entre 1675 y 1690. Actualmente 12 de estos cuadros están en el Museo Arzobispal de Cusco, Perú. Sobre la serie de Santa Ana, véase Dean, Carolyn, *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo, El Corpus Christi en el Cuzco Colonial*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002. Wuffarden, Luis Eduardo, “Piadoso Cuzco. El Corpus de Santa Ana”, en *Revista FMR, Franco María Ricci* 32, Madrid, 1996. ETCHELECU, Leontina, *Entre imagen e historia. El enfoque serial y el retrato de grupo como estrategias plásticas y sociales en el ciclo del Corpus de Santa Ana (Cusco, siglo XVII)*, Tesis doctoral (inédita), Buenos Aires, USAL, 2013.

² Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, FDE, 2001, p.31.

³ Wuffarden, L.E., “La serie del Corpus: Storia, pintura e finzione nel Cusco del secolo XVII”, en: Catálogo *La processione del Corpus Domini nel Cusco*, Roma, Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, 1996. Wuffarden, L.E., “Piadoso Cuzco...”, *op. cit.* Mujica Pinilla, Ramón, “El arte y los sermones”, en: *Barroco Peruano I*, Lima, Colección Arte y Tesoros del Perú, 2003. Mujica Pinilla, Ramón, “El ‘Niño Jesús Inca y los jesuitas en el Cusco virreinal’”, en: *Perú: indígena y virreinal*, España, Catálogo del Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2005.



Fig. 1. *Procesión de los Cuatro Santos o La comunidad jesuita*. Óleo sobre lienzo. Anónimo, ca. 1675/1690, Museo Arzobispal de Cusco.



Fig. 2. Detalle del Niño Jesús Rey en su peana.



Fig. 3. Detalle del registro medio de la pintura *Procesión de los Cuatro Santos*.

rey, con corona y en su mano izquierda, el orbe, mientras que la derecha está en actitud de bendecir (Fig. 2)⁴.

Los jesuitas asomados a la puerta de su iglesia configuran verdaderos retratos individuales y debieron de haber sido fáciles de identificar por la comunidad. De allí que se infiera que la familiaridad con que han sido representados, sería el resultado del acercamiento que siempre tuvo esta orden con los indígenas⁵. La Compañía de Jesús era la única que les permitía a los indios recién bautizados, recibir el sacramento de la Eucaristía⁶.

La pintura, como casi todas las que integran esta serie, puede dividirse en tres registros horizontales que facilitan la visualización de los temas y motivos que interactuaron en este desfile procesional. La acción principal sucede en el registro medio de la composición (Fig. 3).

Tres de los jesuitas en la puerta de su iglesia tapan su vista con anteojos oscuros. Mujica Pinilla considera que lo harían para mortificar su visión durante las celebraciones del Corpus Christi. Este autor explica que según un grabado del libro de emblemas *Veridicus Christianus* (1601) del jesuita Johannes David S.J., existía en el pensamiento ignaciano el concepto de que el alma podía “robarse” porque la muerte entraba por los ojos. De allí que Mujica Pinilla infiere que los jesuitas taparían sus ojos con lentes ahumados para que no les robaran el alma⁷ (Fig. 4).

Este emblema es una representación alegórica de la muerte entrando “a la casa del cuerpo” por los ojos. El grabado representa la mirada imprudente donde se muestra la cabeza de un hombre que a su vez da forma a una casa. El *Veridicus Christianus*, fue publicado en 1601 por Jan Moretus en el famoso taller de Plantin en Amberes. Era un catecismo compuesto por un centenar de preguntas y respuestas escritas por el padre Johannes David, rector

de los Colegios Jesuitas en Courtrai y Gante. A la versión original en holandés de 1597, el padre David hizo que le añadieran las ilustraciones en el estudio de Phillips Galle.

La conexión que se plantearía entre los “ojos como ventanas” es por los anteojos oscuros de los jesuitas. El uso de estos adminículos no era infrecuente, también puede constatarse en el Convento de santo Domingo en Cusco, en el ciclo sobre la vida de san Vicente Ferrer. En varios cuadros aparecen personajes con anteojos, incluso



Fig. 4. Grabado proveniente del *Veridicus Christianus* de Johannes David, Amberes 1601.

⁴ Wuffarden, L.E., “Piadoso Cuzco”, *op. cit.*, p. 100. Los atributos de este Niño Jesús rey con corona: la mano derecha en actitud de bendecir y el orbe en la otra estarían indicando símbolos religiosos y monárquicos.

⁵ Wuffarden, *ibidem*.

⁶ Mujica Pinilla, R., “El ‘Niño Jesús Inca’”, *op. cit.*, p. 103.

⁷ Mujica Pinilla, R., “El arte de los sermones”, *op.cit.*, p. 254. La cartela de dicho grabado dice: Tus cinco sentidos son las puertas, y las ventanas, por donde el alma asoma, y a lo que afuera dà entrada. Si la abres descuidado, sino las tienes guardadas, subirá por ellas presto la muerte, a robarte el alma...



Fig. 5: Detalles de la vida de San Vicente Ferrer, del convento de Santo Domingo de Cusco.

oscuros (Fig. 5). Sin embargo, detrás de la actitud de los jesuitas, se puede intuir un rasgo notable, un verdadero gesto, que bien podría encuadrarse en las observaciones hechas por Mujica Pinilla⁸ sobre la mortificación de la vista, aunque también es posible otra variable: que estos retratos pudieran funcionar como un mensaje retórico al mejor estilo de emblema y empresa política a los que eran tan afectos los jesuitas.

En esta línea de análisis, seguimos la huella del *Veridicus* y llegamos hasta un dibujo atribuido a Giuseppe Arcimboldo con el mismo nombre, *Alegoría de la muerte* (Fig. 6).⁹

En él, podemos ver la esquelética figura de la muerte subiendo por una escalera hasta entrar por una ventana de la casa que toma forma de cabeza, mientras que, por la otra ventana, parecería estar escapando (¿de la muerte?) una mujer.

Lo que queremos subrayar es el uso del dibujo de la cabeza-casa como alegoría de la muerte, entendiendo que *la Procesión de los Cuatro Santos*, pudo ser encargado para provocar cierto resultado en el espectador. Desde esta perspectiva el lienzo complejiza su vínculo con otros actores del período colonial en el que fue realizado el ciclo pictórico del Corpus Christi. Nos referimos a la figura del corregidor español en Cusco, Alonso Pérez de Guzmán (1672-1676) que tiene un cuadro propio dentro de la serie.



Fig. 6. Alegoría de la muerte,
(a) Giuseppe Arcimboldo (1527/1593)⁹

En esta línea de interpretación seguimos el pensamiento de Freedberg en cuanto a que la imagen sólo funciona debido a la fusión de imagen y prototipo. Esta interesante vía de análisis puede aplicarse al cuadro en cuestión. En éste, el prototipo de la procesión cristiana estaría prestando su morfología a un grupo de jesuitas que, a sabiendas del efecto que podrían producir con su actitud, habrían elegido este modo de representación buscando, justamente, que sus retratos pudieran jugar con la connotación positiva del motivo principal de la serie de Santa Ana: la fiesta de Corpus Christi, y por el espacio sagrado en donde estaba emplazada¹⁰: la nave de la parroquia de indios de Santa Ana.

Consideramos que el uso que se ha hecho de esta pintura no es ingenuo, sino por el contrario, serviría para comunicar ciertos discursos sociales. Esta reciprocidad de roles (que sea a la vez un cuadro devocional y responda a un interés) sería el uso ideal del arte de la pintura, lo que Louis Marin denomina como “intercambio entre lo simbólico y lo imaginario”¹¹.

Utilizamos este préstamo metodológico para analizar la imagen como parte explícita y reflexionada de la actitud de los ignacianos que nos llevó a interpelar el cuadro para encontrar el por qué, *al considerar que no hay práctica ni*

⁸ Véase Mujica Pinilla, *Ibidem*, pp.254-255.

⁹ Teyssot, Georges, “Fenêtres et écrans : entre intimité et extimité”, *Revue Appareil* [En línea], Consultado el 10 de agosto de 2011. URL: <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1005>.

¹⁰ Freedberg, David, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 48. El autor describe los milagros adjudicados a la imagen de la virgen de Rocamadour: “y en tal caso, la eficacia, el resultado obtenido, se debe específicamente a la imagen; es la imagen, no la virgen la que se cree que funcionó” Ahora bien, naturalmente la imagen sólo funciona debido a la fusión de imagen y prototipo”. Siguiendo a Freedberg, creemos que es la imbricación de ambas [imagen y prototipo] lo que resulta tan útil cuando buscamos un punto de unión entre el emblema y la pintura.

¹¹ Marin, Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Les éditions de Minuit, 1981, p. 148.



Fig. 7. Juan de Solórzano Pereira, *De Emblemata centum*. Emblema LXVI. LEGVMVNIA, VRBIVM MOENIA: Deberes legales, murallas de la ciudad.

estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos den sentido al mundo que les es propio¹².

En ello estribaron nuestros esfuerzos de buscar otra interpretación para la lectura de esta pintura y comprender por qué los jesuitas se cubren con anteojos oscuros. Teniendo en cuenta el papel histórico que desempeñaron las imágenes para la Compañía de Jesús, es probable que su lienzo dentro del ciclo pictórico, fuera una oportunidad para construir discursos visuales, por cuanto “las imágenes no han sido nunca un asunto exclusivo de la religión, sino también un asunto de la sociedad que se representaba en y con la religión¹³”. Aquí es donde ubicamos y yuxtaponemos el uso de libros de emblemas políticos al marco religioso de la celebración cristiana.

Para nuestro estudio, la actitud de los ignacianos se inscribiría dentro de la pedagogía propia de la orden (de la *Ratio Studiorum*) por lo que podrían ir más allá de ser meras escenas procesionales y estarían comunicando información¹⁴ que condice perfectamente con el uso que hacen de los anteojos oscuros, llamando la atención del espectador. Ojos que se ocultan para escrutar al gobernante conforme algunos postulados vertidos en la *emblemata* política de la época. O sea, ellos ven sin ser vistos.



Fig. 8. Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano representada en 100 empresas, dedicado al Rey de las Españas*, 1640.

Por cuanto, abonamos la idea de que es posible que la pintura *Procesión de los Cuatro Santos* estuviera basada en uno de los emblemas de Solórzano Pereira que el jesuita Andrés Mendo había copiado en su propio libro. Mendo era predicador en la corte de Felipe IV y había sido el censor y comentador de la obra del jurista español, *Emblemata censum, regio-política*, publicada en latín en Madrid en 1651.

Solórzano Pereira, desde su mismo prólogo establece quienes eran los destinatarios de sus emblemas: los claustros académicos de los universitarios. Los jesuitas podrían desde allí¹⁵, enseñar los emblemas moralizantes del jurista español, a través también de la belleza de los cien grabados hechos por el flamenco Roberto Cordier. Uno de esos grabados refleja una ciudad amurallada de panales y rodeada por diez ojos que miran hacia fuera escudriñando el entorno (Fig. 7).

Mario Pratz interpreta este emblema de Solórzano como alusión a la ciudad amurallada de panales, y a la *liquentia mella* de las abejas¹⁶, la miel líquida, que se refiere a un pasaje de la *Eneida* del poeta Virgilio alusivo a la laboriosidad de estos insectos. De allí que Solórzano los utilice para señalar a los magistrados las virtudes que deberían guardar en clara comparación con las virtudes políticas. Los ojos que rodean la ciudad y que nos vigilan también formaban parte de las complicadas construccio-

¹² *Ibid.*, p. 49.

¹³ Belting, Hans, *Imagen y Culto. Una historia del arte anterior a la era del arte*. España, Akal, 2010, p. 11.

¹⁴ Chinchilla Pawling, Perla, *De la compositio loci a la república de las letras. Predicación jesuita en el siglo XVII novohispano*. México, Universidad Iberoamericana, 2004, p. 17.

¹⁵ Para esta época los jesuitas dirigían un colegio y una universidad en Cusco.

¹⁶ *Liquentia mella*.. Véase Pratz, Mario, *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, España, Siruela, 2005, pp. 215-220.

nes simbólicas a las que solían recurrir los jesuitas como la del *Veridicus Christianus* de J. David¹⁷, que de igual forma hunde sus raíces en Virgilio.

El pasaje de *La Eneida* dice,

Igual que las abejas que al albor del estío bullen de afán al sol, cuando unas sacan las adultas crías, otras van espesando la miel líquida; y de su dulce néctar llenan hasta los bordes de las celdillas, o descargan el peso a las que vuelven, o en escuadrón ahuyentan de su hogar el hato de los zánganos tumbones¹⁸.

En un juego de imbricaciones, el simbolismo utilizado de la ciudad amurallada de panales de abejas laboriosas, puede rastrearse desde la antigüedad y la emblemática lo utilizaba comúnmente para destacar la observancia de ciertos preceptos que debían llevar a cabo los príncipes cristianos. El jurista laico católico Diego Saavedra Fajardo, en 1640, publica *Idea de un príncipe político cristiano representada en 100 empresas, dedicado al Rey de las Españas*¹⁹. Allí le recuerda al rey que si la curiosidad quiso acecharlo formando “una colmena de vidrio”.

... que aprendan todos de ti la importancia de un oculto silencio y de un impenetrable secreto en las acciones y resoluciones, y advierte que habría que disponer las ventanas de las casas de tal manera que nadie le pudiese sojuzgar, en donde sin ser visto, se consulten y resuelvan los negocios (Fig. 8).

De la literatura emblemática que pudiera acercarse al sentido de la pintura *La procesión de los Cuatro Santos*, creemos que el libro del jesuita Andrés Mendo, puede tener una conexión. Recordemos que Mendo publica en castellano, *Príncipe perfecto y Ministros ajustados, documentos políticos y morales En emblemas*, donde reproduce ochenta de

los cien emblemas del libro escrito en latín por Solórzano Pereira. Un hecho que actúa de indicador es la dedicatoria del jesuita Mendo: a Alonso Pérez de Guzmán, el Bueno, pariente del corregidor del Cusco, para la época de la datación de la pintura²⁰.

Tanto en el libro de Solórzano como en el de Mendo (figs. 7 y 9) se hacen explícitas advertencias a los gobernantes:

...Ojos de la República las llama el Emperador León y los Magistrados, y Legisladores, que son leyes vivas, se simbolizaban en los ojos entre los Egipcios por el desvelo, y vigilancia; estos ojos son los más fuertes baluartes y muros de los pueblos... “que el reyno es como huerta, y el pueblo como árboles, y el rey es el señor de ella, y los oficiales del rey que han de juzgar y han de ser ayudadores a cumplir la justicia, son como labradores;... y las leyes y los derechos son como valladar, que la cerca, y los jueces y justicias, como paredes porque se amparen, que no entre ninguno a hacer daño²¹” (Fig.9).

Enmarcar este lienzo de los jesuitas ocultos tras sus gafas como una manera de reconvenir al gobernante para que no pierda de mira que es un “labrador” o un “ayudador” a cumplir la justicia del rey, es una forma ingeniosa de demostración que la mera ostentación del poder, no amedrenta a los ignacianos –en cuya iglesia albergaban la cofradía del Niño Jesús Rey o de Huanca en su peana como está pintado–.

Recordemos que el libro de Mendo se publicó en España en 1662 dedicado a Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, patriarca de Indias, arzobispo de Tiro. Este dato es el que nos permite analizar en sintonía la figura del corregidor cusqueño y el cuadro de los jesuitas o *Procesión de los Cuatro Santos*.

¹⁷ Como señalamos, la obra del jesuita J. David, *Veridicus Christianus*, a su vez fue tomada de un dibujo atribuido a Giuseppe Archimboldo (1527-1593), *Alegoría de la muerte*. Cfr. **dibujo** www.artnet.com./galleries/artwork_detail.asp Consultado en 28 de julio de 2011.

¹⁸ Virgilio, *La Eneida*, España, Editorial Gredos S.A., 1997, p. 31: El pasaje de *La Eneida*, es del Libro I, en *Cartago*.

¹⁹ Diego Saavedra Fajardo, en 1640, publica *Idea de un príncipe político cristiano representada en 100 empresas, dedicado al Rey de las Españas*, Munich 1640, Milán 1642. La edición consultada es de la Biblioteca Nacional de España.

²⁰ El corregidor Alonso Pérez de Guzmán ejerció el cargo en Cusco desde 1672 a 1676. Fue nombrado por Cédula Real dada en Madrid el 24 de diciembre de 1668. El libro de Mendo se publicó en España en 1662. La dedicatoria era a Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, patriarca de Indias, arzobispo de Tiro. Este Pérez de Guzmán era uno de los ministros más cercanos al monarca Felipe IV. La dedicatoria de Mendo decía lo siguiente: “Segunda vez, (illustrissimo Señor) salen de la estampa estos Documentos políticos, y morales para formar un príncipe perfecto y ministros ajustados, por averse despachado en tiempo breve la Impresión primera. Helos añadido de nuevo, y exornado con estampas de Emblemas, que con más halago de los ojos pongan a la vista las enseñanzas. Consagré a la magestad Católica de nuestro Señor la primera vez este libro, y para que buelva mejorado a sus Reales manos, le pongo en las de V. S. I. de quien le admitirá con los agrados que tienen a su Magestad merecidos sus grandes y continuados servicios”. Cfr. Rey Sierra, Ana María, “Mendo, a la sombra de Solórzano Pereira”, en: *Revista Parnaseo*, 1999, Consultado el 26/05/2010. Disponible en parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista4/Rey/Texto.htm

²¹ Mendo, Andrés, 1662, p. 33.

32 PRINCIPE PERFECTO,



DOCUMENTO LV.

*Haga obferuar las Leyes, que fon las mas
firmes murallas de los
Pueblos.*

Fig. 9: Emblema LV del libro del jesuita Andrés Mendo.

CONCLUSIONES

Podemos complejizar la actitud de los tres jesuitas con anteojos oscuros si la encuadramos dentro de un tipo de literatura emblemática pero en su variante pictórica. Y esto se inscribe perfectamente en el didactismo propio de los postulados de la orden ignaciana. Por ello, creemos que hay que pensar esta pintura como una admonición al gobernante de turno, que está en la base de los emble-

mas, como lo demuestra la dedicación del padre Mendo, al pariente del corregidor de Cusco, ministro de la corte de Felipe IV, y Mendo su confesor.

Entendemos que el programa iconográfico de esta pintura estaría orientado en función de la ciudad. Los jesuitas le recuerdan al funcionario español, la vigilancia y observación de las leyes, que no hay murallas en la ciudad que escapen del cumplimiento de ellas y que están ellos, que mirarán sin ser vistos. Los jesuitas, fieles a su doctrina de una *militia christiana*²², abrirían un espacio donde la legitimidad de la política tuviera ocasión de manifestarse dentro de un contexto reservado a personajes sagrados, es decir, dentro de la serie eucarística como la de Corpus Christi. De esta forma, los caciques, cofrades y el pueblo en general participaban, pública y activamente, su catolicismo militante²³ como lo llama Estenssoro Fuchs.

En el centro de la pintura, el registro medio, está perfectamente señalado quienes deben ser tenidos en cuenta. Lo que vemos es una utilización religiosa del espacio secular²⁴ que se apropió de las opciones figurativas que ofrecía el tema de la fiesta cristiana. Una de estas opciones, es la inserción de temas políticos que se estaban debatiendo dentro de la sociedad virreinal. En esta actuación pictórica, los actos se van desgranando como un sistema de signos que se transforma en lenguaje para los miembros de la comunidad. Desde el decorado hasta los personajes, irradian señales como si fuesen parte de una representación alegórica que manipuló el sentido de la fiesta transformándola en un discurso visual que se insertó en el acontecer festivo y cotidiano, en donde la demostración de poder (los jesuitas con gafas oscuras y la representación del Niño Rey o Niño Jesús de Huanca) era más importante que el ejercicio pleno del mismo²⁵.

²² Véase también Mujica Pinilla, Ramón, Ángeles apócrifos en la América Virreinal, Lima, Fondo Editorial de Cultura S.A., 1996, p.113: "Desde sus inicios la Compañía de Jesús hizo suya esta teología política: el concepto de una *militia christiana* estaba en el trasfondo de los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola y todas las meditaciones de la segunda semana no hacen sino reforzar la imagen de Cristo como el 'sumo y verdadero' Capitán. El mundo es un campo de batalla y la Compañía de Jesús es un ejército de soldados espirituales destinados a 'conquistar toda la tierra de infieles...'".

²³ Estenssoro Fuchs, Juan Carlos, "Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II", en: Cummins, Thomas; Ramos, Gabriela, et. al., *Los incas, reyes del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2005, p. 138.

²⁴ Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 75.

²⁵ Marin, *op. cit.*, p. 147.



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

MAGDALENA VENCES / MÉXICO

*A Nelly Sigaut por sus fértiles enseñanzas
y generosidad sin igual.*

INTRODUCCIÓN

El jesuita Antonio de Solís fue uno de los panegiristas más apasionados sobre la historia y el valor visual de la Virgen de la Antigua de Sevilla en el orbe hispánico. En su prolífica obra impresa, en 1739, cedió unas páginas para dirimir sobre la introducción de las imágenes sagradas en la Iglesia, tanto a la luz del concilio universal de Trento, el Segundo de Nicea, el derecho canónico, así como de San Basilio y en la del poeta Virgilio. Discurrió con claridad sobre la distinción de las dos finalidades del uso de la imagen: para la memoria y veneración, o dicho a manera del modo útil a la enseñanza y al culto. Sobre este último aspecto, concuerda en que “redunda en honor, y reverencia del Original, o Prototipo¹”. Luego reiteró que “es del todo innegable, que aquello, que la escritura nos manifiesta por medio de los caracteres, o letras, nos pone a la vista el pincel con sus colores²”. Apoyado en el sermón sobre los 40 mártires, de San Basilio, realzó el valor de la “valentía del pincel” porque las pinturas informan y

exhortan a la virtud, análogamente a la elegancia del estilo mediante el que se narran sucesos y se promueven valores³.

En esta línea de ideas expongo las siguientes interpretaciones sobre las transformaciones intencionales, que en el siglo XVIII hubo en el sistema de iconografía de la Virgen de la Antigua, encadenados a la elocuencia del lenguaje. Acorde a la convocatoria que nos reúne en este congreso intento contribuir a la reflexión sobre la migración de imágenes y la circulación de modelos, particularmente en los senderos visuales de un grupo de obras de la citada temporalidad, que sin separarse del arquetipo muestran por medio de otros recursos artísticos el respaldo de una creencia, situación que a su vez repercutió favorablemente en un culto renovado o con nuevos bríos en relación a un tipo de imagen mariana de origen peninsular y de respaldo regio. No sin antes memorar uno de los momentos estelares de la devoción a la Antigua en el siglo XVI, con la finalidad de contrastar la metamorfosis de la representación formal e icónica del prototipo, frente a una serie de cambios compositivos y acentos policromos.

¹ Solís, *Historia de N. Señora de la Antigua, venerada en la santa metropolitana, y patriarchal iglesia de Sevilla*, M.DCC.XXXIX, p. 27.

² Solís, *Historia de N. Señora de la Antigua, venerada en la santa metropolitana, y patriarchal iglesia de Sevilla*, M.DCC.XXXIX, p. 21.

³ Solís, *Historia de N. Señora de la Antigua, venerada en la santa metropolitana, y patriarchal iglesia de Sevilla*, M.DCC.XXXIX, pp. 22 y 28.

I. NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA

Entre septiembre y octubre de 1580, Pedro Montes de Oca, corregidor del pueblo purépecha de Tiripetío (Michoacán), escribió con vehemencia: “En esta capilla (mayor) está un crucifijo muy devoto; a la derecha, en el otro altar, está una de las más devotas imágenes de nuestra Señora *que hay en el mundo*, a lo menos, a mis ojos, la más hermosa que yo he visto, pintada con muy lindos matices y dorados, y puesta en campo dorado todo, sin otra pintura. Dicen que es trasunto de Nuestra Señora de la Antigua, de *Sevilla*. Todas las veces que se dice misa en este altar, se saca un ánima del Purgatorio, por bula del sumo Pontífice⁴.” Por lo menos se citan cuatro puntos significativos acerca del culto a esa advocación hispalense. Primero, el radio de diseminación en el orbe católico, dado el repunte del culto en esa temporalidad a raíz del aparatoso traslado del mural, en noviembre de 1578, al lugar que ahora ocupa el sagrado original; segundo, la afirmación de su condición de copia fiel, facsímil o trasunto, además colocado a un lado del altar mayor; tercero, el determinante impacto del dorado, con matices y sin otro color, que hizo que el corregidor afirmara ser a sus ojos la más hermosa; cuarto, el privilegio de esa advocación para sacar ánima del purgatorio en la Misa, como lo tuvo en el altar del perdón o en otro sitio en las catedrales. Esta plenitud expone el entramado de poderes en un cruce de mecenas: antiguos conquistadores y cabezas episcopales en representación del monarca, quienes abrieron caminos para el conocimiento y beneficio de los dones espirituales sobre una nueva feligresía. ¿La pintura de Tiripetío habrá sido semejante a alguna de estas copias del siglo XVI?

Ante el altar mayor referido yace el cuerpo de fray Diego de Chávez y Alvarado (OSA), obispo electo en diciembre de 1572, quien murió en 1573 por lo que no pudo ser consagrado⁵. El entierro ante la Virgen de la Antigua, no sólo se explica porque él fuera el fundador y promotor material de esa iglesia conventual, reitera el desempeño episcopal legado de la patriarcal de Sevilla al otorgar un sitio relevante a la Gran Madre, el manejo político de esa advocación se atenúa, como en otros casos, con la muestra del amor rendido por ejemplares devotos. El fraile agustino procedía de Badajoz, al igual que el encomendero de Tiripetío Juan de Alvarado⁶. Sobre este punto se recorda-

rá que la sede diocesana pacense fue la primera a la que el obispo Juan Ramírez de Fonseca llevó consigo, desde Sevilla, una imagen de Nuestra Señora de la Antigua en 1498 para establecer la devoción en otras latitudes. Por otra parte se tendrá presente que el mecenazgo del culto a esta imagen en la diócesis Pátzcuaro-Valladolid, se debe al cordobés Antonio Ruiz de Morales, antecesor de Chávez, quien meses antes que éste en el mismo año de 1572 ordenó la manufactura de una imagen y su retablo; a finales del año citado llevó con él una pintura a su nueva encomienda episcopal en la Puebla de los Ángeles⁷. Estas valiosas noticias permiten situar el ímpetu que cobró la acogida de la devoción en las diócesis sufragáneas de la Metropolitana de México.

II. DE LA ROSA ENTRE ESPINAS AL MISTERIO DE LA CONCEPCIÓN

Un grupo de óleos setecentistas de la Virgen de la Antigua por su propuesta compositiva y policroma invitan a reflexionar sobre sus transformaciones, no sólo como expresión de los cambios en el gusto artístico durante la administración de los Borbones sino, además, en la exaltación de todos los privilegios de la Virgen María en la trama plástico-literaria de la letanía lauretana, y en respuesta al respaldo regio-pontificio acerca de la creencia de la Concepción Inmaculada de María Santísima. Las copias de la advocación peninsular son exponentes de una prolongada trayectoria de apropiación territorial e identificación social bajo la dinastía de los Habsburgo, pero también muestran el estado de su culto frente a la dimensión secular de las políticas borbónicas, entre ellas el freno impuesto a las manifestaciones públicas de religiosidad y a la diversificación local del culto mariano. Sin embargo, esta última es una problemática que puso en crisis a más de una devoción peninsular y que revela el entramado social del mundo hispánico. Más a fondo la Dra. Sigaut planteó el reto que significó en el siglo XVIII solucionar “el problema que significaba la atomización de los cultos marianos en una multiplicidad de devociones locales y la fuerza de las identidades regionales que se crearon ancladas a sus santuarios⁸”. ¿Fueron también las advocaciones locales un detonante en la transformación de sistemas icónicos ma-

⁴ *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*, 1987, pp. 364-365. Agradezco a la Dra. Nelly Sigaut por esta referencia.

⁵ *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*, 1987, p. 365. El agustino Diego de Chávez y Alvarado, nació en Badajoz, fue presentado al obispado de Michoacán el 8 de diciembre de 1572, ver Bravo Ugarte, 1941, p. 42.

⁶ *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*, 1987, p. 364, nota 85, el encomendero fue enterrado al pie de las gradas del altar mayor; el editor René Acuña detalló la procedencia de Alvarado, quien murió el 2 de enero de 1551 (tal como se escribió en la lápida).

⁷ Mazín, 1996, pp. 97, 98, 287 y 451, Ruiz de Morales fue obispo de Valladolid entre 1568 y 1572. Detalles en Vences, 2013, pp. 174-180.

⁸ Sigaut, 2010, pp. 67.



Fig. 1. *Nuestra Señora de la Antigua de Sevilla*, anónimo, Catedral de Sevilla.
Foto: Magdalena Rojas.



Fig. 2. *Nuestra Señora de la Antigua*, anónimo Catedral de Puebla.
Foto: Magdalena Rojas.

rianos de añeja raigambre o esos cambios respondieron a la adhesión del misterio inmaculista a través de prestigias devociones?

En otro texto la autora citada argumenta el sentido político de esa realidad, que repercutió en “el cambio de modelo de representación mariana y la intención de unificarlo, (éste) es un fenómeno que se produjo a mediados del siglo XVIII, como parte de una estrategia para establecer una nueva noción de territorialidad o por lo menos una nueva relación entre los territorios de la monarquía católica⁹.” Una territorialidad a la que los trasuntos de la Virgen de la Antigua habían contribuido a consolidar, y

que ante un nuevo orden estrechaba otros lazos al respaldar visualmente el ascenso tutelar de la Concepción Inmaculada, mediante la interacción del discurso narrativo y recursos perceptuales, títulos y símbolos que durante largo tiempo habían alimentado esa creencia. La defensa sostenida de esa doctrina por la dinastía de los Habsburgo fue consolidada por Carlos III, de la Casa de Borbón, cuando en 1760 consiguió de Clemente XIII la declaración del misterio de la Inmaculada Concepción y su proclamación como patrona de España, de las Indias y de todas sus posesiones; la aplicación del contenido del breve fue acompañado con una real pragmática (1761)¹⁰. El rezo

⁹ Sigaut, 2012, p. 454.

¹⁰ Stratton, 1994, p. 140. Sigaut, 2010, pp. 74, y 73-75, la autora dilucida sobre la denominación en torno concepción sin mancha, purísima y misterio, antes del dogma en el siglo XIX.

del oficio en la celebración del 8 de diciembre, ante una imagen representativa del misterio contribuiría también a fijar los cambios artísticos, como en algunos subsistemas de iconografía de la Antigua que aquí ejemplifico.

No me detendré a comentar lo que autores como Stratton, Schenone y Sigaut han despejado acerca de la larga construcción de modelos visuales encaminados a poner de relieve la distinción de la Virgen María¹¹. Retomaré de modo sumario que hay configuraciones variadas: la creación intelectual de María, la Tota Pulchra o Nuestra Señora de la Concepción –sola o rodeada con los símbolos que refieren sus virtudes–, la mujer apocalíptica, y la formulación “canónica y universalmente aceptada” de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII¹².

La incorporación de elementos de las variantes citadas, en el sistema de iconografía de Nuestra Señora de la Antigua obliga a leerlas en el marco del respaldo monárquico y pontificio a dicho misterio. No sin antes tener presente que el motivo artístico de la rosa que sostiene la Virgen de la Antigua es símbolo de su pureza virginal, reina de las vírgenes, y está asociada al ave que porta el Niño, la que representa su humanidad para afirmar: Él fue vestido de carne limpia. Nuevamente cedo la voz a Solís, quien destacó otra interpretación, dice: la rosa encarnada o de color púrpura, es símbolo de María “aunque nacida entre espinas de culpa, como descendiente de Adán, carecía de todas las personales y de la común original¹³”.

Algunas diferencias notables en el siglo XVIII, respecto al sagrado original y a sus copias fieles, son la ausencia del fondo dorado, la disminución del diseño de brocado en las indumentarias, en algunos ejemplos el cambio de éste por estrellas, motivos artísticos provenientes de modelos anteriores que fueron reinterpretados para glorificar a la Madre del Verbo Encarnado. Salta también el uso de policromía convencional y la configuración de celajes. El lenguaje inmaculista en las representaciones de Nuestra Señora de la Antigua de la segunda mitad del siglo XVIII lleva a plantear la pregunta ¿a partir de qué modelos se construyeron esas nuevas expresiones simbólicas en la plástica?

1. La Antigua-Inmaculada de la Catedral de Segovia: *Pulchra ut luna-electa ut sol*

El óleo está colocado sobre la Puerta del Perdón y por lo tanto frente al trascoro¹⁴. Por ahora no sabemos si esa fue su ubicación original, pero sin duda refiere la importancia de la advocación en ese sitio afiliándose al que ocuparon otras copias en sedes diocesanas, y que por lapsos estuvieron enlazadas al beneficio espiritual de indulgencias. En la misma catedral hay una capilla que muy tempranamente el cabildo dedicó a la Concepción, la imagen titular fue encargada al escultor madrileño Antonio de Herrera Barnuevo, así el 8 de diciembre de 1621 ante ella se realizó la ceremonia del “voto y juramento de defensa del misterio de la Concepción¹⁵”. Esta solemnidad fue el fruto de la acogida de varios decretos y del voto a favor por parte de Felipe III, de acuerdo a los datos proporcionados por Sigaut del juramento en la Universidad de Toledo y en la de México, así como el contrato de un óleo en la catedral de Guadalajara, los cuales forman parte de la aceptación del decreto pontificio de 1617, resultado de la solicitud que formulara el monarca hispano, un año antes, para dirimir las posturas en torno a la concepción inmaculada de María, lo que redundó en su definición y felizmente aceptada en los reinos hispánicos¹⁶.

La escultura de Herrera y Barnuevo es de la tipología de la mujer apocalíptica, se yergue triunfal sobre la luna y el dragón, con las manos juntas eleva la mirada al cielo y su dignidad está realzada por un resplandor sobredorado, que veremos recreado con suaves ondulaciones en el óleo de la Antigua que nos ocupa. La de Herrera viste de brocado, especialmente el manto azul con peculiares incrustaciones orientadas a mostrar el fulgor de las estrellas. Relacionada a esta talla es la que Felipe III encargó en el año referido, con destino al convento de las Descalzas Reales (Madrid). Como es sabido, la de Segovia es la última catedral gótica, que en 1558 abrió al culto estando aún inconclusa, el trascoro se construyó en 1789 y en ese mismo año se consagró definitivamente, dedicándose a la Asunción¹⁷. La historia del mecenazgo de esta magnífica

¹¹ Ver Sigaut, 2011, p.84.

¹² Sigaut, 2012, p. 441.

¹³ Solís, *Historia de N. Señora de la Antigua, venerada en la santa metropolitana, y patriarchal iglesia de Sevilla*, M.DCC.XXXIX, p. 74. Sobre el simbolismo en esas dos vertientes y en general sobre la advocación de la Antigua me ocupé en mi libro que está en proceso de edición.

¹⁴ Mucho agradezco a la Dra. Sigaut la noticia de esta pintura. También mi enorme gratitud a Magdalena Rojas Vences por las espléndidas fotografías de las imágenes de la catedral de Segovia, así como la referencia a otra Inmaculada atribuida a Gregorio Fernández, sita en la capilla de San Cosme y San Damián.

¹⁵ Martín González, 1971, p. 101. Martín González, 1998, pp. 119, 250.

¹⁶ Sigaut, 2010, p. 73.

¹⁷ Navascués, 2004, pp. 261-262, apoyado en Ruiz Hernando Cortón acerca del detallado proceso edilicio de la catedral; pp. 263-264 y 268, se consagró lo construido (hasta el crucero). La primera piedra se colocó en 1525 por el obispo Diego de Ribera y Juan Gil de Hontañón, y otros maestros.



Fig. 3. *Nuestra Señora de la Antigua*, anónimo, Catedral de Puebla. Foto Magdalena Rojas.

pintura sobre la advocación sevillana y su pintor están por escribirse, y así poder integrar su nombre a la nómina de artistas como Juní, Herrera, Pereira, Gregorio Fernández, Churriguera y Ventura Rodríguez que ahí dejaron su arte. Por ahora haré una aproximación a sus posibles ejemplos plásticos de inspiración.

Nuestra Señora de la Antigua de la catedral de Segovia fue magistralmente transformada en una fusión simbólica, adscrita a las celebraciones sobre la doctrina de la concepción sin mancha, mediante legados de la iconografía de la Mujer Apocalíptica: vestida de sol y hermosa como la luna, con los colores codificados para la representación de la Inmaculada en la plástica del siglo XVII¹⁸. Esos cam-

bios son acentuados por el escenario celestial en el que preside de pie sobre la luna y recamada por el sol con sus rayos, mediante un delicado resplandor que dignifica su calidad de Reina del empiro. Por lo que no he dudado en denominarla Antigua-Inmaculada. Además cabe la posibilidad de ser ésta afirmación de su origen *acheiropoiético* y simulacro del original, tan llevado a la letra por el jesuita Francisco Ortiz en el siglo XVII y en el siglo siguiente por el canónigo Carrillo y el jesuita Solís. Este último afirmó que el ropaje también es obra del cielo¹⁹. Prestigio que veremos asociado a la configuración de la indumentaria en un par de óleos quiteños, que representan a Santa María la Mayor pero identificados como Virgen de la Antigua. Lo que no es gratuito, ya en la literatura la Antigua es relacionada con el retrato de Santa María la Mayor, y un signo inequívoco de esa asociación es particularmente la estrella sobre el manto cerúleo. Estos vínculos muestran el vigor de la Tradición y de unificar la iconografía de la Maternidad Divina en el setecientos.

Como en otros ejemplos de esa centuria, la figura de la Virgen de la catedral de Segovia no sólo es monumental, sino además robusta, dotada de dinamismo. En este aspecto guarda distancia con los casos que comentaré en seguida. Es posible que algunos modelos grabados por los Wierix hubieran sido considerados por el pintor en la construcción compositiva y formal del óleo. La relación con un grabado de 1586, de la familia Wierix, se estable-



Fig. 4. *Nuestra Señora de la Concepción*, Antonio de Herrera y Barnuevo, Catedral de Segovia. Foto Magdalena Rojas.

¹⁸ Ruiz Gomar, 2004, p. 204 y nota 7.

¹⁹ Solís, *Historia de N. Señora de la Antigua, venerada en la santa metropolitana, y patriarchal iglesia de Sevilla*, M.DCC.XXXIX, p. 78.



Fig. 5. *Tota Pulchra*, The Wierix Family. Foto: Martín Olmedo, Reproducción Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, Amsterdam, 2003, p. 51.

ce por la composición de las nubes en varios planos con matices de luminosidad, en tanto que la tipología de la mandorla más bien la asocio –como señalé antes– a la Virgen de la Concepción, de Herrera. El arquetipo femenino con Niño y la luna a sus pies se observa también en otros tipos, tal es el grabado de la tipología de Eleusa. Sin embargo, en este aspecto los modelos más contundentes son la versión de Jerónimo Wierix sobre la Virgen de la Antigua y la Virgen de Amberes que grabó Antonio Wierix, **vestidos de brocado con diseños fitomorfos y estrellas**²⁰. Este último además por la presencia de la luna a los pies de la Madre con **Hijo**.

2. Nuestra Señora de la Antigua del convento de San Francisco, Morelia (México)

Este óleo de la segunda mitad del siglo XVIII, se enmarca en la respuesta de los franciscanos en Nueva España a la proclamación del patronazgo a través de la resonancia de la oración panegírica que Pedro Francisco de Oronsoro, de la orden de frailes menores, predicó en el convento de San Diego de la ciudad México el 17 de diciembre de 1761, publicada al año siguiente y dedica-



Fig. 6. *Nuestra Señora de la Antigua*, Jerónimo Wierix. Foto: Nelly Sigaut, Reproducción de: The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700. Vol. "The Wierix Family. Part V". Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2004, pp. 99.

²⁰ Ver Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, Amsterdam, 2003, p. 51, Virgen con la luna bajo sus pies, 22 x 15.7 cm.; p. 47, la Virgen de Amberes, tiene las siguientes inscripciones: En la basa del pilar izquierdo: "P. de Vos figuravit". En la basa del pilar derecho: "Anto. W. Sculp." Leyenda al pie de la imagen: "Ant Verpae pop VLVM genitrix veneranda tVere Amplisimis Resp. Antuerpiensis sodalitatibus praefidiarijs Adrianus Huberti. D.D. Anno 1587". Mi agradecimiento al Dr. Martín Olmedo por las fotografías de este grupo de estampas y apoyo en la investigación.



Fig. 7. *Virgen de Amberes*, Antonio Wierix. Foto: Martín Olmedo, Reproducción de Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, Amsterdam, 2003, p. 47.

da al Comisario general de todas las Provincias de Nueva España, fray Manuel de Naxera²¹. Esta configuración es conocida por la comunidad franciscana del lugar como Virgen de la Rosa²², aunque es inconfundiblemente una réplica de Nuestra Señora de la Antigua de Sevilla y clara muestra de su pertenencia a un subsistema que aclama la exención del pecado original. La alabanza a ese origen y a su pureza está representada mediante el atributo de la “Reina de las flores”, la “Rosa fresca de Jericó”, que muestra con orgullo y que el divino Niño refrenda con su gesto, acorde al discurso de Oronsoro; hasta la lustrosa túnica blanca sujeta por el cordón de castidad y salpicada

por la refulgencia de las estrellas que ponen de relieve a la estrella mayor, todos reiteran la virginidad y la gracia que descendió sobre María, Ella es la estrella del mar que trajo la verdadera luz al mundo.

Los motivos artísticos en concordancia a lo que el oyente escuchaba en los sermones, y ejemplificados con una rebuscada paráfrasis sobre el significado de la estrella en el Sermón panegírico (1711) de Jerónimo Centeno de Vera, texto del que sólo citaré: “se llamaba también estrella [...] y es buena Estrella de esta Religión Sagrada haber defendido siempre el misterio de la concepción²³.” Bien sea la identificación de la Estrella con Venus (en la noche)



Fig. 8. *Nuestra Señora de la Antigua*, Convento de San Francisco, Morelia Michoacán. Foto Magdalena Rojas.

²¹ Oronsoro, *Oracion panegyrica María Santissima en su concepción immaculada*, 1762, portada. El religioso era entonces Lector de Prima de Sagrada Teología en el convento dieguino.

²² Ver Vences, 2011, pp. 76-78.

²³ Centeno, *Sermón panegírico*, 1711, s/p., interpreta el papel de María como estrella, y afirma que las estrellas son referencia a su inmaculismo y representan las señales de salvación.

y Lucero “como nuncio del sol”, expresada por el franciscano Félix de Castro en la aprobación de la Oración de Oronsoro; quien, a su vez aplaude la piedad de Carlos III por la proclamación “venerando a MARÍA amante, y celando los créditos de esta hermosa Venus con tal efímero, y religioso empeño, que no satisfecho con que la aclamemos Virgen Intacta, e Inmaculada en su Concepción, quiere, y manda, que la tengamos, y celebremos en este Misterio, como principal Patrona de toda su Monarquía [...] Y como ahora ve, que este mismo Patronato, saliendo de sus Claustros, se extiende a todos los Dominios de nuestro Católico Monarca, ha soltado los diques todos a su devoción, y casi saliendo de sí, ha hecho en todos los Conventos, que tiene en esta Corte Mexicana, las mayores demostraciones de regocijo, y alegría²⁴.”

La tierna y ruborizada configuración de Maternidad Divina contiene otros elementos que la enraizan con el arquetipo sevillano, persiste su figura de pie sobre un piso ocre, y a semejanza del óleo de la catedral de Segovia mantiene los halos medievales, en calidad de antiguo trasunto de la Virgen. Al igual que en otros ejemplos del siglo XVIII, el diseño de brocado no invade el azul de su manto, permite aflorar su intensidad. El cambio intencional del color del manto se observa en las copias de Lerma y Oaxaca (México), así como el halo de estrellas en el óleo de la catedral de La Vega (R.D.) forman parte del lenguaje y la política borbónica de homogeneizar el culto mariano, a su vez son muestra de la fuerza de una afirmación ascendente acerca de la creencia en la Concepción sin mancha de María.

3. *Mater admirabilis* en la Parroquia de Aznalcázar (Sevilla)

Muy cerca de Sevilla, en la torre exenta de la iglesia de San Pablo se localiza una composición de azulejos con Nuestra Señora de la Antigua, año 1764²⁵. Dos son los puntos que quiero resaltar de esta configuración. Primero, se encuentra bajo el título letánico de *Mater Admirabilis*, escrito en la filacteria que sostiene el ángel central en lugar de la leyenda *Ecce Maria Venit* o la más clásica del inicio de la salutación Ave Maria Gratia..., o alguna otra. El segundo, es que la Virgen está representada en

el ámbito celestial (como el óleo de Segovia), dentro de una suerte de hilada de nubes, diseño que semeja un contador de oraciones. Esta representación plástica está relacionada con uno de los títulos comentados en la Letanía Lauretana de Francisco Xavier Dornn, traducida y editada en Valencia en 1768, e ilustrada con grabados de Lucchesini²⁶. La primera edición en castellano procede de Sevilla (1763), no conozco la primera edición en latín, de 1750, para comparar plásticamente el grabado de los hermanos Klauber, con el que me ocupa. Sin embargo, vistas las estampas correspondientes a otros títulos, comparto la opinión de Rivera, quien afirma que Lucchesini siguió los modelos de los Klauber con poca fortuna²⁷. De acuerdo con Schenone, en el grabado correspondiente se configuró el prototipo de Santa María la Mayor²⁸. La Virgen lleva



Fig. 9. *Nuestra Señora de la Antigua*, Parroquia de Aznalcázar Sevilla. Reproducción de E. Valdivieso, et al., *Guía artística de Sevilla y su Provincia*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1981, p. 258.

²⁴ Bartolomé de Peralta, ministro provincial de San Diego de México, ver Oronsoro, *Oracion panegyrica María Santissima en su concepción immaculada*, 1762, pp. 2 y 6.

²⁵ Valdivieso, 1981, p. 259, el autor señaló que el “retablo de azulejos” se localiza a un lado de la puerta lateral del primer cuerpo de la torre.

²⁶ Dornn, *Letanía Lauretana de la Virgen Santissima*, M.DCC.LXVIII, pp. 41-42. Agradezco al Lic. Ignacio Hernández la localización de este ejemplar.

²⁷ Rivera, 2006, pp. 348 y 354, contribución sobre el valor de los grabados y sus autores, y la referencia a la primera edición en castellano (Sevilla, por Nicolás Vázquez, 1763).

²⁸ Schenone, 2008, p. 565, la traducción de la leyenda que sale de la boca de Moisés dice “Paso por su tabernáculo admirable”; al pie de la estampa: “Se llamará su nombre admirable”.

los brazos cruzados y al mismo tiempo señalando la doble naturaleza del Divino Hijo, en su manto se distingue la cruz griega sobre su cabeza y la estrella sobre el manto en el hombro derecho; el Niño, como en las versiones medievales y modernas de la Virgen de las Nieves o Santa María la Mayor porta un libro (en lugar del rollo). Los halos de diseño de rayos es atípico en este tipo de representación. Esta añeja iconografía con la invocación de Madre Admirable enlaza la prefigura de la zarza ardiente con la grandeza y virtudes de la Virgen María, al mismo tiempo que la representación de Aznalcázar muestra la apropiación del título poderoso a través de la advocación de la Antigua para festejar tales privilegios.

La obra de Dornn, enriquecida con láminas y la interpretación de éstas sobre los privilegios de la Madre del Verbo Encarnado a través de los títulos o invocación mariana, puso en correlación el uso de la prosa y la imagen con prefiguras del Antiguo testamento²⁹. Transcribo la interpretación sobre el título de madre admirable: “Esta Imagen nos manifiesta aquella admirable Zarza, que vio Moisés con asombro, que ardía, y no se quemaba. Por esta zarza, es representada María, de la cual anunció el Profeta: *se llamará su nombre admirable*. Por esta razón llama la Iglesia a la Virgen *Madre Admirable*; pues todas sus prerogativas son muy admirables. Porque María nació de Madre estéril, María fue Madre, pero sin obra de Varón: María fue a un mismo tiempo Madre, y Virgen. Por ventura todo esto no es una cosa admirable? Y no es lo mismo esto, que arder, y no quemarse?³⁰” De tal manera que la advocación de la Antigua es consumada representante de las prerogativas de la Virgen María, la incorporación del mote referido exalta su origen, su misión e incluso el tamaño y dimensión de su figura que en seguida ilustro.

Así, del prototipo excepcional de la figura de la Virgen, Dornn explica: María, como la soñó Nabucodonosor, es un árbol tan alto que llega hasta el cielo, de grandes ramas que cubren la tierra, por ello María es “Madre admirable por su magnitud, y por su altitud, pues excede á los ángeles, y Santos en la sublimidad de su gloria. Es admirable por su latitud, porque su misericordia por todo el mundo se extiende³¹”. Tan admirable es por sus gracias y privilegios que a sus pies están postrados los cuatro elementos “y le prometen rendida obediencia. Porque si María lo manda, al instante se apaga el fuego, el agua se detiene dentro de sus límites, el aire respira suavemente, la tierra fructifica con abundancia, los enfermos sanan, y aun los muertos resucitan. Por ventura no son admirables estos efectos³²”.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Los ejemplos analizados muestran la respuesta que los cuerpos rectores a cargo del culto a la Virgen de la Antigua asumieron en tanto súbditos en la afirmación de una creencia y en su fortalecimiento mediante la recepción de la imagen y de la palabra escrita. Estas iniciativas son resultado de la orientación totalizadora del culto a María Santísima y se integran estéticamente a los propósitos de la administración borbónica por su absoluto control de la monarquía católica. Los nexos antiguos y modernos en la transformación plástica de Nuestra Señora de la Antigua refrendan la vigencia de su arquetipo y de los modelos de la familia Wierix, que fijaron cánones formales y simbólicos circulantes en el orbe cristiano, los que fueron retomados en el siglo XVIII para satisfacer las demandas ideológicas expresadas en la retórica de lo visual.

²⁹ Schenone, 2008, p. 260. Rivera, 2006, pp. 350-352.

³⁰ Dornn, *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima*, M.DCC.LXVIII, p. 41. La figura de la zarza incombusta y la maravilla de su resplandor entre las llamas, es citada por Bartolomé de Peralta y Pedro Francisco de Oronsoro, *Oracion panegyrica María Santísima en su concepción immaculada*, 1762, pp. 2 y 2.

³¹ Dornn, *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima*, M.DCC.LXVIII, p. 41.

³² Dornn, *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima*, M.DCC.LXVIII, p. 42.

BIBLIOGRAFÍA

- Bravo Ugarte, J., *Diócesis y obispos de la iglesia mexicana*, México, Buena Prensa, 1941.
- Centeno de Vera, J., *Sermón panegírico, que en el plausible anual novenario, que en glorias de la Concepción Immaculada de María Santísima Nuestra señora celebra la noble ciudad de Texcoco [...]*, México, impreso por la viuda de Miguel de Rivera, sin fecha, fue predicado el 9 de diciembre de 1711, Biblioteca Nacional de México (en adelante BNM), Fondo Lafragua, 572.
- Dornn, F. X., *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima*, expresada en cincuenta y ocho estampas e ilustrada con devotas Meditaciones, y Oraciones, que compuso en latín [...] y tradujo un devoto, Valencia, Viuda de Joseph de Orga, M.DCC.LXVIII, BNM, Fondo Reservado 242.8.
- Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, Amsterdam, ed. M. Hertzberger, "The Wierix Family, LXIII, part V, (959/1), 2003.
- Martín González, J.J., *Escultura barroca castellana (Segunda parte)*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1971.
- *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid, 1998, Cátedra.
- Mazín Gómez, O., *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1996.
- Navascués Palacio, P., *La catedral en España. Arquitectura y liturgia*, Barcelona, Lunwerk, 2004.
- Oronsoro, P. F. de, *Oracion panegyrica María Santissima en su concepción immaculada, electa patrona universal de todos los dominios del Rey Catholico por la santidad de Nuestro Santissimo Padre Clemente XIII*, México, Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1762, BNM, Fondo Lafragua, 590.
- Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*, ed. R. Acuña, México, UNAM/IIA, 1987.
- Rivera, L., "Comentario a la Letanía Lauretana de Francisco Xavier Dornn y los hermanos Klauber", en *Guadalupe arte y liturgia. La sillería del coro de la colegiata*, ed. N. Sigaut, vol. II, Zamora Mich., El Colegio de Michoacán, A.C./Museo de la Basílica de Guadalupe-Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 2006.
- Ruiz Gomar, R., N. Sigaut, J. Cuadriello, et al, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t. II, México, MUNAL-IIIE, 2004.
- Schenone, H., *Iconografía del arte colonial. Santa María*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Católica Argentina (EDUCA), 2008.
- Sigaut, N., "Un nuevo nicho para una antigua imagen", en *Morada de virtudes. Historia y significados en la capilla de la Purísima de la Catedral de Guadalajara*, coord. A. Camacho Becerra, Zapopan Jalisco, El Colegio de Jalisco, 2010.
- *Pintura virreinal en Michoacán Volumen 1*, Morelia, COLMICH/Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2011.
- "Los cultos marianos locales en Hispanoamérica", *Las representaciones del poder en las sociedades hispánicas*, ed. Ó. Mazín, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, 2012.
- Solis, A. de., *Historia de N. Señora de la Antigua, venerada en la santa metropolitana, y patriarchal iglesia de Sevilla*, Anno M.DCC.XXXIX. Ad M. D. G. ET V.L. ETH., Sevilla, Impreso en la Casa de D. Manuel de la Puerta, Impresor Latino de la célebre Universidad, y de la Regia Sociedad Médica, y Fundidor de Letras en las Siete Revueltas, BNM, Fondo de Origen: RFO/93-22649.
- Stratton, S., *The Immaculate Conception in Spanish Art*, U.S.A., Cambridge University Press, 1994.
- Valdivieso, E., et al., *Guía artística de Sevilla y su Provincia*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1981.
- Vences Vidal, M., "Nuestra Señora de la Antigua", en *Pintura virreinal en Michoacán Volumen I*, ed., N. Sigaut, Morelia, El Colegio de Michoacán-Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2011.
- *ECCE Maria Venit. La Virgen de la Antigua en Iberoamérica*, México, CIALC-UNAM/El Colegio de Michoacán, A.C., 2013.



CATEQUESIS EN LA RUTA DE LA PLATA, EL CASO DE LA IGLESIA DE PARINACOTA

MAGDALENA PEREIRA / FERNANDO GUZMÁN / PAOLA CORTI / CHILE

Las pinturas murales de Parinacota han despertado el interés de los investigadores desde hace ya varias décadas. Uno de los primeros análisis del conjunto pictórico se contiene en el libro de Luis Briones y Pedro Villaseca, *Pintura Religiosa en Tarapacá. Fe y color en el desierto*, publicado el año 1983. El texto sitúa las pinturas en un contexto más amplio y presta una especial atención a la interpretación del Juicio Final. Posteriormente, se puede mencionar el artículo de Chacama, Briones y Espinoza, publicado en la revista *Diálogo Andino* el año 1989, en el que, luego de conectar las pinturas del templo con la tradición prehispánica y las prácticas cristiano occidentales, se describen y analizan algunos aspectos puntuales de la iconografía. Ese mismo año, Briones, Espinoza, Chacama y Andrade, presentaron el segundo informe técnico de avance del proyecto Catastro, Evaluación y Estudio de la Pintura Mural en el Área Centro Sur Andina, impulsado por la Organización de Estados Americanos y ejecutado, en lo que corresponde a Chile, por la Universidad de Tarapacá; documento que contiene una detallada descripción de las obras. No se trata, por cierto, de un recuento exhaustivo de lo que se ha escrito acerca del tema, sino más bien de una selección de aquellos trabajos que dieron a conocer la riqueza de los murales de Parinacota.

En los últimos cinco años la reflexión acerca del tema se ha acrecentado gracias a nuevos aportes liderados por la Universidad de Tarapacá y a los trabajos ejecutados por el equipo de la Fundación Altiplano y la

Universidad Adolfo Ibáñez¹. El año 2009 se publicaron dos artículos en la revista *Diálogo Andino*, uno de Juan Chacama en el número 33 y otro de Castro, Chacama y Mir en el número 34 de la revista. Entre los años 2008 y 2010 Paola Corti, Fernando Guzmán y Magdalena Pereira presentaron tres ponencias en el V y VI Encuentro Barroco realizado en Bolivia, las que se encuentran publicadas en las actas correspondientes. Los mismos autores trabajaron un artículo para el N°3 del año 2011 de *Colonial Latin-American Review*. La proximidad temporal de estos trabajos ha impedido establecer un diálogo entre ellos; el propósito del presente trabajo es, precisamente, mostrar los argumentos centrales de los dos artículos publicados en la revista *Diálogo Andino* el año 2009, ofreciendo los puntos de vista complementarios a las que ha arribado la investigación de Corti, Guzmán y Pereira.

En el número 33 de *Diálogo Andino* Juan Chacama publicó un artículo titulado “Imágenes y palabras, dos textos para un discurso. La prédica pastoral en los Andes coloniales. Doctrina de Codpa (Altos de Arica), siglo XVIII”. El autor se detiene a reconocer la necesidad de estudiar los murales como parte de un engranaje en el que las palabras del predicador, las fórmulas del catecismo y las imágenes pintadas en los muros se articulan para envolver y cautivar. Para Chacama los programas de ambos templos contendrían la iconografía adecuada para incul-

¹ Actualmente el equipo de investigadores de la Fundación y la Universidad cuentan con el apoyo económico de Conicyt, institución que ha otorgado el financiamiento para desarrollar el proyecto Fondecyt Regular N°260 1120562.

car, en diálogo con los sermones contenidos en el Tercero Catecismo, los principios básicos de la fe². El autor advierte lo sorprendente que resulta encontrar pinturas con una carga doctrinal tan fuerte, ejecutadas a fines del siglo XVIII. Se trataría de localidades en las que se desarrolla una evangelización tardía, las directrices del III Concilio Limense, por tanto, se habrían aplicado con doscientos años de retraso en los Altos de Arica. Este desplazamiento temporal en el proceso de evangelización se explicaría, según el autor, por la escasa atención religiosa que caracterizó a muchas localidades de la pre cordillera y el altiplano durante el período colonial, ocasionada, a su vez, por la falta de interés económico de la zona y la permanente carencia de sacerdotes. El artículo se detiene a describir algunos asuntos que parecen especialmente relevantes para este marco de análisis, destacando las postrimerías, las escenas de la pasión de Cristo, las representaciones de santos y mártires, así como imágenes que evocan la extirpación de idolatría y otras que se podrían referir a la contingencia de las rebeliones indígenas de fines del siglo XVIII.

El artículo “Excitar y Subyugar. Pastoral de la Imagen y poblaciones indígenas en Arica Colonial” publicado por Castro, Chacama y Mir en el número 34 de *Diálogo Andino*, propone comprender las pinturas de Parinacota en el contexto de una pastoral de la imagen cuyo objetivo habría sido controlar la memoria indígena, influyendo así en la conciencia y en el comportamiento de quienes se veían expuestos a la constante observación de un repertorio pictórico³. El texto interpreta el programa iconográfico de Parinacota como un conjunto de imágenes destinadas a acrecentar el sentimiento de culpa y el temor a las consecuencias del pecado. El Juicio Final o las Postrimerías (Fig. 1), cuya centralidad ya estaría propuesta en el texto de Briones, así como las escenas de confesión (Fig. 2), serían imágenes fundamentales para comprender la retórica de los murales. En una comunidad carente de atención sacerdotal permanente, las imágenes de los castigos infernales y de los penitentes expulsando sapos y culebras de su boca se articularían para impregnar la memoria y, de este modo, subyugar la razón y la voluntad.

Se podrían sintetizar ambos trabajos contenidos en la revista *Diálogo Andino* en las siguientes premisas:

1. Los murales de Parinacota y Pachama, realizados a fines del siglo XVIII, contendrían un compendio básico de la doctrina cristiana, siguiendo, tardíamente, las orientaciones de los textos emanados del III Concilio Limense.

2. Esta evangelización tardía se explicaría por la ausencia de atención sacerdotal regular en muchos pueblos de la pre-cordillera y el altiplano.
3. Las imágenes son herramientas que, articuladas con los sermones, se graban en la memoria e influyen en la conciencia moral de los que las observan cotidianamente.
4. El principal poder de este sistema de imágenes y palabras radicaría en su capacidad para provocar el miedo, rasgo que en Parinacota estaría especialmente presente. A partir de estos cuatro aspectos es posible desplegar algunos puntos de vista complementarios.

En torno al carácter de catequesis tardía de los murales de Parinacota y Pachama, sin desconocer la pertinencia de lo planteado por Juan Chacama, es interesante observar las fuertes diferencias existentes entre ambos programas, el primero centrado en las escenas de la pasión, las postrimerías y los sacramentos, el segundo caracterizado por la representación de un repertorio de santos, temática, esta última, poco adecuada para impulsar un proceso de catequesis. Se podría afirmar que las pinturas de Parinacota son marcadamente doctrinales y las de Pachama, por el contrario, tendrían un sesgo más bien devocional. Los muros del pequeño templo de Parinacota contienen un verdadero compendio pictórico del catecismo, son una verdadera *Biblia Pauperum* en la que se puede leer toda la doctrina acerca de la salvación de los hombres: la eternidad del alma, el pecado, la pasión de Cristo, los sacramentos como canales de la Gracia Divina, el infierno, el purgatorio y el cielo, como lo explica el libro de Corti, Guzmán y Pereira: *La pintura mural de Parinacota en el último bofedal de la Ruta de la Plata*⁴. Con excepción de algunos aspectos morales, toda la doctrina cristiana recogida en el *Catecismo Breve*, el *Catecismo Mayor* y el *Tercero Catecismo por Sermones* tiene su reflejo en las imágenes que conservan los muros del templo.

La reflexión desarrollada desde la Fundación Altiplano y la Universidad Adolfo Ibáñez apuntan a la adecuación de las pinturas, a la realidad de cada pequeña localidad. Los sacerdotes que definieron las temáticas de cada programa consideraron que en Parinacota se debía poner en práctica un proceso de evangelización tardía, mientras que en Pachama resultaba suficiente con promover la devoción a algunos santos. Es posible conjeturar que la cercanía del último pueblo a la localidad de Santiago de Belén, cabecera de doctrina desde 1777⁵, facilitara una

² Chacama, 2009, p. 20-21.

³ Castro, Chacama y Mir, 2009, p. 36.

⁴ Corti, Guzmán y Pereira, 2013, pp. 41-107.

⁵ Archivo Arzobispal de Arequipa. Descripción de la doctrina de Belén, 1787, Legajo Arica-Belén 1694-1856, f.1.



Fig. 1. *Detalle del Juicio Final*. Pintura mural en la iglesia de Parinacota. Siglo XVIII.



Fig. 2. *Confesión*. Pintura mural en la iglesia de Parinacota. Siglo XVIII.

atención sacerdotal más o menos regular; de modo que, la prioridad no era inculcar el catecismo por medio de imágenes sino avivar, a través de ellas, devociones particulares. En la iglesia de Santiago de Belén existió un completo programa de pintura mural, hoy desaparecido, según consta en 1793, “toda finamente pintada”⁶; se podría suponer que dichas pinturas pudieron ser ejecutadas en la misma época de Pachama y que, debido a la presencia del doctrinero en el pueblo, contendrían un repertorio iconográfico marcadamente devocional. Parinacota, a diferencia de Pachama, no habría visto cambios significativos con la división de la doctrina de Codpa, seguía estando demasiado lejos de los sitios donde residían sacerdotes; la presencia eclesiástica continuaría siendo esporádica y desarticulada, requiriéndose, por tanto, un conjunto de imágenes de marcado carácter doctrinal. Debe tenerse en cuenta que Parinacota congregaba a los pastores y ayllus de los alrededores, como Caquena, gran bofedal que no contó con iglesia hasta fines del siglo XVIII.

Es interesante observar los programas de pinturas murales de las iglesias de la Ruta de la Plata, conjunto de vías que unían Potosí con el puerto de Arica⁷, con el objeto de identificar en que medida el fenómeno de adecuación a las necesidades locales se manifiesta en pueblos como Curahuara de Carangas y de Copacabana de Andamarca, en Bolivia⁸. En el primer templo se observa una sumatoria de temas doctrinales con otras imágenes de carácter devocional, dicotomía que se podría explicar, al menos en parte por la sobrevivencia de pinturas del siglo XVII junto a otras de finales del siglo XVIII; el programa más antiguo habría incluido una mayoría de elementos doctrinales, mientras las pinturas más tardías habrían optado por incluir las efigies de santos. En el caso de Copacabana de Andamarca el énfasis está puesto en la representación de las postrimerías, con un sorprendente desarrollo de la representación del cielo como un frondoso bosque, la localidad es un santuario con escasa población permanente, circunstancia que podría explicar el desarrollo de un programa en el que solo se tocan uno o dos aspectos que debían impactar a un peregrino que permanecía en el pueblo unos pocos días.

El siguiente aspecto que se debe atender es el papel exacto que jugaban las imágenes en el proceso de catequesis. Como ya se indicó, Castro, Chacama y Mir se refieren a la articulación de palabras e imágenes y dan cuenta de los efectos que la memorización de las imágenes

provocaría en la conducta de los indios. Como complemento a estos planteamientos parece necesario hacer mención al arte de la memoria, práctica occidental que todo sacerdote tendría presente a la hora de enseñar el catecismo. La retórica en el mundo antiguo y la prudencia en la Edad Media se sirven de un repertorio de imágenes que la imaginación distribuye en un edificio ficticio o en uno real que la memoria ha retenido. Los recorridos por el palacio interior de la memoria van llevando, al que sigue esta práctica, a los lugares donde se almacenan imágenes impactantes que permitirán recordar conceptos o acontecimientos⁹. En este sentido, es interesante recordar que la doctrina cristiana se enseñaba en la iglesia, es decir, delante de las imágenes, tal como lo señala la epístola que presenta el catecismo limense: “recitándolo a sus tiempos los muchachos y los mayores, quando se junten en la Iglesia”¹⁰. La intención de la Iglesia y de los doctrineros sería que el indio cristiano retuviese las imágenes y su ubicación dentro del templo, de modo que luego la memoria pudiese recorrer el edificio para hallar en él las imágenes que en un momento determinado podía necesitar para orientar su comportamiento. En la misma dirección apuntaría el consejo recogido en el vigésimo octavo sermón del Tercero Catecismo: “yd a las yglesias por las mañanas, y allí hazed oración cada día, sin faltar ninguno y también a las tardes, tomando agua bendita y besando la cruz, y mirando las imágenes”¹¹; práctica cuyo objetivo habría sido permitir a los fieles almacenar en la memoria el templo y su repertorio iconográfico. Luego, en la vida cotidiana, la imaginación volvería a visualizar interiormente las pinturas para recordar la doctrina y, sobre todo, para asistir a la prudencia en orden a reconocer el recto actuar cristiano. No es posible conocer hasta qué punto estas formas culturales fueron asimiladas y practicadas por la población aymara de Parinacota y de otras localidades, es bien probable que las prácticas culturales andinas interfirieran de algún modo en su comprensión y en la ejercitación del arte de la memoria. Sin embargo, se puede afirmar que todos los sacerdotes activos en los siglos XVII y XVIII –o la mayoría de ellos– entendieron que la forma concreta de articular palabras e imágenes en la memoria debía seguir la lógica antes expuesta¹².

Finalmente, corresponde comentar la idea de Castro, Chacama y Mir, acerca de que la articulación de sermones, formulas del catecismo e imágenes pintadas

⁶ Archivo Arzobispal de Arequipa. Descripción de la doctrina de Belén, 1787, Legajo Arica-Belén 1694-1856, f.1.

⁷ Acerca de la Ruta de la Plata se puede consultar: López, 1990. López, 2004.

⁸ Gisbert, 1998, 132-133, 152-154.

⁹ Yates, 2005, pp. 47-104.

¹⁰ “Epístola del Concilio”, en *Doctrina Christiana...* 1584.

¹¹ *Tercero Catecismo...* 1773 (1584): Sermón XXVIII: 409.

¹² Vergara, 2004.

se orientaba fundamentalmente a incentivar el temor al pecado y al infierno, como lo demostrarían las pinturas de postrimerías y confesiones presentes en los muros de Parinacota. De este modo, se contaba con una eficaz herramienta para alinear el comportamiento de los indios a la moral cristiana. No cabe duda, como ya lo percibió Luis Briones, que en el programa iconográfico de Parinacota las postrimerías y, por tanto, la representación del infierno y del pecado son elementos fundamentales; sin embargo, es posible, a la luz de la totalidad del programa, concebir una interpretación que incluya otros aspectos.

La investigación de Historia del Arte desarrollada por Corti, Guzmán y Pereira, sin desconocer la relevancia de las escenas de postrimerías, considera que el programa iconográfico está determinado, principalmente, por las cinco escenas de la Pasión de Cristo: la Oración en el Huerto, el Prendimiento (Fig. 3), la Flagelación (Fig. 4), el camino al Calvario (Fig. 5) y la Crucifixión. Este pequeño ciclo y el Juicio Final parecieran ser las claves para comprender el propósito de quien definió los aspectos que se representarían en los muros del templo. Las demás temáticas presentes: oración, sacramentos, penitencia y santidad debieran interpretarse a la luz de estos ejes centrales.

La *Summa de la Fe Catholica* que presenta el Catecismo Limense es un apretado resumen de la doctrina en solo dos páginas que contiene lo “que se ha de enseñar a los que por enfermedad peligrosa se bautizan, y así mismo a los viejos y rudos, que no son capaces de Catecismo más largo”¹³, como aclara el documento. El texto contiene cuatro puntos que deben ser comprendidos y aceptados por el indio: la existencia de Dios y la eternidad del alma humana, la Santísima Trinidad, la redención obtenida por Cristo con su muerte en la cruz y la necesidad de los sacramentos, especialmente el bautismo y la confesión, para recibir las gracias redentoras obtenidas por el sacrificio de Cristo.

No es casual, por tanto, que la primera y más impactante imagen de Parinacota sea precisamente el Juicio Final; está en el comienzo de toda catequesis, como se puede corroborar en el *Catecismo Menor*, en el *Catecismo Mayor* y en el *Tercero Catecismo por sermones*. Así lo recuerda brevemente la *Summa de la Fe*: “Que ay un solo Dios, hazedor de todas las cosas. El qual después de esta vida, da gloria eterna a los buenos que le sirven, y pena eterna a los malos que le ofenden”¹⁴. Se trata, por tanto, de una práctica pictórica habitual, como lo refrenda la recomendación de Guaman Poma de Ayala¹⁵, que se encuentra en perfecta sintonía con los primeros argumentos que debía desarrollar todo proceso de catequesis: Dios existe,



Fig. 3. *Prendimiento de Cristo*. Pintura mural en la iglesia de Parinacota. Siglo XVIII.



Fig. 4. *Flagelación de Cristo*. Pintura mural en la iglesia de Parinacota. Siglo XVIII.

¹³ “Summa de la Fe”, en *Doctrina Christiana...* 1584.

¹⁴ “Summa de la Fe”, en *Doctrina Christiana...* 1584.

¹⁵ Guaman Poma, 2008 (1615). *Nueva Corónica y buen gobierno*: Tomo II, p. 548.

el alma humana es inmortal y, finalmente, después de la muerte seremos premiados o castigados según nuestras obras. Sin embargo, esta dimensión del temor al infierno y a las consecuencias del pecado debería ser puesto, como lo hacen los textos limenses, en un contexto más amplio.

Luego de referirse a la Trinidad, la *Summa de la Fe* sintetiza la redención obrada por Cristo: “Que el hijo de Dios verdadero se hizo hombre por nosotros, y este es Jesuchristo: el qual con su muerte y sangre nos redimió de nuestros pecados, y resucitó, y vive para siempre”¹⁶. Las cinco escenas de la Pasión que se pintaron en los muros de Parinacota tienen por objetivo recordar a los fieles que la salvación eterna no se obtiene por mérito propio, que el hombre pecador no podría alcanzar el cielo sino es por la misericordia de Dios que envió a su único Hijo como ofrenda propiciatoria para borrar las ofensas de la humanidad. En este sentido, el papel del Juicio Final es darle sentido a la obra redentora de Cristo. La consideración de las postrimerías no sería el centro del discurso, sino un punto de partida indispensable¹⁷.

El siguiente párrafo de la *Summa* recuerda la necesidad de bautizarse y confesarse para alcanzar la salvación: “Que para ser salvo el hombre, se ha de hazer Christiano, creyendo en Jesuchristo, pesándole de sus pecados: y recibiendo el sancto baptismo: o si ya es baptizado y ha tornado a pecar, confesando sus culpas al sacerdote. Así que recibiendo los Sacramentos, y guardando la ley de Dios, será salvo”¹⁸. Ambos sacramentos están expresamente representados en los murales, el primero en la escena del bautismo de Cristo en el Jordán (Fig. 6) y el segundo en las dos representaciones de la confesión que se encuentran en el muro de acceso (Fig. 2). El programa de Parinacota incorpora dos sacramentos que no están en la *Summa*, pero sí en los otros textos limenses de catequesis, el Matrimonio, a través de los desposorios de la Virgen y san José, y la Eucaristía, por medio de la escena de los devotos (Fig. 7) y

la de la defensa de la Eucaristía. La imagen del penitente vomitando sapos y culebras delante del sacerdote es uno de los fundamentos utilizados por Castro, Chacama y Mir para hablar de una pastoral del miedo orientada a facilitar el control social y de las conciencias; desde la perspectiva de la Historia del Arte, la escena de la confesión debería comprenderse junto a las referencias a otros sacramentos y en íntima conexión con el ciclo de la pasión.

A la luz de los antecedentes señalados, es posible afirmar que el programa pictórico de Parinacota contiene, como ya se afirmó, una síntesis de la doctrina de la salvación. Dios sacrifica a su Hijo para redimir a los hombres de sus pecados, las gracias obtenidas de la inmolación de Cristo se reciben en la Iglesia y por medio de los sacramentos, especialmente el Bautismo, la Confesión, la Eucaristía y el Matrimonio. Para mantenerse en el buen camino se presenta el ejemplo de la Virgen Dolorosa 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.

No se puede descartar que algunos sacerdotes, en la línea de lo que señalan Castro, Chacama y Mir, utilizaran las imágenes pintadas en Parinacota, entre otras cosas, para promover el temor al pecado y al infierno. Sin embargo, el contenido iconográfico del programa es más amplio, se podría afirmar que singularmente ambicioso para el tamaño del templo en el que se encuentran. En definitiva, se trata de un conjunto de imágenes que fueron puestas ahí para reforzar el proceso de catequesis, exponiendo de que modo Dios interviene en la historia de la humanidad y en las vidas personales en su doble dimensión de Juez y Padre Misericordioso. El objetivo no es, sin duda, la asimilación de una serie de conocimientos teóricos, las pinturas son un llamado a la conversión que requiere una sincera contrición, el propósito de enmendar la vida y la participación en los sacramentos.

¹⁶ “Summa de la Fe”, en *Doctrina Christiana...* 1584.

¹⁷ Corti, Guzmán y Pereira, 2010a. Corti, Guzmán y Pereira, 2010b. Guzmán y Pereira, 2012.

¹⁸ “Summa de la Fe”, en *Doctrina Christiana...* 1584.



Fig. 5. *Camino al Calvario*. Pintura mural en la iglesia de Parinacota. Siglo XVIII.



Fig. 6. *Bautismo de Cristo en el Jordán*. Pintura mural en la iglesia de Parinacota. Siglo XVIII.



Fig. 7. *Devoción Eucarística*. Pintura mural en la iglesia de Parinacota. Siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

- Archivo Arzobispal de Arequipa. Descripción de la doctrina de Belén, 1787, Legajo Arica-Belén 1694-1856.
- Castro, N., Chacama, J. y Mir, R., “Excitar y Subyugar. Pastoral de la Imagen y poblaciones indígenas en Arica Colonia”, en *Diálogo Andino*, N° 34, 2009.
- 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”, en *Diálogo Andino*, N° 33, 2009.
- Corti, Guzmán y Pereira, “El indio trifronte de Parinacota, un enigma iconográfico”, en *Colonial Latin-American Review*, London, volumen 20, N° 3, 2011.
- Corti, P., Guzmán, F. y Pereira, M., “El Juicio Final de Curahuara de Carangas y Parinacota”, en *Entre Cielos e Infiernos*, La Paz, GRISO y Unión Latina, 2010.
- Corti, P., Guzmán, F. y Pereira, M., “El Juicio Final de Parinacota en el contexto del programa iconográfico de los murales del templo”, en *Entre Cielos e Infiernos*, La Paz, GRISO y Unión Latina, 2010.
- Doctrina Christiana y catecismo para instrucciones de los indios, y de las demás personas que deben ser enseñadas en nuestra Santa Fe.* 1584. Lima: Antonio Ricardo impresor.
- Gisbert, T., *Pintura mural en el área centro sur andina*, La Paz, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Organización de los Estados Americanos, 1998.
- Guaman Poma de Ayala, F., *Nueva Corónica y buen gobierno*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 2008 [1615].
- Guzmán, F. y Pereira M., “La pintura mural y la crisis del poder en dos iglesias de la Ruta de la Plata”, en *Barroco y Poder*, La Paz, GRISO y Unión Latina, 2012.
- López, C., *Potosí-Arica, trazado de un recorrido*, La Paz: manuscrito inédito, 1990.
- López, C., “Los circuitos del comercio colonial en Charcas (hoy Bolivia)”, en Silva, H. (ed.), *Los caminos del MERCOSUR. Historia Económica Regional. Etapa colonial*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 2004.
- 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*, Lima, 1773 [1584].
- Vergara, J., *Historia y pedagogía del seminario conciliar en Hispanoamérica, 1536-1800*, Madrid, Editorial Dykinson, 2008.
- Yates, F., *El Arte de la Memoria*: Madrid: Ediciones Siruela, 2005.



MANIFESTACIONES CULTURALES LOCALES A TRAVÉS DE LAS ACUARELAS DEL OBISPO BALTASAR MARTÍNEZ COMPAÑÓN (PIURA, 1783 – 1785)

VÍCTOR R. VELEZMORO MONTES / PERÚ

INTRODUCCIÓN

La obra titulada *Trujillo del Perú* constituye una fuente valiosa para el conocimiento de la región norte del Perú. El documento comprende 1411 acuarelas que reproducen las características etnográficas, ecológicas, tecnológicas y productivas de los territorios que ocupan las actuales regiones de La Libertad, Lambayeque, Piura, Tumbes, Cajamarca, San Martín y Amazonas durante el último cuarto del siglo XVIII.

Los nueve tomos se realizaron por iniciativa de don Baltasar Jaime Martínez de Compañón y Bujanda (Cabredo, Navarra 1735 – Bogotá 1797), por entonces Obispo de la Diócesis de Trujillo quien, en 1782, inició una *visita eclesiástica* a las provincias de su obispado que culminó en 1785.

Si bien diversas investigaciones han prestado atención a las imágenes como fuente documental por su aporte a la ciencia botánica como a la historia económica; en esta ocasión se analizará un pequeño conjunto de representaciones desde la óptica de la historia del arte. Interesa conocer los modos en que fueron reproducidas por orden del obispo Navarro las manifestaciones culturales que hoy se catalogan como “patrimonio inmaterial” en láminas que recogen actividades vinculadas con las costumbres populares (alimentación, arquitectura y danzas) propias de la población indígena distribuida en el amplio territorio denominado “Los Valles” (La Libertad, Lambayeque y

Piura), los cuales son herederos de tradiciones culturales no-incas desde los tiempos de las culturas Mochica, Sicán y Chimú.

El artículo aborda este conjunto de imágenes por un lado, analizando los aspectos artísticos y compositivos en su realización. A continuación, intentará establecer relaciones significantes comparando las imágenes con relatos e imágenes de otras épocas.

EL OBISPADO DE TRUJILLO Y LA VISITA PASTORAL DE MARTÍNEZ COMPAÑÓN

En 1784, por disposición del Virrey Teodoro de Croix (1784 – 1790) se implantó el sistema de *Intendencias* en el virreinato peruano siguiendo la orden real de 1783. Trujillo, al norte de Lima, pasó a ser cabecera de una intendencia que se organizó en siete partidos: Trujillo, Saña, Piura, Cajamarca, Chachapoyas, Pataz y Huamacucho, a lo que se sumó Huambos (1787). Según Lohmann Villena, a fines del siglo XVIII “Trujillo abarcaba casi todo el norte del Perú, vale decir un tercio del área total del virreinato”¹(Fig. 1).

En lo eclesiástico Trujillo también fue cabeza de un Obispado. Por *Breve* del Papa Gregorio XIII (1577), confirmado por *Breve* de Paulo V (1609), la Iglesia Matriz de Trujillo se instituyó en Catedral en 1616, siendo Fray Francisco de Cabrera su primer obispo. El obispado tru-

¹ Lohman, 1992, p. 782.



Fig.1. Mapa Topográfico del Obispo de Trujillo del Perú, volumen I, folio 4r.

jillano se puso bajo la tutela de la Purísima Concepción de María Santísima (1624), según cuenta el corregidor Miguel Feijóo de Sosa y se organizó en doce provincias: Trujillo, Saña, Piura, Cajamarca, Huambos, Huamachuco, Chachapoyas, Pataz, Luya, Jaén de Bracamoros y Lamas².

Un siglo después, tras el deceso del Obispo Francisco Javier de Luna Victoria y Castro (1777), y ante la inesperada muerte de su sucesor Don Cayetano Marcellano Agramunt, fue elegido como Obispo de Trujillo, Don Baltasar Jaime Martínez de Compañón (1779).

Entre las principales iniciativas del obispo Navarro fue la realización de una *visita pastoral* a los pueblos de la diócesis. Ésta iniciativa se realizaría en dos etapas: primero, la visita al partido de Trujillo (1780-1782) y luego la visita a las provincias (1782-1785). Las tareas que se impuso lo revelan, según Reverte, como un hombre ilustrado e ilustre de su tiempo que supo “desempeñar los papeles de su vida con hombría de bien”. Hay, en el obispo no sólo la obediencia de cumplir una ordenanza, también la convicción de realizar una labor necesaria porque valora la importancia “para el buen gobierno de los pueblos en lo espiritual y lo temporal, un perfecto y cabal conocimiento de su geografía y de su historia natural en quien los gobierna [...] unida al ardiente amor que me inflama de la mayor prosperidad de

los Estados de V.M. en general, y de las provincias de este Obispado de mi cargo en particular, [...]”³.

A ello se suma el “cumplimiento de mi obligación con documentos verdaderos y ciertos del estado actual de la disciplina civil, cristiana y eclesiástica, y costumbres de esta dicha Diócesis y de los medios más oportunos y propios para mejorarlas en la parte que lo necesiten; [...]”⁴.

Las mejoras que produjo fueron sustanciales. Según Domínguez Bordona, el obispo fundó veinte pueblos nuevos, reubicando a 16,820 habitantes. Además, trasladó otros diecisiete pueblos. Reparó la catedral de Trujillo que estaba seriamente dañada por el terremoto de 1759. Además ordenó la construcción de una nave para entierros. Fundó treintinueve iglesias nuevas y reparó otras veintinueve. Construyó un total de cincuenta y cuatro escuelas en toda la Diócesis, además de seis seminarios y cuatro casas de educación para niños indígenas.

En lo civil, su obra se dirigió a ordenar la construcción de seis nuevos caminos (haciendo un total de 180 leguas), así como de 3 acequias (16 leguas en total). Fomentó la siembra de Cascarilla (Trujillo y Otuzco); Cacao (Tongo, Balzas, Moyobamba, Santo Toribio, San Marcos y Magdalena); Lino (Chócope y Saña) y Plantío de árboles (Sechura)⁵.

² Feijóo, *Relación descriptiva de Trujillo del Perú*, p. 43.

³ Reverte, 2011, p. 162.

⁴ Carta dirigida al Rey Carlos III, con fecha 1 de octubre de 1786 y publicado posteriormente en el *Mercurio Peruano*, N° 347, 1 de mayo de 1794. Cfr. Martínez Compañón, *Mercurio Peruano*, 3.

⁵ Con fecha 14 de abril de 1782, el Obispo ordenó circular, entre los curas de la diócesis, un cuestionario con preguntas ajenas al tema propiamente eclesiástico. En el contenía 18 preguntas que pretendían conocer más a fondo la geografía, la naturaleza, la demografía de cada región. Cfr. Loc. Cit.

⁶ Domínguez, 1936, p. 5.



Fig. 2. Carta Topográfica de la Provincia de Piura, situada en los Valles del Obispado de Trujillo del Perú, volumen I, folio 79r.

La *visita* relieves una importancia especial “para el estudio de la Iglesia, sociedad y cultura en indias durante el último tercio del siglo XVIII” como afirma Restrepo⁷, como también, demuestra el esmero de Martínez Compañón por “conocer directamente la realidad de su Diócesis”, como afirma De la Puente, resaltando asimismo que la obra entraña “el vivísimo empeño por conocer bien a sus hombres, costumbres, tradiciones, culturas, personalidad. La visita a su Diócesis responde no sólo a un mandato, sino a una íntima vocación personal.”⁸

En una carta enviada al Virrey don Manuel de Guirior, con fecha 10 de febrero de 1780, se señala la importancia de realizar la visita pastoral: “porque además de ser ésta un aparte tan esencial de mi ministerio el haber mucho lugares, y aún provincias enteras, que no han conocido a un Obispo, y otras que no lo han visto desde principios del siglo son otras tantas eficaces razones [...]”⁹.

El itinerario se inició en 1782 visitando las provincias Cajamarca y Jaén y las orientales de Chillaos, Motilones de Lamas y Moyobamba. En 1783, visitó Cajamarquilla, Piura, Huambos y Luya. En 1784, llegó a Saña y nuevamente a Cajamarca, Patás y, en 1785 a Huamachuco.

EL PARTIDO DE PIURA Y SU COMPOSICIÓN

El partido y provincia de Piura situada al norte del obispado, se destaca por ser la primera de fundación española en el Perú virreinal (1532)¹⁰. Hasta 1783, la ciudad de Piura fue cabeza de corregimiento compuesto por doce partidos: Piura, Ayabaca, Frías, Huancabamba, Huarmaca, Olmos, Motupe, Salas, Sechura, Paita, Tumbes y Catacaos (Fig. 2).

Al crearse la Intendencia de Trujillo (1784), Piura pasó a ser un partido, pero mantuvo la división interna de doce curatos¹¹. Joseph Ignacio de Lequanda –sobrino del

⁷ Restrepo, 1991, p. 101.

⁸ De la Puente, 1991, p. 142.

⁹ Restrepo, 1992, p. 42.

¹⁰ La Universidad de Piura y la Universidad Politécnica de Madrid vienen trabajando, desde 1999, en el proyecto titulado “San Miguel de Piura. Primera fundación española en el Perú (1534)”, la que tiene como objetivo realizar investigaciones arqueológicas, arquitectónicas e históricas sobre los yacimientos de la ciudad hispana de San Miguel de Piura (hoy Piura la Vieja), segundo asiento de esta ciudad “volante” que estuviera inicialmente situada en el valle del río Chira, en el asiento de Tangarará (1532) y del cual se despobló por problemas de insalubridad. El asiento de Piura la Vieja fue protagonista de las Guerras Civiles entre españoles y fue deshabitado hacia mediados de 1570, para trasladar a la población al puerto de Paita, que pasó a denominarse San Francisco de Buena Esperanza. Sin embargo, un nuevo traslado –ordenado por el Virrey Conde del Villar– llevó a la población piurana a su actual y definitivo asiento: San Miguel del Villar (hoy Piura), en 1588.

¹¹ En la *Descripción* de Cosme Bueno (1766) se indica que las parroquias que componen el partido de Piura son: Catacaos, Sechura, Olmos, Motupe, Huarmaca, Salas con 2 anexos (Penachi y Cañares) todos ellos pueblos de indios. Además, Tumbes y su anexo Amotape; Paita con 2 anexos (Colán y La Chira); Ayabaca con su anexo Chocán; Huancabamba con 2 anexos (Sondor, Asiento de Chalcacos); Piura con 3 anexos (La Punta, Morropón, Suipirá), y Frías con 3 anexos (Sondorillo, Pacaipampa y Cumbicus). Cfr. Jordan, 1950, pp. 304-305.

Obispo Martínez Compañón- “hacendista notable que desempeñó cargos de importancia en Trujillo, Guaman- go y Lima a decir de López Serrano¹², afirmó que para el final del siglo XVIII, Piura contaba con 23 poblaciones entre grandes y pequeñas, 58 fincas rústicas y “algunas ca- bañas¹³”.

En cuanto a la composición social de la población del partido de Piura, se tienen noticias dispersas para el siglo que se viene estudiando. En la década de 1740, según re- gistros recogidos en el diario de viaje de Jorge Juan y An- tonio de Ulloa, se señala que la ciudad de Piura contaba con 1,500 vecinos “y entre estos hay familias de calidad distinguida”¹⁴. Un cuarto de siglo después, hacia 1766, la población de la ciudad no mantenía una mayor altera- ción, 5,000 habitantes y de ellas algunas familias nobles, las cuales sumadas “con las demás de la provincia llegan

a 11,000”, tal como lo recogió el matemático y geógrafo Cosme Bueno en su obra *Descripción geográfica de las pro- vincias que componen los reinos de Perú, Buenos Aires y Chile por Obispado* (1779)¹⁵.

Según datos recogidos por la visita del obispo Martínez Compañón, para 1786, la población del obispado cifraba 241,740 habitantes¹⁶. Lequanda, sobre la base de esta fuen- te, indica que para el partido de Piura se registraba una población total de 44,497 habitantes, personas de todos sexos, estados y condiciones¹⁷ (Cuadro N° 1).

De estos, los blancos conformaban el 6.64% (2,955 hab.); los indios componían el mayor grupo humano 55.73% (24,797); los mestizos el 23.95% (10,655); los pardos el 11.69% (5,203) y los negros esclavos una minoría de 1.98% (844 hab.). Según el historiador piurano Laurence Chunga, la ciudad de Piura, en 1793, contaría con 7,203 habitantes¹⁸.

CUADRO N° 1
Estado que demuestra el número de habitantes del Obispado de Trujillo del Perú,
con distinción de castas formado por su actual Obispo [Baltasar Martínez de Compañón]

Provincia	Ctos.	Ecle.	Sem.	Rlos.	Rlas.	Esp.	Ind.	Mix.	Par.	Neg.	Totales
Trujillo	9	144	101	60	129	1,333	4,577	1,549	2,557	1,582	12,032
Saña	20	60	-	29	-	2,593	19,751	4,873	3,152	1,760	32,218
Piura	12	67	-	18	-	2,874	24,797	10,654	5,203	884	44,497
Jaen	6	7	-	-	-	1,163	3,047	1,908	71	4	6,200
Lamas	1	1	-	-	-	36	1,649	2,593	-	-	4,279
Moyobamba	2	4	-	-	-	452	1,216	2,498	348	-	4,518
Chachapoyas	9	24	-	11	-	566	6,591	3,825	93	13	11,123
Luya	5	5	-	-	-	342	3,048	2,018	45	-	5,458
Huambos	3	18	-	7	-	2,173	9,183	7,116	309	23	18,829
Cajamarca	15	77	-	34	43	7,188	22,720	15,964	4,408	493	50,927
Huamachuco	11	64	-	-	-	2,273	17,118	18,367	250	79	38,151
Pataz	3	11	-	3	-	987	4,627	7,678	194	8	13,508
12	96	482	101	162	172	21,980	118,324	79,043	16,630	4,846	241,740

Abreviaturas utilizadas: Ctos: curatos; Ecle: eclesiásticos; Sem: seminaristas; Rlos: religiosos; Rlas: religiosas; Esp: españoles; Ind: indios; Mix: mixtos; Par: pardos; Neg: negros. Fuente: *Trujillo del Perú*, vol. I, lámina 5, tabla 1.

¹² López, 1976, p. 38.
¹³ Lequanda, *Descripción geográfica del partido de Piura*, p. 172.
¹⁴ Ulloa llegó a Piura, según se indica, el 14 de noviembre de 1740 y debió esperar a Jorge Juan quien llegó poco después. El 21 de noviembre ambos viajeros salieron de la ciudad rumbo al pueblo de indios de Sechura, distante 10 leguas hacia el suroeste. Cfr. Juan y Ulloa, *Relación histórica del viaje a la América Meridional*. pp. 9-14.
¹⁵ Bueno, 1951, p. 55.
¹⁶ La composición social de esta población estaba repartida así: españoles blancos (9,68%); indios (48,57%); negros (2,09%) “el restos de la pobla- ción, un 39,66% correspondían a la mezcla racial de estos primeros grupos primarios: mixtos – asimilados a mestizos – y pardos – asimilados a mulatos y zambos – un 32,56% y 7,10% respectivamente.” Datos tomados del cuadro titulado “Estado que demuestra el número de habitantes del Obispado de Trujillo del Perú, con distinción de castas. Formado por su actual Obispo”. Cfr. Restrepo, 1992, pp. 137-138.
¹⁷ Lequanda, *Descripción geográfica del partido de Piura*, p. 172.
¹⁸ Chunga, 2004, p. 277.

Los datos demográficos apuntan a valorar el partido de Piura como la provincia de mayor población indígena en el obispado, seguido de Cajamarca y Zaña. Pero este hecho por sí solo no constituye un elemento de valor.

Lo realmente interesante está en constatar que ese grupo humano se hallaba diferenciado en dos tradiciones culturales coexistentes dentro del espacio piurano: una, caracterizada por las tradiciones y manifestaciones culturales de la serranía (Huancabamba, Huarmaca, Frías y Ayabaca, con 12,516 indígenas)¹⁹; la otra, una tradición cultural costeña (Piura, Paíta, Sechura, Olmos, entre otros, con 12,281 indígenas)²⁰. A ello se volverá en breve.

LAS ACUARELAS DE TRUXILLO DEL PERÚ

El segundo volumen de esta monumental obra se compone de láminas realizadas a pluma con tinta negra o marrón e iluminadas a la acuarela en una rica variedad de tonalidades (rojos, verdes, azules, negros) además de tintas metálicas de oro y plata. Las imágenes reproducen las características sociales y culturales de los pueblos de la Diócesis.

Por un lado, encontramos los uniformes y trajes del clero secular y regular, de vecinos civiles y militares, hombres y mujeres, en gran medida realizados siguiendo un modelo iconográfico con leves modificaciones y marcadamente prototípico.

Frente a ellos, destaca la serie de retratos de los señores obispos de la diócesis, en los que predomina –pese a la extendida idealización (o ingenuidad, como afirma Matilde López)²¹– un interés por singularizar y caracterizar a cada uno de los personajes identificándolos por su atuendo y su escudo. Destacan aquí el retrato de don Cayetano Marcellano Agramunt y, por su originalidad, las dos versiones del retrato de don Baltasar Martínez Compañón (Fig. 3).

Esta comparación lleva a hacer un comentario sobre lo evidente: la presencia de varias manos de artistas en la confección de estas láminas. No cabe duda que el personal artístico que acompañó al Obispo en su tarea de ilustrar las características de su diócesis fue diverso.

Restrepo cree que el séquito de artistas se iría renovando conforme él recorría la diócesis. Se sustenta en una cita



Fig. 3. Baltasar Jaime Martínez Compañón, volumen I, folio 56r.

del obispo que se encuentran en una carta dirigida al Virrey Teodoro de Croix en la que señala que “tal vez notará el papel y la mano que lo ha delineado. En cuanto al papel es cierto que habría celebrado tenerlo de calidad, y medidas del de los mapas, pero no me ha sido posible conseguirlo por más que lo he solicitado. Y por lo que hace a la mano, Habiendo días hace enfermado el que delineó los primeros se me hizo preciso por no retardar más la remisión imponer amanuense en el modo y forma de delinearlo con tal feliz suceso, que con menos lecciones de las que di al primero he tenido que corregir menos en él [...]”²².

¹⁹ Se distribuyen de la siguiente manera: Huancabamba (4,035 indios); Frías (2,014 indios); Ayabaca (3,998 indios); Huarmaca (2,469 indios). Véase el cuadro titulado “Estado que demuestra el número de habitantes del obispado de Truxillo del Perú”. Cfr. Martínez Compañón, *Truxillo del Perú*, vol. I, pág. 7.

²⁰ Distribución: Piura (3,984 indios); Sechura (1,682 indios); Catacaos (1,789 indios); Salas (944 indios); Olmos (257 indios); Motupe (178 indios); Paíta (3,082 indios); Tumbes (365 indios). Los datos son tomados del cuadro mencionado en la nota anterior. Cfr. Martínez Compañón, *Truxillo del Perú*, vol. I, pág. 7.

²¹ Afirma la autora que “las láminas que corresponden a las costumbres de la vida cotidiana del Obispado, son de extremado interés, presentadas con ingenuos dibujos aunque muy sugestivos y exactos.” Cfr. López, 1976, p. 24.

²² Teófilo Arbeiza sostiene que el que lideró la cartografía fue el cartógrafo José Clemente del Castillo, quien trabajó con un equipo de ayudantes. Restrepo, 1978, Apéndice I, p. 6.



Fig. 4. Indios cocinando chicha, volumen II, E58.

López señala que las mejores láminas son las de diseño cartográfico y arquitectónico mientras que las de mayor “deformidad, desproporción e inhabilidad” son las que reproducen animales y personas las cuales no están “resueltas ni siquiera con equilibrio, no digamos nada de perfección, las perspectivas en la composición de las escenas²³”.

Dentro de este último grupo se deben incluir las acuarelas que aquí se analizan. Son láminas relacionadas con temas de costumbres y tradiciones de la vida cotidiana: cuatro corresponden a las actividades de preparación de chicha (bebida de maíz fermentada de tradición prehispánica) y su consumo en locales denominados “chicheríos”, “ramadas” o “pascanas”, un tipo de taberna indígena. Dos láminas hacen referencia a actividades productivas de tipo artesanal (hilado y tejido); las últimas dos refieren a tradiciones festivas religiosas, relacionadas con mascaradas y danzas²⁴.

²³ López, 1976, p. 8.

²⁴ Martínez Compañón, *Truxillo del Perú*, vol II, pp. 58, 59, 60, 61; 99, 100; 145, 149.

²⁵ Datos tomados del catálogo electrónico IBIS: Base de datos del patrimonio bibliográfico de Patrimonio Nacional. Entrada: Trujillo del Perú, vol. II.



Fig. 5. Indias colando chicha y despumándola (taquear), volumen II, E59.

Identificadas las características temáticas de las ilustraciones se pasará ahora al análisis formal. Las ilustraciones se han realizado sobre papel y presenta unas dimensiones comunes (228 x 165 mm.)²⁵. Cinco ilustraciones (E58, E59, E60, E61, E149) se encuentran enmarcadas por un fino recuadro en línea oscura, de modo que la escena representada tiene unos márgenes delimitados; por el contrario, las tres restantes (E99, E100, E145) no presentan ninguna línea, sólo deja un borde blanco de respeto que en el último caso (E145) se pierde porque las imágenes ocupan todo el espacio posible.

En cuanto a las manos que han intervenido, las imágenes demuestran que no provienen de una mano sino, por el contrario, varios artistas han trabajado las imágenes –posiblemente en distintos momentos–. Esto tiene sentido en tanto que, como ya se dijo, el séquito que acompañó al obispo Martínez Compañón no era muy amplio y debió, siguiendo a Restrepo, contratar artistas locales para tareas específicas.



Fig. 6. Indios merendando en chichería, volumen II, E60.

De modo que, en un breve examen de características técnicas y formales se puede identificar varias manos para las láminas. La primera se caracteriza por un trazo firme, con un dibujo que predomina la vista de perfil o de frente, pero en todo caso no utiliza la perspectiva sino la superposición de elementos, uno encima de otro (vista planiforme). Sin embargo, esas escasas habilidades técnicas las reemplaza con una mirada detallada sobre los objetos, las vestimentas y las acciones a representar. Este artista ha realizado las imágenes relacionadas con la producción de la chicha (E58, E59) (Figs. 4-5).

El segundo artista muestra una paleta de mayor colorido, aunque –como el anterior– no muestra mayores habilidades técnicas. Su tratamiento, de la perspectiva y la proporción es disparejo, sin embargo organiza las figuras de una manera más equilibrada (E61). La expresividad de los personajes representados es un valor importante en estas imágenes, que se manifiesta no sólo en las acciones, sino incluso en gestos como el de los cantantes o el del personaje que ha caído dormido en el *chicherío* (E60) (Figs. 6 y 7).

El tercer artista ha confeccionado la acuarela de la mujer que hila utilizando un trípode (llamado *catre*) y un



Fig. 7. Indios bailando en el Patio de la Chichería, volumen II, E61.

huso (E99). La imagen de perfil, se inserta dentro de un paisaje esquemático, pero cuya composición demuestra un somero conocimiento del espacio pictórico. El artista dibuja figuras en distintas posiciones aunque sin lograr del todo el *scorzo* deseado. Es llamativo el uso de un modelo idealizado (de tez blanca y cabellos rubios) para la representación de la indígena, como en el caso del niño. Cabe señalar el tratamiento pictórico del árbol en segundo plano y de las montañas del fondo, trabajadas siguiendo el modelo de los grabados holandeses del siglo XVI (Fig. 8).

Parecido es el caso del cuarto artista, quien realiza la ilustración de una mujer tejiendo con un telar de cintura (E100). En este caso, el personaje dispone en primer plano, dentro de una composición paisajística, a la figura protagonista. Su trazo es más delicado, con mayor recurso pictórico, pero acusa errores en las proporciones como en la naturalidad de las vestimentas. Una vez más vemos el interés por la naturaleza manifestado en el tratamiento de las copas de los árboles, y el manejo suelto de la técnica observable en el boceto del fondo de la lámina (Fig. 9).

El quinto artista se ha encargado de ilustrar la “Danza de los Diablicos” (E145). Es posiblemente el mejor artista



Fig. 8. *India de Valles hilando en catre*, volumen II, E99.

de este grupo, no sólo por el manejo compositivo de los elementos figurativos en el plano pictórico, los cuales, dispuestos en tres líneas superpuestas sin embargo, no se percibe planiforme, sino en conjunto por el manejo del espacio bajo sus pies; la proporción de los personajes, así como las distintas posiciones de sus pies y manos, ayudan a favor del movimiento de la escena. Finalmente, la habilidad de este artista, se manifiesta en los detalles de pies, manos, en la minuciosidad con que reproduce la vestimenta colorida de los danzantes y especialmente en la originalidad de las máscaras. El personaje que lleva la “quijada de burro” entre las manos destaca como el mejor logrado (Fig. 10).

El último dibujante ilustra la “Danza de las Pallas”, o de las pastorcitas (E149). El artista se caracteriza por un trazo delicado con el cual compone las figuras en suave modelado que permite observar ciertas características como el alargamiento de los cuellos, el interés por los peinados y el tratamiento decorativo de las vestimentas. La disposición del espacio, cercado por una estructura en L invertida, lleva a distribuir el conjunto de las figuras en



Fig. 9. *India de Valles tejiendo*, volumen II, E100.

dos hileras en V con dos personajes –músicos– en la parte central superior. De las seis danzantes las dos centrales se disponen de espaldas, lo que muestra ser un *scorzo* forzado pero único al menos en este manuscrito. La habilidad del artista se muestra también en el tratamiento de las proporciones, las cuales se disponen de menor a mayor tamaño y en el trabajo de los rostros que, aunque similares, intenta diferenciar con suaves toques de color y luminosidad (Fig. 11).

Para complementar este análisis, cabe señalar que las imágenes reproducen iconografías totalmente novedosas en el escenario artístico peruano. Esto debido a que se centran en representaciones de tipo popular, lo que –evidentemente– las inserta dentro del panorama de los intereses de la ilustración tardo-dieciochesca; sin embargo, el modo de representación, el cual pone su atención en intereses naturalistas y expresivos, así como detalles decorativos y ornamentales, y el gusto por el colorido frente al desinterés por aspectos técnicos pictóricos propios (a diferencia por ejemplo de lo que sucede con las imágenes arquitectónicas y cartográficas), muestra la pervivencia del barroco en estos contextos, un barroco propiamente ame-



Fig. 10. *Danza de los Diablicos*, volumen II, E145.

ricano, en manos de artistas de segunda fila, no maestros y posiblemente indígenas.

Al inicio se ha mencionado que el territorio costeño de Piura forma parte de un espacio compartido con Lambayeque y La Libertad, en el que se evidencia la huella dejada por culturas prehispánicas, no incas, como Mochica, Sicán, Chimú, a lo que se sumaría la cultura local denominada Tallan²⁶.

Este espacio se encuentra en una inusitada convergencia física: de un lado el desierto (este) y hacia el otro, el



Fig. 11. *Danza otra de Pallas*, volumen II, E149.

mar (oeste). Los pueblos de indios que se distribuyeron a lo largo y ancho de la franja costera desértica consolidaron características culturales comunes, vinculándose a través de técnicas artesanales y productivas compartidas y reforzadas por movimientos migratorios y transmisión de saberes intra-generacionales.

Pese a ello, o por el contrario, debido a esas relaciones que tienen tanta antigüedad, los territorios mencionados mostraron notorias diferencias lingüísticas oriundas, tal y como se fue recogido en el *Plan* ordenado confeccionar

²⁶ Está en debate el actual concepto de “lo Tallan”: Moya Espinoza sostiene que fueron una “nación”, no una cultura; Hocquenghem, por su parte, los señala como un grupo étnico norandino de procedencia proto-jíbara; Vegas afirma que fueron originarios de la costa. Lo cierto es que el principal registro que se tiene de la existencia de los tallanes es el *Plan* – como se verá luego – de Martínez Compañón en el que recogió algunas palabras en lengua tallán procedentes de dos diferentes núcleos, uno Colán (Paíta) y el otro Catacaos (Piura). Las voces recogidas para Sechura, sorprendentemente, no coinciden en sus raíces con las de los otros núcleos. Esto lleva a pensar a Carlos Arrizabalaga primero, en la antigüedad cultural del territorio nor-costeño; y, segundo, en la posibilidad de coexistencia de tres grupos lingüísticos, el sechura, el olmos y el “tallan” dividido en dos dialectos, uno el de Colán y valles del río Chira; y el de Catacaos y valles del río Piura. Estas sugerentes ideas, permiten asumir que las tierras de la costa norte del actual Perú fueron un espacio en fluctuante relación cultural. Cfr. Moya, 2003; Hocquenghem, 1998; Arrizabalaga, 2012.

por el obispo²⁷. Allí se puede apreciar junto al quechua (lengua franca de la serranía), una lengua “Yunga de las provincias de Trujillo y Saña”, otra “Lengua de Sechura en la provincia de Piura”, una tercera “Lengua de Colán en la provincia de Piura”, una otra “Lengua de Catacaos en la provincia de Piura”, además de las lenguas particulares de los pueblos de Huamachuco, Huaylillas y Cholonos (Chachapoyas).

Un siglo después, el alemán Hans Heinrich Brüning recogió durante cuarenta años, en fotografías y en anotaciones, las costumbres y tradiciones de los pueblos indígenas de estos territorios (Trujillo, Lambayeque, Piura), reuniéndolos bajo una visión integradora denominada “conciencia colectiva muchik” o herencia común mochica.

Según Schaedel, Brüning concentró su interés en apuntar aspectos relacionados con el lenguaje, la música, las costumbres e incluso las actividades económicas, para ello no dudó en utilizar técnicas modernas de registro que habían en su tiempo (usó rollos de cera para grabar música, fotografías para las imágenes, además de anotaciones). Bajo ese interés por conocer las actividades folklóricas y religiosas, subsistió uno más profundo que “supo percibir en el campesinado indígena de la costa norte el repositorio de la cultura prehispánica, aún después de casi cuatro siglos de aculturación²⁸.”

Sus imágenes en blanco y negro sorprenden porque ponen en evidencia la realidad de unas tradiciones y costumbres compartidas sostenidas en la práctica de actividades milenarias de tipo productiva (hilado y tejido) como social (preparación de la chicha), del mismo modo, recogen las manifestaciones visibles de una sociedad en la que conviven elementos del pasado inmediato virreinal con elementos supervivientes de épocas prehispánicas, como se puede observar en las vestimentas, las viviendas o en la manera como festejan acontecimientos del calendario litúrgico católico.

Las expresiones culturales de estos pueblos de la costa norte son tradiciones que se mantienen vivas hasta el presente y ello confiere un signo de continuidad y, a la vez, refuerza el valor patrimonial de tales manifestaciones populares, las cuales, recogidas en dos tiempos distintos, expresan por un lado la permanencia de modos y formas exteriores de actuación de los integrantes en un universo popular de raíz prehispánica, pero, configurado bajo un imaginario propiamente barroco americano.

²⁷ Título completo: “Plan que contiene 43 voces castellanas traducidas a las ocho lenguas que hablan los Indios de la costa, sierra y montañas del Obispado de Trujillo del Perú”. Cfr. Martínez Compañón, *Truxillo del Perú*, vol. II, estampa IV.

²⁸ Schaedel, 1998, p. 12.

BIBLIOGRAFÍA

- Arrizabalaga Lizarraga, C., *El dejo piurano*, Piura, Caramanduca / Pluma Libre, 2012.
- Ballesteros Gaibrois, M., “Un manuscrito colonial del siglo XVIII, su interés etnográfico”, en *Journal de la Société des Américanistes*, 27-1, 1935.
- Bueno, C., *Geografía del Perú Virreinal (siglo XVIII)*, ed. D. Valcárcel, Lima, DM, 1951.
- Chunga, L., “La Administración de los Borbones” en *Historia de Piura*, dir. José Antonio del Busto, coord. Jorge Rosales, Piura, Universidad de Piura, 2004, pp. 271-318.
- De la Puente Candamo, J. A., “Martínez Compañón en la vida peruana de las postrimerías del siglo XVIII” en *Vida y obra del Obispo Martínez Compañón*, J. Navarro et. AL., Piura, Universidad de Piura, 1991.
- Domínguez Bordona, J., *Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII*, Madrid, C. Bermejo, 1936.
- Feijóo de Sosa, M., *Relación descriptiva de la ciudad y provincia de Truxillo del Perú, con noticias exactas de su estado político [1763]*, Lima, Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú, facsímil, 1984.
- Hocquenghem, A. M., *Para vencer la muerte: Piura y Tumbes. Raíces en el bosque seco y en la selva alta, horizontes en el Pacífico*, Lima, Lluvia Editores, 1998.
- Juan, J. y Ulloa, A., *Relación Histórica del viaje a la América Meridional*, Madrid, Antonio Marín, 1748.
- Lequanda, J. I., “Descripción geográfica del partido de Piura, perteneciente a la Intendencia de Truxillo” en *Mercurio Peruano*, 1793, pp. 167-229.
- Lohmann Villena, G., “El virreinato peruano” en *Historia General de España y América*, Madrid, Rialp, tomo XI-2, 1992.
- López Serrano, M., *Trujillo del Perú en el siglo XVIII*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1976.
- Martínez Compañón, Baltasar Jaime, *Truxillo del Perú [1786]*, dir. Teresa Armiñán, Madrid, Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.
- Moya Espinoza, R., *Breve historia de Piura. Tiempos Prehispánicos*, Piura, Caja Piura, 2003.
- Restrepo, D., “La visita pastoral de D. Baltasar Jaime Martínez Compañón a la Diócesis de Trujillo (1780-1785)” en *Vida y Obra del Obispo Martínez Compañón*, J. Navarro et. AL., Piura, Universidad de Piura, 1991.
- La iglesia de Trujillo (Perú) bajo el episcopado de Baltasar Jaime Martínez Compañón (1780-1790)*, Vitoria-Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1992, 2 tomos.
- Reverte Martínez, C., “En vísperas de la Independencia, dos ilustrados ligados al virreinato del Perú: Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (1738-1797) y Juan Francisco De la Bodega y Quadra (1744-1794)”, *Philologia Hispalensis*, 25, pp. 147-162.
- Schaedel, R., *La etnografía Muchik en las fotografías de H. Brüning. 1886-1925*, Lima, Cofide, 1988.



PRESENCIA FLAMENCA EN EL COLLAO JESUÍTICO: FORCHAUDT Y EL COMERCIO DEL ARTE

MARTÍN ISIDORO Y CLELIA DOMOÑI / ARGENTINA

En la Iglesia de San Pedro de Juli, una serie de pinturas sobre cobre dispuesta en los pilares de la nave, firmadas en su mayoría por Guillermo Forchaudt¹ (G^{mo} Forchondt fesit), nos llevará a reflexionar sobre las rutas comerciales y estilísticas planteadas entre la metrópoli y la colonia. Así como también, considerar sus consecuencias estilísticas para la Juli jesuítica a partir de la circulación de esta tendencia artística.

La serie está compuesta por 11 cuadros², de los cuales 10 tienen como temática pasajes dispersos de la vida de María y Jesús: en los pilares de la nave del lado de la epístola, se ubican hacia los pies de la iglesia, *Desposorios de la Virgen*, *Adoración de los pastores*, *Adoración de los Reyes Magos*, *Prendimiento* y *Ecce homo*; del lado del evangelio se hallan desde los pies, *Cristo atravesando el Cedrón*, *La Verónica enjuga el rostro de Cristo*, *Cristo esperando la muerte*, *Crucifixión* y *La pesca milagrosa*. También, del lado del evangelio pero sobre el pilar del arco toral, *La continencia de Escipión*. Una posible lectura sería considerar los episodios cronológicamente siguiendo el relato bíblico –con la salvedad de la inversión de las escenas de *Ecce homo* y *Cristo atravesando*

el Cedrón–; y, planteando *La continencia de Escipión* como un tema aislado. *Desposorios de la Virgen*, *Cristo atravesando el Cedrón* y *La pesca milagrosa* no están firmadas pero claramente son parte de la serie y se las podría atribuir al taller de los Forchaudt.

Los Forchaudt son una prestigiosa familia de comerciantes de Amberes, que dentro de sus mercancías incluían la venta de obras de arte. Esta dinastía inicia con Melchior († antes de 1639) que se instala en dicha ciudad hacia 1603, y es continuada por Guillermo padre (1608-1678) desde 1636 hasta su muerte; mientras que Guillermo hijo (1645-1707) tomará las riendas del negocio familiar entre 1683 y 1707. Guillermo padre y Guillermo hijo conjugaban en sí mismos las doble función de *marchands* y pintores³.

Justamente, en esto último, se encuentra el primer problema para determinar la autoría de sus obras. Puesto que si seguimos a Erik Duverger, debemos considerar que las diferencias ortográficas que suelen presentar los nombres en sus firmas no alcanzan para poder atribuirle una pintura a uno de ellos en particular⁴. El problema reside en

¹ Más de una ortografía se encontrará para el nombre Guillermo (Gilliam, William, Guiliam, Guglielmo, Guillmo, Gilam), así como para el apellido (Forckhaut, Forchaut, Forchoudt, Forchout, Forckhoudt, Forchgout, Forchaudt, Forchont).

² Agradecemos al INC Región Puno - Dirección del Centro Nacional de Registro de Patrimonio Cultural Mueble por permitirnos el acceso al relevamiento de San Pedro de Juli, realizado en Agosto de 2002 (inédito), y facilitarnos fotografías para nuestro estudio y que aquí se reproducen.

³ Cfr. De Vries, Stefan. *Le commerce de l'art entre les Flandres et l'Espagne, 1648-1713*. Paris, Université Paris Sorbonne-Paris IV. UFR Histoire de l'Art et Archéologie, 2007. Cfr. Denucé, Jean. *Art-export in the 17th century in Antwerp; the firm Forchoudt*. Amberes, Ed. De Sikkell, 1931. Cfr. Jordens, Karlien. *Het management van een zeventiende eeuwse kunstfirma. Case study: de Firma Forchoudt*. Gante, Universidad de Gante/Facultad de Filosofía y Letras, 2010.

⁴ Cfr. De Vries, Stefan, *op. cit.*, pp. 38-39.

la pléyade de estilos que manejan, por ejemplo, la *maniera* de Rubens, la de Frans Francken II, la de Jan Breughel el Tercio, la de Simon de Vos o David Teniers el Joven. Esto se verá en las obras que se analizarán en este escrito. En este punto huelga decir que ante este panorama donde aún no hay ni siquiera una clara definición de los estilos personales de Guillermo padre y Guillermo hijo no se puede considerar seriamente la hipótesis de Duverger⁵ en la que pretende ver en las pinturas firmadas, simples obras de taller que se rubricaban y vendían bajo el nombre de dichos artistas. Sobre todo, pensando que ellos “... enviaron cúmulos de copias de los grandes maestros a todo el mundo, siempre haciendo mención del copista, o bien dando la información necesaria acerca de la colaboración del maestro y el alumno, restauraciones o trabajo de retoques⁶”. De hecho, las obras con las que contamos en Sudamérica deberían ser estudiadas en conjunto para esclarecerles esta confusión a algunos historiadores del arte europeos y alejar también ciertas dudas de raíz etnocéntrica sobre el valor y autenticidad de nuestros acervos patrimoniales⁷.

La causa de este eclecticismo estilístico está dada principalmente por el modo en que Guillermo padre construyó su pinacoteca, la cual luego serviría de materia prima para su empresa de reproducción y venta a gran escala de cuadros con temas consagrados. En 1648, el puerto de Amberes se vio afectado como consecuencia de la Paz de Westfalia; esto le permitió a este artista-marchand conformar una colección selecta de pinturas que incluía desde los primitivos flamencos hasta obras contemporáneas⁸. “...un volumen importante de las obras exportadas se basó en copias u originales extraídos de la pinacoteca que, con gusto certero, formó Guillermo Forchoudt I [...], así como en composiciones famosas de los maestros de su época. El modo organizado como ese empresario desarrolló su

proyecto, primero con la agrupación de un repositorio de obras valiosas, y luego, encomendando su reproducción, indica la actividad de una mente clara y ordenada. No hay duda de que llevó a cabo esa tarea con un correcto entendimiento de la teoría artística de su tiempo, y que tuvo conciencia del mérito de las obras que remitía al Nuevo Mundo, así como de las funciones que cumplían⁹”.

La técnica utilizada es la de óleo sobre lámina de cobre. Esto hace que las obras logren, por efecto del fondo, un rico colorido –vivaz y brillante–, con acabados delicados por las gradaciones sutiles. También, se consigue un manejo de las masas de luz que explota la calidad lumínica de los reflejos del soporte. Al no absorberse el óleo como en la tela, se trabajan los detalles con cierto preciosismo, obteniéndose un realismo minucioso, el cual requiere una contemplación detenida. Además, aquí, se conservan la transparencia y la suavidad en las sombras, pues, se está trabajando con la técnica de veladuras, característica de la escuela flamenca.

Precisamente, el soporte de cobre permite saber, en relación al inventario de extrañamiento jesuita de 1767, que los pasajes de la vida de María y Jesús se encuentran en su disposición actual cuanto menos desde el siglo XVIII. Sin embargo, las escenas son ubicadas solamente por su tema y dicha técnica: *Ytten el cañon de la yglesia por uno y otro lado dies pilares otros tantos lienzos de apostolado con sus marcos y coronaciones doradas de a tres varas y sus repisas y en dichos dies marcos al pie otras tantas laminas de cobre con sus marcos de ebano de la vida y muerte de Nuestro Señor Jesuchristo*¹⁰. Hay en el presbiterio, según este inventario, otros dos cuadros de cobre pero por sus dimensiones no sería posible asociarlos a nuestra serie que mide 54 x 71 cm.: *Itten dos laminas Romanas de la Pación del Señor en cobre de vara de Latitud y tres varas de Longitud, sus marcos de Evano*¹¹. Por otra parte, en relación a los apóstoles que acompañaban a

⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 39.

⁶ Denucé, Jean, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁷ A modo de ejemplo: “C’est ainsi sans doute que l’on peut interpréter les attributions à Forchondt de tableaux conservés en Amérique du Sud, notamment une série de scènes religieuses peintes dans des paysages, entre autres un *Saint Jérôme* à la Cathédrale de Sucre (Bolivia)...” En DeVries, Stefan, *op. cit.*, p. 39.

⁸ Cfr. Stastny, Francisco. “Ulises y los mercaderes. Transmisión y comercio artístico en el Nuevo Mundo”. En O’Phelan Godoy, Scarlett et al. (eds.) *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo ibérico, siglo XVI-XIX*. Lima, PUC/Institut français d’études andines/ Instituto Riva Agüero, 2005, pp. 833-835.

⁹ *Ibidem*, p. 835. En cuanto al conocimiento del mercado que tienen los Forchoudt en relación al mundo ibérico se puede constatar, por ejemplo, en la carta que Guillermo hijo le envía a su padre en 1677, cuando el comercio del arte en Cádiz dejó de ser tan lucrativo: “Mon très cher et bien aimé monpère et monsieur. [...] Monsieur Stuyeg(?) a ici envoyé pendant 5 à 6 ans des tableaux, dont ici se trouvent encore quelques-uns à la maison et que je crois resteront ici encore quelques années, néanmoins le fait qu’ils soient agréables et de bonne qualité, alors ce ne serait pas raisonnable d’y investir votre argent...” (Anvers, FA: LZ84 *Insolvente boedel Forchondt, Detailinventaris op de briefwisseling. 1632-1711*) De Vries, Stefan, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰ AGNP (Lima) Temporalidades 130, 4: Inventario de Juli de la Iglesia de San Pedro, 1767, 19 verso-20 recto.

¹¹ *Ibidem*. 18 verso y recto.

nuestra serie, los dos restantes se encontraban en la zona de los arcos torales: *Ytten en el mismo arco toral estan [...] dos lienzos de a dos varas de largo de San Mathias y San Judas Thadeo*¹². Lamentablemente, en el inventario no es posible ubicar el cobre *La continencia de Escipión*, pues en el lugar donde se dispone actualmente se encontraría el púlpito (hoy desaparecido): *Itten en el Arco Toral y cañon nuevo de la yglesia allado del evangelio un pulpito bien curioso con su coronacion y un bulto en el remate de Nuestra Señora de la Asumpta dorado y esmaltado San Pedro y los quatro evangelistas en bulto*¹³.

En cuanto a la datación de la serie, podríamos situar estas pinturas aproximadamente entre 1671 y 1710. La primera fecha corresponde al momento en que se instalan Guillermo hijo y su hermano Justo en el puerto de Cádiz, el cual monopolizaba el comercio con América. Mientras que el año de 1710 es cuando fallece Justo y, con esto, finaliza la empresa familiar; también recordemos que él ya en 1707 se había establecido en Amberes definitivamente. Dejando constancia que si las pinturas fueran posterior a 1678, sólo pueden ser atribuidas a Guillermo hijo, ya que en este año muere su padre. Nuestra hipótesis es que por estas fechas, fines del XVII y principios del XVIII, la serie ya estaba en Juli.

Para su análisis, agruparemos nuestras obras en función de sus filiaciones estilísticas, es decir, las que responden a la *maniera* de Frans Francken II de carácter decorativista, a la *maniera* heroica y sensual de Rubens y, finalmente, a la *maniera* elegante de Simon de Vos.

LA MANIERA DE FRANS FRANCKEN II

La mayoría de las obras de la serie responde a este estilo, cuyas características¹⁴, en su etapa madura, están dadas por un efecto de conjunto colorista y decorativo, llenos de pequeños detalles, con esquemas compositivos repetitivos en relación a temas muy demandados. Sus escenas religiosas se pueblan de pequeñas figuras fácilmente reconocibles por sus ojos negro carbón penetrantes, las mismas

se apiñan expresando una rica variedad de movimientos y gestos. Los temas dramáticos como los de la Pasión son tratados con cierta levedad decorativa, sobre todo por la presencia de un exotismo pintoresquista de hombres con turbantes orientales. Su aparente manierismo tardío, donde se suele agregar una serie de episodios anexos a la escena principal, goza de la distintiva unidad barroca, lo cual hace que estas escenas secundarias se subordinen a las exigencias de la narración, realzando al tema y dando como resultado una composición clara y equilibrada, fundamentalmente a partir de cómo se conciben y manejan tanto los efectos lumínicos como los de claroscuro.

En *Prendimiento* (firma: inf. der.) (Fig. 1a), vemos el mejor ejemplo de una escena principal del beso de Judas y arresto de Cristo, enmarcada por otras de carácter secundario (La oración en Monte de los Olivos, Pedro cortando la oreja de Malco, Huida de los discípulos, Cristo atravesando el Cedrón) que realzan al tema. Una obra de taller de Frans Francken II (óleo sobre cobre, 55 x 72 cm.), con la misma iconografía, se halla en la abadía de Montserrat, en Barcelona¹⁵. También, encontramos allí otra pintura del mismo taller (óleo sobre cobre, 55 x 72 cm.) con idéntico motivo a nuestro *Ecce homo* (firma: inf. izq.) (Fig. 1b); esta composición sigue a la pintura de Tiziano del Kunsthistorisches Museum de Viena (óleo sobre tela, 242 x 361 cm., 1543) con mínimas variaciones. *Cristo atravesando el Cedrón* (Fig. 2a) es una representación considerada una rareza iconográfica en la pintura colonial americana¹⁶. Hay una pintura idéntica (óleo sobre cobre, 1639) de Frans Francken II en el Musée départemental de Épinal, en Lorena, Francia. Es una invención piadosa que surge posiblemente en el siglo XV relacionada con el versículo 7 del Salmo 110 (109)¹⁷ –*En el camino bebe del torrente, por eso levanta la cabeza*¹⁸– que se interpreta como Cristo bebiendo del torrente de los sufrimientos (Sal 18,5ss; 32,6; 66,12) o de las gracias divinas (Sal 36,9; 46,5), o bien, como el guerrero que persigue a sus enemigos y momentáneamente se detiene a calmar su sed¹⁹. Hay una fuerte tradición flamenca en relación a este tema: por

¹² *Ibidem*. 18 verso.

¹³ *Ibidem*. 19 verso.

¹⁴ Cfr. Vlieghe, Hans. *Arte y arquitectura flamenca. 1585-1700*. Madrid, Cátedra, 2000. pp. 171-174. Cfr. Ayala Mallory, Nina. *La pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1995, pp. 38-44. Cfr. Genaille, Robert. *Dictionnaire des peintres flamands et hollandais*. Paris, Larousse, 1967, pp. 83-84. Cfr. Foucart, Jacques et al. (comisarios) *Le siècle de Rubens dans les collections publiques françaises*. Paris, Musées Nationaux, 1977, pp. 88-92.

¹⁵ También, existe otra pintura (óleo sobre madera) similar de Cornelis de Baellieur (1607-1671) –primo de Guillermo padre– en el Monasterio Strahovský en Strahov, República Checa.

¹⁶ Cfr. Schenonne, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial. Jesucristo*. Buenos Aires, Tarea, 1998, p. 191.

¹⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 191.

¹⁸ Biblia de Jerusalén. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1967.

¹⁹ *Ibidem*, p. 772.



Fig. 1a. Guillermo Forchondt. *Prendimiento*. 1671-1710, óleo sobre cobre, Iglesia de San Pedro de Juli.



Fig. 1b. Guillermo Forchondt. *Ecce homo*. 1671-1710, óleo sobre cobre, Iglesia de San Pedro de Juli.



Fig. 2a. Taller de Guillermo Forchondt. *Cristo atravesando el Cedrón*. 1671-1710, óleo sobre cobre, Iglesia de San Pedro de Juli.



Fig. 2b. Guillermo Forchondt. *La Verónica enjuga el rostro de Cristo*. 1671-1710, óleo sobre cobre, Iglesia de San Pedro de Juli.

un lado, encontramos una fuente gráfica en *Perpetua crux sive Passio Jesu Christi [...]* (Amberes, 1652) del jesuita flamenco Jodocus Andries²⁰ (evidentemente, esta iconografía es cara a la orden jesuita); por el otro lado, otra versión de Frans Francken II da imagen al tema en el vigésimo de los *Cantos de la Pasion y Muerte de N. Sr. Jesucristo* (Málaga, Imprenta de Joseph Gutierrez; fines del XVII aprox.)²¹. *La Verónica enjuga el rostro de Cristo* (Fig. 2b) –un tema representado frecuentemente con variantes en la obra de Frans Francken II– seguiría dos modelos: el primero, en la estructura compositiva, es el grabado *Cristo portando la Cruz* (c1470-74) de Martin Schongauer, donde Cristo cae de rodillas por el peso de la cruz y es golpeado por los soldados para que siga, lo cual ocurre en medio de una procesión con hombres a caballo, en una curva camino al Gólgota; y, el segundo, es el modelo rubensiano, cuya pintura original fue grabada (c1632) por Paulus Pontius, donde se muestra el momento previo al milagro de la impresión de la Santa Faz en el velo²², aunque son ideas ya presentes en el renacimiento. En *Cristo esperando la muerte* (firma: inf. izq.) (Fig. 3a), se hace hincapié en los episodios en el que es despojado de sus vestiduras y en el que se construye la cruz. Salió a la venta en New York en 2002 una obra similar del círculo de Frans Francken II²³; además, hay una versión de mayor tamaño firmada Guillermo Forchondt (Nº de inv. 449; óleo sobre cobre; 70 x 86 cm.), en el convento de la Santísima Trinidad de Logroño –La Rioja, España–. *Crucifixión* (firma: inf. izq.) (Fig. 3b) sigue el popular modelo instalado por Pieter Brueghel el Viejo (1526/30-1569) pero, aquí, retomado y modificado por el estilo de Frans Francken II, donde se deja de lado la tradición panorámica con el horizonte alto y el terreno en elevación progresiva para focalizar en las acciones de los personajes. Hay un óleo sobre cobre del taller de Frans Francken II (55 x 72 cm.) en la abadía de Montserrat y otro firmado Guillermo Forchondt (Nº de inv. 405; óleo

sobre cobre, 70 x 86 cm.), en el convento de la Santísima Trinidad de Logroño. Por último, *Adoración de los Reyes Magos* (firma: inf. der.) (Fig. 4), de la cual se hallan varias obras similares firmadas Guillermo Forchautd: en el convento de la Santísima Trinidad de Logroño (Nº de inv. 407; óleo sobre cobre; 70 x 86 cm.) y, recientemente, salió a la venta en dos casas de remate europeas sendos óleos sobre cobre (51.80 x 66.40 cm.²⁴ y 52 x 66 cm.²⁵) Esta obra podríamos atribuirle al círculo de Frans Francken II, con la prudencia de dejar constancia que la construcción del espacio no es característica de su obra.

LA MANIERA DE RUBENS

Desposorios de la Virgen (Fig. 5a) toma su modelo de una pintura de Rubens, hoy desaparecida, que “aún se conservaba en el siglo XVIII en la iglesia bruselense de Sión²⁶”. Dicha pintura, que había sido grabada por Schelte Adams Bolswert (c1586-1659)²⁷ (Fig. 5b), es deudora de la tradición italiana, pues la misma hace hincapié en representar el anillo nupcial, reliquia conservada en Perugia²⁸. La obra en relación al grabado realiza una serie de ampliaciones, debidas al formato apaisado del cobre: a las doncellas que acompañaron a la Virgen en los preparativos de la celebración se les suman dos más, siguiendo al Evangelio Apócrifo del Pseudo Mateo (VIII, 4-5²⁹); agrega un acólito y la presencia del Espíritu Santo; además, la arquitectura italianizante que representa el templo de Jerusalén es desarrollada de un modo algo ingenua.

La Pesca milagrosa (Fig. 6a) nos plantea un curioso caso de resignificación por contexto. Puesto que en función de la lectura cronológica propuesta –con las salvedades arriba realizadas–, esta escena la deberíamos entender según el Evangelio de Juan (21, 1-8), “...como una Aparición *post Resurrectionem*”³⁰. Sin embargo, ateniéndonos a la iconogra-

²⁰ Cfr. Schenonne, Héctor, *op. cit.*, p. 195.

²¹ Cfr. *Ibidem*, pp. 196-197.

²² Cfr. *Ibidem*, p. 257.

²³ Christies. Venta 1123, New York, The House Sale, 2 de octubre de 2002, lote 134.

²⁴ Christies. Venta 3012, Amsterdam, 14 de noviembre de 2012, lote 104.

²⁵ De Zwaan B.V. Nº de catalogo 4501, Amsterdam.

²⁶ Schenonne, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial. Santa María*. Buenos Aires, PUC, 2008. p. 150.

²⁷ También, François Rageot le Jeune (1638-1670) graba el modelo de Rubens, pero a partir de un dibujo de Abraham Van Diepenbeeck (1596-1675) –Museo Hermitage Nº de inv. 5523–. El Seminario de Québec posee una estampa en la capilla de monseñor Briand. En Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec. En línea [consulta: noviembre 2012]: <http://www.mcq.org/estampes/catalogue/estampe_100.html>

²⁸ Cfr. Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*. Barcelona, Serbal, 1996. Tom. 1 Vol. 2, pp. 178-181.

²⁹ De Santos Otero, Aurelio (traductor). *Los Evangelios Apócrifos*. BAC, 1999, pp. 193-194.

³⁰ Réau, Louis, *op. cit.*, p. 593.



Fig. 3a. Guillermo Forchondt. *Cristo esperando la muerte*. 1671-1710, óleo sobre cobre. Iglesia de San Pedro de Juli.



Fig. 3b. Guillermo Forchondt. *Crucifixión*. 1671-1710, óleo sobre cobre. Iglesia de San Pedro de Juli.



Fig. 4. Guillermo Forchondt. *Adoración de los Reyes Magos*. 1671-1710. Iglesia de San Pedro de Juli.



Fig. 5a. Taller de Guillermo Forchondt. *Desposorios de la Virgen*. 1671-1710, óleo sobre cobre. Iglesia de San Pedro de Juli.



Fig. 5b. Schelte Adams Bolswert, según Rubens. *Desposorios de la Virgen*. Grabado.



Fig. 6a. Taller de Guillermo Forchondt. *La Pesca milagrosa*. 1671-1710, óleo sobre cobre. Iglesia de San Pedro de Juli.

fia respondería al “... Evangelio de Lucas [(5, 1-11), donde] ... se convierte en un preludio o introducción a la vocación del primero de los apóstoles [Pedro], a quien Jesús le invita a convertirse en ‘pescador de hombres³¹’”. Pues, a nivel iconográfico, en la versión de Juan, Cristo aparece en la orilla y Pedro se arroja al agua para llegar hasta él, mientras que en la otra versión –como sucede aquí–, Jesús está en la barca junto a Pedro³². La obra, grabada por Schelte Adams Bolswert (Fig. 6b), se inspira en el dibujo preparatorio de Rubens, que se encuentra en la National Gallery fechado 1618-1619³³, realizado para el panel central del tríptico de Notre Dame de la Dyle en Malines. Este modelo rubensiano es de gran modernidad para la región, si pensamos que contemporáneamente a la presencia de esta serie en Juli, Quispe Tito en su serie del Zodiaco (1681) se estaba sirviendo de modelos del siglo XVI³⁴.



Fig. 6b. Schelte Adams Bolswert, según Rubens. *La Pesca milagrosa*. Grabado.

³¹ *Ibidem*, p. 593.

³² Cfr. *Ibidem*, p. 594.

³³ The National Gallery de Londres. En línea [consulta: noviembre 2012]: <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-the-miraculous-draught-of-fishes>>

³⁴ Cfr. Schenonne, Héctor, *op. cit.*, p. 136.



Fig. 7a. Guillermo Forchondt. *La continencia de Escipión*. 1671-1710, óleo sobre cobre. Iglesia de San Pedro de Juli.



Fig. 7b. Schelte Adams Bolswert, según Rubens. *La continencia de Escipión*. Grabado.

La continencia de Escipión (firma: inf. der.) (Fig. 7a) es un cuadro que ha sido interpretado como *La reina Esther ante Asuero*³⁵, una escena del Antiguo Testamento cuya estructura formal es algo cercana. Sin embargo, al disponer de la fuente gráfica grabada realizada también por Schelte Adams Bolswert (Fig. 7b), podemos darle con certeza su verdadero nombre y adjudicar la paternidad de la invención a Rubens. Lo interesante es plantear aquí como un cuadro profano se filtró en un espacio religioso. Una posibilidad es que haya sido también confundida su iconografía desde el comienzo como un tema del Antiguo Testamento sea *Esther ante Asuero* o *La reina de Saba visita a Salomón*. Sin embargo, *La continencia de Escipión* puede leerse según la combinación con otras obras o su ubicación como una exaltación o advertencia al gobernante conquistador³⁶, pues es una alegoría de autodomínio y magnanimidad que debería conllevar el poder, haciéndola potencialmente una herramienta didáctica para llegar al corazón de las autoridades españolas. Esta historia se desarrolla en Cartago Nova que había caído ante Escipión, y a

³⁵ Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima, Fundación Augusto N. Wiese/Banco Wiese Ltda, 1982, vol. 1, p. 100. Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Holguín y la pintura virreinal alto peruana*. La paz, Juventud, 1956, p. 25.

³⁶ Cfr. Moormann, Erik et al. *De Adriano a Zenobia. Temas de la historia clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid, Akal, 1998, p. 48.



Fig. 8. Guillermo Forchondt. *Adoración de los pastores*. 1671-1710, óleo sobre cobre. Iglesia de San Pedro de Juli.

quien por derecho le correspondía una muchacha que podría haber poseído como parte del botín de guerra; pero, ella es devuelta intacta a su prometido Alucio –quien da muestras de su gratitud– y los regalos ofrecidos por sus padres son rechazados magnánimamente³⁷. En la Antigüedad, la literatura moralizante y la poesía tomaba este episodio “...como modelo de trato sereno con el poder, de magnanimidad con la que hace sentirse obligados para con él a los vencidos mejor que a través de la violencia, y de continencia o abstinencia: dominación de los deseos sexuales y además, al rechazar los regalos, del ansia de dinero y de riquezas³⁸. Mientras que Petrarca lo pone como modelo de castidad³⁹. Pero, en el ámbito del Imperio Español, esta iconografía tiene un antecedente muy preciso: “...las fuentes mencionan representaciones de Escipión en las entradas triunfales de Carlos V de 1535 y 1536 en Nápoles y Roma, quien, después de sus victorias en Turquía, fue alabado a veces como el ‘tercer Africano’”. Entonces,

tal vez más que una herramienta didáctica para educar a los españoles colonialistas haya sido una simple alegoría más del Estado Español. En relación a la fuente grabada, el maestro hace una soberbia *amplificatio* tanto del ejército de Escipión como del botín⁴⁰.

LA MANIERA DE SIMON DE VOS

En *Adoración de los pastores* (firma: inf. izq.) (Fig. 8), encontramos este estilo⁴¹ elegante y gracioso de Simon de Vos, que mantiene la idea del gran formato siendo que es un pintor de pequeñas escenas. Sus personajes caracterizados por la gran agitación de su pincelada que lo aproxima a Van Dyck, delatan la presencia de la canéfora rubensiana. Una obra idéntica del círculo de este artista (óleo sobre cobre, 55.8 x 72.4 cm.) salió a la venta a fines de la década del los 90⁴².

³⁷ Cfr. *Ibidem*, pp. 145-150.

³⁸ *Ibidem*, p. 147.

³⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 147.

⁴⁰ Existe una versión de Simon de Vos (óleo sobre cobre, 55.3 x 71.4 cm.) firmada con las iniciales y datada –abajo en el centro–: S.DV^s f 164. Christies. Venta 9335, Londres, South Kensington, 13 de diciembre de 2002, lote 52.

⁴¹ Cfr. Vlieghe, Hans, *op. cit.*, pp. 179-180 y 235-236. Cfr. FOUCART, Jacques et al, *op. cit.*, pp. 254-256.

⁴² Christies. Venta 8245, London, South Kensington, 18 de diciembre de 1998, lote 15.

CONCLUSIÓN

Armaz un mapa ajustado de los modelos flamencos que tenía a disposición la escuela collavina, es empezar a construir sobre bases sólidas y más objetivas el tema del estilo. En la serie analizada, se ve con claridad la presencia –mediatizada por los Forchaudt– tanto de Rubens con su barroco heroico y sensual como de los pequeños maestros Frans Francken II y Simon de Vos con sus neomanierismos impactados por el barroco. Además, con Francken se filtran indirectamente modelos anteriores elaborados por artistas como Tiziano, Martin Schongauer o Pieter Brueghel el Viejo. Pero, sobre todo, se evidencia las rutas comerciales y las migraciones estilísticas materializadas por los Forchaudt, con su filial de Cádiz que fue un nexo de unión artístico y espiritual entre las Indias Occidentales y Flandes.

Hay que pensar que el aporte indígena, o en rigor de verdad, la inflexión local del estilo vigente, no se lo puede precisar sin primero realizar un claro deslinde de los

modelos de dónde se parte. Un ejemplo paradigmático e indiscutible de la escuela collavina es *Bautismo de Cristo*⁴³ (258 x 473 cm.) que se halla en el baptisterio de esta iglesia. Aquí, el modelo de base es el cuadro de Bitti, el cual se halla en San Juan de Juli. Sin embargo, el desarrollo del paisaje, de carácter flamenco y andino, lleva a reflexionar si la influencia de este estilema es cuzqueña o es el resultado de una invención que se inspiró en fuentes gráficas grabadas o pictóricas presentes en Juli.

En este punto, vale la pena aclarar que nuestra propuesta no busca simplemente poner coto a una historiografía artística de corte indigenista y sentimentalista, sino sobre todo reactivar ante este tipo de evidencias científicas la problemática del aporte local americano –sea criollo, sea indígena– a la historia de arte, pero desde una atribución más controlada por el sustento científico y no sólo desde la mirada experiencial que es muchas veces voluble y arbitraria, o cuando menos convenientemente esquiva del contexto histórico.

⁴³ Isidoro, Alberto Martín. “Fuentes Gráficas del Bautismo de Cristo en el Collao”. En *Actas de las IX Jornadas de Arte e Investigación*, noviembre 2010. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2012.



LA IMAGEN DEL OTRO. LA REPRESENTACIÓN DEL REINO POLACO EN EL MUSEO CASA DE LA CULTURA EN QUITO¹

EWA KUBIAK² / POLONIA

En el Museo Casa de la Cultura en Quito se encuentran dos series pictóricas muy parecidas entre sí que representan a los monarcas de distintos países europeos, realizadas por los artistas locales Bernardo Rodríguez (activo entre 1775 y 1803) y su discípulo Manuel Samaniego y Jaramillo (1767-1824)³. Su trabajo artístico se considera el último aliento de la época del arte colonial en los territorios de la Real Audiencia de Quito⁴. Bernardo Rodríguez introdujo en la pintura de finales del siglo XVIII los colores claros y tonos vibrantes, pero también algunos motivos muy característicos en sus trabajos como una serie de arabescos finos entrelazados con la composición. Las obras del artista se pueden contemplar en Quito en numerosos lugares; en el museo de los Franciscanos, en la iglesia San Agustín, en la Catedral

de Quito, en el museo Casa de la Cultura⁵, en la sacristía de la Iglesia de Santo Domingo⁶ y en el complejo monacal de La Merced⁷. El segundo de los autores, Manuel Samaniego y Jaramillo, es el artista de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX mejor conocido en Quito. Se desempeñó no sólo como pintor, sino también como teórico del arte, escribió “Tratado de pintura” en el que presenta las escuelas de los grandes maestros españoles, italianos y neerlandeses y que contiene amplias indicaciones prácticas sobre la técnica⁸. A lo largo de su vida el artista creó su estilo propio e individual, sus obras más tardías son fácilmente reconocibles gracias al uso de colores delicados, que parecen más adecuados para técnicas como la acuarela o el pastel⁹. Las obras de Manuel Samaniego las encontramos en la catedral¹⁰, en el museo de los Franciscanos¹¹, en el Museo Casa de la Cultura y en la iglesia

¹ Deseo expresar mis agradecimientos al director del Museo de la Casa de la Cultura, Don Carlos Yañez por ceder los derechos de reproducción de la imagen. También dirigo mis agradecimientos al profesor Leszek Zawisza por informarme sobre la existencia del cuadro, como también haberme facilitado el texto de las inscripciones.

² Profesora asistente de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad de Lodz, donde enseña principalmente historia del arte moderno y arte colonial. Posee varios artículos sobre arte colonial suramericano, especialmente sobre Perú y Bolivia. Actualmente lidera un amplio proyecto de investigación sobre la arquitectura jesuita en la América colonial.

³ Descalzi, 2000, p. 617.

⁴ Vargas, 2005, p. 49.

⁵ Gesualdo, 1969, p. 382.

⁶ Vargas, 1964, p. 155.

⁷ Vargas, 2005 (1967), p. 445.

⁸ Vargas, 1964, p. 160; vea también: Vargas, 1975; Siracusano, 2005, pp. 82-83.

⁹ Gesualdo, 1969, p. 382.

¹⁰ Descalzi, 2000, p. 617.

¹¹ Vargas, 2005, p. 49.



Fig. 1. Bernardo Rodríguez, "*Batavus*", Manuel Samaniego y Jaramillo, "*El Holandés*" siglo XVII, Museo Casa de la Cultura, Quito.

en la localidad Malchinguí. Existen además algunos sin identificar, aunque sí mencionados en los documentos, probablemente se trate de un grupo de obras anónimas en varios templos en Perucho, Puéllaro y Yaruquí¹².

LAS SERIES PICTÓRICAS DEL MUSEO CASA DE LA CULTURA EN QUITO

La serie creada por Bernardo Rodríguez está compuesta por cuatro pinturas con los siguientes títulos: *Italus*, *Galux*, *Batavus* y *Hungarus*, mientras que la de Manuel Samaniego se compone de seis representaciones tituladas: *El Húngaro*, *El Italiano*, *El Polaco*, *El Francés*, *El Sueco* y *El Holandés*¹³ (Fig.1).

Si comparamos las obras de los dos artistas, las representaciones de los países correspondientes son prácticamente idénticas y fueron creadas según un grabado de la serie de 1737 con el título "Virtudes y defectos de los pueblos europeos", de autoría del pintor y dibujante alemán Paul Decaer y realizada por los grabadores Felipe Kilian y Martin Engelbrecht¹⁴. En cuanto a la composición, los cuadros repiten fielmente las fuentes gráficas, diferencián-

dose de ellas únicamente por las inscripciones. Bernardo Rodríguez mantuvo las inscripciones latinas que encontramos también en los grabados, mientras que Manuel Samaniego optó por su traducción al castellano, de modo que las obras fuesen más 'legibles' para los espectadores locales.

La serie de Quito no es la única realización en América Latina basada en las gráficas de Paul Decaer. En la Ciudad de México¹⁵, en el Museo de Franz Mayer, podemos contemplar un biombo¹⁶ de ocho paneles cubiertos con las representaciones de los distintos 'pueblos' europeos, basados en las composiciones de la serie mencionada, entre ellos también se encuentra el retrato del rey polaco. En este caso las inscripciones fueron omitidas (Figs. 2, 3, 4).

La representación que nos interesa, *El Polaco*, de Manuel Samaniego, está compuesta, como todos los cuadros de la serie, de varios elementos composicionales. La parte central contiene escenas figurales que muestran al monarca entre distintos personajes de carácter simbólico y alegórico. Otro elemento composicional es una ancha cenefa con el escudo de Polonia -Polonia y Lituania, correspondiente a la época- justo por encima de la cabeza del rey, rodeada de cartelas con inscripciones en castellano. Las

¹² Costales Samaniego, 2007, pp. 125-315.

¹³ Fichas de inventario de los cuadros del Museo Casa de la Cultura en Quito. Actualmente en el museo están expuestas las dos versiones de representación de Holanda, permaneciendo las demás representaciones almacenadas.

¹⁴ La signatura y la fecha de la publicación se encuentran en el grabado.

¹⁵ Sebastián, 1992, pp. 166-175.

¹⁶ Los biombos llegaron a ser un elemento decorativo muy típico para la Nueva España. Los primeros ejemplares llegaron de Japón, después de un proceso de adaptación hubo una etapa donde fueron copiados, para reinterpretarlos a continuación, de manera que en los siglos XVII y XVIII fueron un producto característico de la Nueva España. El motivo dominante eran escenas históricas y representaciones alegóricas. Curiel, 2002 (1999), pp. 20-21; vea también: Martínez del Río de Redo, 1994, pp. 133-149.



Fig. 2. Manuel Samaniego y Jaramillo, "*El Polaco*", siglo XVIII, Museo Casa de la Cultura, Quito; Paul Decker, Felipe Kilian, Martin Engelbrecht, "*Polonus*", 1737, Biblioteka Narodowa en Varsovia, signatura. G24392.



Fig. 3. "*Las Virtudes y Defectos de los Pueblos Europeos*", biombo del siglo XVIII, Museo Franz Mayer.



Fig. 4. "Polonia", representación del biombo: "Las Virtudes y Defectos de los Pueblos Europeos", siglo XVIII, Museo Franz Mayer.

dos maneras de transmitir el mensaje, las escenas figurales y las inscripciones, son de igual importancia tanto para el proceso de lectura de la obra como para su interpretación. Las inscripciones en las cartelas nos dan detalles sobre las características, no tanto del rey, como del pueblo polaco y del país en sí. En los diferentes espacios podemos leer lo siguiente:

"El clima de el Polo y de el aire es fría pero benigno para los frutos/ La Mutacio de su estado: antes era gente Getica vaga e indomita pero ya está mejorada esta libre República/ Lo que desea para el bien público: la tranquilidad del Reino, la sobriedad de la vida y la aplicación a toda labor para el fondo de su riqueza/ En la comida y bebida suntuoso y abundante/ Su temperamento colerico-flematico/ Gasta su tempo riñando/ En los vicios vanaglorioso/ Está baxa el signo de Capricornio/ Ama la nobleza, es abundante de pieles/ En la religión es muy vario/ Su capacidad para negocios y artes: es habil para artes mecánicas y aprender lenguas extrañas, mas le estorban el ocio y las discordias/ En las ciencias se ocupa a aprender lenguas/ La enfermedad que padece: plica/ En las costumbres duro/ En el genio y com-

plexión el más terrible/ La tierra que habita es iculta/ En el ingenio grande/ En el trato que da a su consorte: estima a la devota ama, a la modesta, pero corrige malacon azotes/ En la guerra es muy arrebatado/ En la fisionomia redondo/ Es comparado al oso/ Evestido a la romana/ Su soberano es por elección/ Es muy inclinado a los mesones".

El rey, probablemente Augusto III de Polonia –eventualmente Augusto II de Polonia–, está entre varias figuras femeninas alegóricas que representan a la Guerra y a la Paz, así como lo sugiere la inscripción "lo que desea (...): la tranquilidad del Reino", pero también "en la guerra es muy arrebatado". Debemos tener en cuenta que la imagen de Polonia que se nos presenta en Quito no resulta del conocimiento o desconocimiento de la lejana nación, sino que se trata de una realidad ya filtrada y transformada en Quito de la imagen que tenía Europa occidental de los confines orientales del continente. Polonia se consideraba zona fronteriza, el límite de la civilización, un lugar donde podía ocurrir algo 'increíble' y donde habitan seres casi míticos. Es cierto que el rey viste de manera europea –lo menciona la inscripción y lo confirma la misma figura del monarca– pero no se puede decir lo mismo de los personajes que lo acompañan. Algunos muestran cabezas parcialmente o incluso totalmente rapadas que fue un 'peinado' típico en Polonia en la época del barroco. Las figuras de la parte izquierda de la representación visten los usuales trajes polacos zupan¹⁷ y kontusz¹⁸ con los típicos cinturones anchos, aunque la interpretación pictórica no es del todo exacta debido a que el artista no estaba al tanto de la moda polaca contemporánea (Fig.5). Entre las virtudes nacionales que se mencionan está "su capacidad para



Fig. 5. Detalle de la composición "Polonia", incluida en el biombo: "Las Virtudes y Defectos de los Pueblos Europeos", siglo XVIII, Museo Franz Mayer.

¹⁷ Una especie de traje largo masculino con mangas largas, típico para la nobleza.

¹⁸ Una especie de abrigo largo, con unas mangas largas abiertas a lo largo, que se llevaba encima del zupan. Su elemento típico era un cinturón ancho, a menudo ricamente decorado con ornamentos orientales.

negocios y artes: es habil para artes mecánicas y aprender lenguas extrañas, mas le estorban el ocio y las discordias”, esta última virtud incluso se repite en la inscripción “en las ciencias se ocupa a aprender lenguas” y posiblemente se refleja en la escena de la parte inferior izquierda de la composición donde vemos las figuras de un hombre y un niño leyendo –padre e hijo, maestro y alumno–.

POLONIA COMO EL CONFÍN DE EUROPA

Las alusiones referentes a la ‘lejanía’, la distancia tanto física como espiritual del país representado en relación con las civilizaciones del oeste de Europa, aparecen en las inscripciones en distintos contextos. Por un lado en la descripción del clima “el clima de el Polo y de el aire es fría” que quiere decir hostil y amenazador, y por otro lado en relación con el régimen del país: “antes era gente Gética vaga e indomita pero ya está mejorada esta libre República”. Parece interesante que en el siglo XVIII la gente Gética, Sarmatos y también los Escitas se mencionen como pueblos salvajes y bárbaros, mientras que antes los comentarios eran más moderados. Aunque la percepción fuese que Polonia era el límite del mundo civilizado, se le consideraba como el último fuerte de la cultura, un antiguo reino en los confines occidentales. Heródoto decía que “más allá [...] habitan los Escitas, labradores [...] Estos pueblos ocupan la comarca que mira al Levante y se extiende por tres jornadas [...] Al país de dichos Escitas sigue unos vastos desiertos; pasados éstos, hay una nación llamada los Andrófagos, que hace cuerpo aparte, sin tener nada común con los Escitas, pero más allá de ella no hay sino un desierto [...]”¹⁹ En las páginas siguientes contraponen de nuevo el pueblo escita –conocido, civilizado– a los pueblos no-escitas –salvajes, bárbaros–: “Los Andrófagos son en sus costumbres los más agrestes y fieros de todos los hombres, no teniendo leyes algunas ni tribunales. Son pastores que visten del mismo modo que los Escitas, pero que tienen su lenguaje propio.[...] Entre todas estas gentes son los únicos que comen carne humana [...]”²⁰.

A nivel pictográfico el elemento ‘salvaje’ es la representación de un caballero con la espada en una de las manos y una cabeza cortada en la otra. Si comparamos esta composición con las representaciones de otras naciones, en las cuales tienen su apariencia seres mitológicos, podríamos reinterpretarla como la imagen de Perseo con la cabeza de la Medusa. Teniendo en cuenta el contexto de



Fig. 6. Detalles de la composición: “Polonia”, de la representación del biombo: “Las Virtudes y Defectos de los Pueblos Europeos”, siglo XVIII, Museo Franz Mayer; “América”, según Cesare Ripa.

la inscripción que describe al monarca como “en el genio y complexión el más terrible”, podríamos caer también en la tentación de interpretar a la figura de acuerdo con la iconología de Cesare Ripa como el ‘Miedo’, mientras que la figura de Hércules en la representación de Suecia sería el símbolo de la virtud del heroísmo. Cuerpos fragmentados, cortados –aquí la cabeza–, se asocian siempre con pueblos bárbaros, con falta de civilización, costumbres salvajes; miembros arrancados o cortados, la cara con un grito congelado y una expresión de terror en los ojos son pruebas de la falta de hábitos civilizados (Fig.6). Al descubrir el Nuevo Mundo, había sido éste el que se consideraba más ‘salvaje’, porque era completamente desconocido. En las representaciones, para resaltar el contraste con el Viejo Mundo, América aparece como una mujer semidesnuda o con un pecho descubierto, con un tocado de plumas en la cabeza, con un arco y flechas en la mano, en la asociación con el mítico pueblo de las Amazonas, un lagarto a sus pies y una cabeza humana cortada entre las piernas. Cesare Ripa explica el último detalle con que “aquellas gentes, dadas a la barbarie, acostumbran generalmente a alimentarse de carne humana, comiéndose a aquellos hombres que han vencido en la guerra, así como a los esclavos que compran y otras diversas víctimas, según ocasiones”²¹. Con el tiempo, América resultaba cada vez más ‘civilizada’, cada vez menos salvaje (especialmente para los habitantes mestizos del Nuevo Mundo) y después de las representaciones tradicionales, creadas en los siglos XVI y XVII, a finales del siglo XVIII en la que aparece semidesnuda es la ‘negra’ África, como lo podemos ver en

¹⁹ Herodoto de Halicarnaso, *Nueve libros de la Historia*, Libro IV, XVIII.

²⁰ Herodoto de Halicarnaso, *Nueve libros de la Historia*, Libro IV, CVI-CVII.

²¹ Ripa, *La novissima iconologia del Sig. Cavalier Cesare Ripa*, p. 442.



Fig. 7. "África" y "América", del ciclo pictográfico "Alegorías de los cuatro continentes", siglo XVIII, Museo Soumaya.

el ejemplo perteneciente a la serie anónima llamada "Alegoría de los cuatro continentes" de la colección de Museo Soumaya en la Ciudad de México²² (Fig.7).

Llegado aquí, podríamos reinterpretar astutamente algunos de los esquemas de la interpretación del mundo desconocido. En Europa reinaba la convicción de que los habitantes de las tierras lejanas 'no civilizadas' eran antropófagos, mientras que, como escribe William Arens "similares creencia en cuanto a los representantes de nuestra tradición cultural rechazamos desde principio como prejuicios y muestra de racismo"²³.

Absolutamente cierto es, que en todas las culturas el antropofagismo es un *tabú* que se suele atribuir a los otros, ajenos, extranjeros. Cuando los antropólogos llegan al lugar de sus investigaciones, siendo personas ajenas a la cultura y la sociedad local, a menudo sospechan que allí se debe comer carne humana y beber sangre. De nuevo me gustaría citar a Arens, quien describe que durante sus investigaciones en Tanzania, en 1968, los habitantes lo consideraban un *machinja-chinj*, que quiere decir 'chupa-sangre'. A pesar del paso del tiempo, todavía podemos encontrarnos con semejantes mecanismos. Yo misma pude vivirlo al realizar investigaciones en la andina provincia peruana, Apurímac. Experiencias muy parecidas ha vivido también Joanna Pietraszzyk-Sekowska que pasó varios meses en la región de Ayacucho preparando su tesis doctoral, en la que recoge lo experimentado: "En cuanto a la negativa impresión que percibían de mí los habitantes, en

la mayor parte de los casos guardaba una relación directa con el temor a los pistachos, un miedo todavía existente en las zonas de la sierra. Según las creencias andinas, un pistacho es una persona blanca que se alimenta de la grasa de los indios²⁴." Es de suponer que este tipo de mecanismos no desaparecen, sin importar que la situación que los causó sucedió en un pasado lejano, en la época del barroco o "a long time ago in a galaxy far, far away" ... Pero siempre podemos tratar de mirar las dos caras de la moneda. De una forma humorística ilustra el problema una transformación del poster de la película "Alien", que podemos encontrar en la web –el póster lleva el título "Alone"– "Solitario", y la inscripción "one giant spaceship, one terrified infant, seven ruthless aliens". –"una enorme nave espacial, un niño aterrorizado, siete crueles extraterrestres"– (Fig.8)²⁵.



Fig. 8. "Alone", poster, recursos de la World Wide Web.

²² López Velarde Estrada, 2002, p. 192.

²³ Arens, 1979, pp. 19-20.

²⁴ Pietraszzyk Sekowska, 2011 [manuscrito], p. 42.

²⁵ <http://howtomakeitinparis.wordpress.com/category/movie-and-tv-show/> (24.03.2013).

EL OSO

Como ya hemos mencionado, para los europeos Polonia parecía un país casi exótico, lejano, bárbaro por sus costumbres del salvaje noreste, un país en los confines del mundo civilizado. Un lugar donde los fantasmas, chupa-sangres y otros seres sobrenaturales habitaban en la mente humana de manera completamente natural. El famoso poeta polaco, Adam Mickiewicz, contaba durante sus clases que daba en la primera mitad del siglo XIX en París –manteniendo de este modo esta imagen exótica-cuentista de Polonia–: “En los fantasmas creen especialmente los eslavos²⁶”. Y sigue “además de estas creencias, encontramos en el pueblo eslavo la leyenda de seres fantásticos, que llaman Wila y Dziwo²⁷.” Otro requisito de característica local se considera el oso. No es pues de extrañar, que el Polaco de la inscripción en la gráfica alemana, y luego en el cuadro en Quito, se describe como parecido a un oso, y se dice que es “en el genio y complexión el más terrible” y que “es comparado al oso”. Como escribe Andrzej Biernacki en el prólogo para “Lokis” de Prósper Mérimée: “Ya conocemos los motivos, los conocemos más que de sobra: Rusia o Polonia, esto significa osos, todavía menos mal que no osos polares.” En los siglos XVII y XVIII, prácticamente en todas las relaciones, en casi todos los diarios en algún momento aparece el oso. Y no solamente en relación con la caza de estos peligrosos animales, que era algo muy exótico en la Europa occidental²⁸, sino también como protagonista de cuentos-anécdotas, donde solían tener un papel importante.

Bernard Connor, de procedencia irlandesa, médico de la corte real del rey polaco Juan III Sobieski, durante años apuntaba sus impresiones sobre Polonia, para publicarlas todas en el año 1698 en una obra conjunta con el título “The history of Poland, in several letters to persons of quality: giving an account of the ancient and present state of that kingdom²⁹”, donde encontramos las historias de los niños criados y amamantados por una osa. También en su tratado científico publicado en el año 1697 en Londres, en latín, con el título “Evangelium medici, seu, Medicina mystica de suspensis naturae legibus, sive, de miraculis...”,

otra edición se publicó en 1699 en Ámsterdam, Bernard Conner relata la historia de un niño de diez años criado por osos³⁰. Basándose en este relato, Étienne Bonnot de Condillac retoma la narración en su trabajo filosófico “Essai sur l’origine des connaissances humaines”, del año 1746³¹. La historia le sirvió a de Condillac para sus contemplaciones sobre el ‘conocimiento humano’.

Otro francés Prosper Mérimée (1803-1870) publicó en 1869 un corto relato con el título “Lokis. El manuscrito del profesor Wittembach”, cuya acción transcurre en los círculos nobles de Lituania. El protagonista, profesor Wittembach –lingüista y etnógrafo alemán– llega en busca de antigua literatura sacra escrita en samogitiano a una de las propiedades. El propietario, Michal Szemiot, le abre las puertas de su amplia biblioteca para sus investigaciones. Pero el profesor se siente intrigado por algunos detalles desconcertantes en el comportamiento del joven noble y por la enfermedad mental de la madre, que de joven sufrió un accidente durante la caza y sobrevivió milagrosamente el encuentro con un oso. En consecuencia de lo ocurrido perdió la razón y poco después del accidente dio a luz a un hijo. En ningún momento se dice abiertamente quién podría ser el verdadero padre del niño, pero el autor lo deja entrever en numerosos momentos. El relato termina de forma trágica con la noche de boda del joven Szemiot, cuando su bella novia es encontrada muerta en un charco de sangre y con heridas más propias de un animal que de un humano. El novio desaparece sin rastro...³² En el 1970 se rodó una película basada en esta historia³³.

Algunas descripciones, mucho menos exóticas aunque bastante fascinantes, sobre los osos y sus cuidadores encontraremos en los diarios e informes polacos. Estos documentos se acercaban mucho más a la realidad, en la mayoría de los casos relataban en su mayoría populares diversiones lúdicas típicas en Polonia en los siglos XVII y XVIII. Sabemos por ejemplo de la existencia de una academia para el adiestramiento de osos, la Academia Smorgonska, donde se les enseñaba a bailar dejándolos pisar planchas calientes –más tarde bastaba con que el animal escuchara la música, para que empezara a ‘bailar’-. Los osos gozaban de gran popularidad y eran una atracción

²⁶ Mickiewicz, 1865, p. 126 (Ensayo 15, del día 16 de febrero de 1841); El autor llega incluso a presentar la teoría de que los fantasmas en la cultura antigua procedan de los Eslavos, basándose en un análisis lingüístico del nombre de aquellos.

²⁷ Mickiewicz, 1865, p. 127.

²⁸ Biernacki, 1969, pp. 17-18, en la introducción se puede encontrar menciones de Bernard Connor y Étienne Bennoia de Condillac.

²⁹ Connor, 1698; Podgórska-Klawe, 1966, pp. 133-139.

³⁰ Connor, 1699, p. 181.

³¹ Condillac, 2010, p. 107 (Sec.IV, §23).

³² Mérimée, 1969.

³³ La película con elementos de horror dirigida por Janusz Majewski.



Fig. 9. "Juglares con osos", siglo XVIII, xilografía, Museo Nacional en Varosovia (Signatura. Gr.Pol.26491); "El rey de los gitanos Jan Marcinkiewicz visita al Karol Radziwiłł 'Panie kochanku'", dibujo de W.Gerson, Ficowski, p. 49.

bienvenida tanto en las mejores cortes, como en las casas más pobres. Al adiestramiento de los osos se dedicaban normalmente los gitanos³⁴. Según cuentan, uno de los magnates polacos más ricos y más conocidos en la segunda mitad del siglo XVIII, Karol Radziwiłł, llegó al palacio real en Varsovia en un carruaje tirado por cuatro (u seis) osos³⁵ (Fig. 9).

LA PLICA – UNA ENFERMEDAD DE LOS POLACOS

A partir del siglo XVIII podemos encontrar en los tratados y publicaciones médicas en Alemania una discusión sobre la denominada *plica polaca* –las opiniones discrepaban si se trataba de una enfermedad o si el fenómeno era solamente el resultado de la falta de higiene de los habitantes de Polonia. Sin duda se consideraba un fenómeno típico polaco, que se reflejaba ya en el nombre *Weichselzopf*– la trenza del río Vistula. Se trataba de un tema bastante popular, que por un lado creaba bromas, por otro despertaba la indignación. La plica polaca es en su apariencia pelo enmarañado, que a causa de la dermatofitosis (comúnmente llamada tiñas) formaba unas 'trenzas' de pelo pegado, que alcanzaban a veces considerables tamaños³⁶.

Los médicos, incluso los alemanes, se dividían en dos grupos que defendían diferentes hipótesis³⁷. Por un lado

hubo quien creía que se trataba de una especie de enfermedad o un síntoma de alguna dolencia, los otros estaban completamente convencidos que se trataba del resultado de una dejadez, falta de higiene y de cuidados capilares³⁸. En consecuencia existían también remedios muy diferenciados –los primeros aconsejaban dejar crecer la plica hasta que 'madurara' y cortarla en el momento cuando la enfermedad alcanzara su apogeo, mientras que los segundos mandaban decididamente cortarla-. Otros advertían que deshacerse de ella podría tener consecuencias imprevistas, la muerte incluida³⁹. A todo eso hay que sumar además la fe en el poder mágico, apotropaico de la plica polaca, cuya pérdida podría atraer graves desgracias sobre el dueño. Todavía a principios del siglo XX en los pueblos polacos hubo casos aislados de la plica polaca, bien cuidada y cuidadosamente escondida debajo de gorras y pañuelos. En el arte la plica (incluso en las inscripciones) aparece muy poco. Como ejemplo podemos citar aquí una tabla votiva de los finales del siglo XVII que se encuentra en la iglesia de San Wojciech y San Martín en Lewiczyn, en la que podemos observar como se corta la plica a Zofia Gosińska de Oczesalki en el año 1678 (Fig.10). Teniendo en cuenta aquello, la obra de Quito es excepcional.

Un aspecto interesante es la manera de mencionar la plica polaca en la inscripción, curiosamente es la única palabra en todas las inscripciones que no se tradujo al castellano. Si buscamos en los diccionarios la traducción al

³⁴ El segundo centro de adiestramiento de los osos fue Smiezew cerca de Stuck, Bystróń, 1976, p. 224; vea también: Grajner, 1957, pp. 111-113.

³⁵ Wójcicki, 1976, p. 120-121; Ficowski, 1965, pp. 48-49.

³⁶ Jagla, 2009, p. 285.

³⁷ Jagla, 2009, pp. 285-293.

³⁸ Gloger, 1985, p. 63.

³⁹ Jagla, 2009, pp. 285-293.



Fig. 10. “Corte de la plica polaca a Zofja Gośniewska de Oczesalki en el año 1678”, tabla votiva pintada, finales del siglo XVII, Iglesia de San Wojciech y San Marcin, Lewiczyn (actualmente la obra se encuentra en la casa parroquial); “La plica polaca”, siglo XIX, El Museo de la Facultad de Medicina de la Universidad Jagellónica.

castellano de la palabra polaca *koltun*, o el alemán *Weichselzopf*, nos topamos con el término de plica, o plica polaca. Sin embargo creo que para muchos este término no les dice nada y casi con seguridad podría decir que en el siglo XVIII la situación era similar.

CONCLUSIÓN

En este breve ensayo he buscado presentar, por un lado, una de las obras que pertenecen a la colección del Museo Casa de la Cultura en Quito, por otro lado quería acercar a través de esta obra algunos elementos de la cultura polaca de los siglos XVII y XVIII. Unos elementos que resultan más que sorprendentes y que en los ojos de los espectadores de Europa occidental adquirirían más exotismo todavía y en esta forma llegaron a Quito. El conocimiento de Polonia parece ser limitado en la conciencia de la gente en América Latina, incluso cuando hablamos de algunos investigadores. En su artículo Marita Martínez del Río de Redo entre otros biombos mexicanos describe también éste de las Naciones y menciona analizando de su iconografía las pinturas de Samaniego, pero la misma Polonia pierde en su texto. En el primer párrafo donde trata de las representaciones en el biombo menciona ocho países: España, Francia, Inglaterra, Italia, Holanda, Suecia, Hungría y Polonia⁴⁰. Pero en su análisis más detallado los reinos cambian, la autora no menciona ya Polonia, en su lugar describe Alemania (j):

“en la primera hoja Alemania inicia la serie, posiblemente sigiendo el orden natural de Decker”, e interpreta que por el origen del artista es el reino más importante sobre “las ciencias y las artes y aparentemente sobre todas las naciones, pues (Alemania) rodean los chinos, los árabes y hasta una india mexicana⁴¹”. Los personajes de la composición están descritos como la gente exótica, muy lejana. En realidad todos podemos relacionar con el sentido alegórico global (la mujer con penacho no es una india mexicana pero como en otras composiciones de la serie, por ejemplo en Reino Español, un personaje alegórico, Atena, que simboliza la guerra) o con la cultura polaca de los siglos XVII y XVIII. Las figuras interpretadas como ‘chinos’ son hombres con el peinado típico, con cabezas afeitadas todas o parcialmente y con un largo mechón de pelo llamado ‘oselec’⁴², que en la parte este de Polonia, especialmente entre cosacos pero también los hidalgos polacos en los continuos levantes de Polonia significaba la nobleza. Los personajes con turbantes interpretados por Martínez del Río de Redo como ‘árabes’ son turcos, y su aparición parece ser una alusión a las guerras conducidas por Reino Polaco y también a la victoriosa batalla de Viena dirigida por Jan III Sobieski. La lectura de los textos latinoamericanos me determinó desarrollar las descripciones que tratan de la cultura polaca, me di cuenta que a veces el cuadro de Quito no es el elemento central del texto, que se constituye en el fondo de la narración y sirve como pretexto para presentar algunos elementos de cultura, historia y sociedad barroca de Polonia.

⁴⁰ Martínez del Río de Redo, 1994, p.143.

⁴¹ Martínez del Río de Redo, 1994, p.144.

⁴² Ucraniano: *чуб, чуприна и оселедець*; ruso: *хохол*.

BIBLIOGRAFÍA

- Arens W., *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- Biernacki A., "Wprowadzenie", en P. Merimée, *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha*, trad. L. Staff, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969, pp. 5-21.
- Bystroń J. S., *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce, wiek XVI-XVIII*, vol. 2, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976.
- Ripa C., *La novissima iconologia del Sig. Cavalier Cesare Ripa*, Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1625.
- Condillac E.B de, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Chicoutimi, Ville de Saguenay, 2010 (1746).
- Connor B., *Evangelium medici seu Medicina mystica, de suspensis naturae legibus sive de miraculis, reliquisque ... memoratis quae medicae indagini subijci possunt ... ubi perpersis prius corporis naturā, sano & morbo corporis humanis statu ... juxta medicinae principia explicantur*, Amsterdam, Apud Joannem Wolters, 1699.
- *The history of Poland, in several letters to persons of quality: giving an account of the ancient and present state of that kingdom*; 2 vols., London, Printed for Dan. Brown, and A. Roper and T. Leigh, 1698.
- Costales Samaniego A., "El arte en la Real Audiencia de Quito", en C. Fernández-Salvador, A. Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*, Quito, Fonsal 2007, pp. 125-315.
- Curiel G., "Los biombos novohispanos escenografía del poder y transculturación en el ámbito doméstico", en: *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo*, coord. Soumaya Slim Domit, México, Museo Saumayo, 2002 [1999], pp.9-32.
- Descalzi R., "Samaniego y Jaramillo Manuel", en: *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Art*, ed. J. Turner, London, Macmillan Reference Limited, 2000, p. 617.
- Ficowski J., *Cyganie na polskich drogach*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1965.
- Gesualdo V., *Enciclopedia del arte en América*, Buenos Aires, Bibliográf. Omeba, 1969.
- Gloger Z., *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1985.
- Grajnert J., "Akademia Smorgońska", en: *Anegdoty i sensacje obyczajowe wieku oświecenie w dawnej Polsce*, coord. R. Kaleta, Warszawa, Czytelnik, 1957, pp. 111-113.
- Herodoto de Halicarnaso, *Nueve libros de la Historia*, trad. B. Pou, eBooksBrasil, 2006, <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/nuevelibros.html> (24.03.2013).
- Jagla J., *Wieczna prośba i dziękczynienie. O symbolicznych relacjach między sacrum i profanum w przedstawieniach wotywnych w obszarze Polski Centralnej*, Warszawa, Wydawnictwo Neriton, 2009.
- López Velarde Estrada M., "Las cuatro partes del mundo", en: *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo*, coord. Soumaya Slim Domit, México, Museo Saumayo, 2002 (1999), p. 192.
- Martínez del Río de Redo M., "Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos", en: *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, coord. C. Barrón, México, Ediciones de Equilibrista, S.A. de C.V. y Turner Libros, S.A., 1994, pp. 133-149.
- Merimée P., *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha*, trad. L. Staff, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969.
- Mickiewicz A., *Literatura Słowiańska wykładana w kolegium Francuzkiem*, 1º año, 1840-1841, trad. F. Wrotnowski, 3º edición (corregida), , vol. I, Poznań, Nakład Księgarni J.K. Żupańskiego, 1865.
- Pietraszczyk Sękowska Joanna, *Peruviańskie siły samoobrony chłopskiej od konfliktu zbrojnego do transformacji pokojowej*, tesis doctor, chord. M. Śniadecka-Kotarska, Poznań, 2011 (manuscrito).
- Podgórska-Klawe Z., "Bernard O'Connor lekarz nadworny Jana Sobieskiego. Autor dzieła *The History of Poland* (w 300 rocznicę jego urodzin)", *Archiwum Historii Medycyny*, 29, (1), 1966, pp. 133-139.
- Sebastián S., *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992.
- Vargas J.M., *El arte ecuatoriano*, Quito, Ed. Santo Domingo, 1964.
- Vargas J.M., *Manuel de Samaniego y su Tratado de Pintura*, Quito, Ed. Santo Domingo, 1975.
- Vargas J.M., *Patrimonio artístico ecuatoriano*, Quito, Trama Ediciones, 2005 (1967).
- Wójcicki K. W., "Litewski Niedźwiedź na Zamku Królewskim w Warszawie", en: *Anegdoty i sensacje obyczajowe wieku oświecenie w dawnej Polsce*, coord. R. Kaleta, Warszawa, Czytelnik, 1957, pp. 120-121.
- <http://howtomakeit.inparis.wordpress.com/category/movie-and-tv-show/> (24.03.2013).



EL ARTE PICTÓRICO DEL CAMINO REAL DE TIERRA ADENTRO

MARÍA DEL CONSUELO MAQUÍVAR / MÉXICO

INTRODUCCIÓN

Para empezar, se hace necesario comentar brevemente a qué se le denomina “Camino Real de Tierra Adentro” en la geografía histórica de México, para lo cual es indispensable traer aquí algunos apuntes sobre el desarrollo de Nueva España a lo largo de los tres siglos del virreinato.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, el impacto económico del descubrimiento de las minas de plata en esta región septentrional del territorio novohispano, desencadenó una importante corriente migratoria, a pesar de lo que implicaban los constantes asaltos de los grupos indígenas rebeldes que aún no habían sido sometidos por los españoles.

Esta empresa significó para la Corona mayores esfuerzos, comparados con los que propiciaron el triunfo más o menos rápido sobre las poblaciones indígenas del centro del territorio. Los problemas que tuvieron los conquistadores en el Norte fueron más complejos, pues tuvieron que enfrentarse a pueblos nómadas de cazadores-recolectores, como los zacatecos, guachichiles y guamares, cuyas acometidas constantes, provocaron la indignación de los españoles, por lo que no siguieron el plan de la Corona, que consistía en entrar pacíficamente mediante la intervención de los frailes evangelizadores, algunos de ellos murieron martirizados por estos grupos que en un principio mostraron franca rebeldía en contra de los colonizadores. Por estas razones, la conquista en estos territorios se caracterizó por el uso de la fuerza militar.

Puede decirse que estos grupos de indígenas conocidos como “chichimecas”, así nombrados por los pobladores

nahuas del centro, se mantuvieron en un estado constante de rebelión a lo largo de los tres siglos del virreinato. Sin embargo, los españoles no se replegaron ya que sus intentos de dominio eran más fuertes, en gran medida por los intereses económicos que los motivaron a continuar con la búsqueda y explotación de los yacimientos de plata. Paulatinamente y a lo largo de esos caminos, se fundaron nuevas ciudades, haciendas y misiones, así como sitios de vigilancia y protección, los llamados presidios, cuya finalidad principal fue el control y resguardo de las personas y las mercancías que circulaban por estos caminos.

El Camino Real de Tierra Adentro, también llamado el Camino de la Plata, que abarca cerca de 2000 km, considerado recientemente por la UNESCO (2010) Patrimonio Mundial de la Humanidad, partía de la capital novohispana, hoy Ciudad de México y pasaba por los actuales estados de Querétaro, Guanajuato, Jalisco, San Luis Potosí, Aguascalientes, Zacatecas, Durango, Chihuahua, Texas y Nuevo México. Sin embargo, fueron principalmente los estados de Guanajuato, San Luis Potosí y Zacatecas los que guardaban en sus entrañas los yacimientos más importantes de los que se obtenía el rico mineral.

ZACATECAS Y EL CAMINO REAL

En este trabajo, abordaré algunas de las obras que se localizan en la ciudad de Zacatecas, aunque debo especificar que más bien se localizan en el Museo de Guadalupe, ubicado en el municipio del mismo nombre.

Zacatecas fue fundada en 1546 por el español Juan de Tolosa, quien buscaba “piedras brillantes que contenían



Fig. 1. Pintura con la imagen de *Nuestra Señora de los Zacatecas* y los *conquistadores de Zacatecas* (Fotografía: Dolores Dahlhaus).

plata” cerca del actual cerro de La Bufa; poco tiempo después, otros conquistadores como Diego de Ibarra, se acercan en 1586 en la que recibiría el título de “Muy noble y leal ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas”. (Fig. 1) Pronto la ciudad adquirió gran importancia, de manera que para finales del siglo XVI ocupaba el tercer lugar, después de México y Puebla, de ahí que no es extraño que llegara a ser un magnífico ejemplo de ingenio constructivo. Hubo que edificar la ciudad en terrenos montañosos y escabrosos, por lo que fue imposible seguir la consabida traza de damero aplicada en varias ciudades del centro de la Nueva España; paulatinamente esta ciudad minera creció y a lo largo de los siglos XVII y XVIII, se vio engalanada con magníficas edificaciones de cantera, cuyo color rojizo le confiere un peculiar aspecto.

Al igual que sucedió en el resto del territorio novohispano, aunada a la conquista militar, paulatinamente se dio la evangelización del mineral zacatecano, aunque como ya se dijo, ésta representó mayores esfuerzos, así lo dejan ver las palabras del cronista:

[...] iban fundando cristiandades en ese otro México, tan diferente siempre de la parte sur que comenzaba en aquel siglo en Zacatecas y se extendía por el norte sin límites como una desesperante y abrumadora pesadilla. Duras por su clima, ásperas por su suelo, inmensurables por sus distancias y aterradoras por sus habitantes, indómitos y fieros en su mayoría [...]¹.

LOS FRANCISCANOS DE PROPAGANDA FIDE

Los misioneros que trabajaron en el centro, también se desplazaron hacia estas regiones nortenas. Así, después de la llegada de los frailes franciscanos a mediados del siglo XVI, arribaron los dominicos, los mercedarios y los agustinos, sin embargo, me atrevo a decir que la orden que más frutos dio en esa región, fue la de los franciscanos de Propaganda Fide, quienes tuvieron como base el Colegio de Guadalupe, institución fundada en la población así nombrada, a poca distancia de la capital zacatecana, y que será el objetivo de esta ponencia.

Revisemos brevemente el origen de esta fundación que tuvo sus inicios en España en 1679, gracias al apoyo del papa Inocencio XI². Esta orden peculiar que como bien sabemos, aunque es una rama de los franciscanos de Asís, difiere de los frailes menores que estuvieron subvencionados directamente por la Corona para evangelizar los territorios donde aún no se había consolidado la Iglesia. Una de las disposiciones papales fue que los frailes españoles que debían iniciar los trabajos en el Nuevo Mundo, estaban obligados a vivir en el seminario que los había reclutado en España mínimo dos años para preparar su misión en América. Por otro lado se establecía que los Colegios de Propaganda Fide serían totalmente autónomos con respecto a los franciscanos ya establecidos, y para lograr plenamente sus fines misionales, cada colegio seguiría sus propios estatutos. El primer grupo que partió para la Nueva España estuvo dirigido por fray Antonio Llinás quien fundó en Querétaro el primer Colegio de franciscanos de

¹ Mariano Cuevas, *Historia de la Iglesia en México*, México, Editorial Porrúa, 2003, tomo III/V, p. 208.

² El papa Inocencio XI, mediante la bula *Ex iniuncto nobis*, autorizó que el convento de San Antonio de Varatojo, que estaba en el reino de Portugal, se convirtiera en el primer colegio de Propaganda Fide de la Península. Poco tiempo después tiene lugar la fundación en España, en el convento de Nuestra Señora de la Hoz, perteneciente a la diócesis de Segovia; de este lugar partieron para la Nueva España los primeros misioneros encabezados por fray Antonio Llinás. (Jorge René González Marmolejo, *Misioneros del desierto. Estructura, organización y vida cotidiana de los Colegios Apostólicos de Propaganda Fide, siglo XVIII*, México, INAH, 2009, pp. 52-54)

Propaganda Fide; bien se puede decir que este Colegio de la Santa Cruz fue el “semillero de nuevos seminarios” ya que ahí se formaron los misioneros que posteriormente partirían a fundar nuevos colegios, no sólo en México, sino también en Centro y Suramérica.

Se hace necesario hablar brevemente de uno de los personajes sobresalientes de este primer grupo de misioneros, me refiero al fraile valenciano Antonio Margil de Jesús (1657-1726) quien llegó a México con la intención de evangelizar a los indios centroamericanos; junto con otros compañeros fundó varias misiones a lo largo de más de 20 años. “El fraile de los pies alados”, como le nombraban cariñosamente quienes lo conocieron, pasó su vida extendiendo el evangelio por aquellas tierras, hasta que es convocado para dirigirse a Zacatecas en 1707, a fundar el colegio de Guadalupe, en Zacatecas. Más tarde, de ahí partió, caminando como era su costumbre, al lejano Texas donde llevó a cabo importante labor apostólica por más de seis años. Incansable como siempre, sus últimos años los pasó predicando el evangelio y ya muy cansado y enfermo, lo trasladaron al convento de San Francisco de México donde murió en 1726.

EL ARTE EN EL COLEGIO DE GUADALUPE

Ahora bien, pasados tres años de la fundación del Colegio de Guadalupe, en 1710, uno de los mineros y hacendados más poderosos de Zacatecas, don Ignacio Bernárdez dedicó parte de sus bienes al engrandecimiento de la fábrica material del Colegio y de la iglesia, considerado hoy “santuario” de Guadalupe. Paulatinamente el conjunto de edificios guadalupenses adquirió gran importancia, una descripción del siglo XIX así lo confirma: “[...] la vivienda de los religiosos, con claustros, noviciado y la enfermería, consiste en 5 manzanas pequeñas de suelos y entresuelos con 86 celdas y 6 oficinas con sus respectivas piezas para la precisa economía y más estrecha observancia del instituto”³. Desafortunadamente, así como existe esta relación detallada con respecto a la construcción, no se cuenta con alguna documentación que refiera cómo se fue trabajando la ornamentación de las diversas dependencias, así como tampoco se ha localizado algún inventario que puntualice los bienes que entregaron los frailes a las autoridades al momento de la exclaustación.

Ante la imposibilidad de hablar con detalle de todos los artistas que se encuentran representados en la magní-

fica pinacoteca del actual Museo de Guadalupe, se han seleccionado sólo a cuatro de los autores más representativos, tanto para la historia del Colegio, como para la historia del arte novohispano. También hay que decir que no se ha podido determinar si algunas de las pinturas formaron parte del acervo original de los frailes franciscanos o si fueron trasladadas al museo una vez que éste se inaugura a principios del siglo XX. Lo único cierto es que todas las obras fueron ejecutadas para alguno de los sitios de este tan nombrado “Camino Real de Tierra Adentro”.

CRISTÓBAL DE VILLALPANDO (CA.1649-1714)

Este artista es tal vez el que más fama obtuvo en su tiempo, debido especialmente a la calidad de sus trabajos y a lo prolífico de su producción. Puede decirse que pintó para todas las órdenes religiosas asentadas en la Nueva España, así como también trabajó para el clero diocesano, así pueden apreciarse sus trabajos en la sacristía de la catedral de México y en la catedral de Puebla donde todavía puede contemplarse la magnífica pintura mural que ejecutó en la cúpula.

De este pintor, el museo conserva cuatro lienzos firmados que tienen medidas exactas, por lo que siempre se ha pensado que formaron parte de un retablo del propio santuario de Guadalupe que a la fecha sigue a cargo de los frailes del Colegio Apostólico. Se trata de cuatro alegorías cuya difícil interpretación no debió ser fácil para los pobladores del lugar. Una de ellas representa la “Anunciación” y en ella según lo dijo por primera vez el gran historiador Francisco de la Maza, a manera de un gran teatro, presiden la escena los nueve coros angélicos. En esta composición vertical se observa a la Virgen María en el momento que recibe el mensaje divino de labios del arcángel: Coronando la composición se observa a Dios Padre vestido de pontifical; enseguida se ve la paloma simbólica del Espíritu Santo en medio de un halo luminoso, mientras que un sol “humanizado”, haciendo una diagonal con la figura de María, simboliza a Jesucristo, se trata seguramente de la profecía de Malaquías: “Más para vosotros, los que teméis mi nombre, se alzaré un sol de justicia [...]” (*Mal.4, 2-3*). Así habló el último profeta del Antiguo Testamento al vaticinar la llegada del Mesías, por lo tanto puede interpretarse también que Villalpando simbolizó en el sol humanizado al *Sol invictus*, al Verbo encarnado en María Santísima⁴ (Fig. 2).

³ Fray José Antonio Alcocer, *Bosquejo de la Historia del Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe y sus Misiones. Año de 1788*, México, Editorial Porrúa, 1958, pp. 75-76.

⁴ Maria del Consuelo Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, México, Edit. Miguel Porrúa-INAH, 2006, pp. 120-122.



Fig. 2. Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714) con la *alegoría de la Anunciación de la Virgen María*. Óleo sobre tela. (Fotografía: Dolores Dahlhaus).

En otro lienzo, el pintor abordó el tema de la “Mística Ciudad de Dios”. La tela, además de estar firmada como las demás, ostenta la fecha de 1706, por lo que puede deducirse que éste año el maestro concluyó la serie. Aquí se observa a san Juan Evangelista escribiendo el *Apocalipsis* acompañado de la monja concepcionista María de Jesús de Ágreda, quien justamente plasmó en un profuso texto sus visiones sobre la Virgen María y Jesucristo. Hay que recordar que los escritos de la madre de Ágreda estuvieron prohibidos en México por la Inquisición, sin embargo, es

un hecho que la influencia que ejercieron los pensamientos de la monja en los religiosos franciscanos de Guadalupe fue muy importante, prueba de ello es que su figura también se talló en la magnífica fachada de cantera rojiza del templo zacatecano que fue dedicado en 1721⁵.

El tercer lienzo de este conjunto, hace referencia al misterio de la Redención a través del sacrificio de Jesucristo en la cruz, de ahí que se denomine “El árbol de la vida”. Al centro de la pintura el pintor plantó la cruz rodeada de los sarmientos que aluden a la sangre del Redentor. Abrazados a esta cruz, hincados y arrepentidos están Adán y Eva; en la parte baja se observan entre serpientes, a la muerte y a la vanidad, son los demonios vencidos por el triunfo de la cruz.

Por último, en el cuarto lienzo de esta serie, Villalpando representó a la *Sacra familia*, o más bien debe nombrarse la pintura como “Los Cinco Señores”, porque se ve al Niño Jesús, entronizado en alto, en tanto que a sus lados están sus padres, mientras que sus abuelos, santa Ana y san Joaquín, aparecen en el nivel inferior del trono en donde se aprecian los trazos de un árbol genealógico que seguramente alude al Árbol de Jesé, es innegable que el pintor quiso recordar así la profecía de Isaías que dijo: “Saldrá un vástago del tronco de Jesé y un retoño de sus raíces brotará”.

ANTONIO DE TORRES (1667-1731)

Se sabe que este artista nació en la ciudad de México y por los estudios documentales que se han hecho, se ha concluido que estaba emparentado con una de las dinastías de pintores más reconocidas en la Nueva España, especialmente con sus primos, los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez⁶ hijos de Antonio Rodríguez, hermano de la madre de Antonio, por lo que se ha concluido que su formación de pintor la tuvo en el taller de su tío y por lo tanto, siempre estuvo inmerso en un ambiente propicio para su desarrollo como pintor.

Se conoce mucha obra de Antonio de Torres distribuida en varias localidades del territorio mexicano, y especialmente se tiene localizada buena parte de su producción en Durango, San Luis Potosí, Guadalajara y la Ciudad de México. Es innegable que este artista fue uno de los predilectos de los franciscanos de Propaganda Fide de Guadalupe, prueba de ello son los grandes lienzos que ornamentan la sacristía del templo donde destaca la Última Cena de Jesucristo con sus apóstoles.

⁵ Juana Gutiérrez Haces, et.al., *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex -Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 317-318.

⁶ Mina Ramírez Montes, “El testamento del pintor Antonio de Torres” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estética*, No. 59, México, UNAM, 1988, pp. 265-272 y Rogelio Ruiz Gomar, “Noticias en torno al pintor Antonio de Torres en el Archivo del Sagrario Metropolitano” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 60, México, UNAM, 1989, pp. 231-241.

Comentaré ahora la serie que pintó sobre la Vida de la Virgen que custodia el Museo de Guadalupe desde hace muchos años, y que probablemente formó parte de la ornamentación de los recintos franciscanos. En más de diez lienzos, Antonio de Torres desarrolló la vida de la Madre de Dios, y en este momento voy a destacar dos de ellos por presentar iconografías novedosas. En primer lugar está el “Nacimiento de la Virgen”, y su “Presentación en el templo”, ambas pinturas tienen la típica composición convencional que abordaron muchos pintores. En el lienzo del “Nacimiento del Niño Jesús” que se desarrolla en medio de una pléyade de ángeles, los que sostienen al pequeño Niño son los arcángeles Miguel y Gabriel, quienes también fueron representados como dos pequeños niños, que presentan a Jesús a sus padres, María y José.

Sin duda una de las pinturas que más llama la atención es la del “Bautizo de la Virgen María por Jesucristo”, tema poco representado por los artistas novohispanos y que tiene su fundamento en algunos escritos piadosos, tal es el caso del fraile carmelita fray José de Jesús María (1562-1629) quien en su obra *Historia de la Virgen María Nuestra Señora* afirmaba que la Madre de Dios y san Pedro habían sido bautizados por Cristo, para que éste a su vez bautizara a los demás apóstoles⁷. (Fig. 3) Sin embargo, el texto que debió servir de inspiración a Torres, sin duda fue el de la Madre de Ágreda, que como ya vimos fue una de las escritoras preferidas de los franciscanos; así refiere la religiosa visionaria el suceso:

Pidióle también la beatísima Señora a su Hijo santísimo que le diese el sacramento del bautismo que había instituido como ya se lo tenía prometido [...] descendieron del cielo innumerable multitud de los coros angélicos en forma visible y con su asistencia el mismo Cristo bautizó a su purísima Madre, y luego se oyó una voz del eterno Padre, que dijo: Esta es mi Hija querida, en quien yo me recreo [...]⁸.

Si se analizan las palabras de este párrafo se puede ver cómo la narración se relaciona estrechamente con las palabras del evangelista a propósito del bautismo de Cristo, donde por primera vez se manifestó la Santísima Trinidad⁹:

“Bautizado Jesús salió del agua. Y he aquí que vio abrirse los cielos y al Espíritu de Dios descender como paloma y venir sobre Él, mientras una voz del cielo decía: Este es mi



FIG. 3. *Jesucristo bautiza a la Virgen María*. Antonio de Torres. Museo de Guadalupe. Óleo sobre tela. (Fotografía: María del Consuelo Maquívar).

Hijo muy amado, en quien tengo mis complacencias” (Mat. 3, 13-17).

Antonio de Torres así pintó la escena, la Madre de Dios, ante una pila bautismal, se inclina suavemente para recibir el agua bendecida por su Hijo, en tanto que en la esquina superior presiden la escena Dios Padre y la paloma simbólica del Espíritu Santo; y como público que atestigua la escena, no podían faltar los ángeles presididos por san Miguel, imágenes recurrentes en todas las composiciones del pintor. La serie actual termina con el Tránsito y la glorificación de la Virgen María en los cielos, aunque se sabe que también el pintor había recreado la Comunión de María, inspirada igualmente en los textos agredianos, pintura que fue robada en 1935¹⁰.

⁷ Internet: www.vatican catholicmonastery.com. Mayo 5 de 2013.

⁸ María de Jesús de Ágreda, *Mística Ciudad de Dios. Vida de la Virgen María*, Madrid, Imprenta FARESO, 1992, p. 834.

⁹ María del Consuelo Maquívar, *Op.Cit.*, pp. 44-45.

¹⁰ Cuauhtémoc Esparza, *Compendio histórico del Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1957, p. 61.



FIG. 4. Gabriel José de Ovalle pintó la *Purísima Concepción* para el Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Guadalupe. (Fotografía: Dolores Dahlhaus).

GABRIEL JOSÉ DE OVALLE. (?-1767)

Me referiré ahora a uno de los pintores más controvertidos de la colección del Museo de Guadalupe. Controvertido no sólo por su estilo peculiar de pintar, sino por los diversos conflictos que tuvo en su vida marital, y que gracias a la copiosa documentación que éstos han arrojado, se ha conocido un poco más del maestro. Se desconoce su fecha y lugar de nacimiento y los registros que se tienen lo colocan en la Ciudad de México antes de 1726, en tanto que los interrogatorios inquisitoriales a los que estuvo sujeto, lo ubican en la ciudad de Zacatecas, entre 1728 y 1734¹¹.

Las últimas investigaciones han aportado más datos acerca de obras que se han localizado en otras comunidades del Camino Real de Tierra Adentro, como Durango,

aunque se piensa que la mayor parte de su producción la hizo en Zacatecas.¹²

El Museo de Guadalupe conserva varias de sus obras y por las fechas con que el mismo pintor rubricó sus lienzos, la más antigua es una espléndida *Purísima Concepción* de gran formato, fechada en 1736, (Fig. 4) en la que se aprecian algunas de las características que lo identifican: cuerpos humanos desproporcionados e inclusive ciertos errores en la perspectiva, aunque sobre esto puede apreciarse un manejo de la policromía muy particular en la que el color rojo tiene un lugar destacado. Otra obra es una pequeña tela, firmada y sin fecha, en la que Ovalle abordó el Tránsito de la Virgen María, y en la que se observa a los apóstoles compungidos por la pérdida de Madre, puedo decir que si bien esta obra no presenta extraordinarias cualidades pictóricas sí llama la atención por su tratamiento casi miniaturista.

La serie que verdaderamente ha identificado al artista, desde los primeros estudios que se hicieron sobre la pintura novohispana, es en la que abordó la *Pasión de Jesucristo* que se compone de 15 lienzos, todos firmados y fechados en 1749. En estos lienzos se aprecia el trabajo de un pintor sin igual, donde, además de las características arriba señaladas, debe destacarse la fuente que utilizó el pintor para recrear en 15 telas, los diversos momentos narrados por los evangelistas y por la Madre de Ágreda en su *Mística Ciudad de Dios*.

Imposible hablar de cada pintura ahora, por lo que presentaré a ustedes una breve selección; En primer lugar está “La última Cena” en cuya composición hay que notar varias cuestiones: Ovalle distribuye el tema en tres escenas, la principal al centro presidida por Cristo y en la parte superior el Padre y el Espíritu Santo humanizado conformando así la Trinidad antropomorfa. Las escenas secundarias narran, por un lado, lo que la madre de Ágreda señala sobre la comunión de María de manos de Cristo, en tanto que la otra escena secundaria se observa a san Pedro dando la comunión a los apóstoles. Por último y como dato interesante con respecto a los objetos que aparecen, hay que destacar el uso de la plata, claro indicio, del lugar donde vivía y trabajaba el artista: el mineral de plata de Zacatecas.

En la traición de Judas, el pintor deja ver su intención de indicar con el color cuál es el “bien” y dónde está la “maldad”, así el rostro de Jesús fue tratado con tonos claros blanquecinos, en tanto que en el de Judas aplicó tonos

¹¹ Mucho se ha dicho de este pintor, empezando por los investigadores más notables como don Manuel Toussaint que a sus ojos, consideraba a Ovalle como un “pintor mediocre”, sin embargo, últimamente se han reconsiderado estos juicios negativos tratando de entender mejor la obra de este artista que sin duda alguna rompió con los parámetros estilísticos de su tiempo.

¹² Clara Bargellini, “Nuevos documentos sobre Gabriel José de Ovalle y algunas consideraciones acerca de la pintura novohispana” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* No. 78, México, UNAM, 2001, pp. 77-102.

FIG. 5. En este detalle de la pintura de Gabriel José de Ovalle se observa el cuerpo lacerado de Jesucristo al momento de la crucifixión. (Fotografía: Ma. del Consuelo Maquívar).



rojizos, característica general que se puede apreciar en todos los lienzos.

Cuando Ovalle trata el tema del juicio de Cristo, distribuye la composición en diferentes segmentos, a la vez que los diversos personajes lucen desproporcionados y “con cuerpos comprimidos”, esta última característica se observa casi siempre cuando las figuras van sedentes.

El pintor trató el momento de la flagelación con extrema dureza; el cuerpo verdaderamente “despedazado” de Cristo, deja ver los huesos de su espalda lacerada. Esta pintura recuerda mucho las esculturas barrocas de la flagelación en las que los escultores insertaron huesecillos de animales para dar mayor realismo a las imágenes. En este pasaje sólo los llorosos angelitos y Jesús, fueron pintados con colores claros, en tanto que el resto de los personajes, además de que sus rostros lucen expresiones grotescas, fueron pintados con tonos rojizos oscuros.

Interesante resulta la composición que hizo Ovalle del pasaje conocido como “*Ecce Homo*”. El pintor distribuyó a los personajes en dos niveles de manera que Poncio Pilato, en una postura displicente, presenta a Jesús doliente ante el pueblo que aparece en el plano inferior, como si estuvieran realmente debajo de la presentación, así parecen indicarlo las posturas tan forzadas de los que piden su muerte.

En el Camino al Calvario, el artista hace lujo de su manejo de “multitudes” tratando de identificar algunos de los personajes. Todos los rostros, con excepción de las piadosas mujeres que salieron al encuentro del Salvador, así como el apóstol San Juan y el Cirineo, son los únicos que muestran rostros apesadumbrados, en tanto que el resto de la muchedumbre deja ver expresiones burlonas y grotescas.

Finalmente en el lienzo de la elevación de la cruz, Ovalle deja ver su capacidad para manejar posturas insólitas, que obligan al espectador a detenerse a recapacitar sobre el sufrimiento del Salvador. La colocación del cuerpo sangrante de Jesús, colgante de la cruz y apenas sostenido por los clavos, debió representar un verdadero reto para el artista. Con seguridad trató de seguir el comentario que hace al respecto la Madre de Ágreda (Fig. 5):

Fijado el Señor en la cruz, para que los clavos no soltasen al divino cuerpo, arbitraron los ministros de la justicia redoblarlos por la parte que traspasaban el sagrado madero [...] volviendo los verdugos la cruz, para que el cuerpo clavado cayera el rostro contra la tierra, los ángeles le sustentaron cerca del suelo que estaba lleno de inmundicias [...] ¹³.

¹³ Maria de Jesús de Ágreda, *Op. Cit.* p. 1030.

Y nos podemos preguntar ¿esta composición fue una invención de Ovalle o tomó en cuenta alguna estampa que le presentaron los frailes?

MIGUEL CABRERA (1695-1768)¹⁴

Uno de los artistas barrocos que cubrió con sus telas los muros del Colegio fue el oaxaqueño Miguel Cabrera (1695- 1768). Pintor de cámara del arzobispo, Manuel Rubio y Salinas. Su fama trascendió tanto que fue llamado por las autoridades eclesiásticas para testimoniar que la tilma del indio Juan Diego, efectivamente había sido pintada milagrosamente. Su experiencia la vertió en un breve texto intitulado *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas*; este hecho lo convirtió en el pintor guadalupano por excelencia. Cabrera fue un prolífico maestro cuya producción abarca buena parte de la segunda mitad del siglo XVIII. Fue convocado por casi todas las órdenes religiosas de su tiempo, aunque me atrevo a decir que fue la Compañía de Jesús la que lo convocó para pintar las más interesantes y bellas series sobre la vida del fundador, san Ignacio de Loyola. También se distinguió como retratista y ejecutó bellos ejemplares de los llamados cuadros de castas, donde se da testimonio de la integración de la sociedad novohispana.

En el Museo de Guadalupe se conserva una interesante serie de catorce lienzos sobre la Vida de la Virgen María en la que el pintor abordó los momentos más trascendentes de la Madre de Dios, desde su nacimiento, hasta su ascensión a los cielos. Se afirma que estos lienzos estuvieron colocados en el templo franciscano.

Especialmente me voy a referir ahora a las pinturas monumentales que cubren la llamada “escalera regia” y que miden, cada una, 6.26 X 7.85 m. Bien le queda el calificativo a esta escalera, no sólo por sus características arquitectónicas, sino por la sin igual belleza que adquiere el espacio con las obras del artista oaxaqueño que debió ejecutarlas alrededor del año de 1765. Tres magníficos lienzos cubren los muros, sólo el del lado norte que muestra el triunfo del Nombre de Jesús, no es obra de Cabrera sino que está firmado por Juan José Ríos Arnáez.

Del lado sur, Cabrera pintó la visión de san Juan evangelista en Patmos, cuando vio a la Virgen Apocalíptica y a las huestes angélicas encabezadas por san Miguel Arcángel, venciendo al demonio, caracterizado como la serpiente de

las siete cabezas. En este caso, Cabrera debió inspirarse en los grabados europeos que abordan el asunto, como el de Alberto Durero.

En el muro central de la escalera, Cabrera ejecutó, seguramente dirigido por alguno de los frailes o tal vez por el propio guardián del colegio, a la Virgen de Guadalupe protegiendo con su manto a los moradores del Colegio, al centro de los cuales está el santo de Asís que aparece cual atlante sosteniendo a la Madre de Dios. Se piensa que esta alegoría se deriva de una visión que tuvo el propio Margil de Jesús, cuando en una ocasión que estaba orando en el coro, vio venir sobre el Colegio multitud de demonios armados con picos y palas para destruir los edificios, pero en medio de su angustia vio a la Virgen de Guadalupe que extendía su manto para cobijar a los moradores del Colegio y preservarlos del enemigo; y justamente bajo el manto, Cabrera retrató a los franciscanos que fundaron Querétaro y Guadalupe.

A MANERA DE REFLEXIÓN

No voy a detenerme en el valor estético de estas obras, que desde luego bien valdría la pena comentarlas en toda una ponencia, más bien quisiera reflexionar sobre si el pintor, Miguel Cabrera, personalmente, atendió las obras todo el tiempo de su ejecución, desafortunadamente se desconoce aún el contrato de obra. Los magníficos lienzos fueron restaurados recientemente, y en el informe¹⁵ se describe claramente cómo fueron ensambladas las diversas secciones “a partir de tres módulos con bastidores independientes, los cuales están unidos con clavos de forja a un tablón de madera empotrado al muro”.

Me resulta difícil pensar que Miguel Cabrera personalmente hubiera ejecutado estos lienzos “*in situ*”, especialmente por la lejanía de Zacatecas con respecto al centro de la Nueva España y pensando también en la carga de trabajo que el artista siempre tuvo, por el prestigio del que ya gozaba para estas fechas. La única posibilidad que analicé fue el que las pinturas se hubieran realizado en México, para después trasladarlas por secciones, por el Camino Real de Tierra Adentro, rumbo a Zacatecas, a través del único medio de transporte que se usaba en ese tiempo: la arriería.

Aunque se ha escrito poco sobre la arriería en la Nueva España y nada, con respecto a cómo se trasladaban reta-

¹⁴ El nombre completo del pintor era Miguel Mateo Maldonado y Cabrera. Nació en Antequera, Oaxaca en 1695 y se piensa que fue discípulo de José de Ibarra, quien también vistió con sus pinceles uno de los muros de la escalera retratando a los corregidores de Zacatecas con san José.

¹⁵ Agradezco a la subdirectora del Museo de Guadalupe, la historiadora Violeta Tavizón, que me haya proporcionado la información de los trabajos de restauración dirigidos por Marina Straulino el año de 2010.

blos y pinturas y otros objetos de arte hacia las misiones norteñas, me atrevo a decir que no es difícil que cualquiera de los artistas novohispanos de prestigio, cuyas obras se han localizado en muchos de los sitios que se encontraban a lo largo del Camino Real, como Villalpando, Cabrera, Ibarra o Juan Correa, trabajaran sus obras en el sitio donde se encontraban –generalmente en la capital– mientras sus oficiales adelantaban las obras, para posteriormente llegar y afinar detalles o tal vez, modificar trazos si era necesario. Estas interrogantes quedan aún por resolver.

EPÍLOGO

El 12 de julio de 1859 los frailes se ven obligados a desalojar el inmueble debido a que se hacen efectivas las Leyes de Reforma en las que se estipula la secularización de los bienes del clero, así como la independencia entre la Iglesia y el Estado. Se suprimieron las órdenes religiosas con la consecuente incautación de sus bienes, y se ordenó que todos los objetos de arte fuesen entregados a los museos. La comunidad de Guadalupe se dirigió a Querétaro y poco tiempo después partieron a México, al Colegio de San Fernando.

Los edificios del Colegio sufrieron diversos saqueos y alteraciones debido a los usos a los que se destinó, entre otros: una escuela de artes; cuartel del ejército y posteriormente el Hospicio Civil. El año de 1878 se les concede a los frailes la posesión del santuario de Guadalupe y algunos anexos, en tanto que los edificios restantes quedaron en manos del gobierno del estado de Zacatecas.

En 1918, los claustros y sus anexos recibieron el título de “Museo de Antigüedades” y fue dirigido por el afamado pintor y académico zacatecano, Manuel Pastrana y a partir de 1939, cuando se fundó el Instituto Nacional de Antropología e Historia, forma parte de la red de museos de dicha institución¹⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- Ágreda, María de Jesús, *Mística Ciudad de Dios. Vida de la Virgen María*, Madrid, Imprenta FARESO, 1992.
- Alcocer, fray José Antonio, *Bosquejo de la historia del Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe y sus misiones. Año de 1788*, México, Editorial Porrúa, 1958.
- Cuevas, Mariano, *Historia de la Iglesia en México*, México, Editorial Porrúa, 2003, Tomo III/V.
- Bargellini, Clara, “Nuevos documentos sobre Gabriel José de Ovalle y algunas consideraciones acerca de la pintura novohispana” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No.78, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Carrillo y Gariel, Abelardo, *El pintor Miguel Cabrera*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966.
- Esparza, Cuauhtémoc, *Compendio histórico del Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1957.
- González Marmolejo, René, *Misioneros del desierto. Estructura, organización y vida cotidiana de los Colegios Apostólicos de Propaganda Fide, siglo XVIII*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.
- Gutiérrez Haces, Juana, et.al., *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex e Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., 1997.
- María del Consuelo Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2006.
- Maza, Francisco de la, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.
- Ramírez Montes, Mina, “El testamento del pintor Antonio de Torres” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No.60, México, U.N.A.M., 1989.
- Sescosse, Federico, *El Colegio de Guadalupe de Zacatecas*, México, Ediciones del Equilibrista y Fondo Cultural Bancen, 1993.
- Tovar de Teresa, Guillermo, *Miguel Cabrera. Pintor de cámara de la Reina Celestial*, México, Inver Mex., 1995.

¹⁶ Cuauhtémoc Esparza, *Compendio histórico del Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas*, México, 1957, pp. 103-112.



BAUTISTA VÁZQUEZ “EL VIEJO” Y SU ESCUELA EN LOS ANTECEDENTES DEL BARROCO HISPANOAMERICANO

JESÚS PORRES / ESPAÑA

Numerosos historiadores del arte durante el siglo XX se han enfrentado al arte hispanoamericano (sobretudo de la Edad Moderna) con gran energía. Por supuesto fue una época que no sólo interesó a los historiadores autóctonos de Hispanoamérica sino que también llamó la atención de investigadores de la Península Ibérica, al ser también parte en este periodo y marco geográfico.

Entre los españoles tenemos que citar la gran figura que fue Diego Angulo Iníguez. En 1926, por iniciativa del profesor Elías Tormo, se creó la cátedra “de arte Hispano-colonial” en la Universidad de Sevilla, con el objetivo de estudiar la huella española en América¹ y Angulo fue propuesto para dicha plaza. D. Diego combinó esta vocación americanista y el estudio del arte post-colombino, en un momento en que el interés por el arte hispanoamericano y las relaciones artísticas entre España y América tuvieron un resurgir. Como muestra, tras la exposición Iberoamericana de 1929 se fundó en Sevilla la Escuela de Estudios Hispanoamericanos en 1931. En 1933 Angulo viajó a Méjico, donde pudo fotografiar y estudiar el numeroso patrimonio del país y, en lo que a nosotros nos concierne, la exportación de escultura española en los siglos de oro.

Otras figuras importantes son las del historiador canario Enrique Marco Dorta (1911-1980) discípulo de Angulo y reputado americanista, el peruano Jorge Bernal Ballesteros, el matrimonio Mesa-Gisbert que investigaron

a partir de mediados del siglo XX la escultura colonial en Bolivia y Perú o Héctor Schenone. Méjico ha contado con historiadores propios como Manuel Toussaint (1890-1955) que fuera docente en la autónoma de México y que destacó por su estudio del arte colonial en la Nueva España y en concreto por la escultura española que llegó a dichas tierras, también destacan investigadores como Aline Ussel o José Moreno Villa.

LA ENCRUCIJADA DEL MANIERISMO AMERICANO

El manierismo llegó a tierras americanas por diferentes conductos –artistas italianos, grabados, libros, etc.–, si bien uno de los cauces más interesantes fue el de la llegada de escultores que entonces estaban configurando la escuela sevillana de escultura. Como bien investigó Celestino López, se ha atestiguado este tráfico de obras desde Sevilla a tierras americanas. Según la documentación, las obras han sido muy variadas y de temática y dimensiones diferentes, aunque casi exclusivamente limitadas al campo de la imaginería. Retablos con sus arquitecturas, imágenes de bulto redondo y relieves, imágenes procesionales y de devoción particular etc. fueron principalmente las piezas que se enviaron a América. Aunque la mayoría fueron realizadas en madera, también constan algunas imágenes en

¹ Muñoz Martínez, Ana: “el impulso del profesor Angulo Iníguez al estudio del arte colonial, y la primera colaboración entre investigadores españoles y mexicanos: el arte en México, 1935. En *Argentum. estudios artísticos en homenaje a la Dra. Amelia López-Yarto Elizalde*. 2012 pp. 85-100.



Fig. 1. Busto de Ecce-Homo. Sacristía del Convento de Santo Domingo. Lima.



Fig. 2. Cristo. Sala capitular de la antigua Universidad de San Marcos. Convento de Santo Domingo. Lima.

otros materiales (materiales moldeables como el barro (Fig.1) o la cera²) o incluso piedra. La temática religiosa, ligada al proceso evangelizador que se desplegó en América (también impulsado por las nuevas pautas instigadas por el Concilio de Trento) fue muy variada: Vírgenes con Niño, Cristos en distintos momentos pasionales³ y por supuesto crucificados (Fig.2) niños Jesús (una iconografía en auge post-tridentino) y un gran repertorio de santos. Fruto de este proceso evangelizador en América surgieron numerosas iglesias, capillas o ermitas y sin duda la proliferación de conventos y monasterios que por supuesto hubo de decorar, sin hablar de los hospitales y hermandades que también requirieron de la creación de sus imágenes con sus respectivos retablos.

Esta escultura de madera (seguramente con sus cánones ibéricos estructurados y con menos libertad compositiva) llega a cimas estéticas muy altas y está conectada con creaciones que se hacían en la época tanto en Italia o en Centroeuropa. Es curioso como esta relación americana - sevillana, fuera interpretada por la historiografía (sobre todo peruana), en el XIX como símil de excelencia y categoría artística, llegando incluso a catalogar como sevillanas a obras de otras escuelas y regiones como la castellana, granadina e incluso local.

En lo que a escultura respecta, hay que reseñar que aparte de la escultura de origen sevillano hubo otros focos importantes como el italiano o el castellano, que también influyeron en la plástica americana.

En cualquier caso, no es de extrañar este papel preeminente de los talleres sevillanos en las nuevas tierras conquistadas, debido principalmente a la centralización en esta ciudad del comercio con las Indias y la salida de barcos por el río Guadalquivir. Emilio Harth-Terre por ejemplo, nos comenta que, de la gran cantidad de escultores provenientes de España durante el XVI que llegaron al Perú, aunque no todos fueron sevillanos si lo era una gran parte (como por ejemplo el sevillano Cristóbal de Ojeda que llegó en 1555 y falleció en Lima en 1578⁴) o al menos casi todos embarcaron desde Sevilla.

En esta época es interesante como los gremios artísticos sevillanos intentan bloquear estas relaciones con América, defendiendo la exclusividad y monopolio de estos negocios, aunque en legalidad este monopolio no existía. Así se explica el progresivo empobrecimiento de estos talleres en el XVIII cuando se traslada la Casa de Contratación a Cádiz.

² Aquí presentamos como pieza inédita este busto de Ecce-Homo que se encuentra en un retablo de la sacristía de la iglesia de Santo Domingo de Lima, de origen sevillano y es un vaciado del mismo molde de otros Ecce-Homo como el de la cofradía sevillana del Cristo de la Salud y Buen Viaje o el que se conserva en el convento de Santo Domingo el antiguo de Toledo proveniente a su vez del convento sevillano de Dueñas. Se trata de una pieza de unos 35 cm de alto por 35 cm. de ancho por 25 de profundidad, que aunque repolicromado todavía conserva una gran belleza.

³ También aquí he propuesto esta imagen del crucificado que se encuentra en la sala capitular de la antigua Universidad de San Marcos de Lima, obra probable sevillana de la 2ª mitad del XVI y estilísticamente cercanas a obras como el crucificado de Almensilla o el Cristo de la Salud de Écija.

⁴ Emilio Harth-Terre: *Escultores españoles en el virreinato del Perú*. Lima 1977, p. 24.

En el s. XVI, una época de carestía, de imaginería propia, empiezan a aparecer escultores indígenas a veces con gran calidad en materiales vernáculos tan “*sui generis*” como la pasta de caña o similares en lo que hoy se denomina escultura ligera.

Esta escultura de tradición local (que a veces va a ser inversamente exportada a la península) se va a dejar influir por la escultura procedente de los obradores hispánicos, especialmente sevillanos que llegaron a tierras americanas, donde poco a poco se irá configurando una tradición imaginera propia.

JUAN BAUTISTA VÁZQUEZ Y LA ESCUELA SEVILLANA

Aunque tradicionalmente se vino considerando a Juan Martínez Montañés como el fundador de la escuela sevillana de escultura en los primeros años del siglo XVII, las investigaciones realizadas en la segunda mitad del siglo pasado han destacado que en la generación de escultores precedentes ya se observan rasgos comunes y preferencias iconográficas que permiten hablar ya de una incipiente escuela sevillana. Serán Isidro de Villoldo y fundamentalmente Juan Bautista Vázquez, “el viejo”, los que formulen las bases de esta escuela⁵ y es después de 1570 cuando puede considerarse a Vázquez como jefe de esta incipiente escuela.

Siendo Vázquez el escultor sevillano mas importante del momento, es lógico que su obra y la escuela que en torno a él se formó, tuviera una notable influencia en América. La obra de Vázquez (como la de otros escultores hispanos) en Hispanoamérica está fundamentada y localizada en varios países (especialmente en Perú, Colombia y México). Otros escultores de su entorno que enviaron obras para Hispanoamérica, son su propio hijo Vázquez el Joven, Gaspar del Águila y otros algo posteriores como Diego de Velasco o Gaspar Núñez Delgado del cual se conoce el envío e incluso la firma en alguna obra como un crucifijo de marfil⁶. También destacan otros como Juan de Oviedo y la Bandera “El joven” (hijo de Juan de Oviedo Hernández “el viejo” y hermano de Andrea Hernández 1ª mujer de Vázquez), que se inició profesionalmente en el mundo de arte como escultor vinculado al círculo de su

tío (al igual que su hermano Martín, nacido en Sevilla hacia 1565, que emigraría a la Nueva España y luego a Perú⁷ donde residió más de veinte años) y a su vez de Miguel Adán y del portugués Amador López, que luego emigraría al Perú.

Bautista Vázquez, *El Viejo*, ha sido un artista que se distinguió no solo por sus labores de escultor⁸ sino también como retablista, pintor y grabador.

PERÚ

En Perú tenemos la noticia de que el 21 de Enero de 1582, Vázquez y el pintor Pedro de Villegas se comprometen con Juan Núñez de Tapia y Miguel de Medrano su fiador, vecinos de Sevilla, a realizar un retablo para la cofradía del Rosario del convento de Santo Domingo de Lima, con relieves y figuras para albergar la imagen de Nuestra Señora realizada por Balduque unos años antes (en 1558). La obra se llevó a cabo, pues este año recibe un primer pago y en marzo de 1583, Vázquez había concluido la arquitectura y la imaginería. En 1584 estaba concluido el retablo, pues se ve en la carta de pago otorgada por Villegas en Marzo de ese año. Las condiciones del retablo nos la describen con toda claridad “*un retablo de madera de talla y de escultura y dorado y estofado conforme a las condiciones siguientes*” se componía de banco, un cuerpo con tres calles y ático. Incluso los temas iconográficos vienen ampliamente descritos, así como la arquitectura de dicho retablo.

Este retablo parece que se renovó en el siglo XVII y lamentablemente, en la actualidad solo conservamos la imagen titular del retablo (que no era de Vázquez) en un retablo decimonónico y el crucificado que corona el ático (denominado “de los Aliaga”) fue relacionado por Bernales Ballesteros al encargo de Vázquez. Según el padre Juan Meléndez el Cristo de los Aliaga era obra de Martínez Montañés⁹. Aunque algún investigador como Palomero Paramo y posterior¹⁰ haya relacionado los relieves que están en los retablos de las esquinas del claustro, incluso coincidiendo iconográficamente en algún tema, no creemos que tenga ningún fundamento estilístico, ni siquiera el relieve de la Anunciación (aunque esté repolicromado) si acaso más en coincidencia con el estilo de Juan de

⁵ Bernales Ballesteros, J y García de la Concha, F: *Imagineros andaluces en los siglos de oro*. 1986. Sevilla.

⁶ Con la siguiente inscripción “Gaspar Núñez Delgado en Sevilla 1585”.

⁷ Bernales Ballesteros, J: “La escultura en Lima Siglos XVI-XVIII” en *Escultura en Perú*. Colección Arte y tesoros del Perú. Lima 1991, p. 47.

⁸ Para saber mas de la biografía de Vázquez y de su obra castellana consultar: Estella, Margarita: (A) *Juan Bautista Vázquez el viejo en Castilla y América* Consejo superior de investigaciones científicas. Madrid 1990.

⁹ Gento Sanz, Benjamín Ofm: San Francisco de Lima. Lima 1945, p. 43.

¹⁰ Ramos Sosa, 2004: 588.



Fig. 3. San Jacinto. Iglesia del convento de Santo Domingo. Lima.

Oviedo. Menos fundamento aún tiene la atribución de los grupos de la Anunciación y la Visitación de la Virgen que son coetáneos del retablo neoclásico realizado según los postulados academicistas de Matías Maestro. Como hipótesis, dejamos la figura de San Jacinto (Fig.3) que se encuentra en un retablo de la nave del Evangelio. La imagen aunque burdamente repolicromada conserva esa elegancia de las obras manieristas, con la sensación de aplomo en algunas obras de Vázquez, observable en las posturas de las manos y sobre todo en la imagen de la Virgen que porta. Bernalles aporta el dato de que hacia 1959, Schenone ratificó que en el Consejo Nacional de Conservación y Restauración de Monumentos, unos relieves de santos dominicos podían relacionarse con los cuatro que hiciera Vázquez para el citado retablo.



Fig. 4. Virgen con el niño denominada "la rectora". Instituto Riva-Agüero. Universidad Católica de Lima.

Tradicionalmente se ha venido atribuyendo a Vázquez la Virgen con el Niño denominada la "rectora" (Fig.4) hoy en el Instituto Riva-Agüero, dependiente de la Universidad Católica, sin duda fragmento de un retablo perdido (y que muchos han visto como parte "segura" del retablo anterior, que evidencia una majestad de proporciones característica del periodo castellano de Vázquez, o de un seguidor como apuntó Schenone¹¹ (pero no sería la titular).

Sin duda esta imagen presenta muchos de los caracteres de otras obras de Vázquez, como la Virgen de la Paz (hoy en la colegial de Torrelaguna), obra de su etapa Toledana. La imagen se encuentra sedente, con el niño Jesús sobre sus piernas. Sostiene un libro abierto, sobre su pierna derecha y lo mantiene con la mano correspon-

¹¹ Schenone, H: "Escultura española en el Perú, siglo XVI", en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, N° 14, Buenos Aires 1961, p. 82.

diente en una actitud como de descanso de sus oraciones para dedicarse a los juegos propios de su hijo que erguido estira el brazo izquierdo como para agarrar algo o dirigirse al observador.

Para la misma ciudad, Pedro Uzedo del Águila le encarga un retablo a Vázquez, recibiendo 60 ducados de los 200 convenidos en la obra el 4 de Noviembre de 1583, y que estaba ya terminado el 16 de Enero de 1584, pero no se ha localizado. El 12 de Enero de 1585 contrata con Gerónimo de Aliaga, vecino de Lima, una imagen de San Gerónimo, en madera de cedro, que tendría *la forma hechura e postura* del que se conservaba en Sevilla de Torrigiano para el monasterio de San Jerónimo de Buenavista. Esta escultura no se ha conservado, pero sí su influencia como se puede observar en el relieve de San Francisco de Bogotá. Parece que se encargó para la misma iglesia de Santo Domingo en la capilla que tenía la familia Aliaga y que en esta capilla es donde se decide instalar en 1683 el retablo de la virgen del Rosario¹², pero a los pocos meses cambiaron de opinión pues les pareció más honroso colocar la Virgen del Rosario en la capilla del Santo Crucifijo, patronato de los Agüero. Es en ese momento cuando se decide hacer un retablo nuevo, en el crucero al lado del Evangelio. Muy estudiada ha sido la imagen de San Juan de Acora cerca de Arequipa, Atribuida por Schenone y Margarita Estella a Vázquez, aunque los Mesa-Gisbert la atribuyeran durante un tiempo a Bernardo Bitti.

Una imagen que también se podría relacionar con Vázquez es la de Nuestra Señora de la Concepción en el convento de Santo Domingo de Cuzco. Representa a la Virgen embarazada (o de la O), en la base lleva la inscripción “Nuestra señora de Concepcio ano de 1569” y según Mesa y Gisbert estaba en un inventario de la Catedral. Estos dicen que por sus caracteres tiene mas influencia italiana que española. También Bernales la observa en una estética alejada de la andaluza¹³, aunque la dulzura, el delicado contraposto, las manos y redondez del rostro la acercan al estilo de Vázquez.

En Arequipa vemos algunas imágenes que sin duda recuerdan obras de Vázquez y quizás de su escuela como el

San Sebastián (atribuido a Diego Rodríguez) en la iglesia de la Compañía de Arequipa. Otra escultura en Arequipa que Schenone atribuye (siguiendo a José Torre Revello) al círculo de Vázquez y en concreto a Gaspar del Águila es la imagen de la Virgen del Desconsuelo en la iglesia de la Merced¹⁴.

En la iglesia de Santo Domingo de Ayacucho existe una virgen con el niño de tamaño natural, estudiada por Ramos Sosa y que recuerda otras creaciones de Vázquez como la Virgen del Facistol de la catedral de Sevilla, la de las Fiebres o la atribuida del Rosario en Sanlúcar¹⁵ o la documentada la Virgen de la Piña en Lebrija (Sevilla). Aunque también podemos decir que tienen ecos de obras de Jerónimo Hernández en concreto con la virgen de la O de Ubrique¹⁶, compartiendo (aunque en disposición inversa) el contraposto, el plegado del manto que cae del hombro y lo recoge en el vientre en “V”.

Bernales recoge la opinión de Marco Dorta acerca de la Virgen de Copacabana (Fig.5) (Monasterio de Copacabana, Lima) considerada como una de las mejores obras de las postrimerías del siglo XVI en América del Sur¹⁷. Opina que es sevillana, lo cual parece cierto (a pesar de la repolicromía que presenta). La imagen está a medio camino entre las obras de Balduque (del cual comparte la postura y forma del niño), con la composición general de la obra y el recogido del manto y la túnica (más natural y por tanto cercana a Vázquez). Recientemente, Ricardo Estabridi Cárdenas ha comentado la noticia, que a su vez daba Vargas Ugarte, sobre esta imagen y que fue realizada por Diego Rodríguez¹⁸ (que testificó en un proceso milagroso de la propia imagen y aclarando que había realizado la imagen “en madera de cedro de Nicaragua¹⁹”) y dijo haber sido su autor y policromada por Cristóbal de Ortega en 1588 (desgraciadamente no es la policromía que presenta). Rodríguez que habría nacido hacia 1531 en España pasó primero a México y a los cuarenta años se encuentra en Quito, trabajando en otro San Sebastián que habría realizado la imagen hacia 1571, una obra sin duda, deudora de los presupuestos de Vázquez.

José Chichizola dio la información de una imagen de Cristo recogiendo sus vestiduras después de la flagelación

¹² San Cristóbal, Antonio: “Reconversión de la Iglesia del convento de Santo Domingo (Lima) durante el siglo XVII” en *Anuarios de estudios americanos*. Tomos XLIX. Sevilla 1993.

¹³ Incluso en alguna publicación la vinculan al escultor italiano Pedro Santangel de Florencia y activo en Cuzco durante el último tercio del XVI.

¹⁴ Tord, Luis Enrique: “la escultura virreinal en Arequipa” en *Escultura en Perú*. Colección Arte y tesoros del Perú. Lima 1991, pp. 282 y 285.

¹⁵ Porres Benavides, j: “Algunas imágenes marianas en la obra de Bautista Vazquez”, Miriam, revista mariana. Sevilla Octubre 2010.

¹⁶ Proveniente de la Iglesia del Salvador de Carmona.

¹⁷ Bernales Ballesteros, J: “escultores y esculturas de Sevilla en el virreinato del Perú. Siglo XVI” en *Separata de Archivo hispalense*. num.220 Sevilla 1989, p. 278.

¹⁸ Para conocer mas de este autor se puede consultar la reciente publicación de Valiñas López, Francisco: “la escultura española en la real audiencia de Quito” en en *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. coordinación de Lázaro Gila Medina. Granada 2013, pp. 412-413.

¹⁹ Corazón de María, Sor catalina: *Reseña histórica del convento e iglesia de Nuestra señora de Copacabana*. Lima 1993.



Fig. 5. *Virgen de Copacabana*. Monasterio de Copacabana, Lima.



Fig. 6. *Virgen con el niño*. Museo Franz Mayer. Méjico DF.

que se encuentra en el Mali (Museo de Bellas Artes de Lima) y que en la actualidad está catalogada como Anónimo sevillano entre 1570-1590. La imagen la he podido estudiar *in situ* en las dependencias del museo con ayuda de sus conservadores y realmente es una pequeña obra de mucha categoría artística, sevillana, aunque con una policromía quizás local que puede despistar y en la órbita de Vázquez Hernández, deudora de influencias miguelangelescas.

MÉJICO

Como bien recordó Angulo²⁰, la mayoría de los contratos que han aparecido en el Archivo de Protocolos Notariales sevillanos, hacen referencia a Suramérica (en concreto al antiguo virreinato del Perú), en cambio son escasos los concernientes a Méjico.

En 1584 Vázquez y su cuñado Diego de Zamora convienen con Diego Arias Atalaya, vecino de la ciudad de los Ángeles (la actual Puebla) para labrar una imagen de Nuestra Señora de las Angustias y cuatro santos de pintura con su tabernáculo. Aunque no se han localizado las obras, la noticia fundamenta la atribución al escultor del grupo de Santa Ana con la Virgen y el niño (propuesto por Angulo), en la Iglesia de Santa Mónica de Puebla²¹. La imagen de la Virgen en pie que se interpone entre su madre y Jesús niño compone el tema de la Santa Ana triplex. La composición en ovalo es típica del escultor como la propia santa de rostro más maduro y expresión ensimismada²². Emparentada con el estilo de Vázquez, hay una imagen de la Virgen con el niño que se encuentra en el Museo Franz Mayer de Méjico DF (Fig.6). Esta obra recuerda a otras que están en el entorno de Vázquez o Hernández, como la Virgen que se encuentra en el retablo mayor de la iglesia de Santa Cruz de Écija.

Aline Ussel publicó la Virgen de Guanajuato, espléndida escultura de hacia 1570, que puede tener ecos de Vázquez el mozo e incluso de Jerónimo Hernández, pues la imagen es mas recia, el niño de apariencia robusta y los pliegues de la vestimenta transmiten cierto quebrado “a lo

Gregorio Fernández” que la aparta algo de Vázquez “el viejo”. Ussel la pone quizás en relación con Gaspar del Águila.

En el Museo Nacional del Virreinato (Tepoztlán) hay un relieve en piedra de la Virgen con el Niño, conocida como la “matrona de San Francisco”, pues proviene del claustro bajo del convento de los franciscanos de Churubusco. La imagen sedente, sostiene al niño sobre su rodilla y mira hacia su izquierda, quizás hacia algún santo o figura que desconocemos al ser un relieve fuera de contexto. Ussel ve en esta imagen una cierta calidad y recuerda la posible filiación con Vázquez, gracias a la similitud con su relieve atribuido en la fachada de la iglesia de la Anunciación de Sevilla. Esta obra podría datarse a finales del XVI.

Algunas de las esculturas del retablo de Xochimilco tienen cierto parecido con obras del retablo de San Jerónimo de Granada. Estella piensa en la posible colaboración de Vázquez el Mozo en la Inmaculada del ático, pues recuerda a las Santas Justa y Rufina de la iglesia del Señor San José de Sevilla. También en la iglesia de San Bernardino de Xochimilco hay un San Sebastián (traído hacia 1577). Este San Sebastián junto a Santiago era titular del retablo mayor y ahora está en un retablo a la izquierda del retablo mayor. Se puede relacionar con el San Sebastián de Vázquez el mozo en la iglesia de la Universidad de Sevilla, aunque otros como Moysenn la atribuyen a Gaspar del Águila por la vinculación con otro santo en la parroquia de Marchena²³.

Ussel además reflexiona con el parecido de las imágenes de este retablo con las de la iglesia de San Miguel de Huejotzingo, realizadas por Pedro Requena hacia 1585, algunas de cuyas esculturas recuerdan a Vázquez el viejo, como el San Bernardino de Siena. Este parecido (o mejor esta filiación) ya fue mencionada por Angulo²⁴ y desde luego es notorio como apunta el profesor Cuesta Hernández “nos sugieren algo más que un mero atisbo de naturalismo”.

Moreno Villa compara la escultura del San Sebastián de Huejotzingo con la que hace Berruguete (de San Benito de Valladolid) y el retablo con el de San Jerónimo (no las esculturas). En plan algo más popular, la Inmaculada o

²⁰ Angulo Iñiguez, D: “Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas” en *Archivo español de Arte y Arqueología* (11): 31. 1935: Enero/abril. p. 131.

²¹ Luis Javier Cuesta Hernández en su reciente publicación “Escultura Andaluza y naturalismo en la Escultura Novohispana” en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. 2010 pp. 475-486 hace una interesante revisión de la influencia de la escultura sevillana en Méjico a fines del XVI. También es de interés la publicación de la doctora M^a Consuelo Maquivar: *El imaginero novohispano y su obra*. INAH. Colección Obra diversa, México 1995.

²² Aunque también se ha atribuido esta obra a Diego de Pesquera, estilísticamente nos parece mas cercana a Vázquez.

²³ Moysen, Xavier: *El san Sebastián de Xochimilco* en boletín del Instituto Nacional de antropología e Historia. México 24, 1966. pp. 4-7.

²⁴ Publicado por Enrique Berlín en 1985, agradecemos a la doctora Consuelo Maquivar el dato.

Asunción de la Iglesia del mismo nombre en Mixcoac DF recuerda los prototipos marianos iniciados por Vázquez. De finales del XVI y de algún autor local, como apunta Ussel es una obra netamente mexicana²⁵.

COLOMBIA

Muy documentado está el Calvario de la capilla de los Mancipe en Tunja. El encargo lo realizó Gil Vázquez, vecino de Tunja, comerciante de ascendencia sevillana que había pasado al nuevo Reino de Granada en 1567. Este a su vez debió de recibir el encargo de Pedro Ruiz García, constructor de la capilla donde irían las imágenes y padre del capitán Ruiz Mancipe que dará sobrenombre a la capilla y que terminara la obra en 1598. En 1583 Vázquez declara entregar un tabernáculo con el crucificado, la Virgen y San Juan, así como una custodia y un San Pedro penitente de siete palmos. El coste total de la obra, incluido el fletado desde Cartagena de Indias hasta Tunja, alcanzó la cifra de 1.020 pesos de oro de veinte quilates.

Lo más interesante es el grupo escultórico del Calvario que lo preside. Según Estella las figuras están estilísticamente más cercanas a obras que realizó una veintena de años antes y presentan la actitud elegante que le es propia, la belleza de los rostros femeninos y el fino plegado de la indumentaria. La impresionante figura de la Magdalena, que no estaba incluida inicialmente en el contrato, mejora la composición y recuerda más a sus obras toledanas. Como dice el contrato, las imágenes “*debían de ser de mucha perficción y graciosas posturas*”. El crucificado como apunta Herrera es “una espléndida muestra de la plástica manierista”. Sus rasgos anatómicos caracterizados por la suavidad y la corrección, así como el rostro, lo emparentan con obras como el Cristo de Burgos de Sevilla o incluso el del ático del retablo de Lucena²⁶.

La escultura de San Pedro Mártir de Verona, es una obra exenta, de una gran belleza y solemnidad, porte sobrio y marcada concepción frontal, aunque los pliegues de la túnica y la capa suavizan en algo esta rigidez. El rostro tiene algunos rasgos autógrafos de Vázquez como serían, la boca menuda y algo abierta, el labio inferior carnoso y los ojos con las órbitas marcadas.

También es de Vázquez y perteneciente al tímpano de este retablo, el relieve de Dios Padre que está en el orato-

rio privado de la casa parroquial de la Catedral. Se identificaría con la mención a “*la figura de Dios Padre en el remate*” separada hoy del retablo. Estilísticamente se parece a otros Padres Eternos realizados por Vázquez. En las hornacinas del retablo mayor de dicha Catedral²⁷, existe un Apostolado de bulto redondo, realizado en yeso con excepción de la de San Pedro, que es de madera y se diferencia de las otras tallas no sólo en el material, sino también en su dimensión algo inferior y en las características estilísticas. Aponte ha sugerido que pudiera tratarse del “San Pedro penitente” convenido en el contrato. Aunque Francisco Herrera ha desmontado esta posibilidad al comprobar (gracias a su vez a las recientes aportaciones del restaurador Rodolfo Vallín) que la imagen tiene la siguiente inscripción “*mandola hacer VV Tadeo siendo mayordomo año de 1636// aderezo Melchor de Rojas*”²⁸.

Hace unos años el profesor Sebastián identificó las figuras del grupo de la resurrección (compuesto de Cristo y dos soldados que custodian la tumba) con un Cristo que se conserva en la casa curial del monasterio de Montserrat, junto a Bogotá, no lejos de Tunja. Estas obras posiblemente son las del envío, que en octubre de 1584 había realizado Vázquez a Miguel Gerónimo, vecino de Tunja *de dos hechuras de xros de madera de seis palmos uno de resurreccion y otro crucificado los quales ambos a dos hemos fecho e costedo e beneficiado en esta zibdad de Sevilla*, otorgando su poder a Gil Blazquez, vecino de Tunja, para venderlas, ambas de tamaño algo menor del natural (1,20 cm. aprox. aunque esto no coincide con los cerca de 80 cm. que mide la escultura que estudiamos).

El grupo actualmente se encuentra descontextualizado y presenta una composición algo extraña, pues seguramente falta parte del sepulcro, sobre el cual se alzaría el Cristo y ahora están al mismo nivel las tres imágenes, por lo que queda algo forzada la composición. La filiación del resucitado con Vázquez me parece clara, pues tanto el Cristo como las otras figuras recuerdan a otras obras del autor.

El Cristo responde a algunos prototipos realizados ya por el maestro (como una pequeña figurita en relieve en una de las pilastras que decoraba la parte inferior a la izquierda del marco del desaparecido retablo del Cristo de la capilla de la Torre, en la catedral de Toledo o los soldados en actitudes muy berruguetescas por sus complejas posturas que recuerdan a los Apóstoles del grupo de la Transfiguración del Burgo de Osma. El resucitado en

²⁵ Ussel C, Aline: *Esculturas de la virgen María en Nueva España (1519-1821)*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México 1975, p. 83.

²⁶ Porres Benavides, Jesús: Los crucificados en la obra de Juan Bautista Vázquez - el Viejo en *Boletín de las cofradías de Sevilla*. Núm. 645. 2012. Sevilla, p. 810.

²⁷ Aponte, J.A: “Juan Bautista Vázquez. Sus envíos al nuevo mundo y posibles obras en la Nueva Granada” publicado en WWW. La hornacina.com 2010.

²⁸ Gila Medina, Lázaro y Herrera García, Francisco J: “El retablo escultórico del siglo XVII en la Nueva Granada (Colombia)” en *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. coordinación de Lázaro Gila Medina. Granada 2013, pp. 301-368.

un claro y manierista contraposto, recuerda en su rostro a los apóstoles de Mondéjar, pero en su anatomía (quizás algo blanda) se puede entrever el gusto sevillano por el romanismo imperante. El estrecho manto que apenas lo tapa en zig-zag por el reverso, dota a la imagen de más dinamismo aún y recuerda a otra obra de Vázquez como el resucitado en el retablo de la Iglesia de Medina²⁹.

En el mismo santuario junto a esta obra existían dos esculturas y un pequeño retablo que parecen cercanos a Vázquez y que ha estudiado Jesús A. Aponte, que pudieran corresponder a un envío del escultor aún no determinado, que quizás podría ser el que hace a través de Juan Núñez, “*un lote de esculturas con destino al virreinato del Perú*”, territorio, al que por aquellos años pertenecía el reino de la Nueva Granada. Estas esculturas estaban por lo menos hasta el año 1970, equivocadamente catalogadas entonces como obras santaferneas del siglo XVII. Eran un San Pedro y San Pablo, que mas bien correspondían a obras encuadrables en el manierismo del último tercio del XVI español que Aponte ha localizado hace un tiempo en la colección privada de Hernando Santos Calderón en Bogotá. Como resalta Aponte, tienen una filiación con obras de Vázquez. La de San Pablo, quizás la más cercana a la estética de Vázquez guarda cierta relación con el San Lucas del desaparecido retablo de Mondejar (Guadalajara) y más en concreto con una de los cuatro evangelistas del facistol de la catedral sevillana con la que comparte esa composición inestable.

El retablo al que hacíamos referencia, estudiado por Aponte, es de pequeñas dimensiones, incompleto y en pésimo estado de conservación nos remite al manierismo español y además se convierte en un valor añadido pues es único dentro del repertorio de retablos coloniales en la ciudad³⁰. A pesar de las evidentes transformaciones que ha sufrido, habría que relacionarlo con el quehacer de Vázquez o su entorno.

Santiago Sebastián dice haber visto un crucificado próximo estilísticamente a Vázquez en la misma iglesia, de este crucificado actualmente no se sabe nada, en cambio, una obra que se relaciona bastante con el quehacer de Vázquez es la que se encuentra en la Iglesia de la Veracruz de la misma ciudad, obra considerada anónima sevillana

del XVII que, en composición y grafismos de la cabeza, cabellera y rostro, se acerca al Crucificado de la Buena Muerte de Lebrija (Sevilla) y en los caracteres anatómicos del tronco y las extremidades, al Cristo de Reconciliación y Paz de Medina Sidonia (Cádiz).

En Cartagena de Indias ha visto Aponte un crucificado de tamaño natural que se aleja algo de Vázquez para acercarse a composiciones del propio Hernández.

Otra imagen que podría relacionarse con la estética de Vázquez, es la Virgen de las Nieves. Aunque de canon algo mas ancho, también por la concepción delicada de la madre que coge al niño Jesús en su regazo, pero se trata mas bien de una obra posterior³¹ influenciada por la estética manierista sevillana. También influenciada de la estética sevillana estaría la Virgen de Fontibon.

El Cristo atado a la columna, venerado como el Santo Ecce Homo de la Iglesia de la Inmaculada Concepción de Valledupar, a pesar del aspecto que presenta con una fuerte abrasión en su policromía, recuerda algunos tipos creados por Vázquez como el de la Flagelación del retablo de Carmona o el Cristo bautizado y el Ecce homo del retablo de Lucena. También recuerda a un Ecce Homo de la Iglesia sanluqueña de Santo Domingo en Cádiz, que aunque anónima se considera por algunos como de Miguel Adán. Es un cristo muy bello con un ligero contraposto y con las manos atadas hacia atrás.

La Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Popayán desde antiguo viene relacionándose con el quehacer de Vázquez. La imagen, aunque desbastada por la cintura para ser vestida y estar algo desfigurada, quizás corresponda a un coetáneo de Vázquez. Curiosamente guarda un cierto parecido formal con la que se encuentra en Valledupar. Parece que llegó a Popayán en 1589, lo que nos lleva a pensar que sería realizada unos años antes. Debíó sustituir a una imagen anterior, llegada también desde Sevilla en 1556. Herrera lo relaciona con Hernández, aclarando “*que sus representaciones marianas tienen una majestuosidad y energía aquí ausente*”³². Quizás y como apunta Herrera sea obra de Vázquez “júnior” a quien se le han atribuido algunas esculturas en el retablo de la Inmaculada en la Iglesia de la Anunciación sevillana y en concreto la Santa Ana.

²⁹ Estella Marcos, 1990: 95.

³⁰ Hasta ahora, de esa época solo se conoce el Tabernáculo del Calvario de Vázquez en la Catedral de Tunja, este de Monserrate, y otro pequeño y desconocido en una Iglesia de Tunja, de un solo cuerpo y ático, en cuya parte central se enmarca un gran lienzo del martirio de San Sebastián, alojando en las calles de los extremos dos magníficos relieves de figuras masculinas, que por sus características formales y técnica hemos querido ver como obras de filiación de Vázquez.

³¹ Se sabe que la anterior imagen de la virgen se perdió en un incendio que afectó al templo en diciembre de 1594 o 1596. Francisco Herrera García la pone acertadamente en relación con la órbita de Diego López Bueno.

³² Gila Medina y Herrera García: “Escultores y esculturas en el Reino de Nueva Granada (Colombia)” en *La Escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* coordinación de Lázaro Gila Medina. Granada 2010, p. 514-516.

Herrera también apunta una imagen de la Virgen con el Niño que en 1968 formaba parte de la colección de Jaime Botero en Punta Larga (Duitama) catalogada con acierto como obra sevillana de finales del XVI o principios del XVII, que parece recordar algo a la Virgen con el Niño de Arévalo (hoy en el Mnac) atribuida a Vázquez, aunque la escasa calidad de la fotografía y la reproducción parcial de esta le impide una correcta atribución.

Por último en el Seminario Mayor de Santafé de Bogotá posee una magnífica talla de Santa Lucía³³, de unos 90 cm. de altura considerada como obra anónima del XVI, la pieza se sabe que procede de la Catedral, siendo quizás la titular de la cofradía que allí radica. La túnica y sus pliegados recuerdan en cierta medida la Virgen de las Fiebras de la Magdalena de Sevilla. El rostro de facciones delicadas y redondeadas³⁴. Se conoce un encargo a Vázquez por parte de Marcos de Mendiola, vecino de San Francisco de Quito, de la realización de una virgen con el niño en madera de cedro y de un tabernáculo con Santa Lucía, ambas de vara y medio y policromada con motivos esgrafiados sobre fondo azul. Las obras las deberían de entregar a Juan de Herrera, corredor de la lonja sevillana. No sabemos si se trata de esta imagen, pero al menos de que ya realizó alguna imagen con dicha iconografía. También hay dos relieves de las Vírgenes mártires atribuidos a Vázquez, pertenecientes al Museo de Arte Colonial de Bogotá que proceden de las Clarisas de Tunja, ya relacionados con Vázquez por otros autores.

BOLIVIA

Relacionada con el estilo de Jerónimo Hernández esta la Virgen de la Candelaria de la Paz (parece que fue traída de España). Fue la titular de la catedral de La Paz, pero fue sustituida en el siglo XVIII por otra imagen y se conserva en dependencias catedralicias. Como recuerdan Mesa y Gisbert es una imagen sevillana y tiene el aire de otras imágenes realizadas por Hernández como la Virgen del retablo mayor del convento de Madre de Dios, la Virgen del Rosario en la capilla del Museo o la Virgen del Rosario

(actualmente venerada como Virgen de La Paz) con la que conserva similitudes compositivas aunque algo más desproporcionada y falta de la calidad de Hernández. Palomeiro Paramo la puso en relación con Diego Robles, aunque estilísticamente no está muy cercana a obras atribuidas y seguras a dicho escultor.

ECUADOR

Gracias a la profesora Escudero Albornoz³⁵ tenemos la noticia de una escultura que está en la órbita de Vázquez, perteneciente al Museo del Banco Central del Ecuador y es denominada indistintamente como San Laureano o San Dionisio (Fig. 7). Mide 66 cm. x 24 cm. siendo de un tamaño académico, el Santo Obispo se muestra erguido con su pavorosa iconografía en la que muestra su propia cabeza cogida entre sus manos. La imagen comparte esa composición elegante y un poco en forma de uso, adelantando delicadamente su pierna derecha, de la cual sobresale delicadamente su zapato la cabeza y las manos también tienen el tratamiento que da Vázquez a sus imágenes como al San Vicente mártir de Tunja. En el mismo museo hay una Inmaculada (Fig. 8), que tiene cierta filiación con Vázquez “el joven”. En un catálogo del museo se adscribía sin mucho fundamento esta imagen a la escuela Granadina y al siglo XVII. Francisco M. Valiñas López ha estudiado esta obra “*que recoge la suavidad de Bautista Vázquez padre y el vigor de Jerónimo Hernández*”³⁶. El la atribuye a Diego López Bueno, por las semejanzas con otras del autor como la de la iglesia sevillana de Santiago y que anticipara algunos prototipos más maduros en las concepciones de Comayagua y Santa Catalina en Sevilla.

En el convento de San Francisco se encuentra una imagen de Santa Catalina de Alejandría, que según Valiñas López podría haber sido la titular de la capellanía de los descendientes de Atahualpa, pues según parece la bizneta de este, recibió de su padre natural el encargo de labrar una Santa Catalina para la capilla familiar. La hechura de la imagen fue concertada en Sevilla con un tal Juan Bautista en 1588³⁷. Se ha querido ver en él a Vázquez *el viejo*. Esto es difícil pues este

³³ Así también sabemos que en 1585, le encargaba un español residente en San Francisco de Quito, Marcos de Mendiola, una santa de la misma advocación. Ostentaría los atributos característicos “un plato en la mano con dos ojos y en la otra mano una palma”.

³⁴ Gila Medina y Herrera García, 2010: 518.

³⁵ Escudero Albornoz, Ximena: *Escultura colonial y quiteña. arte y oficio*. Trama ediciones. Quito 2007.

³⁶ Valiñas López, Francisco: “la escultura española en la real audiencia de Quito” en *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. coordinación de Lázaro Gila Medina. Granada 2013, p. 373.

³⁷ López Martínez, Celestino: “Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés” en *notas para la historia del arte*. Imprenta de Rodríguez. Jiménez y C^a. Sevilla. 1929, p. 39. Este Juan Bautista es importante no confundirlo con Vázquez, pues sabemos que hacia 1587, estaba examinándose en el arte de escultor y entallador de romano, que aparece en el último tercio del siglo XVI, trabajando en Sevilla como escultor de figuras.

es el año del fallecimiento de Vázquez y aunque este encargo lo hubiera realizado el taller, no comparte demasiados rasgos de aquel³⁸ y se ha relacionado con Vázquez *el joven* por el Historiador José María Vargas. Hoy la imagen se ubica en un retablo de época, en uno de los cuatro retablos de los ángulos

del convento principal. Ha perdido sus atributos y se puede identificar su iconografía por la inscripción que conserva en la peana. Una imagen que se puede poner en la estela de Vázquez sería el Cristo crucificado de la recoleta de San Diego de Quito.



Fig. 7. *San Laureano o San Dionisio*. Museo del Banco Central del Ecuador. Quito.



Fig. 8. *Inmaculada*. Museo del Banco Central del Ecuador. Quito.

³⁸ Idem. pp. 413-414.



EL ORIGEN LIGNARIO EN LA DECORACIÓN PICTÓRICA DE LAS IGLESIAS CHIQUITANAS DE BOLIVIA

INÉS MAMBRETTI Y MARTÍN ISIDORO / ARGENTINA

Este trabajo busca indagar la posibilidad de una hipótesis lignaria como uno de los orígenes de los motivos ornamentales pictóricos en los muros de las iglesias de Chiquitos en las tierras bajas de Bolivia. Las iglesias –San Ignacio de Velasco, Santa Ana de Chiquitos, Concepción de Chiquitos, San Rafael de Velasco, San Miguel de Velasco, San Javier de Chiquitos–, pertenecientes a las misiones jesuíticas que se establecieron en dicha región entre 1691¹ y la segunda mitad del siglo XVIII, ostentan pintura mural en los exteriores e interiores, que se caracteriza por una tendencia de los motivos ornamentales al *horror vacui*, los cuales están enmarcados por la decoración arquitectónica. Dicha pintura mural presenta diseños vegetales (excepcionalmente, se encuentran grutescos), composiciones geométricas y elementos decorativos clásicos. La hipótesis lignaria la desarrollaremos desde dos puntos de vista, haciendo foco en los motivos de carácter fitomorfos: por una parte, abordaremos la ornamentación mestiza andina como parte de una estética dominante, con la cual la Chiquitania dialogaría, haciendo sus trasposiciones pertinentes; y, por la otra, consideraremos los bienes muebles en madera que hallamos *in situ*.

EL ESTILO MESTIZO

La categoría estilo mestizo comprende, en el sur andino, dentro de un amplio repertorio material, un tipo de escultura ornamental aplicada a la arquitectura y la retabística (arquitectura de la madera). La mayoría de los elementos de las obras no son iconográficos –es decir, no hay una relación texto-imagen que avale su existencia– sino sólo son un enriquecimiento de las superficies en la inercia de un arabesco derivado del lenguaje de los grutescos. Se extendió principalmente como estética dominante desde fines del siglo XVII hasta las postrimerías del XVIII² entre los territorios de Arequipa, las riberas del Titicaca y el Alto Perú. Sin embargo, otras regiones también se habrían visto afectadas de modos muy diversos, entre ellas, las misiones de Chiquitos. Esta tendencia ornamental, que surge a fines del siglo XVII como un aporte local y originario dentro del estilo barroco con su reinterpretación y actualización del grutesco manierista, luego se mantiene estable como un *continuum* estético cuyas variantes no llegan a plantear cortes abruptos con el lenguaje establecido rápidamente desde sus albores. Se inicia en Arequipa, en

¹ Fecha de fundación de San Javier de Chiquitos, según atestigua el jesuita Francisco Burgués, Procurador General de la Provincia. *Cartas edificantes y curiosas escritas de las misiones extrañas y de Levante por algunos misioneros de la Compañía de Jesús traducida por el padre Diego Davin de la misma compañía*. Imprenta de la viuda de M. Fernández y del Supremo Consejo de la Inquisición, 16 vols. Año MDCCLV (1755), vol. VII, p. 400ss. Biblioteca Nacional de España.

² “Finalmente, con la fachada de la iglesia de San Martín en Vilque, termina el estilo planiforme del Collao en 1790/93.” En Kubler, George y Soria, Martín. *Art and architecture in Spain and Portugal and their american dominions. 1500 to 1800*. Gran Bretaña, Pinguin, 1959. p. 98.

el coro y la portada lateral del Santo Domingo, entre 1677 y 1680 –*terminus post quem*–³, también se lo puede rastrear documentalmente en la jesuítica San Pedro de Juli hacia 1688⁴, pero su pronta maduración la vemos en la fachada de la Compañía de Arequipa en el año de 1698– según la inscripción que reza en dicha fachada–. De ello, se podría inferir que los jesuitas no fueron los pioneros pero sí sus promotores.

Es justamente este *continuum* estético, el que nos permite caracterizarlo a partir de su vocabulario, agrupado en núcleos temáticos, y no por evoluciones estilístico-formales. Responde fundamentalmente a los siguientes asuntos⁵: a) elementos fitomorfos: maíz, kantuta, flor del cactus o cardón, zapallo, coco, cacao, piña, papaya, plátano, pacay, girasol, chirimoya, flor de maguey, mango, aguacate, y otras flores y frutas locales; b) elementos zoomorfos: monos, cóndores, papagayos, loros, tucanes, colibries, pumas, jaguares, pájaros estilizados, plumas; c) elementos antropomorfos indígenas: indiatides o canéforas, bustos y cabezas indígenas, angelillos y santos indios o acholados; d) motivos de ascendencia europea: especialmente renacentistas y manieristas como sirenas tocando el charango o la cítara, grutescos, mascarones, arpías, delfines, granadas, veneras, floreros, motivos heráldicos españoles –águila bicéfala–; pero también medievales, como hombres verdes (o variantes, que ya se encuentran en el arte bizantino, donde de la boca de animales salen tallos vegetales) o pájaros con la cabeza volteada (también presentes en el arte bizantino) que a veces pican un racimo de uvas; o bien, simplemente de la tradición cristiana como los racimos de uva, las hojas de vid, lirios, trigo, monogramas de Cristo y María, o los astros –sol, luna–⁶.

“Si hemos de medir la influencia por la cantidad, son los motivos manieristas y los de flora y fauna local los que predominan ...”⁷ Además, este *continuum* estético, nos permite ver una lógica compositiva que hace que los elementos arquitectónicos contengan a esta ornamentación de tipo planimétrica y geometrizable en límites precisos, quedando circunscripta a: portadas, torres y cúpulas; columnas y entablamento; frisos y cornizas; pechinas y ménsulas; derribo de los vanos. También, encontramos a estos ornamentos mestizos desarrollados en paneles aislados que los encuadran y se ubican en bóvedas, pilares y arcos.

Este tipo de escultura ornamental fue caracterizada por las primeras contribuciones de la historiografía artística como de carácter lignario. Pues, su factura a bisel recuerda la talla en madera. Buschiazzo, al reflexionar sobre una posible conexión entre el arte de Chiquitos y Moxos con el de las zonas del altiplano, comenta lo siguiente: “Así parecía probarlo la talla en madera de coco, típica del arte de Mojos, cuya angulosidad y planitud, debida a la dureza del material, muestra indudable analogía con la forma de esculpir la piedra en el mencionado templo (de San Lorenzo de Potosí⁸)” Wethey cuando aborda San Juan de Juli, la cual coloca dentro de la misma escuela de Santiago de Pomata, y describe una pilastra del crucero del evangelio, dice que “El tratamiento de la piedra en forma plana y definida como de encaje es justamente comparable a la técnica usada en la talla en madera de los marcos dorados de los cuadros y los altares próximos”⁹. Noel describe esta talla como “... estática las más o en casos dinamizadas por torturada filigrana que parece trasladar a la piedra virtuosas talladuras de madera o cinceladas en plata”¹⁰. Kubler y Soria plantean que evoca “... el bordado o los motivos

³ Wethey, Harold. *Colonial architecture and sculpture in Perú*. Cambridge, Harvard University Press, 1949. p. 144.

⁴ “El templo de la habitacion de los P[adre]s es el de S[an] Pedro [...] Diose tambien fin a la portada, que es de piedra con hermosas columnes y se colocose de nuevo una bellissima ymagen de N[uestra] S[eñor]a de la Asuncion ...” ARSI Peruana 17: *Cartas anuas*, 1678-1751: *Carta Anua*, 1688. En Bailey, Gauvin. *The Andean hybrid baroque*. Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame, 2010. p. 464.

⁵ En muchos ejemplos, los motivos tienen una fuerte estilización y su identificación certera se dificulta.

⁶ Cfr. Guido, Ángel. *La arquitectura mestiza en las riberas del Titicaca* (2ª parte). Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1956. pp. XIX-XXII. Cfr. Buschiazzo, Mario. “El problema del arte mestizo.” En *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. N° 22. Buenos Aires, UBA/Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1969. pp. 84-102. Cfr. Gasparini, Graciano. Análisis crítico fde las definiciones ‘arquitectura popular’ y ‘arquitectura mestiza’. En XXXVI Congreso Internacional de Americanistas. Barcelona-Madrid-Sevilla, del 31 de agosto al 9 de septiembre de 1964. pp. 51-66. Cfr. Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Escultura Virreinal en Bolivia*. La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972. pp. 197-209. Gisbert, Teresa y MESA, José de. *Arquitectura Andina. Historia y análisis*. La Paz 1985. pp. 247-280. Cfr. Domoni, Clelia Mirna. “Escultura ornamental e implicancias simbólicas en las iglesias de Chucuito”. En *Historia del Arte: Investigaciones UBA*. En línea: [consulta: febrero de 2013]; < <http://historiadelarteinvestigacionesuba.blogspot.com.ar/2012/10/escultura-ornamental-e-implicancias.html> >

⁷ Gisbert, Teresa y Mesa, José de. *op. cit.* p. 250.

⁸ Buschiazzo, Mario. “La arquitectura de las misiones de Mojos y Chiquitos.” En *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. N° 5. Buenos Aires, UBA/Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1952. p. 26.

⁹ Wethey, Harold. *Colonial architecture and sculpture in Peru*. Cambridge, Harvard University Press, 1949. p. 161.

¹⁰ Noel, Martín. *La arquitectura mestiza en las riberas del Titicaca* (1ª parte). Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1951. p. XX.

tallados en madera”¹¹. Harth-Terré al hablar de las columnas que soportan los arcos torales de San Juan de Juli, dice que están “... labradas con una piedra oscura con la técnica empleada para la talla en madera”¹².

Buschiazzo había planteado en 1952 una posible influencia de las misiones de Chiquitos, Moxos y el Paraguay sobre la ornamentación planimétrica del altiplano, al problematizar sobre “... el origen de la profusa ornamentación esculpida de los templos de Juli, Pomata, Puno, Aya-viri, Zepita, Potosí, etc., con motivos tomados de la flora y fauna tropical, es decir, con elementos que no pertenecen a la región donde se encuentran dichos monumentos”¹³. Aunque, insistía en que esta vinculación era sólo una conjetura, que necesitaba ser sostenida con documentación. Sin embargo, en 1961, afirma: “... esos temas (de flora y fauna tropicales) ajenos a la región fueron realizados por artistas provenientes de otros sitios, o bien por indios del altiplano a quienes se suministraron los modelos”¹⁴. Además agrega, que se había creído “... hallar la solución de este enigma vinculando los templos del sur del Perú y Bolivia con las misiones que los jesuitas tenían en las zonas tropicales del Chaco y del Beni”¹⁵. Puesto que desde Juli se mantenía el contacto con las misiones de Moxos y Chiquitos. “Nada de extraño tiene, pues, que de ese contacto hubiesen surgido esos temas tropicales totalmente ajenos al clima frío donde los encontramos tan abundantemente utilizados. [...] es muy probable que hayan servido de modelo la infinidad de objetos que esos indios trabajaban en la durísima madera de ‘cocobolo’: bancos, mesas, cajas, costureros, mates, cigarreras, cofres, etc. Los mismos motivos que vemos en los templos de Puno, Juli, Pomata, etc., son los que aparecen en esos objetos transportables que hacían los indígenas de las misiones, y que muy bien pudieron servir para inspiración de los artistas de la meseta, donde los temas locales son escasísimos. Además, la durísima madera en que eran tallados obligaba a los artesanos a trabajar en forma angulosa, seca, profundizando las incisiones para acentuar el claroscuro, todo lo cual contribuye a hacer resaltar ese notable parecido. [...] y nos ha sido

muy fácil señalar en paralelo temas idénticos tallados en ‘cocobolo’, reproducidos y ampliados luego en la piedra de los templos mestizos”¹⁶.

Hoy sabemos que el estilo mestizo surgió en Arequipa, pero el debate sobre el origen de los motivos tropicales aún no ha sido resuelto, más que con una pléyade de conjeturas. Entre ellas, destacamos una con alta probabilidad de ser, sobre todo, la fuente de la lógica organizativa de las composiciones mestizas: el grabado con motivos de grutescos. No obstante, es interesante considerar a estos dos espacios culturales, esto es, por una lado, el altiplano y, por el otro, Chiquitos y Moxos, junto con un tercero, Arequipa, interactuando en un fluido intercambio de bienes visuales. Con esto, no buscamos agregar una presunción difusionista más con la Juli jesuítica como centro de influencias centrífugas hacia sus misiones, sino proponer una con hipótesis dialógica, donde Chiquitos responde al estímulo del estilo mestizo en boga con un sistema ornamental *sui generis*, adaptado a sus posibilidades materiales y de gusto local.

Es decir, encontramos en las iglesias chiquitanas que se ha construido un vocabulario ornamental en paralelo con el binomio Arequipa-Altiplano. En la mayoría de las pinturas murales de Chiquitos, se puede ver una lógica compositiva que recuerda los principios mestizos: *horror vacui*; elementos arquitectónicos conteniendo los motivos ornamentales; una técnica de pintura preferentemente plana, geometrizable y esquemática; y, sobre todo, la presencia del vocabulario fitomorfo y zoomorfo mestizo. Y, en este último punto, nos detendremos para argumentar visualmente estas conexiones a través de algunos ejemplos concretos¹⁷.

Follaje de tallos entrecruzados: dos tallos se cruzan inscribiendo flores. Este motivo lo hallamos en Arequipa, en la fachada de la Compañía (1698) [Fig. 1a] y en los pilares del claustro mayor (1738) [Fig. 1b] –dentro de los tallos encierra también veneras y papayas– o flanqueando las puertas de la casa Tristán del Pozo (1738) [Fig. 1c]. Mientras que en la Chiquitania, lo encontramos en los nichos que

¹¹ Kubler, George y Soria, Martín. *Art and architecture in Spain and Portugal and their american dominions. 1500 to 1800*. Gran Bretaña, Pinguin, 1959. p. 96.

¹² Harth-Terré, Emilio. *Perú. Monumentos históricos y arqueológicos*. México, Instituto Panamericano de Historia y Geografía, 1974. p. 99.

¹³ Buschiazzo, Mario. (*Anales ... N° 5*) *op. cit.* pp. 25-40. Según Wethey, Harold. *op. cit.* pp. 156 y 306. algunos académicos ya en la década del 40 proponían que el repertorio tropical de los decoradores andinos habían sido traído por los misioneros del Paraguay y del sur amazónico, entre ellos citaba los trabajos de Arróspide de la Flor, César. “La catedral de Puno.” En *Mercurio peruano*, XXII (1940), pp. 90-93. y de Harth-Terré, Emilio. *Perú. Monumentos históricos y arqueológicos*. En *Mercurio peruano*, XXIII (1941), p. 627.

¹⁴ Buschiazzo, Mario. *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*. Buenos Aires, Emecé, 1961. pp. 104-106.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Agradecemos los valiosos aportes del Dr. Eckart Kühne para la datación de las obras chiquitanas citadas y las imágenes 9a y 3h. Así mismo, hacemos extensivo este agradecimiento a los archivos fotográficos de la restauradora María José Díez Gálvez (Figs.: 1f, 9c y d).



Fig. 1. Follaje de tallos entrecruzados: [a] fachada de la Compañía de Arequipa (1698) [b] pilares del claustro mayor de Compañía de Arequipa (1738) [c] puertas de la casa Tristán del Pozo, Arequipa (1738) [d] fachada de San Miguel de Velasco (fines del XVIII), Chiquitos [e] sacristía de Santa Ana (fines del XVIII), Chiquitos [f] pintura strappata de San Miguel Velasco, Museo de Concepción (236 x 53; 1755, atribuido Antonio Rojas).



Fig. 2. Zarcillos con flores de kantuta: [a] fachada de San Pedro de Juli (1688) [b] fachada lateral de la catedral de Puno (XVIII) [c] fachada de San Miguel de Velasco (fines del XVIII), Chiquitos [d] contrafachada de San Rafael de Velasco (fines del XVIII).

flanquean la puerta de la fachada de San Miguel de Velasco (fines del XVIII) [Fig. 1d], en las sacristías de Santa Ana (fines del XVIII) [Fig. 1e], y en una pintura *strappata* del altar primitivo de la nave de la epístola de San Miguel que se encuentra en el museo de Concepción (236 x 53; 1755, atribuido Antonio Rojas) [Fig. 1f].

Zarcillos con flores de kantuta: los encontramos en la fachada de San Pedro de Juli (1688) [Fig. 2a] o la catedral de Puno (iglesia terminada a fines del XVIII; fachada 1757, Maestro Simón de Asto) [Fig. 2b], así como en la fachada de San Miguel (fines del XVIII) [Fig. 2c] o la pared interna de la fachada de San Rafael de Velasco (fines del XVIII) [Fig. 2d]. Esta campanilla es probable que haya sido homologada a una flor local llamada ‘del saludo’.

Grutescos: en las iglesias chiquitanas no abundan, ya que el ornamento vegetal florido es el que domina los muros. Sin embargo, no está ausente. Hay una serie de animales que están representados también en el arte mestizo del altiplano y de Arequipa como: el colibrí, en la fachada de San Miguel de Velasco (fines del XVIII) [Fig. 3b y c] o en el presbiterio de San Javier de Chiquitos (XVIII jesuítico) [Fig. 3d], por otra parte lo vemos en la fachada de la catedral de Puno (1757) [Fig. 3a]; el loro, lo hallamos en el presbiterio de San Javier (XVIII jesuítico) [Fig. 3f] y en la puerta de la epístola de Santiago de Pomata (1781/87-1794) [Fig. 3e]; el delfín, se ubica en la sacristía en San Rafael (fines del XVIII) [Fig. 3h] y en la cartonería del Retablo mayor de Pomata (1722) [Fig. 3g]; el águila bicéfala, en el hastial del coro de San Rafael (fines del XVIII) [Fig. 3k] así como en la fachada de la Compañía de Arequipa (1698) [Fig. 3i] o el frontón curvo de la fachada de la epístola de Pomata (1781/87-1794) [Fig. 3j]. Además, en San Javier, se ubican en los muros de la sacristía dos perros surgiendo del ramaje (XVIII jesuítico). [Fig. 3l y m]

Flores locales: así como se introdujo en el estilo mestizo la kantuta, la flor sagrada de los incas, es decir, una flor de raíz andina, aquí en Chiquitos se representan también flores locales como la flor del torobochi o del ‘palo borracho’ –*chorisia speciosa* A. St. Hil.–. La flor del toborochi está relacionada con una leyenda local, la cual cuenta que la Virgen de Cotoca, patrona de la región, apareció en este árbol. Esta flor la vemos en el interior de las pilastras caheadas de la fachada de San Rafael (fines del XVIII, salvo las escenas que podrían fecharse entre fines del XVIII y principios del XIX) [Fig. 9e].

Seres verdes con tallos saliéndole de sus bocas: en esta categoría habría que incluir al delfín de la sacristía de San Rafael (fines del XVIII) [Fig. 3g] y también una figura del

presbiterio de San Javier (XVIII jesuítico) [Fig. 4d], de difícil definición pero que pareciera ser un animal muy estilizado. En el altiplano, podemos ejemplificar con las que se encuentran en la fachada de la catedral de Puno (1757) [Fig. 4a], San Francisco de La Paz (posterior a 1784) [Fig. 4b] o en la de la Compañía de Arequipa (1698) [Fig. 4c].

Floreros: este motivo organizador del elemento vegetal en los campos murarios lo encontramos por ejemplo tanto en el exterior y el interior de San Miguel (fines del XVIII) [Fig. 5b], así como en la fachada de la epístola de San Juan de Juli (XVIII jesuítico) [Fig. 5a].

Pájaros con la cabeza volteada: encontramos un ejemplo de esto en el presbiterio de San Javier (XVIII jesuítico) [Fig. 6b], en el altiplano lo podemos ver en la fachada de la epístola de San Juan de Juli (XVIII jesuítico) [Fig. 6a].

BIENES MUEBLES EN MADERA DE LAS IGLESIAS CHIQUITANAS

Hay que señalar en este punto, una constante en el arte colonial que es la presencia de fachadas lignarias, fachadas que se construían como retablos. Es decir, hay un “... carácter múltiple de la mayor parte de los escultores y entalladores, sobre todo estos últimos que frecuentemente se titulan ‘maestro de arquitectura’. Es lógico suponer que quien al mismo tiempo proyectaba retablos y diseñaba portadas arquitectónicas tuviera un esquema mental semejante para ambas actividades”¹⁸. Sin embargo, aquí no tenemos esa estrechísima relación entre el arte de la madera y la talla en piedra conocidas como fachadas-retablo, pero si una relación lignaria de orden general que se proyecta a la pintura mural realizada sobre muros de argamasa.

Según Mesa y Gisbert, “Cuando adviene el estilo mestizo en Arequipa y Potosí y a orillas del Lago Titicaca, son las formas de madera las que se imponen. Los retablos del interior, salen renovados y triunfantes hacia el exterior, invadiendo los muros y creando la fachada-retablo”¹⁹. Aquí, en Chiquitos, podemos ver como los motivos tallados o incluso pintados en bienes muebles lignarios se proyectan a los muros interiores y exteriores.

En San Javier, encontramos que la cruz del panel central de la puerta de la sacristía (XVIII jesuítico) [Fig. 7a] que da al exterior es reproducida sobre el dintel de una de las puertas del interior (XVIII jesuítico) [Fig. 7b]. Además, las flores frontales alargadas de los paneles que flanquean la cruz [Fig. 8a], la encontramos en los bordes de

¹⁸ Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *op. cit.* p. 207.

¹⁹ *Ibidem*.



Fig. 3. Grutescos: [a] fachada de la catedral de Puno (1757) [b y c] fachada de San Miguel de Velasco, Chiquitos (fines del XVIII) [d] presbiterio de San Javier de Chiquitos (XVIII jesuítico) [e] puerta de la epístola de Santiago de Pomata (1781/87-1794) [f] presbiterio de San Javier, Chiquitos (XVIII jesuítico) [g] cartonería del retablo mayor de Pomata (1722) [h] sacristía en San Rafael, Chiquitos (fines del XVIII) [i] fachada de la Compañía de Arequipa (1698) [j] frontón curvo de la fachada de la epístola de Pomata (1781/87-1794) [k] hastial del coro de San Rafael, Chiquitos (fines del XVIII) [l y m] muros de la sacristía, San Javier, Chiquitos (XVIII jesuítico).



Fig. 4. Seres verdes con tallos saliéndole de sus bocas: [a] fachada de la catedral de Puno (1757) [b] San Francisco de La Paz (posterior a 1784) [c] Compañía de Arequipa (1698) [d] presbiterio de San Javier, Chiquitos (XVIII jesuítico).

las pilastras cajeadas del presbiterio de San Miguel (fines del XVIII).

La flor del torobochi que, como dijimos antes, la hallá- bamos en la fachada de San Rafael (fines del XVIII) [Fig. 9e], la encontramos en la misma iglesia tanto en los mar- cos del cuerpo del retablo de la sacristía (inscripción en el reverso de una tabla reutilizada: *AÑO 1769 5 octubre/P Joseph ZOC[II]/Ycnacio Yopitas*) [Fig. 9a] como en los reta- blos de las naves laterales (el de María 1770, inscripción en el reverso, *Joseph Zoci* [José de Soci i Montes]; el de

Cristo c1770 atribuido a Zoci [Fig. 9b]); y, además, en un armario (c1760, atribuido a Antonio Rojas), pero en este caso pintada [Fig. 9c]. En San José, hay también un sagra- rio firmado y fechado 1760 por Antonio Rojas donde se representa esta flor [Fig. 9d].

En uno de los confesionarios de San Rafael (c1749, rea- lizado por Martin Schmid) [Fig. 10a] así como en el altar mayor (c1785, Bernardino Cuellar [Fig. 10b] volvemos a en- contrar la campanilla o flor local llamada ‘del saludo’, pro- bablemente, como hemos dicho, homologada con kantuta.



Fig. 5. Floreros: [a] fachada de la epístola de San Juan de Juli (XVIII jesuítico) [b] exterior y el interior de San Miguel (fines del XVIII).



Fig. 6. Pájaros con la cabeza volteada: [a] fachada de la epístola de San Juan de Juli (XVIII jesuítico) [b] presbiterio de San Javier, Chiquitos (XVIII jesuítico).



Fig. 7. Cruz: ambas en San Javier, Chiquitos (XVIII jesuítico)
[a] puerta de la sacristía [b] dintel de una de las puertas del interior.



Fig. 8. Flores frontales alargadas: [a] puerta de la sacristía San Javier, Chiquitos (XVIII jesuítico) [b] pilastras cajeadas del presbiterio de San Miguel de Velasco, Chiquitos (fines del XVIII).



Fig. 9. Flor del torobochi: [a] retablo de la sacristía (c1785, Bernardino Cuellar), San Rafael, Chiquitos [b] retablo de Cristo (c1770 atribuido a Zoci), nave lateral de San Rafael, Chiquitos [c] armario (c1760, atribuido a Antonio Rojas), San Rafael, Chiquitos [d] sagrario (1760, firmado por Antonio Rojas), San José, Chiquitos [e] fachada de San Rafael (fines del XVIII) .



Figs. 10. Flor 'del saludo': ambas en San Rafael, Chiquitos [a] confesionario (c1749, realizado por Martin Schmid) [b] altar mayor (c1785, Bernardino Cuellar).

CONCLUSIÓN

La hipótesis lignaria desde sus dos perspectivas acarrea una serie de derivaciones. Por una parte, profundiza la relación con el barroco mestizo que, en su momento, hubiera postulado Mario Buschiazzo sacando así del aislamiento artístico a esta producción pictórica, sin disminuir la idea del “grado de refinamiento ornamental²⁰” alcanzado, ni la autonomía creativa de las iglesias chiquitanas. Es probable que artistas, llegados desde el altiplano, con un bagaje visual difuso con el pasar de los años, pero de un rico y pregnante lenguaje ornamental como lo era el estilo mestizo maduro, hubieran realizado una síntesis única del mismo. Dicha síntesis estaba condicionada por las posibilidades materiales abismalmente distintas y por otros factores como la presencia de grabados, tejidos, pequeños objetos como la platería. Además, hay cierta lógica organizativa del ornamento que comparten los dos ámbitos, tales como el *horror vacui*, elementos arquitectónicos conteniendo los motivos ornamentales, una técnica de pintura preferentemente bidimensional, de carácter geométrico y esquemático, y sobre todo la presencia en paralelo del vocabulario fitomorfo y zoomorfo mestizo. Aunque la impronta vegetal devino hegemónica reduciendo lo grotesco a manifestaciones marginales. Por otro lado, los bienes muebles como retablos, armarios, confesionarios, sagrarios fueron modelo concretos para estas pinturas. Es más, quizá los mismos entalladores o carpinteros habrían sido los agentes intelectuales o efectivos de estos diseños plasmados en la pintura mural. Hay que destacar en estos procesos de transposición la incorporación de la vegetación local como la flor del torobochi, entre otras que se pueden documentar.

Es de suponer que la densidad ornamental por la que se optó tuvo por objetivo no sólo cubrir grandes extensiones de muro a bajo costo –siguiendo indirectamente un estilo en boga como el mestizo durante el siglo XVIII– sino también otorgar un marco suntuoso de carácter anagógico que lograra un efecto de movilidad y agitación espiritual, transportando al fiel a un ámbito superior. Si observamos el efecto de conjunto de estas pinturas en los interiores de iglesias como la de San Rafael y la de San Miguel, veremos que están tapizadas con ornamentos que, aparentemente, no cumplen un programa, pero nuestra presunción es que habría una cierta intención global de representar el jardín del Paraíso que se anuncia en el Apocalipsis.

²⁰ Querejazu, Pedro. (ed. y comp.) *Las misiones jesuíticas de Chiquitos*. La Paz, Fundación BHN, 1995. p. 347.



RUTAS AMAZÓNICAS DEL BARROCO ARTE, ARQUEOLOGÍA Y TRANSFERENCIAS CULTURALES EN LAS MISIONES JESUÍTICAS DEL GRÃO-PARÁ

RENATA MARIA DE ALMEIDA MARTINS / BRASIL

INTRODUCCIÓN

Partiendo principalmente del análisis de la crónica del jesuita portugués João Daniel (1722-1776), “Tesoro Descubierto en el Máximo Río Amazonas”¹ escrita entre 1757 y 1776, este trabajo pretende contribuir a los estudios de la transferencia, adaptación y apropiación artísticas en el contexto de las misiones de la Compañía de Jesús en el antiguo estado de Maranhão y Grão-Pará², Amazonía brasileña, a través de un estudio de objetos de la cultura indígena amazónica, especialmente las pipas de cerámica, y las *cuyas* (que son recipientes hechos con el fruto de árbol conocido como *cuyeira*); ambos artefactos provenientes de la región del Bajo Amazonas, en el oeste del estado de Pará.

El “Tesoro Descubierto” de João Daniel es considerado una de las principales fuentes de estudios de la región del Amazonas durante el periodo colonial, siendo importante testimonio sobre cuanto el conocimiento de la naturaleza y de las tradiciones culturales indígenas, fueron piedras fundamentales para el desarrollo del trabajo artístico en las Misiones. Son valiosas contribuciones en este sentido, el capítulo “La habilidad de los indios”, y los Tratados: “La riqueza del Amazonas en la preciosidad de su madera”, “De las Palmas de América”, “Del Tesoro principal del Río Amazonas” y “De las Tintas más especiales del río Amazonas”.

Y es particularmente en este “Tratado Ultimo: De las tintas más especiales del Río Amazonas”, que João Daniel trae informes de la asimilación por parte de los jesuitas de las técnicas y materiales indígenas de la selva para hacer colores y pintar obras artísticas en las misiones; así como también de la apropiación por los indígenas, de motivos ornamentales del repertorio europeo en objetos de su propia cultura, lo que parece indicar que la transferencia cultural ha ocurrido en dos direcciones.

Para poner de relieve las características de este proceso, es que vamos confrontar la obra de João Daniel con las de otros misioneros y viajeros que circularon en la Amazonia colonial; como por ejemplo, el jesuita João Felipe Bettendorff, Fraile João de São José, el jesuita Anselmo Eckart, y especialmente el naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira en su extenso “Viaje Filosófico por las Capitanías del Gran Pará, de Río Negro, Mato Grosso y Cuiabá (1783 y 1792)”³; porque además de haber realizado diversos ensayos sobre la cultura material de los indios (aún escribiendo “Memorias” acerca de las *cuyas* y también de la paja tranzada, las pajitas), y por tener registrado a través de los dibujos de Codina y Freire, el paisaje de la Amazonia, Ferreira también recogió los objetos indígenas que se conservan en el Museo de la Academia de Ciencias de Lisboa, incluyendo las *cuyas* y las *pipas* de Monte Alegre y Santarém, respectivamente aldeas jesuíticas de Gurupatuba y Tapajós; evento que, además de dialogar directamen-

¹ Daniel, 2004.

² Ver Martins, 2009.

³ Ferreira, 2005.

te con el “Tesoro Descubierto” de João Daniel contribuye para ampliar el conocimiento de las migraciones y rutas del arte brasileño del Barroco a través de los cambios culturales entre Europa y América en el ámbito de la investigación arqueológica y etnográfica en la Amazonía.

DE LAS TINTAS MÁS ESPECIALES DEL AMAZONAS

Las *cuyas*, vasos ampliamente utilizados por los Americanos, y de hecho, buenos vasos, ya que todos son estimados, los de estas villas llevan la primacía sobre todas las demás, porque las indias saben dar con tal maestría el barniz y las tintas, que nunca se pierden. Ha ya habido curiosos, que quisieron experimentar la bondad de este barniz, y no encontraron en el diferencia alguna del mejor *xarão* de la China⁴.

En este pasaje del *Tesoro Descubierto*, João Daniel nos habla de la antigua Misión de Gurupatuba (“Villa de Monte Alegre” durante las reformas de Pombal en el Amazonas desde 1750), el actual pueblo de Monte Alegre, en la región del Bajo Amazonas, en Pará, donde observó con asombro, la durabilidad de barnices y tintas producidos por este pueblo indígena para pintar las “cuyas”, los “vasos de los americanos”, o como también dijo Alexandre Rodrigues, “los platos, los vasos y todas las vasijas de los Indios”⁵, y de lo cual nos ocuparemos específicamente más adelante.

Mucho se ha dicho en los relatos de los misioneros, sobre la producción local de pinturas, barnices, resinas, recubrimientos y amarraduras, con árboles, plantas y frutos del Maranhão y Grão-Pará; y también en otras regiones de América, por ejemplo, véase la *Historia Natural y Moral de las Indias* de 1590, por el jesuita José de Acosta. Como hemos dicho, João Daniel dedica en su *Tesoro Descubierto*, cuatro tratados sobre el tema: el Tratado Tercero, “La riqueza de la Amazonía en la preciosidad de su madera”, el Cuarto, “De las Palmeras de América”, el Quinto, “El tesoro principal del Río Amazonas”, y el último Tratado, del cual estamos haciendo especial mención, “De las tintas mas especiales del río Amazonas”.

De esta forma, en el “Tratado de las tintas” João Daniel enumera y describe las plantas, árboles y frutas que se utilizaron en la región para pintar y teñir (primeramente sólo por los indios –*cuias*, cerámicas, pipas, tejidos, pinturas corporales, y más tarde también por los europeos– me-

tales, sedas, molduras de cuadros, pinturas, retablos). En particular, vale la pena hacer referencia a la producción de pintura dorada (de la hierba Pacuã y del jengibre), y de otra planta aún no identificada por el misionero (probablemente la *copaiba*) en los territorios portugueses en el Amazonas, pero también usados en los “Reinos de Quito y Perú”, para así dorar las *cuias*. Este relato es de grande valor, también por darnos indicios de que ha habido, por cuenta de la propia geografía del río, una cierta circulación (e intercambios de esos nuevos saberes técnicos: caso de las pinturas de las *cuias*), entre el Alto Amazonas (Peru y Ecuador) y el Amazonas portugués.

En otra parte importante de la crónica, comprobando la utilización de los barnices de la floresta en la decoración de las iglesias de la Compañía, João Daniel nos dice que un misionero había descubierto que en la mezcla y en el hervor del aceite de la *Copaiba* y del *Jotaí*, se hacia un “excelente barniz de oro falso”, sospechando de que era aquel mismo que en Quito tenían por costumbre dorar “las celebres *cuias* y muchas otras obras”; y finalmente, que en la misión en el Pará, con el mismo barniz, el misionero había pintado las molduras de un lienzo.

El jesuita Bettendorff, uno de los mas importantes misioneros en la Amazonía del siglo XVII y comprobadamente autor del dibujo del retablo de la Iglesia de Nuestra Señora da Luz en São Luis do Maranhão; también describe en su “Crónica de la Misión de los Padres de la Compañía de Jesus en el Estado de Maranhão” (1663-1693)⁶ una serie de “nuevos” materiales, al principio desconocidos por los jesuitas, pero que más tarde fueron utilizados en las Misiones, debido al contacto con la experiencia indígena; como por ejemplo, el *cipó* (con lo cual se hacia el color negro) con lo cual Bettendorff había pintado “paneles” en la Aldea de Inhaúba (residencia de San Pedro y San Pablo en la Capitanía de Cametá, Río Tocantins); y el *morutim*, o *muruty* o aún *murity*:

hice entonces un retablo de *morutim*, pintando al centro Nuestra Señora de la Concepción pisando en un globo la cabeza de serpiente, enroscada alrededor de él, con San Ignacio en la banda derecha y San Francisco Javier a la izquierda [...] hice para ella un retablo de *muruty* en el cual puse Nuestra Señora da la Concepción de bulto y un crucifijo hecho de cera, y porque para el altar faltaba algún frontal hice uno de la misma materia, el cual pintadito, parecía mucho mejor que el del Reino...⁷.

⁴ Daniel, 2004, p. 396.

⁵ Ferreira, 1933.

⁶ Bettendorff, 1990.

⁷ Bettendorff, 1990, p. 169.

Parece revelador tener en cuenta que en los lugares donde ya existía una comprobada tradición artística indígena, como Gurupatuba, aparecen con mayor frecuencia informes de jesuitas indicando la aplicación de las “nuevas” técnicas y materiales (claramente, ya conocidos y utilizados por los indios) en la construcción o decoración de las iglesias misioneras, pero también lo inverso, es decir, noticias o rastros de la tradición europea en los objetos producidos por los indios.

Trayendo algunas noticias sobre la producción artística indígena en el Grão-Pará, volvimos nuestra atención ahora a la ciudad raíz del arte *tapajónico*, Santarém, ciudad que también pertenece a la Región del Bajo Amazonas, y fundada por los jesuitas en 1661, como Aldea del Tapajós en el Río Tapajós. Según Serafim Leite⁸, en agosto de 1665 el pueblo de Tapajós ya era la misión más importante del Pará.

De acuerdo a los estudios del Museo Goeldi en Belém (MPEG), la cerámica *santarena* se caracteriza por el modelado detallado de aves, animales y figuras humanas, combinado con incisiones y punteados, fijos a la vasija de varias maneras. A modo de ejemplo, la vasija de tipo “Cariátides”, donde destaca Ulpiano de Meneses⁹, que más allá de la decoración incisa y punteada, existe una abundante y compleja decoración plástica, con motivos antropomorfos y zoomorfos.

Meneses describe a los Tapajós como grupos de cultura precolombina de la Amazonía encontrados por los europeos en la actual región de la ciudad de Santarém, grupos que antes de su extinción en el siglo XVII, fueron adoctrinados por los jesuitas. Sobre el arte que producían, que se presentó en la Exposición de 1972 en el Museo de Arqueología y Etnología de la USP, Meneses nos dice que la mayoría de las piezas expuestas (como las *pipas*) viene de Santarém-Aldea, el barrio que corresponde hoy a la misión instalada por los jesuitas en el siglo XVII.

Ulpiano de Menezes llama nuestra atención para las *pipas* localizadas a través de estudios arqueológicos en la Región Santarena por presentaren decoración completamente diversa de aquella típica de la cerámica tapajónica. La *pipas* tienen elementos decorativos que constituyen estilización de vegetal, figurando grandes motivos florales, con tratamiento plástico, que considera de influencia jesuítica. Los análisis realizados por el Museo Goeldi en Belém, también siguen la misma línea de Meneses, afirmando que las *pipas*, por el tipo de decoración, sugieren

una influencia artesanal de los misioneros y primeros colonos en la cerámica de la cultura Santarém.

Por supuesto, Meneses no ha sido el único estudioso en observar esta cuestión. Otros investigadores también han trabajado para identificar en objetos típicamente indios, los rastros remanecientes de una tradición europea. Observando las pipas de Santarém con ornamentaciones vegetales, el arqueólogo Frederico Barata¹⁰ dice que por veces recordó del barroco portugués; teniendo en cuenta, por ejemplo, las rosáceas que aparecen en muchas de las pipas de cerámica tapajónica de su colección (adquirida por el Museo Emilio Goeldi en 1959), y que se encuentran entre aquellos motivos característicos de origen vegetal, común en el arte portugués del período colonial, apareciendo no sólo en plata cincelada jesuita, como en la arquitectura y en el mobiliario.

Frederico Barata también destacó en su análisis sobre el uso de motivos vegetales autóctonos en las *pipas*, el trabajo de Charles Frederick Hartt¹¹, que desde 1885 ya había señalado que el artista indio conocía bien el arte del modelado y era un experto en la ornamentación por medio de líneas simples, pero no había avanzado en el arte del dibujo imitativo, acrecentando que ninguna hoja, flor o fruto se representaba en vasijas antiguas del Amazonas, ni en relieve ni sobre superficie plana; pareciendo singular que habitando en una región donde el reino vegetal ofrece tantas formas bellas, el artista indio no eligiese cualquiera de estas para la ornamentación.

La imitación de motivos vegetales, como es usual en el arte Barroco, está también presente en obras como las tallas de retablos y de los pulpitos de la Iglesia de Belém do Pará, donde indios comprobadamente trabajaron; parece por lo tanto, que el indio, a través de los talleres, por el contacto con los artífices jesuitas en las Misiones, aprendieron y pasaron a emplear estos motivos decorativos, no sólo en las obras para la Compañía de Jesús, sino también en sus propios objetos. Explicando que, en lo que se refiere a las vasijas de cerámica *tapajónica*, curiosamente, el mismo proceso encontrado en las *pipas* no se produjo.

Es bastante esclarecedor aún sobre el tema de las aplicaciones de motivos vegetales y florales en las pipas, otro texto escrito por Frederico Barata, intitulado “Las maravillosas pipas de Santarém”, publicado en la Revista de Estudios Brasileños de 1944¹²; visto que podemos contemplar en plano los dibujos de la ornamentación de las pipas descritas e analizadas por Meneses y Barata.

⁸ Leite, 2004.

⁹ Meneses, 1972.

¹⁰ Barata, 1951.

¹¹ Hartt, 1885.

¹² Barata, 1944.

Sin embargo, el debate no termina, y Frederico Barata fue más allá, añadiendo también otra hipótesis para los alfareros de pipas que llamó “más perfectas y lujosas” o “Tapajó-jesuíticas”¹³; como elaboradas por los propios misionarios, modelando la arcilla indígena¹⁴. Contrariando (al menos parcialmente) esta hipótesis, tenemos el relato de João Daniel, describiendo el uso de la “entre cáscara” del árbol *Xixiiba* para la fijación de los colores, afirmando que los indios ornaban los “taquaris” (tubos de las pipas) con “bellos dibujos de flores e florones”¹⁵.

Complementando la cuestión con respecto a la cerámica y las pipas de Santarém, Vera Guapindaia en un abordaje más reciente¹⁶, dice que las vasijas de caríatides y las vasijas de gollete presentan un conjunto de características estilísticas y técnicas comunes, lo que demuestra que hay una cohesión de elementos culturales entre esos objetos; y el intercambio de estas características permite clasificar estos objetos como típicamente Tapajó; además el análisis de las pipas, reveló una discontinuidad entre las características consideradas como Tapajó, lo que lleva a tratarlas como objetos procedentes de otro momento histórico: el tiempo de contacto con la sociedad europea, que dio lugar a la interrupción, y finalmente a la extinción de los grupos indígenas que habitaban la desembocadura del río Tapajós.

También con relación a las *cuias* de Monte Alegre, antigua Aldea de Gurupatuba; otro enfoque interesante y un poco más reciente, es el de la etnóloga Thekla Hartmann¹⁷; al analizar la colección etnográfica recogida por Alexandre Rodrigues Ferreira en el curso del *Viaje Filosófico* (1783-1792) del Museo de Ciencias de Lisboa y con “Las Memorias de las *cuyas* que hacen las indias de Monte Alegre y Santarém”¹⁸; escrita por Ferreira en la ciudad de Barcelos (antigua Mariuá) en 1786 para acompañar el envío de ejemplares de *cuyas* a Lisboa.

En la entonces Villa de Monte Alegre, de acuerdo con Ferreira, se hicieran en aquel año, entre cinco mil y seis mil *cuyas* para comercialización. Sin embargo, Hartmann recuerda que mucho antes del informe de Ferreira, las *cuyas* decoradas (pintadas por las indias “pintoras de *Cuyas*”, oficio reconocido en los censos del final del siglo XVIII)

ya eran mencionadas (también como productos de comercio inter-tribal), en los escritos del dominico Fray Gaspar de Carvajal (1543), del jesuita Samuel Fritz, del obispo João de São José (1762 -1763), y de João Daniel. Teniendo en cuenta, en el caso de Carvajal, que acompaña la expedición de Francisco de Orellana, la primera en recorrer el río Amazonas, desde sus nacientes hasta el Océano Atlántico, entre 1541 y 1542; la narración es mucho anterior a la llegada de los misioneros de la Compañía de Jesús a la región en 1653.

Hacemos aquí un breve paréntesis, cuanto al análisis de Hartmann, para hablar un poco sobre el proceso de fabricación de *cuias* en las “Memoria de Cuyas” de Ferreira¹⁹, donde se ofrece una amplia información sobre “la industria de las *cuyas*” de Monte Alegre, que también eran comercializadas, es decir, “vendidas a los blancos”, como sucedía con las hamacas/*redes* de Monte Alegre y Óbidos. Ferreira nos muestra un mapa de lo mejor producido por la cultura india en el Pará a fines del siglo XVIII: en Monte Alegre, las *Cuyas*; en Santarém, los *Pacarás* (que son baúles de pajita pintada), tableros y sombreros de paja (Ferreira también escribió una “Memoria de las pajitas y *Pacarás*”); en Óbidos, las hamacas; en Faro la olearia; y en Serpa, el hilo de algodón.

Ferreira comienza la “Memoria de Cuyas” dando informaciones acerca de la materia prima de las *cuias*: “La materia, de que las indias hacen las *Cuyas*, es el fruto del árbol, que ellas llaman *Cuya-inha*, y los portugueses *Cuyeira* ...”²⁰, y complementa: “es este árbol ya bien conocido de los naturalistas con el nombre *Crescentia Cuyete*”²¹, y prosigue con una descripción detallada del árbol y del fruto, desde el cultivo hasta la colecta, relatando en seguida el largo proceso de preparación de las *cuias* por las indias, desde la elección de los mejores frutos hasta la pintura.

Vale la pena mencionar que todos los materiales y técnicas son de los indios y de la floresta: lija de escama del pescado *pirarucu*, jabón de la raíz *Gipyoca*, filtro de fibra de algodón descaroado, barniz de *Cumaty*, colores de *Cury*, *tabatinga*, *tauhá*, *añil*, *Urucú*; deshechas respectivamente, con el agua y la raíz del algodón, de la *tabatinga*, del *tauhá*, del *cumaty*; y los recipientes donde mojan los pinceles, las

¹³ Barata, 1951, p. 192.

¹⁴ Barata, 1951, p. 190.

¹⁵ Daniel, 2004, p. 593.

¹⁶ Guapindaia, 1993.

¹⁷ Hartmann, 1988.

¹⁸ Ferreira, 1933.

¹⁹ Ferreira, 1933.

²⁰ Ferreira, 1933, p. 58.

²¹ Ferreira, 1933, p. 58.

hojas de *Mammona*. Los pinceles, a su vez, son de pluma de *Siracura*, *Jacamy*, y de *Acará Blanco*. Los estiletes, según Ferreira “para puntear el ornato de renda, que imitan”, son de espinos de *Jaramacarú* (una especie de cactus) y de la palma *Patauhá*.

Apenas añadiendo, el proceso de fabricación artesanal de *cuyas*, también informado extensivamente en el Tesoro de João Daniel, se sigue celebrando en Santarém y en gran parte de la Amazonia, hoy en día han ganado algunos cambios estilísticos y técnicos, pero manteniendo sus principales características.

Volviendo finalmente al análisis de Hartmann, la estudiosa señala en las *cuyas*, la misma cuestión vislumbrada en las pipas de Monte Alegre, es decir “Excepto en algunos ejemplares que se podrían imaginar reminiscencias (o imitaciones) de un estilo geométrico de tipo Santarém o Marajó pré-cabralinos (como la que vemos en la imagen), las demás llevan una pintura de inspiración barroca²²”.

En cuanto a la decoración de las *cuyas* en registros históricos, los jesuitas João Daniel y Anselmo Eckart (1721-1809), también nos ofrecen datos importantes sobre las pinturas, siempre realizadas exclusivamente por manos femeninas. En primer lugar, por João Daniel:

Pero no sólo las pintan corrientemente con un bello barniz, sino también con perfectos dibujos, hermosas flores, pájaros, animales y otras curiosidades (...) aquellas que más llaman la atención son de la Gurupatuba Misión, hoy llamada Villa de Monte Alegre, y por eso las *cuyas* de esta Villa tienen más estimación que las *cuyas* de las demás partes, aunque en otras partes excedan en la mejoría de las pinturas, en bellos florones, y otros dibujos, pero en la delicadeza y duración son estas las mejores²³.

Y ahora por Anselmo Eckart (1721-1809), jesuita que trabajó en las misiones de Maranhão y Grão-Pará entre 1753 y 1757:

Se pintan en el exterior y en el interior con un color negro mezclado con la goma, así que conseguir como que barnizados o revestidos de *charão*. Otros hacen estos recipientes aún más lindos: pintan en ellos muchas figuras de árboles, de pájaros y de otros animales. Los más bellos y con diferentes colores eran hechos en la residencia de Gurupatuba (...) En la dirección de Gurupatuba, se ve a la distancia el fuerte de Pauxis. Las mencionadas vasijas para beber y comer, las

cuias, son (también) valoradas, como vi, con incrustaciones de plata y oro, al lado de bellas figuras²⁴.

Pero, Thekla Hartmann también destacó que si la presencia de motivos fitomorfos constituye un criterio de europeización de las artes decorativas de la población indígena de la Amazonía, se puede dar un paso atrás en el tiempo en esta influencia, utilizando el informe de Carvajal del siglo XVI (versión de Oviedo), en la región donde sólo surgen más tarde las aldeas jesuítica de Gurupatuba y Tapajós.

Hartmann concluye señalando que la aparición de un gusto europeo en el arte practicado por los indios en los primeros tiempos de la conquista en el valle del Amazonas no parece ser un fenómeno aleatorio o aislado. Hace falta aquí, una vez más, una investigación nuestra acerca de la circulación de saberes y de la existencia de casos como los de las *cuyas* y de las *pipas* en otras localidades americanas, especialmente en el Alto Amazonas, Ecuador y Perú; donde vimos que al menos la tradición de las *cuyas* también se hace presente en el periodo colonial. Hartmann hace mención a grandes vasijas procedentes del México pós-cortesiano (conservadas en el Museo Arqueológico de Madrid), de formas singulares y apartadas de la cultura indígena, en gran parte imitaciones de vasijas chinas y ornamentadas con *grotescas*.

Esto implica aún que en el Amazonas, como vimos, las *cuyas* se comercializaron en Europa, como nos cuenta el obispo Juan de San José en 1763, cuando en un episodio pretendía comprar en Monte Alegre, pero no encontró, cuarenta *cuyas* para regalar a señoras, que le habían encargado desde Portugal. Relato este posterior a la expulsión de los jesuitas de las colonias portuguesas, 1759.

Antonio Porro en “Pueblos de las Aguas”²⁵, también ha hecho algunas observaciones sobre las *cuyas* de Monte Alegre, considerando que no debería sorprender que algunas de las tradiciones de la Amazonía colonial, al menos en algunos sectores, han sobrevivido al colapso del sistema misionero y a la disolución de muchos grupos indígenas; y que esto se aplicaría particularmente a las especialidades regionales, como las *cuyas* de Monte Alegre cuya estética se ha adaptado a los gustos europeos por la sugerencia y la demanda de los comerciantes y misioneros.

Y en cuanto a esa larga difusión de la fabricación de *cuyas* con motivos del repertorio europeo, entre aquellas recogidas por Alexander Ferreira hay una hermosa *cuiá* ornamentada con flores variadas, corazoncitos flechados y

²² Hartmann, 1988, p. 293.

²³ Daniel, 2004, p. 470.

²⁴ Eckart en Porro, 2011, p. 588.

²⁵ Porro, 1996.

alados, donde se puede leer una inscripción: “Fábrica de la Ciudad de Gram-Pará”, es decir “Fábrica de Belém”, y en al menos dos otros dibujos también del Viaje Filosófico, llenos de diversos tipos de cerámicas, cuyas calabazas vemos en los artefactos amazónicos tanto ornamentaciones de motivos geométricos cuanto de vegetales y flores; son por lo tanto, los objetos e sus ilustraciones, respectivamente, importantes testimonios materiales y iconográficos de las complejas e ilimitadas rutas y redes de “intercambio” de experiencias técnicas y de tradiciones artísticas indígenas y europeas en el contexto colonial del Grão-Pará.

CONCLUSIONES

Sin duda, las *pipas* de Santarém y las *cuyas* de Monte Alegre son un hermoso y complejo tema para discutir, contribuyendo también para identificar las redes y rutas del Barroco en el Amazonas. De todos modos, acerca de esta situación cultural difícil de ser reconstruida, en el estudio de las obras producidas en las misiones de los jesuitas del Grão-Pará no se puede dejar de tener en cuenta todas estas fascinantes lecturas sobre las técnicas, colores, pinturas, en *cuyas* y *pipas*, que nos llevan a considerar la cuestión de la asimilación de las técnicas y materiales indígenas de la selva por parte de los misioneros, así como la posible asimilación de los modelos europeos por los indígenas²⁶. Los tratados de los misioneros sobre la floresta y sus colores, como vimos, condensan muchas veces un conocimiento que los propios jesuitas han creado y acumulado durante los años de contacto con los indígenas y con la naturaleza amazónica.

En el *Tesoro Descubierto*, no es muy difícil concluir que los misionarios hicieron uso de los más “improbables” materiales y técnicas de la selva. Curiosidad, creatividad, capacidad de adaptación. Para tornar posible la construcción y la decoración de sus iglesias, los misioneros disfrutaron de las ilimitadas técnicas y materiales permitidos por la floresta, además de incorporar y enseñar a los indios, negros y mestizos en los talleres de sus colegios, agregando así a las obras arquitectónicas y artísticas de las Misiones, sus conocimientos técnicos y habilidades, y su intimidad con la naturaleza de la selva. Así, los indios repasaron las técnicas a los misioneros, y de la misma forma, también asimilaron y aplicaron las ornamentaciones del repertorio europeo en sus propios modelos (*pipas*, *cuyas*, *hamacas*²⁷), con sus propias técnicas y materiales.

La Biblioteca de la Casa-Colegio de la Madre de Dios en Vigia, la segunda más importante fundación de los jesuitas en el Pará, contenía más de mil volúmenes, entre ellos, libros de estampas, de emblemas, vidas ilustradas de santos, lo que nos da una idea de la dimensión del proyecto de “dominio cultural” de la Compañía también en la selva amazónica brasileña. Creemos, pues, que en las misiones jesuíticas del Grão-Pará ocurrió, como en la América Hispánica, (ver Gauvin Alexander Bailey²⁸, Teresa Gisbert, Santiago Sebastián, Ramón Gutiérrez), una asimilación “bilateral” de culturas, adaptación y utilización de nuevas técnicas y materiales, como también aportaciones iconográficas; sino también la imposición de un modelo europeo de arte y arquitectura por los jesuitas, ya que notamos que casi todos los modelos del Grão-Pará estudiados en nuestra tesis derivan de una tradición portuguesa.

²⁶ Ver Martins, 2009.

²⁷ Eckart en Porro, 2011, p. 591.

²⁸ Ver Martins, 2013.

BIBLIOGRAFÍA

- Barata, F., “Arte Indígena Amazônica: Os Maravilhosos Cachimbos de Santarém”, *Revista de Estudos Brasileiros*, Rio de Janeiro, diciembre 1944, año VII, v. XIII.
- Barata, F., “A Arte Oleira dos Tapajós”, *Revista do Museu Paulista*, San Pablo, 1951, pp. 183-198, v. 5.
- Barata, F., “Uma Análise Estilística da Cerâmica de Santarém”, *Separata de Cultura*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde / Serviço de Documentação, 1953, n. 5.
- Bettendorff, J. F. SJ, *Chronica dos Padres da Companhia de Jesus no Maranhão*, SECULT, Belém, 1990.
- Daniel, J. SJ, *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas*, Rio de Janeiro / Belém, Contraponto / Prefeitura de Belém, 2004, 2v.
- Eckart, A. “Aditamentos à descrição das terras do Brasil”, en Porro, A., “Uma Crônica Ignorada: Anselm Eckart e a Amazônia Setecentista”, *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi*, Belém, 2011, pp. 575-592.
- Ferreira, A.R, “Memoria sobre as cuyas” (1786), *Revista Nacional de Educação*, Museu Nacional do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, março de 1933, n. 06.
- Ferreira, A. R., *Viagem ao Brasil. A Expedição Philosophica pelas capitánias do Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá. Coleção Etnográfica*, Rio de Janeiro, Kapa Editorial, 2005, 3v.
- Guapindaia, V., *Fontes Históricas e Arqueológicas sobre os Tapajós de Santarém: A Coleção Frederico Barata do Museu Paraense Emilio Goeldi*, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 1993 (dissertação de mestrado).
- Hartmann, T., “Evidência interna em cultura material. O caso das cuias pintadas do século XVIII”, *Revista do Museu Paulista*, San Pablo, 1988, n. 33, pp. 291-302.
- Hartt, C. F., *Contribuição para a Ethnologia do Vale do Amazonas*, en *Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1885, v. VI.
- Herkenhoff, P., “The Jungle in Brazilian Modern Design”, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 1995, n. 21, pp. 239-257.
- Leite, S. SJ, *História da Companhia de Jesus no Brasil* (1938), Edições Loyola, San Pablo, 2004, 4 v.
- Martins, R. M. A., *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, 2009 (tesis doctoral / supervisor: Prof. Dr. Luciano Migliaccio).
- Martins, R. M. A., “Gauvin Alexander Bailey: The Andean Hybrid Baroque. Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru (2010)”, *Revista Figura: Studi sull' immagine nella tradizione classica*, Proyecto FAPESP Plus-Ultra, San Pablo, 2013, I, 1 [http://figura.art.br/revista/]
- Meneses, U. B., *Arqueologia Amazônica: Santarém*, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), San Pablo, 1972.
- Porro, A., *O Povo das Águas. Ensaios de Etno-História Amazônica*, Vozes / EDUSP, Rio de Janeiro / San Pablo, 1996.



SOBRE MÍ DESCENDIÓ UNA GRATA LUMBRE. MIGRACIÓN, CIENCIA Y ARTE EN EL NUEVO REINO DE GRANADA

JUAN RICARDO REY / COLOMBIA

Para quienes conozcan la obra del médico gaditano José Celestino Mutis (1732-1808), resultará extraño relacionarla con el barroco. Es más, la fundación de la Real Expedición Botánica en 1783, ha sido considerada desde el siglo XIX como un claro signo del fin de una época –la dominación hispánica– y el arribo del pensamiento de la ilustración al Nuevo Reino de Granada. No obstante el periodo de actividad de Mutis en el que sería su nuevo hogar, coincide con un momento de convivencia del pensamiento de Aristóteles –en la visión de Santo Tomás– con el intento de reforma de las prácticas de enseñanza y transmisión del conocimiento¹.

No hay ejemplo mejor que el *Idilio* compuesto por el cubano Manuel del Socorro Rodríguez, el 19 de marzo de 1793, en homenaje a Mutis. En esta composición poética el lenguaje de las ciencias naturales se mezcla con alusiones a la antigüedad clásica y alegorías al estudio de la *Flora de Bogotá*. Por ello, Rodríguez compara la expedición mutisiana con *El Fénix*, pero no el ave mitológico sino una constelación “una de las doce recientemente descubiertas” ubicada “...ácia el Polo antartico ó meridional, cerca del Aquario, que es uno de los seis Signos australes...”². La explicación de una metáfora poética en términos astronómicos, da una idea de la tesitura de la ciencia neogranadina. Hay una forma barroca

en la mirada mutisiana de la naturaleza, que reúne la representación artística con la ciencia natural (Fig. 1).

Desde la historia se ha privilegiado el contacto cercano de Mutis con el botánico Carl von Linneo (1707-1778), padre de la taxonomía moderna³. Pero hubo otras miradas fuera de la taxonómica, que revelan la complejidad del pensamiento científico del siglo XVIII neogranadino. Mutis quien introdujo a Newton en el Nuevo Reino de Granada, tenía por ejemplo en su colección el *Árbol de la ciencia* de Raymundo Llull (Bruselas, 1663), al que le hizo varias copias manuscritas, probablemente dirigidas a sus correspondientes botánicos; entre sus apuntes, logramos reconocer una copia manuscrita de la teoría de los cuatro temperamentos⁴ del médico y alquimista alemán Daniel Sennert (1572-1637), que en el catálogo del fondo Mutis del Real Jardín Botánico aparece como un “Escrito de carácter filosófico que relaciona los elementos del mundo...” (Real Jardín Botánico, 1995, 348) (Fig. 2).

El interés por las especies botánicas americanas, había llevado a José Celestino Mutis a trasladarse de su Cádiz natal hasta la ciudad de Cartagena de Indias y de allí a Santafé, hoy Bogotá. Su propuesta de realizar una expedición botánica con auspicio real, realizada en 1763, no fue considerada sino veinte años después. No obstante, la aprobación de la empresa era tan solo el primer paso. El

¹ Silva, (1984) 2004, pp. 52-61.

² Archivo Mutis, Div III, 11, 6, 3, folio 6v, Real Jardín Botánico, Madrid, (en adelante RJB). Se consultó la copia microfilmada del Archivo Mutis en de la sala Raros y Manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

³ Amaya, 2005.

⁴ Archivo Mutis, Div. III, 11, 2, 50, RJB.



problema más trascendental se relacionó con la conformación de un equipo de pintores y la obtención de los insumos necesarios para la realización de los íconos botánicos que proyectaba. Para tal propósito se sumaron esfuerzos de diferentes puntos del virreinato y de Europa, con lo cual se combinaron saberes locales, “ciencia criolla” y la sistematización europea de las ciencias naturales. La Oficina de Pintores de la Expedición Botánica, produjo una colección de 5.607 láminas, entre anónimas y firmadas⁵, mas una gran cantidad de documentos sobre ciencias naturales (descripciones, copias manuscritas de libros, bocetos, etc.). En la presente ponencia se analizará la trama de relaciones trasatlánticas, circulación y cruce de conocimientos europeos y americanos que se conjugaron para la conformación de la Oficina de Pintores y la consecución de los materiales artísticos para su funcionamiento.

⁵ Amaya, 2008, p. 88.

UNA “PEQUEÑA Y ESCOGIDA BIBLIOTECA”

Uno de los intereses de la Expedición era determinar la utilidad económica de las riquezas vegetales de América meridional⁶. Mientras se aprobaba su empresa científica, Mutis se aplicó a reconocer cuanto pudiera del territorio mientras obtenía sus ingresos de la minería. En el Real de Minas del Sapo, en cercanías a la Villa de Ibagué, anotó en noviembre de 1777 la preocupación que le producía: “La falta de una abundante biblioteca (no obstante verse hoy este cerro del sapo favorecido con una pequeña y escogida Biblioteca de más de doscientos libros, escogidos y costosísimos)” En especial le preocupaba no poder: “...consultar a los viajeros y otros autores, que pueden haber visto algunas de estas producciones de la naturaleza en estos fertilísimos países de la América”⁷.

Entre 1760 y 1763, Mutis recolectó semillas y plantas, las describió y organizó para enviarlas a Europa. Los di-

bujos realizados en este periodo se deben a Pablo Antonio García del Campo (1744-1814), pintor de cámara del virreinato, instruido por Mutis para la realización de al menos tres colecciones de láminas, la mayoría de ellas sin firmar, destinadas a Carl von Linneo –las dos primeras– y al gabinete de Carlos III, la restante. En este punto se debe aclarar que no se conocen dibujos de Mutis, por lo que es pertinente preguntarse si sabía dibujar, aunque es seguro su conocimiento de los rudimentos del oficio. De regreso a noviembre de 1777, al día siguiente de la mención a su “pequeña biblioteca” Mutis decidió recorrer los alrededores de Ibagué, en compañía de un lugareño. Esto se debe a que había encontrado árboles de caucho y quería “...recoger los jugos, gomas, resinas y bálsamos de todos los árboles...”⁸, para confirmar las referencias obtenidas por el misionero y explorador jesuita José Gumilla (1686- 1750), en su expedición al Orinoco entre 1716 y 1737. Además llevaba consigo una edición de 1624 de la *Historia natural* de Plinio (Fig. 3).

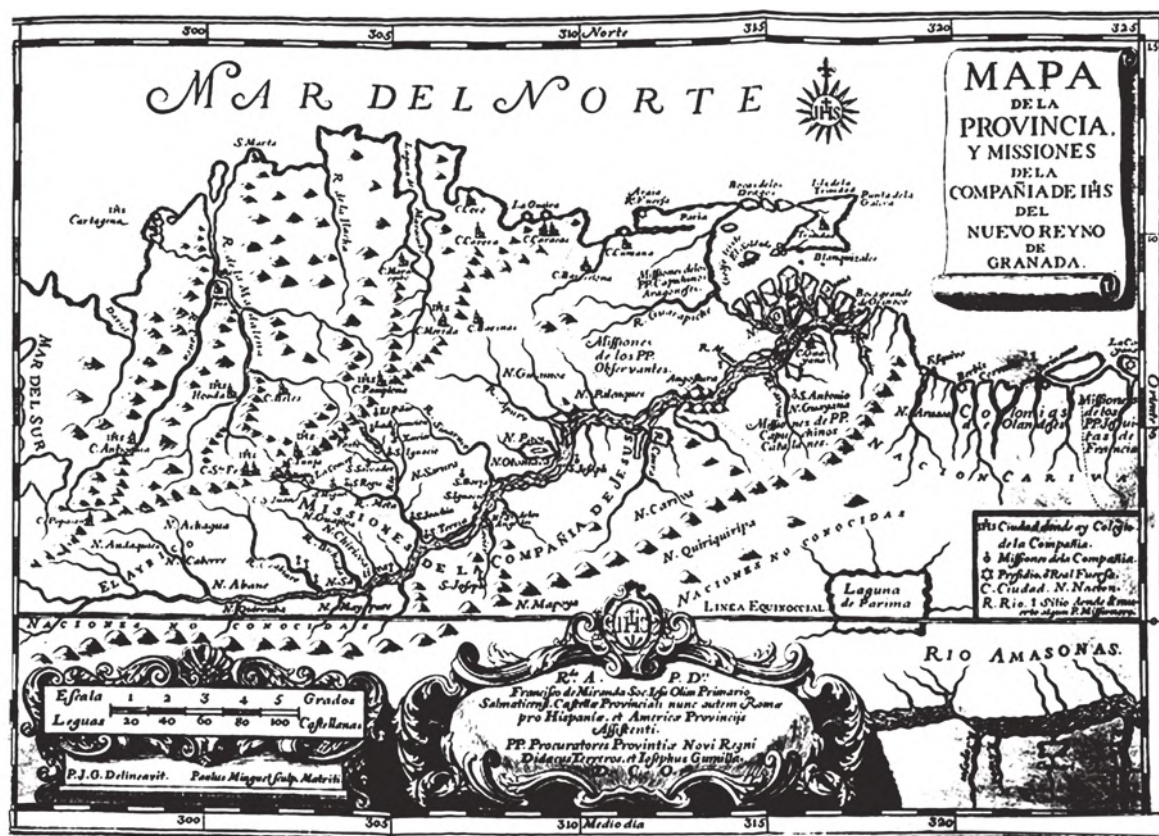


Fig. 3. Mapa de la provincia y misiones de la Compañía de Jesús del Nuevo Reino de Granada. J. Gumilla *El Orinoco ilustrado y defendido...* Madrid, Manuel Fernandez, 1745 Tomado de: http://cisne.sim.ucm.es/record=b2179299-S1*sp1.

⁶ Silva, 2005, p. 28.

⁷ Hernández de Alba, 1983, p. 209.

⁸ Hernández de Alba, 1983, p. 212.

ITINERARIOS EUROPEO-AMERICANOS: DE PLINIO Y GUMILLA A LINNEO

En su diario de observaciones, Mutis tiene múltiples referencias a *El Orinoco ilustrado Historia Natural, Civil y Geográfica de este Gran Río, y de sus caudalosas vertientes* (Madrid, 1741), de Gumilla. El éxito de esta obra fue tal que tuvo su segunda impresión en 1745 bajo el título *El Orinoco Ilustrado y Defendido. Historia Natural*, en dos tomos (1745) y una tercera edición en 1791. Incluso Mutis proyectó hacer una edición en Santafé pues era una referencia fundamental para los naturalistas de la época. Ahora resta saber por qué tenía a Plinio. La edición de Mutis era la de Gerónimo de la Huerta (Madrid, 1624) que contiene la *Tabla de las efigies de gentes monstruosas*, compuesta por seis páginas de grabados de animales e insectos. Para entonces Plinio era visto como antecedente de Linneo, según Manuel del Socorro Rodríguez: “Al célebre filósofo del norte [Linneo] /que en la Apolínea corte / Junto a Plinio logró fijar su gloria y quizá le disputa la victoria” (Fig. 4).

Desde entonces se evidencia en Mutis un interés por las plantas tintóreas. A pesar de lo fragmentario de su diario de observaciones, compuesto de apuntes realizados entre 1760 y 1790, con una laguna en 1776, sabemos que en enero del 77 Mutis había remitido a Jacob Ghan, cónsul de Suecia en Cádiz, 118 muestras botánicas con destino a Linneo. Entre ellas se encontraban varias plantas tintóreas, recogidas con ayuda de Antonio Escallón y Pozo, español del séquito del virrey Messia de la Zerma (como era

Mutis) y Policarpo Fernández, recolector y colaborador del poblado de La Vega (Hernández de Alba, 1983, 199). Las plantas remitidas fueron: *Sangre de Drago*, con la anotación “Echa un jugo naranjado...”; *Azafrán criollo*, planta cuya raíz produce tonalidades que van del rojo encendido a un naranja pálido y finalmente dos tipos de bayas, de tierra templada y fría, llamadas *Tinto ubillo* (sic) por ser parecidas a las uvas (Hernández de Alba, 1983, 186, 190-191). Mutis conocía por Gumilla la existencia y usos de múltiples plantas tintóreas y resinosas; el achiote, usada como pintura corporal en toda América⁹, es mencionada por el jesuita en una anécdota que compara su uso con el del vestido:

...sea el que fuere, chico o grande, sale con suma repugnancia de su casa, si no está untado de pies a cabeza (de achiote con aceite) y esto, aun después de domesticados y puestos ya a la tarea de asistir a la doctrina cristiana mañana y tarde: de modo, que reconoce el padre, que faltan de aquellas filas en que los forma el fiscal, cuatro o seis muchachos, va luego el fiscal a buscarlos y vuelven sin ellos, diciendo: *Padre, no pueden venir, porque están desnudos* ¿Cómo es eso, replica el padre, *todos estos no están desnudos también?* Si padre, responde; *pero están untados*: que para ellos equivale a estar bien vestidos (Gumilla [1741] 1994, 59).

Gumilla menciona aceites como la Caraña, el aceite de Cumaná –de la palma Vesirri– o el aceite de Cuna-ma o Abay; tintes como la Jagua, usada por las indígenas Achaguas para tatuajes; el Achiote (*Anoto*, en el Orinoco); el árbol de Sangre de Drago de los llanos de Barinas, Guanare y Caracas –hoy Venezuela– y finalmente, las resinas Anime y Currusay ubicadas en los ríos Tame, Cravo y Macaguane, sur oriente colombiano¹⁰. Una de las observaciones más interesantes que hizo Gumilla fue la mezcla de resina de algarrobo con aceite de Canime como solvente:

...hecho el experimento en aceite de canime, de que luego trataré, a fuego muy manso; ni aun es menester tanto, al calor del sol se derrite y se hace un licor espeso, el cual aplicado a los encerados del lienzo, los clarifica y les da tal barniz, que parecen de vidriera cristalina. De esta novedad nos movimos a dar aquel barniz a algunos cuadros, para defender sus pinturas del polvo; y es cosa singular cuanto aviva los colores: por vieja y deslustrada que sea la pintura, la renueva enteramente y la defiende del polvo. Ya se va entablado el dar este bello lustre al ropaje de las estatuas después del colorido¹¹.

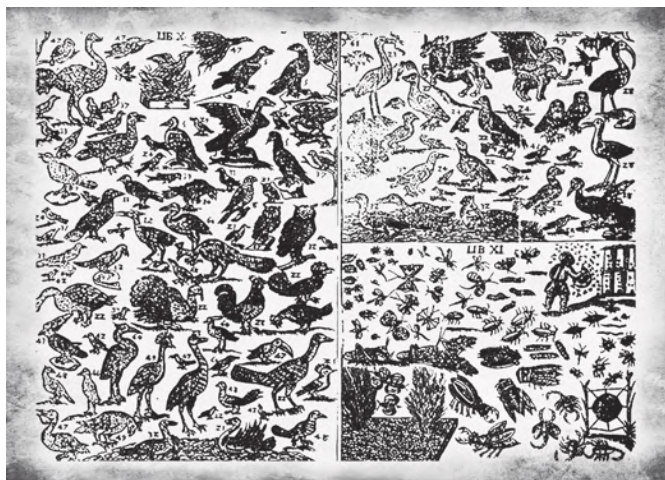


Fig. 4. *Tabla de las efigies de gentes monstruosas* (Aves e insectos, correspondientes a los Libros X y XI) en Cayo Plinio II *Historia natural* Tomo I Madrid, Gerónimo de la Huerta, 1624.

⁹ Siracusano, 2005, pp. 126-130, 237.

¹⁰ Gumilla (1741) 1994, pp. 59-61, 135-137, 254.

¹¹ Gumilla (1741) 1994, p. 136.

El uso indistinto de la denominación resina y aceite, lleva a preguntarse si el Canime podría ser el Copal, confundido con la resina oriental *Anime* palabra que también usa Gumilla¹². Otro explorador americano, Miguel de Santistéban (1685-1774), también aportó a Mutis materias pictóricas. En 1761 escribe el botánico “El día 12 (de Julio) me regaló D. Miguel de Santistéban una pasta de la cochinilla de Loxa cogida con la tela en que se esconden”; casi tres meses después reaparece Santistéban con “...una porción de azul de Grita, ciudad en la provincia de Maracaibo. Recógese esta materia en minas, y es muy bueno para pintar al temple. Yo vi pintados con este azul los canapés de dicho D. Miguel de Santisteban” (Hernández de Alba, 1983, 99, 104-105). Santistéban nació en Panamá, pero se trasladó al Perú donde fue capitán de infantería en el Callao (1713) y corregidor en Cuzco, hacia 1735; entre 1740-1741 viajó de Lima a Caracas, tras lo cual fue nombrado teniente coronel (1749). Cuando conoció a Mutis, se desempeñaba como Superintendente de la Casa de Moneda de Santafé (1753-1776)¹³.

El conocimiento obtenido por estos exploradores era compilado por Mutis y enviado a Linneo padre, o a su hijo que fue titular de la cátedra de botánica de la Universidad de Upsala y curador del Jardín Botánico¹⁴. De los Linneo, Mutis recibía la clasificación botánica de las plantas recibidas y libros en los que se publicaban sus hallazgos (Amaya, 2005, 275). Este enlace trasatlántico tiene gran trascendencia porque demuestra una práctica en la que el centro científico -Upsala- tiene intercambio con la periferia, Ibagué y Bogotá, que a su vez dialogaban con Lima, Maracaibo, Loja, etc. y Linneo retroalimentaba a Mutis pues clasificaba sus envíos. A la muerte de Linneo hijo, en 1784, el gabinete de su padre fue comprado por sir James Edward Smith (1759-1822) y trasladado a Londres, con lo cual el trabajo mutisiano fue reconocido también por la Royal Society. Smith publicó una biografía de Mutis y con base en sus envíos y los dibujos de García del Campo, editó *Plantarum icones* (Fig. 5).

UNA RED NEOGRANADINA ANÓNIMA

Casi una década y media después de haberle pedido al rey patrocinio para su expedición, nos encontramos a un médico botánico frustrado, que intenta sobrevivir con la minería, sin mucho éxito, mientras su trabajo sobre plantas era apreciado en Upsala y Londres. Su red de



Fig. 5. *Passiflora Mixta* Lin. Dibujo hecho a partir de envíos de Mutis, publicado en sir James Edward Smith *Plantarum icones hactenus ineditae...* Tomo I, Londres, Benjamin White & Son, 1789, plancha XXV.

colaboradores, en la que participaron múltiples agentes científicos y artísticos, nos es parcialmente desconocida pues tenemos muchas noticias de los europeos y pocas de los americanos. Mutis reconoció a sus colaboradores por escrito, en sus cartas, o en los topónimos botánicos, es decir, en los nombres de las plantas, que en su mayoría no fueron validados por los círculos científicos europeos (Amaya, 1999). Este es el caso de la *Fernandezia*, planta nombrada en homenaje a Policarpo Fernández, que Linneo padre no validó perdiéndose así el homenaje hecho a un discípulo criollo, como sucedió también con miembros de la corte virreinal, nobles y científicos españoles. Significativamente el propio Linneo recomendó a Mutis: “No hagas nombres de géneros de tus ami-

¹² Siracusano, 2005, pp. 73-76.

¹³ Restrepo, 2009, pp. 66,77.

¹⁴ Amaya, 2005, pp. 273-274.

gos o de otras personas que no tienen merecimientos (en botánica)”¹⁵. Pero este no era el caso de las redes botánicas neogranadinas. En el caso de la iconografía muchas láminas –sobre todo las realizadas antes de 1783– aparecen sin firma y han sido atribuidas a otros autores. Por ejemplo hasta 1989 se tuvo como parte de la expedición Malaspina una serie de obras de García del Campo enviadas al gabinete de Carlos III, error corregido en 1989¹⁶.

ITINERARIOS PICTÓRICOS

Finalmente en 1783 el rey aprueba la Expedición Botánica y Mutis decide conformar un equipo estable. Necesitaba un dibujante experto además de García del Campo, quien venía realizando dibujos botánicos en aguadas de tinta china sobre papel, es decir en blanco y negro. Pero aunque sus dibujos habían sido elogiados por Linneo, Mutis quería hacer otro tipo de ilustración. En un informe al recién electo arzobispo virrey Antonio Caballero y Góngora (1723-1796) se declaró seguidor del iconismo¹⁷, corriente de la historia natural que veía en el dibujo una herramienta precisa de trabajo, pues una lámina podía resultar más eficaz que una descripción taxonómica. Esto implicaba representar el color de las plantas. Entonces se contactó con el capitán Antonio de la Torre Miranda (1734-1805), explorador del caribe, la región del Darién y quien recientemente había recorrido el Orinoco. Junto a él se encontraba un delineante joven, mulato de Mompos llamado Salvador Rizo Blanco (1762-1816). Mutis le pidió dos cosas al capitán de la Torre y Miranda: que buscara plantas en el Orinoco y que le cediera a su delineante para la expedición¹⁸.

Aunque se desconocen mayores detalles de su formación, se sabe que Rizo fue discípulo del pintor cartagenero Pablo Caballero y trabajó como delineante cartográfico. Por ello es notable que su ingreso coincida con el uso del color, para realizar propiamente un ícono botánico. Intriga

por ello, la anotación de Mutis sobre sus inicios en el equipo, el 28 de marzo de 1784: “El viernes pasado se estrenó nuestro Rizo, quien me parece se adelantará en poco tiempo en esta clase de dibujo, a que no estaba acostumbrado”¹⁹. Rizo cambió la realización de ilustraciones botánicas, pues su antecesor García del Campo no era muy hábil en el manejo del color. Prueba de ello es la orden de Mutis de rehacer al estilo de Rizo dibujos de García del Campo, quien renunció a la Expedición al poco tiempo. Las diferencias técnicas y formales entre estos dos pintores, será abordado en otra oportunidad, por las complejidades que ofrece.

Con Rizo se inicia la Oficina de Pintores, que habría sido imposible sin la trama de itinerarios y migraciones de saberes y artistas ya presentada. El análisis aquí seguido toma una vía histórica que conlleva un código interpretativo²⁰, en el que tiene importancia la cultura material de las artes, es decir una historia de las técnicas artísticas y su transmisión, vinculada a un entramado que vincula al artista y su taller con la cultura de su tiempo²¹. Así que el abrebocas acá presentado no es más que el planteamiento de un problema en extenso.

La Expedición Botánica no habría existido sin los íconos producidos por la Oficina de Pintores y ésta –a su vez– se debe a Rizo. Entonces las técnicas sobre papel no estaban tecnificadas, ni estabilizadas²². Para Vicente Carducho (Ca. 1576-1638) el temple no es una técnica aplicable sobre papel, pues se hacía “sobre lienzo, pared, o tabla, aparejándolo primero con cola y yeso”²³. En *El arte de la pintura* Francisco Pacheco trata las técnicas sobre papel (el dibujo, el temple y la iluminación), en el libro tercero pero las considera en su mayoría obras preparatorias, a diferencia del temple si se practica como en Italia²⁴. Este vacío del tratado de Pacheco no fue subsanado por Antonio Palomino de Castro y Velasco (1655-1726), quien remite al sevillano en lo relacionado con iluminación y temple, aunque menciona como técnica aparte a la miniatura²⁵. La variedad de denominaciones adjudicada en la tratadística puede verse en el siguiente cuadro:

CUADRO DE TÉCNICAS SOBRE PAPEL	
1. Carducho, <i>Diálogo de la pintura</i> (1633):	
a. Aguadas de colores: forma de dibujo sobre papel o tela lavada con agua de alumbre	
b. Luminación (sic): sobre pegamento o papel	
2. Pacheco, <i>El arte de la pintura</i> (1649):	
a. Pleguinos, dibujos, y cartones: técnicas de dibujo lineal o en aguada de tinta	
b. Aguada y realce: tipo de trabajo sobre un papel sellado de color, como media tinta, sobre el que se resustan las luzes con alumbre aglutinado con goma	
c. Temple o temple y pintura de sargas: pintura con aglutinante de huevo “como se usaba en la antigüedad” y se cultivaba en Italia	
d. Aguado: modo flamenco, según Pacheco, que se hace sobre lienzo blanco, remediando por el reverso con agua y con el blanco de la superficie; como aglutinante se usaba agua cola o “goma floca”	
3. Palomino, <i>Museo Pictórico</i> (1715):	
a. Temple: con los colores aglutinados con cola, goma o similares	
b. Luminación: en lo que se hace reservando el blanco de la superficie en que se pinta, ya sea un soporte blanco (tela, papel o lienzo fuerte)	
c. Miniatura: semejante a la anterior, pero ejecutada en partes y no en pintura	
d. Aguado: igual que en Pacheco	

¹⁵ Amaya, 1999, p. 209.

¹⁶ Amaya, 2005, p. 285.

¹⁷ Amaya, 2008, p. 60.

¹⁸ Moreno de Ángel, 1993, pp. 238-239.

¹⁹ Hernández de Alba, 1983, p. 186.

²⁰ Bordini, 1995, p. 7.

²¹ Bordini, 1995, p. 11.

²² Clarke, 1981.

²³ Carducho, 1633.

²⁴ Pacheco, 1649, pp. 332-368.

²⁵ Palomino, 1715, Tomo I.

Esta situación llevó a Juan Cirilo Magadán y Gamarra (1692-1753) a escribir su tratado de la miniatura. Magadán, miembro de la Academia de San Fernando, había hecho un pequeño manual en 1743 titulado *Clarísima preciosa antorcha, que encendió para guía de los virtuosos y aficionados*, aparecida bajo el nombre de Cyrilo Gamarra²⁶. Diez años después se publicó póstumamente su *Noticia experimental para practicar la miniatura*, versión aumentada con nuevas noticias en la que se puntualiza el poco conocimiento que había en España de la miniatura. A pesar de lo corto de esta obra y su acento en soportes rígidos como el marfil, en la Oficina de Pintores se conocía, como consta en un papel de solicitud de libros²⁷.

La solución al desconocimiento de materiales para la pintura en papel, surgió a finales del siglo XVIII en una nueva literatura artística, íntimamente relacionada con la botánica. Se trata de obras como el *Semanario de Agricultura y Artes dirigido a los párrocos*, publicado entre 1797 y 1808. Allí se incluyó la producción de tintes, en el ramo de “agricultura práctica”, donde se explicaba el cultivo de “rubia, pastel, azafrán, gualda, añil, alazor...” en un texto titulado “Del estudio de la agricultura”²⁸. En la misma publicación se menciona un “Método seguido por los Holandeses para reducir a polvo los palos de tinte”²⁹, mientras que en el tomo II se presenta un método para “extraer del pino la pez y otros principios resinosos”³⁰. A estos escritos se sumó la labor de divulgación de las enciclopedias, más centrada en las prácticas de taller que en las recetas (Fig. 6).

El conocimiento de estos textos puede dar respuesta a un faltante en las cuentas de la Expedición Botánica: en los informes de gastos, no figura la compra de materias pictóricas. Una respuesta a este problema es la producción de color por *economía natural*, es decir que la obtención de materiales se derivaba de la actividad de la Expedición pero no con el interés de venderlos sino para consumo interno. A diferencia del color la tinta de escribir se produjo en la Expedición tanto para las necesidades propias como para vender³¹.

Hasta hoy existe un debate entre los estudiosos del siglo XVIII y la Expedición Botánica sobre el aporte mutisiano a la ciencia, aunque como se mostró su colaboración con Linneo padre e hijo y Smith, está más allá de toda duda. En cualquier caso sus descubrimientos resultaron –por lo menos en parte– obliterados por la no validación de sus pares en los centros científicos europeos. En este punto

cabe preguntarse si acaso no es superior su iconografía al trabajo taxonómico. Esperamos dilucidar este tema en próximos trabajos. Pero por lo pronto, parece que quien mejor entendió los alcances de la obra mutisiana fue Manuel del Socorro Rodríguez, quien relata en su *idilio* –con que iniciamos el presente texto– cómo estando a orillas del río Funza, contemplando exaltado la naturaleza cuando: “en esto pues, de la celeste cumbre, sobre mí descendió una grata lumbre”. Eran las ciencias, que llegaban con la *Flora Bogotana*, como se denominó a la Expedición, coronada por la mismísima Minerva. Pero los misterios de su obra no podían ser entonces comprendidos:

Cuanto ves, ¡oh mortal! quanto examinas
no puedes entenderlo bien ahora
hasta el tiempo en que quiera el alto cielo
que cosas tan divinas
las publique la fama voladora
Con su eterno clarín suave y jocundo
Por toda la extensión del ancho mundo [...]



Fig. 6. Utensilios utilizados para la miniatura: Paletas de marfil (1-3); recipientes de marfil para los colores (4-5); pinceles (6); cuchillos para triturar pigmentos (7-9); paleta (10); lupa (11); piedra para macerar colores (12); caja de marfil para conservar colores (13); estuche de viaje para los utensilios de pintura (14) y piedra pómez para macerar (15) Prevost, dibujo; Benard, grabado. (detalle) Tomado de: *Société des Gens de Lettres Recueil de Planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques* Vol. VIII, 1771. Biblioteca Nacional de Colombia.

²⁶ Magadán y Gamarra, 1754, censura.

²⁷ Archivo Mutis, Div. III, 11, 3, 8, RJB.

²⁸ *Semanario*, 1797, Vol. I, p. 4.

²⁹ *Semanario*, 1797, Vol. I, pp. 172-175.

³⁰ *Semanario*, 1797, Vol. I, pp. 380-388.

³¹ Amaya y Torres, 2012.

BIBLIOGRAFÍA

- Amaya, J. A. "Nombres genéricos dedicados a personajes concretos por Mutis y sus colaboradores (1760-1811)" en Amaya, José Antonio y Olga Restrepo. *Ciencia y representación. Dispositivos en la construcción, la circulación y la validación del conocimiento científico*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1999.
- "Ciencia y arte en el nuevo reino de granada" en *Mutis al natural. Ciencia y arte en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 2008.
- *Mutis apostol de Linneo. Historia de la botánica en el virreinato de la Nueva Granada (1760-1783)*. Tomo I Bogotá, ICANH, 2010.
- Amaya, J. A. y J. V. Torres Moreno *La Expedición Botánica a la luz de las cifras 1783-1816*. Texto inédito, 2012.
- Bordini, S. *Materia e imagen. Fuentes bibliográficas de las técnicas de pintura*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995.
- Carducho, V. *Diálogos de la pintura*. Madrid, Francisco Fernández, 1633 (1634).
- Clarke, M. *The tempting prospect: a social history of English watercolours*. Londres, British Museum Publications, 1981.
- Gumilla S. J., J. [1741] J. Múnera, A. Cifuentes (eds.) *El Orinoco ilustrado*. Historia natural, civil y geográfica de este gran río. Bogotá, Imagen editores, 1994.
- Hernández de Alba, G. (comp.) *Diario de observaciones de José Celestino Mutis (1760-1790)*. Tomo I. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica / Ediciones del segundo centenario de la Real Expedición Botánica, 1983.
- Magadan y Gamarra, J. C. *Noticia experimental para practicar la miniatura, empastado, iluminación, aguadas y pastel*. Madrid, Antonio Sanz, 1754.
- Moreno de Ángel, P. *Antonio de la Torre y Miranda, viajero y poblador, siglo XVIII*, Bogotá, Planeta, 1993.
- Pacheco, F. *El arte de la pintura* Sevilla, Simón Faxardo, 1649.
- Palomino de Castro y Velasco, A. *El museo pictórico y escala optica: tomo I: theorica de la pintura...* Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715.
- Real Jardín Botánico, *Catálogo del Fondo José Celestino Mutis del Real Jardín Botánico*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1995.
- Restrepo Olano, M. *Nueva Granada en tiempos del virrey Solís, 1753-1761* Bogotá, Ediciones Universidad del Rosario, 2009.
- Semanario de Agricultura y Artes dirigido a los párrocos*. 1797 Vol. I y II Madrid, en la Imprenta de Villalpando.
- Silva, R. (1984) *Saber, cultura y sociedad en el Nuevo Reino de Granada, siglo XVII y XVIII*. Medellín, Editorial La Carreta, 2004.
- 2005 *La ilustración en el virreinato de la Nueva Granada. Estudios de historia social*. Medellín: editorial La Carreta.
- Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Société des Gens de Létres *Recueil de Planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques* Paris, Chez Briasson Vol. VIII, 1771.



EL ORINOCO Y LA CIENCIA EMOCIONAL EN LAS IMÁGENES DEL SIGLO XVIII

CARLOS ROJAS COCOMA / COLOMBIA

A mediados del siglo XVIII la región del río Orinoco, hasta entonces territorio olvidado de la Corona Española, pasó a estar en el centro de las miradas europeas. Siendo un escenario político de frontera, el Orinoco fue una intersección de muchos caminos: holandeses contrabandistas, judíos colonos de Surinam, portugueses, españoles, indios Caribe, Otomacos y Guahibos, ingleses, negros cimarrones, jesuitas, capuchinos catalanes y franciscanos. El afán de redescubrir esta frontera produjo un auténtico interés cientifista que inició con su descripción por parte de los jesuitas misioneros y que concluyó a comienzos del siglo XIX con los cuatro años del viaje de Humboldt y Bonpland a América (Fig. 1).

Como un juego de espejos, pretendo contar una parte de la historia del pensamiento occidental, no desde el escenario de debate, sino desde el lugar de encuentro. Pienso este concepto, *encuentro*¹, desde la perspectiva de Gilles Deleuze como una intersección de cruces, oportunidades y acercamientos, un nodo donde diversas tensiones se entrelazan y producen agenciamientos. Esta noción es afín a una idea de historia *cruzada*², en la que estudiar el contacto permite comprender los fenómenos sociales como tensiones dinámicas, no como resultados de procesos. En este caso en particular, aunque la supremacía de la razón produjo la ilusión de un pensamiento universal, esto sólo fue posible a partir de la enunciación del otro y de una experiencia emocional, en la segunda mitad del siglo XVIII.

Se puede entender la historia del pensamiento del siglo XVIII dentro de una incesante oscilación entre la ciencia y el arte. En este siglo la observación, además de refinar la condición artística de la imagen, fue también el motor de la divulgación científica la cual, a través de la difusión, la reproducción y la estandarización, permitió mostrar el mundo y establecer una comunidad de conocedores del mismo. Sin embargo, no siempre es fácil comprender esta relación, sobre todo porque la historiografía actual evade el problema de la estética y la visualidad científica dentro de una unidad, y los estudia desde campos específicos: la historia de la ciencia, del arte o de la filosofía, entre otras. El presente ensayo, buscando modestamente restablecer esa unidad, propone reconocer el lugar de lo sensible como conocimiento a través de una experiencia del siglo XVIII: las imágenes del río Orinoco (Fig. 2).

Aunque otras comunidades religiosas habitaron el Orinoco y escribieron sobre éste, quienes lo hicieron visible y público fueron los jesuitas. Desde su fundación en 1539 por San Ignacio de Loyola, la Compañía de Jesús, se definió como una comunidad de la acción, sustentada en principios marciales que a partir de sus Constituciones y de sus Ejercicios Espirituales, tenían como fundamentos la lucha contra el demonio y la expansión de la fe. De la misma manera, gestada en la Universidad de la Sorbona, la Compañía se sustentó en profundos estatutos escolásticos que forjaron una intelectualidad, una erudición y un

¹ Deleuze, 1980, pp. 10-11.

² Zimmermann, 2003, pp. 7-36.



Fig. 1. Esquema de análisis.



Fig. 2. Athanasius Kircher. *China Illustrata*. Frontispicio. Amsterdam.1667.

conocimiento del mundo particulares. Fue una empresa global³, que organizó su expansión a través de un orden de la escritura, el cual mediante informes, cartas *annuas*, relaciones, ensayos e historias, tejieron una red de conocimiento en la que el mundo se concebía como una unidad por afianzar en la fe. Su pensamiento y su escritura se sustentaron en un conocimiento teológico y filosófico, así como un conocimiento práctico de la astronomía y la lingüística, implementado en los sistemas educativos de la *Ratio Studiorum*⁴. En ello, la retórica, como sistema de oralidad, de escritura pero también como sistema de *entendimiento*, contribuyó a definir su pensamiento y su visión del mundo.

Las singularidades del arte jesuita, saturado, recargado, confuso, producto de unas narrativas encubiertas y profundamente alegóricas, fueron parte de su sello estilístico, lo que contribuyó entre otras cosas a que Jakob Burckhardt, se pronunciara desfavorablemente del arte barroco con la definición de “estilo jesuita”⁵. La visualidad de la Compañía de Jesús contribuyó a producir, a través de la difusión de una imagen característica y particular, una comprensión global del mundo en el que ellos abanderaban la expansión del catolicismo (Fig. 3).

Los jesuitas encontraron en la cultura del impreso un apoyo que les sirvió de estrategia para garantizar la unidad tanto ideológica como estética. El texto impreso no fue sólo una cuestión de referencia sino también parte de su estructura ideológica; si la escritura trazaba la estructura de la Compañía, el impreso garantizaba su difusión. Los grabados que acompañaron dichos textos eran más que un elemento decorativo, eran los encargados de organizar la retórica de lo visual en el texto e identidad jesuita. Además de la *ekphrasis*⁶, es decir el ejercicio de hacer imágenes con palabras, se estableció en los textos de la comunidad una dialéctica entre las imágenes y los textos. Esto lo podemos ver en la emblemática jesuita, una amplia tradición de la que Richard Dimler⁷ ha logrado hacer el inventario de miles de libros impresos, que permiten entender que la relación de texto e imagen en el jesuita trascendía el tema de la oralidad o la escritura.

Al precisar el término de *barroco* en la imagen jesuítica no quisiera limitar el plano expresivo únicamente a partir de una práctica como los Ejercicios Espirituales –práctica que no puede ser tomada a la ligera– y en cambio pretendo enfocarme en la producción de un conocimiento que surge a partir de un teatro, de las formas en que se

³ Fajardo, 2006, pp. 37-44.

⁴ Dominique Julia, 2006, pp. 13-36.

⁵ Levy, 2004, pp. 29-40.

⁶ Deckonink, 2005, p. 68.

⁷ Dimler, 2007.



Fig. 3. Heinrich Engelgrave. *Lux Evangelica*. Antwerp - apud viduam et haeredes Joannis Cnobbari. II-p 238. Emblema XX. 1634.

difunde la escolástica en los encubrimientos del mensaje⁸. La imagen actuaba como catalizador de encuentros, morales, alegóricos, en algunos casos inverosímiles, entre la palabra ejemplarizante y los códigos simbólicos que lo sustentaban. Detrás del ejercicio edificante del emblema, había una configuración de narrativas visuales, que no se trazaba en línea recta o de la A a la Z, sino que reproducía los matices de muchas líneas narrativas. Los emblemas no eran imágenes de fácil lectura, y así como otras expresiones visuales, se apoyaron en una complejidad narrativa cuyo entramado fue definido por el saber escolástico⁹. Aunque en el grabado alegórico parece obvio, esto queda un poco al margen cuando se habla de eso, confuso y muchas veces subestimado, denominado “ciencia jesuita”.

La relación entre grabado y saber fue básica para el pensamiento científico de la modernidad. Y a lo largo de los siglos XVI y XVII los jesuitas estuvieron a la vanguardia de dicho conocimiento. Sin embargo, para mediados del siglo XVIII el saber jesuita entró en desprestigio. Críticos acérrimos de la comunidad como Voltaire, Diderot, Cornelius de Pauw, los jansenistas, los francmasones, y los científicos de las academias de Londres y París, fueron duros opositores de todo el saber proveniente de los jesuitas, a pesar de que sus textos se surtieron de sus relatos para

referirse, del mundo inaccesible, de otra manera que no fuera gracias a sus viajeros, sus misioneros¹⁰ y la difusión de sus textos. Antes de la expulsión física de la Compañía de Jesús, fueron expulsados como autoridad de la razón universal. Era el momento de la Ilustración.

No es mi interés reivindicar a los jesuitas, o al barroco, dentro del pensamiento ilustrado. Antes que una apología, pretendo entender un aspecto singular del siglo XVIII que he denominado como “ciencia emocional”, en la cual intento encontrar no una racionalidad de los sentimientos sino justamente lo opuesto, la sensibilidad que produce un conocimiento. Podemos hablar de un pensamiento barroco, y se puede hablar de ciencia barroca, pero la definición puede resultar opuesta a la idea de la ilustración. En cambio, tras una “ciencia emocional” una espiritualidad, un conocimiento y la producción sensible de una imagen se amalgaman y producen una unidad. Unidad que incluso, llegaría a estar presente a comienzos del siglo XIX.

El barroco se sustenta en una idea de experiencia singular. Aunque el barroco se define por una retórica, por un discurso, por unos principios estilísticos y escolásticos, no hay que dejar de lado el sustento de la experiencia: una experiencia en ocasiones mística, espiritual, que reconoce en la exacerbación de lo que se siente, una forma de comprender el mundo. La creación desde la experiencia barroca deviene en una condición estética. Justamente el barroco reivindica el mensaje a través de los sentidos y antes de colonizarse en fórmulas y nociones de forma y equilibrio, destaca las condiciones emocionales del cuerpo, del sentir y de la imagen, lugar donde se nutre el pensamiento jesuita.

En 1741 el jesuita Joseph Gumilla, oriundo de la ciudad de Cárcel¹¹, tras décadas en la actividad misionera publicó un libro titulado “Historia natural, civil y geográfica de las naciones que habitan en la rivera del Orinoco” (Fig. 4), texto en el cual pretendió dar a conocer ante la corona española, ante los misioneros y también ante una comunidad científica, ese espacio desconocido para todos que era la región orinoquense. El libro tuvo una amplia recepción, sobre todo por parte de la comunidad científica, que no dio tregua alrededor de las críticas y comentarios, como Cornelius de Pauw que veía en el libro de Gumilla un texto “un poco profano en la boca de un misionero¹²”. Lejos de alejarse de la respuesta científica, Gumilla se acercó a esta comunidad con una segunda edición, a cuatro

⁸ Dimler, 1999, p. 280.

⁹ Dekoninck, 2008.

¹⁰ Fabre, 2008.

¹¹ Ewalt, 2008, p. 15

¹² De Pauw, *Recherches philosophiques sur les Américains, ou memoires intéressants pour servir a l'Histoire de l'Espece Humaine*, p. 164. Traducción libre.



Fig. 4. *Bayle de los Indios Mapuyes*. Grabado B/N. En "El Orinoco ilustrado...", Joseph Gumilla. 1741. Madrid. Inventor Tomás González.

años de la primera, ampliada, más descriptiva en lo que refiere a los términos "científicos", y con un título completamente sugestivo: *El Orinoco ilustrado y defendido*.

Para los ilustrados del siglo XVIII, el pensamiento jesuítico comenzaba a relegarse de la esfera científica, y la retórica barroca se despreció como un anacronismo inútil para la ciencia, que pretendía aislar en el conocimiento religioso de las causas objetivas del pensamiento. En el centro del huracán, el texto de Gumilla se leía, se debatía, se traducía y presentaba a Europa un relato de América totalmente inédito, a pesar de que su escritura conservó el estigma del texto misionero y religioso (Fig. 5).

Los grabados de Gumilla fueron realizados por Mateo González¹³, grabador zaragozeño reconocido por grabados

de hombres ilustres de España, por emblemáticas y por algunas estampas religiosas. Si bien ya los jesuitas habían impreso relatos del Orinoco como parte de sus "historias del Nuevo Reyno de Granada", esta era la primera ocasión en que se imprimía un libro que tenía como eje central el Orinoco, y además era la primera historia de la región que se acompañaba de manera visual.

Veremos un ejemplo en la imagen titulada: "Los médicos llamados piaches" (Fig. 6). Se trata de una descripción en la que se explican los usos paganos de los indios aruacas en el tema de la medicina, y la manera cómo se realizan los cuidados. Se ve el uso de las maracas y los ritmos como parte de la sanación. Dos de los médicos expulsan viento y fuego de la boca sobre el pecho de la india doliente. En la esquina inferior a la izquierda hay un indio que consume Yopo, aspirándolo por la nariz. Esta sustancia, un polvo extraído y procesado de un árbol de curuba, según refiere Gumilla, "Hace creer a los indios que habla con el demo-

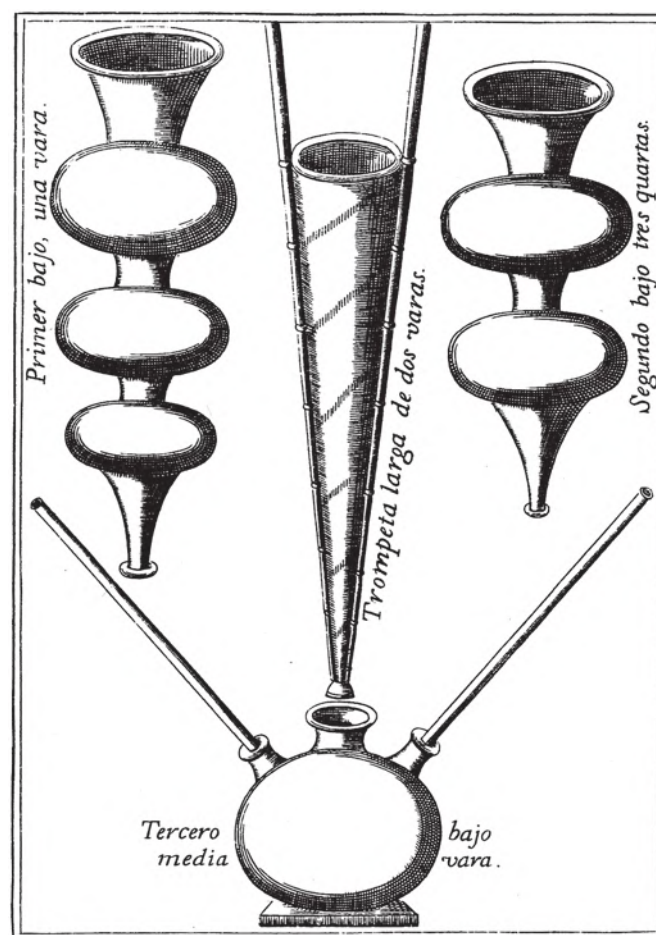


Fig. 5. *Instrumento musical*. Grabado B/N. En "El Orinoco ilustrado...", Joseph Gumilla. 1741. Madrid. Tomás González.

¹³ <http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/pieza/emblematudela/>, consultada a abril 11 de 2013, y Roy, 2006.

nio¹⁴". La narración visual se articula directamente con el texto de manera fluida. En el caso de los textos impresos religiosos los grabados cumplían la función de "estampa" como imagen de devoción. Pero en esta ocasión, la imagen debía proveer la representación de un espacio. En el caso del yopo, como en el uso y la actividad de los instrumentos musicales, hay un interés específico por entender el objeto descrito en su práctica¹⁵. Es imposible conocer de forma detallada la relación de Gumilla con el inventor y el grabador de sus imágenes, pero lo que sí se puede precisar es la relación minuciosa de la imagen con las descripciones. A la par de esta descripción narrativa, iniciaba el comentario científico, que pasaba de ser enunciación para convertirse en transporte, traslado, conocimiento visual del Orinoco.

En la visualidad jesuita del Orinoco, aunque sea parte de la descripción científica, se expresa sin embargo una emocionalidad de lo barroco. En la segunda mitad del siglo XVIII la ciencia comenzó a configurar los sistemas objetivos a partir de sus representaciones, las cuales permitían producir estándares cuantificables y verificables. En esta lógica la imagen del Orinoco debía surtir un dato, pero en la lógica barroca además debía hacerlo expresivo. Se trataba de un problema estético. Por eso en la imagen de los Piaches, al médico que se encuentra atrás soplando hacia las nubes, no bastó representarlo sólo en la actitud, sino que su soplo se integró a las nubes oscuras, sustentando el discurso mítico de su conversación con el demonio. El historiador del arte Alessandro Nova ha planteado en el estudio artístico de la representación de lo invisible, como el viento, los lugares de la tensión de la imposición de lo sobrenatural en lo real¹⁶. Curiosamente, estas fuerzas descritas en el arte, serían centrales en la representación científica de la ilustración, pues los campos magnéticos, las corrientes marítimas o los flujos de los vientos, fueron parte de su programa visual. En esta ocasión, la expresión de un fuego que se funde a las nubes es un recurso fantástico, pero que en su necesidad de impacto, otorga al otro el dominio de una fuerza trascendente.

En 1780 Philipo Salvatore Gilij publicó el "Saggio di Storia Americana"¹⁷. Sólo el título es ya inquietante. No se puede traducir como "sabio" o "ensayo" a manera de texto escrito; antes bien, es un título que tiene una condición científica puntual y como tal se articula a la definición anglosajona de "Essay", que traduce ensayo, pero como prueba, demostración, o experimento. El punto de origen



Fig. 6. *Los médicos del Orinoco llamados Piaches*. Grabado B/N. En "El Orinoco ilustrado...", Joseph Gumilla. 1741. Madrid. Tomás González.

de esta denominación es el rumoroso texto de Locke de 1690: "An Essay concerning human understanding"¹⁸, traducido al español como "Ensayo sobre el entendimiento humano". Y aunque el *saggio* de Gilij mencionaba a América, su descripción se concentró exclusivamente en el Orinoco (Fig. 7).

Apoyado en la labor de Gumilla, de quien recibió órdenes en su labor misionera y a quien también le dedicó este trabajo, el libro de Gilij tuvo una intención declaradamente científica. En 1767 la Compañía de Jesús fue expulsada del territorio americano, Gilij se encontraba en Roma, y como otros jesuitas tras el destierro, quiso rei-

¹⁴ Gumilla, *El Orinoco ilustrado y defendido: historia natural, civil y geographica de este gran rio y sus caudalosas vertientes.*, p. 138 Tomo 1.

¹⁵ Rodd, 2011, pp. 36-45.

¹⁶ Nova, 2011.

¹⁷ Gilij, *Saggio di storia americana o sia Storia naturale, civile, sacra De regni, e delle provincie Spagnole di Terra-ferma nell'America meridionale.*

¹⁸ Yolton, 1996, p.509-511, y Locke, *An essay concerning Human understanding.*



Fig. 7. *Veduta di un campo indiano*. Grabado B/N. Fecha 1780. Roma, Inventor: L. Guerrini. Grabador: F. Faccenda. Imprenta de Luigi Perego.

vindicar lo local y la exploración en el detalle de América como conocimiento. En la defensa de lo particular, Gilij se autorizaba en este ensayo como un “científico de la experiencia”.

Aunque muchas de las imágenes de la obra de Gilij fueron inspiradas en los grabados de la obra de Gumilla, su observación era diferente. Técnicamente, la imagen estuvo mucho mejor elaborada y los grabados son mucho más grandes, detallados y precisos. Las descripciones de la población, las actividades o las plantas, continuaban la tradición de los libros de inventarios que indicaban, a través de una nomenclatura, el lugar de lo visto en el grabado en la descripción textual. La imagen y el texto se articulan como un gabinete de curiosidades como garantía de verdad; su descripción comenzaba a ser más detallada.

En el caso de “Armi degli indiani”, sorprenden las formas neoclásicas que adquieren los indios (Fig. 8). En posturas heroicas de batalla, los indios armados de lanzas, masas, tambores y arcos adoptan una forma casi mi-

tológica, pues están defendiendo a la luna, violentada por su amante en una noche de eclipse. La narración misma describe con maravilla, a través de recursos como las hipóboles, las acciones que hacen todos procurando defenderla: “los Guajanies creyendo a la luna sin comida, y para que no tenga hambre, se disponen a hacerle de comer en donde viven. Las mujeres Otomacas se colocan brazaletes para invitarla a descansar, produciendo mientras tanto infinitas lágrimas para apaciguarla. Lo mismo hacen los salivas llorando intensamente, y quizás todos los otros”¹⁹. Más que una especie de instante “fotográfico”, la imagen grabada actúa como es un inventario de prácticas, usos, herramientas y costumbres, por eso vincula las prácticas de diversas comunidades indígenas en un solo plano, pues antes que representar la realidad, producir un paisaje humano, lo que se procura es exhibir una clasificación. Como las planchas de la “Encyclopédie” de Diderot, o como cualquier grabado de un texto científico del siglo XVIII.

¹⁹ Gilij, *Saggio di storia americana o sia Storia naturale, civile, sacra De regni, e delle provincie Spagnole di Terra-ferma nell'America meridionale*, p. 236 tomo 2.



Fig. 8. *Armi degli Orinochesi*. Grabado B/N. Fecha 1780. Roma. Inventor: L. Guerrini. Grabador: F. Faccenda. Imprenta de Luigi Perego.

Desafortunadamente no sabemos quienes fueron Guerrini o Faccenda, inventor y grabador de las imágenes respectivamente, pero algunos grabados de ellos en otros textos nos pueden ayudar a entender las formas neoclásicas de estos indios. En 1765, quince años antes de publicado el texto de Gilij, se publicó una nueva edición de la “Iconología” de Cesare Ripa²⁰. Entre el equipo de artistas que produjeron sus imágenes, se encuentran Guerini y Faccenda, alternando la actividad de inventor o grabador en varios de los grabados. La Iconología, para decirlo brevemente, era un texto de emblemas alegóricos visuales. Más interesante aún resulta la colaboración en los grabados de la ed. italiana en 1783 del texto de Winckelmann “Historia del arte de la antigüedad²¹”. El impresor del libro también puede contribuir a una hipótesis. Este texto fue impreso por Luigi Perego Salvione, impresor del Vaticano. De este misma imprenta fueron publicados relatos de

viajes y otros libros de escenas renacentistas y clásicas para turistas, y descripciones de galerías de arte, como la galería Doria²². Lo que se deduce de todo esto es que el impreso escrito, el grabado y las artes tenían una amplia tradición, pero también que las fórmulas estéticas operaban igual tanto en la historia del arte, como en la historia social y natural. Las fórmulas de un conocimiento visual, tanto artístico como científico, en esta época demostraban una afinidad.

La difusión del libro de Gilij en el siglo XVIII, en comparación del de Gumilla, fue bastante discreta. Para los años setenta su libro nunca fue traducido, no vio una segunda edición, y sus imágenes no tuvieron la difusión que tuvieron las de Gumilla. Si era una imagen científica ¿porqué se anulaba? pensando en la objetividad de la mirada, como lo plantean Martin Jay y Lorraine Daston²³, estamos hablando de un cambio en el siglo XVII de un

²⁰ Ripa, *Iconologia*.

²¹ Winckelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*.

²² Tonci, *Descrizione ragionata della Galleria Doria: preceduta da un breve saggio di pittura*.

²³ Jay, 2006, Cap. 2. Y Daston, 2010, p. 58.



Fig. 9. Humboldt, *recueil d'observations de zoologie*, p 16-Cocodrilus Orinoci. 1805.

régimen de la mirada, en la que la representación visual como dato científico, como una estandarización, procuró estructuras objetivas del conocimiento en la que se rechazaba, cada vez más, el pensamiento escolástico jesuita.

El texto de Kant: “Qué es la Ilustración” consolidó la idea de un pensamiento racional como el culmen de la humanidad²⁴. Con ello dejó el panorama de la condición estética dentro de lo subjetivo, que el mismo Kant exploraría en la “Crítica del Juicio”, y desplazó la condición emocional de la experiencia como conocimiento por una condición sistemática. La aceptación de su postura resaltó esta idea de objetividad y de razón como la única idea del pensamiento científico y anuló la condición emocional que se cree que sólo retornó en el siglo XIX a través de las formas no objetivas como las artísticas, en este caso entra la literatura, la poesía, la música. Pero no fue así en el siglo XVIII. El empirismo, el sustento teórico de la ilustración, a través del pensamiento de David Hume y John Locke, no sólo le dio un lugar a la condición emocional o sentimental del pensamiento, sino que además supeditó la actividad racional al uso de las emociones²⁵. Por ello las imágenes de Gumilla y Gilij hicieron parte de una experiencia objetiva porque justamente la condición



Fig. 10. Alexander von Humboldt. *Boceto extraído de su diario*. 1799-1804.

emocional, que fue también condición creadora en el pensamiento jesuita, no fue dejada nunca de lado.

En la reflexión de la visualidad y la experiencia emocional de la ilustración, quiero cerrar la discusión, a partir del Orinoco de Alexander von Humboldt (Fig. 9). Asumamos la ciencia emocional como una larga línea que no cesa y que aún a comienzos del siglo XIX está en la médula de la comprensión del mundo. Humboldt realizó entre 1801 y 1804 su viaje a América, años en los que gran parte del tiempo la dedicó a la exploración del río Orinoco.

²⁴ Kant, *Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?*, pp. 63-71.

²⁵ Hume, D. *A treatise of human nature*. pp. 145-155.

Pretendió llegar al origen del río, atravesar el Raudal de Maypures y a través de miles de imágenes en 30 tomos abarcar los grandes temas de las ciencias exactas del momento: la geografía, la botánica, la zoología, la geología, la astronomía, así como los discursos políticos sobre la libertad individual o la grandeza de los pueblos prehispánicos (Fig. 10).

Aunque su viaje se inspiró en viajeros como Foster, la Condamine, e incluso la labor de su hermano en el país vasco, la traza que definió su obra son las tradiciones científicas en las cuales está abordando el conocimiento. Así, la estructura investigativa de Humboldt se sustentó en el sistema de Buffon. ¿Porqué mencionar a Humboldt? Justamente, por una cuestión emocional. La cuestión de la estética objetiva fue una defensa que Gottfried Schiller, amigo cercano de Humboldt, realizó en oposición a la “Crítica del Juicio” de Kant²⁶. El pensamiento de Schiller se sustentaba en la idea de fuerza vital, y del instinto como cualidad de objetividad²⁷. Lo curioso es que este concepto de “fuerza vital” lo apropió de Humboldt, quien, en su obra, relacionó constantemente las fuerzas del cosmos con los instintos naturales. En el diario alemán “Las horas”, del que Schiller era editor, Humboldt colaboró esporádicamente y sus aportes se dirigían a esta idea: la de lograr un conocimiento objetivo del mundo a través de una estética.

La imagen de Humboldt acogió ese principio. Humboldt estudió en su adolescencia dibujo, y por ello buena parte de los grabados derivan de bocetos que realizó de la fauna encontrada por él con Bonpland y el ejército mestizo que los acompañaba. Sus grabados fueron una desembocadura de las ambiciones, así como de su fortuna. Una vez en Europa, buscó los mejores artistas, grabadores y dibujantes entre París, Roma y Berlín, y muchas veces desechó trabajos finalizados porque no lograban “transmitir” con fidelidad lo visto por él²⁸. Hubo en el viajero una condición científica en la que emergen las fuerzas invisibles, como en el caso de la geología, pero también fuerzas alrededor del encuentro con el paisaje y con su soledad, que integraban su condición científica²⁹.

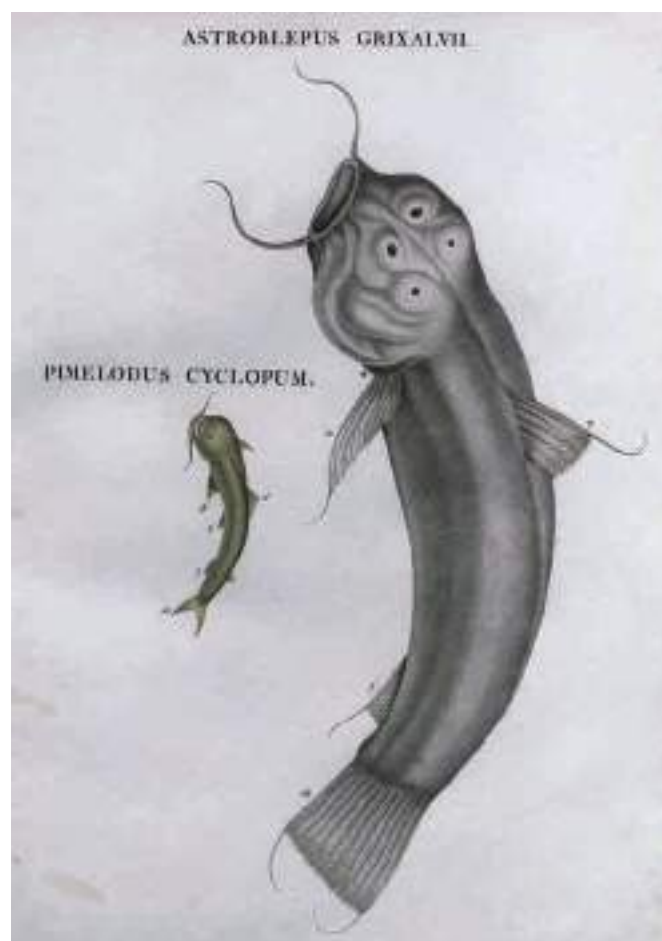


Fig. 11. Alexander von Humboldt. Recueil d'observations de Zoologie, pp 22. *Astroblepus Grixalvii*. *Pimelodus Cyclopum*. 1805.

En las láminas zoológicas (Fig. 11), podemos ver estas continuidades emocionales que produjeron las imágenes del Orinoco, visuales y escritas, una sensibilidad que Humboldt nunca abandonó. La comunidad del explorador alemán, que involucró desde geógrafos y físicos, hasta poetas de comienzos del XIX, nos lleva a preguntarnos por esa categoría del pensamiento científico, si barroca, ilustrada o romántica, y quizás a salir de esos rótulos para entender los tejidos del pensamiento del siglo XVIII. Los caminos de una posible ciencia emocional.

²⁶ Schiller. *Kallias, Cartas sobre la educación estética del hombre*. pp. 1-200.

²⁷ Humboldt. *Tableaux de la Nature*, p. 6.

²⁸ González, B. 2006.

²⁹ Castro Morales, 2008, pp. 167-182.

BIBLIOGRAFÍA

- Castro Morales, F. "Naturaleza, revelación y estética volcánica en Alexander von Humboldt" en *Actas del Simposio Alexander von Humboldt entre volcanes: reunión científica del proyecto de investigación I+D*, La Laguna, 2008, pp. 167-182.
- Daston, L. J., y Galison, P., *Objectivity*, Cambridge, Massachusetts, y London, England, MIT press, 2010.
- De Pauw, C. *Recherches philosophiques sur les Américains, ou memoires intéressants pour servir a l'Histoire de l'Espece Humaine*, Berlin, N.D, 1777.
- Dekoninck, R. "Imaginar la ciencia: la cultura emblemática jesuita entre ars rethorica y scientia imaginum" en *Escrituras de la modernidad: Los jesuitas entre cultura retórica y científica*, Chinchilla P. y Romano, A. Eds. México, Universidad Iberoamericana, 2008.
- , R., *AD IMAGINEM: Status, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*. Genève, Librairie Droz S.A. 2005.
- Deleuze, G. Claire P., *Diálogos*, Valencia, Pretextos, 1980.
- Dimler, R. "Jakob masen's critique of the imago primi saeculi", en *The Jesuits and the emblem tradition: selected papers of the 4th Leuven International Emblem Conference, 18-23 August, 1996*, eds. Manning, J., & Vaeck, V.. Leuven, Brepols, 1999.
- Dimler, R., *Studies in the Jesuit emblem*, New York, AMS studies in the emblem, 2007.
- Ewalt, M. *Peripheral wonders: Nature, knowledge and Enlightenment in the Eighteenth Century Orinoco*, Cranburry, Bucknell, 2008.
- Fabre, P. La misión como visión de mundo. *Las autobiografías imaginarias de Iulio Mancinelli*, en *Escrituras de la modernidad: Los jesuitas entre cultura retórica y científica*, Chinchilla P. y Romano, A. Eds. México, Universidad Iberoamericana, 2008.
- Fajardo, J. D. R., *Los jesuitas en Venezuela 1:Fuentes*, Caracas: universidad Católica Andrés Bello, 2006.
- Gilij, F., *Saggio di storia americana o sia Storia naturale, civile, sacra De regni, e delle provincie Spagnole di Terra-ferma nell'America meridionale*, Roma, Luigi Perego Erede Salvioni, 1780.
- González, B. 2006. *La escuela de Humboldt: "Los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje"*, en *Revista Credencial Historia*, 2000, 22.
- Gottfried S., Kallias, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Antropos, Barcelona, 1990.
- Gumilla, J, *El Orinoco ilustrado y defendido: historia natural, civil y geographica de este gran rio y sus caudalosas vertientes*, Madrid, Manuel Fernández, 1745.
- <http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/pieza/emblematudela/>, consultada a abril 11 de 2013.
- Humboldt, A. *Tableaux de la Nature*, Paris, Libraire des sciences naturelles et des arts illustrés Theodore Morgand, 1865.
- Hume, D., *A treatise of human nature*, London, Everyman's Library, 1694.
- Jay, M., *Songs of experience. Modern American and european variations on a universal theme*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2006.
- Julia, D. "Jésuites et universités" en *Gesuiti e università in europa, secoli XVI-XVIII*.eds. G. paolo y Greci, R. Bologna: CLUEBR., 2002, pp. 6-36.
- Kant,I., *En defensa de la Ilustración*, Barcelona, Alba, 1999.
- Levy, E. *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2004.
- Locke, J. *An essay concerning Human understanding*, Oxford, Clarendon Press, 1894.
- Nova, A., *The book of the Wind*, Milano, Mc Gill University Press, 2011.
- Ripa, C. *Iconologia*, Perugia, Stamperia di Piergiovanni Costantini, 1765.
- Rodd, R., & Sumabila, A., "Yopo, ethnicity and social change: a comparative analysis of Piaroa and Cuiva yopo uses" en *Journal of psychoactive drugs*, 2011, 43, pp. 36-45.
- Roy Sinusia, L., *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2006.
- Tonci, S. *Descrizione ragionata della Galleria Doria : preceduta da un breve saggio di pittura*, Roma, Luigi Perego Salvioni, 1794.
- Winckelmann, H., *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, Roma, Stamperia Pagliarini, 1783.
- Yolton, J. "British sensation, the terms "sensation" and "sensation" from Locke to Hume." En *Sensus/Sensatio, VIII Colloquio Internazionale del Lessico*, Roma, Leo S. Olshki, 1996, pp. 509-511.
- Zimmermann, B., & Werner, M., "Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité", *Annales, histoire, Sciences sociales*, 2003, 1, 7-36.



LA MUERTE EN LAS PINTURAS DE CAQUIAVIRI

AGUSTINA MAZZINI URIBURU¹/ ARGENTINA

LA DOCTRINA SOBRE LA MUERTE

La representación de la muerte cristiana durante la Evangelización, desde el siglo XVI en adelante debió formarse construyendo el pensamiento de las poblaciones indígenas andinas, provocado por imágenes, discursos y rituales. Este ambicioso proyecto tenía que conocer las ideas y prácticas funerarias andinas para extinguirlas y a la par, instruirlos en la instauración de las nuevas.

Las fuentes manuscritas procedentes de concilios, tratados o inventarios presentes en archivos o bibliotecas americanas, ofrecen datos que pueden ser contrastados tanto con las fuentes iconográficas, como con las fuentes impresas, cerrando así el “círculo” metodológico que propone no sólo la historia cultural sino también el legado de la escuela warburguiana². Nos permite suponer cuáles fueron las prácticas de las lecturas de la muerte de la primera de las postrimerías en tierra andina.

Una particularidad de Evangelización en los Andes fue determinar el concepto de persona (cuerpo y alma)

para luego, conociendo el tipo de personas que eran o suponían que debían ser los indios, darles la instrucción cristianas sobre la muerte y el destino final del cuerpo y el alma. Esta explicación debía ser acompañada por la idea de un Dios único que había creado el universo. Este programa implicó un proceso de cambios y adaptaciones amplio y complejo.

La *Instrucción* escrita por el obispo fray Gerónimo de Loayza en 1545 –conocido por la versión revisada de 1549– predicaba –sacándolos del error a los indios y haciéndoles entender– que al morir, los cuerpos se descomponían y el alma, cuya existencia según instrucciones recibidas durante el bautismo, se apartaba del cuerpo.

(...) quitarles desde el error, haciéndoles entender como con la muerte las almas se apartan de los cuerpos, y de los que han sido buenos cristianos, van sus almas a la gloria donde no tienen hambre ni sed sino verdadero y eterno descanso y hartura, viendo y gozando de Dios; y las almas de los que han sido malos van al infierno³.

¹ Licenciada en Historia del Arte (doctoranda) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Proyecto de Tesis doctoral: “La representación del cuerpo en los Cielos e Infiernos de la pintura colonial andina”.

² Los tres textos editados del III Concilio Provincial de Lima 1582-1583, fueron: *Doctrina Cristiana y Catecismo* (1584) *Confesionario para los curas de indios* (1585) y *Tercer Cathecismo y Exposición de la Doctrina Cristiana por Sermonario* (1585). La impresión consultada es la de Duran, J. G., *Monumenta Catechetica Hispanoamericana (siglo XVI-XVIII)*, t.II, Buenos Aires, Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina, “Santa María de los Buenos Aires”, 1990. Ver para los textos que circularon en las bibliotecas Hampe Martínez, T., FRANKFURT AM MAIN, *Bibliotecas Privadas en el mundo Colonial. La difusión de libros e ideas en el Virreinato del Perú Siglos XVI-XVII*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 1996. También Gonzáles Sánchez, C. A., “Los libros de los españoles en el virreinato del Perú. Siglos XVI y XVII”. *Revista de Indias*, Vol. 56. N° 206, 1996, pp. 7-47.

³ Extraído de Estenssoro Fuchs, 2003, p. 566. Ver Ramos, 2010, p. 102. Algunos misioneros creyeron hallar equivalencias entre la idea cristiana de alma con la fuerza vital, *camac* o *camaquen* principio que había creado todo y se aplicaba tanto a los animales como a las cosas.

Por el contrario, otros autores (Cieza de León⁴, Garcilazo de la Vega⁵) coincidieron en afirmar que el concepto de alma existía entre los indígenas andinos donde la vida de los muertos en el más allá seguía indisolublemente ligada a sus cuerpos y a la satisfacción de necesidades materiales. Esta costumbre de preservar el cuerpo de los difuntos fueron registradas en los complementos pastorales del *Confesionario para los curas de Indios* (1585) en el segundo capítulo:

“que los cuerpos hubiesen de resucitar con las animas nunca lo entendieron (...) ponían excesiva diligencia en conservar los cuerpos y sustentarlos y honrarlos después de muerto. Y el vulgo de los indios entendió que las comidas y bebidas y ropa que ponían a los difuntos les sustentaba y les libraba de trabajo, aunque los mas sabios de los Incas no creían esto⁶.”

Juan de Matienzo en su *Gobierno del Perú* (1567)⁷ como así también casi veinte años después en el *Tercer Cathecismo y Exposición de la Doctrina Cristiana por Sermonario* (1585), sostiene la necesidad de hacer entender a los indios cómo con la muerte se produce la oposición entre cuerpos corruptibles y alma eterna. 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 (...)”⁸.

Es a causa del culto a los muertos, tal y como los indígenas lo practicaban, que se menciona en el Segundo Concilio Limense (1567) y casi después de veinte años en el *Confesionario para los curas de indios* (1585) se establece la

obligación de los curas a asistir a los todos los indios en la agonía dado que se enfrentaban a las competencias de los ministros diabólicos que asistían a los indios pocas horas antes de morir⁹. El mismo *Confesionario* preparó dos textos de *exhortación* de ayuda en la agonía para bien morir, una breve a utilizar en los casos más extremos y otro más extenso y detallado. La “*Exhortación breve*”, planteaba que el hombre ante la muerte, debía recibir la asistencia del cura que invocaría el nombre de Jesucristo y el moribundo, debía arrepentirse de todos los pecados cometidos. Sigue el relato recordando la pasión de Jesucristo, tema que todo cristiano debía contemplar a la hora de la muerte, y un examen sucinto de los artículos de la fe:

“(...) pues tanto padeciste por mi, no me dejes en poder de mis enemigos, mas liberadme Señor, que en vos confío yo y a vos llamo y a vos quiero por Dios y Señor, ni tengo ni adoro otro Dios (...)”¹⁰.

La exhortación buscaba que el moribundo en la confesión hiciera un examen de conciencia –antes que un arrepentimiento por la visión anticipada de los horrores del infierno–, sintiera dolor por los pecados cometidos y pidiera perdón y la protección de Jesucristo, la Virgen Maria, y en caso de que su vida se prolongara, prometiera servirle a Dios. La “*Exhortación breve*” termina con una oración donde el sacerdote invoca a Dios para que acepte el pedido del moribundo, pero no se menciona la extremaunción, porque el enfermo, de recibirla, debía estar en plena posesión de sus sentidos¹¹.

La *Exhortación más larga* era una preparación del pasaje final de la vida a la muerte:

“(...) si se quiere pasar de esta vida, si Dios quiere llevaros de ella: pues hay otra vida que nunca se acaba llena de gozo y de todos los bienes, la cual van a gozar aquello (fol. 4v) que en hora postrera de esta vida están en gracia de Dios. (...) saliendo vuestra alma de este cuerpo, será presentada al

⁴ “Era opinión general en todos estos indios (...) deste reino que las animas de los difuntos no morían sino que para siempre vivían y se juntaban allá en el otro mundo unos con otros: adonde (...) creían que se holgaban, y comían y bebían, que es su principal gloria” Cieza de León, *La Crónica del Perú*, 1984, Primera Parte, Capítulo LXII, p. 194.

⁵ “No entendían que la otra vida era espiritual, sino corporal como esta misma (...). Garcilazo de la Vega, *Comentarios Reales de los Incas*, T.I., 2004, Libro II, VII, p. 85.

⁶ *Confesionario para los curas de indios*, fols. 7v -8v, Duran, Op. cit., p. 565.

⁷ Matienzo, 1910, 66.

⁸ *Exposición de la Doctrina Cristiana por Sermonario*, Fols. 8v -9r., Duran Op. cit. p. 631.

⁹ *Confesionario para los curas de indios*, Fols. 1r -1v., Duran, Op. cit., p. 583. Ramos, 2010, pp. 112-113.

¹⁰ *Confesionario para los curas de indios*, Fol. 2r, Duran, Op. cit. p. 584.

¹¹ Gonzáles Sánchez, 1996, p. 28 en el inventario de los bienes de los difuntos figuraban el libro de Alejo Venegas *Agonía del transito de la muerte que es un “ars moriendi”* donde figura que la extremaunción debía efectuarse cuando el enfermo tuviese todos los signos vitales. Consultado en Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico Edición digital la a partir de Caragoça: En casa de George Coci, 1544: Al fin: En casa de Pedro Bernuz y Bartholome de Nagera) p. XXV-XXVIII.

juicio de Jesucristo; Dios y Señor nuestro, donde ha de oír la sentencia de salvación o de condenación eterna, según lo que mereciere¹²”.

Explica acerca de la conveniencia de la confesión a la vez que alarma sobre las terribles consecuencias que puede traer dejar algún pecado sin revelar. Después se instaba a restituir los bienes y posesiones mal habidas, así como el testamento, detallando los parientes que tenían derecho a heredar y la conveniencia de disponer de limosnas para beneficio del alma y de los pobres.

La extremaunción que consiste en la aplicación del óleo sagrado en las partes del cuerpo –ojos, orejas, narices, bocas y manos– susceptibles del pecado es el medio por el que se alcanza el entero perdón de los pecados que pudiesen quedar en el alma luego de la confesión¹³. La *Doctrina Cristiana y Cathecismo* (1584) en el Catecismo Mayor explica como la extremaunción separa al agonizante de los que quedan en este mundo, se da:

“(…) para limpiar el alma de los pecados y esforzarla (fol. 53r) en el trance postrero contra las tentaciones de los enemigos; y también para dar salud al cuerpo, si le conviene¹⁴”.

Acerca de este sacramento en el *Tercer Cathecismo y Exposición de la Doctrina Cristiana por Sermonario* (1585) en el Sermón XVII se afirma que el beneficiario recibe el restablecimiento de la salud para servir a Dios¹⁵. La “*Exhortación Breve*” en contraste con la otra “*Exhortación mas larga*” y el Sermón XVII explica el sacramento de la extremaunción adaptado a la cultura andina donde la *Confesión de fe* va seguida del rechazo del demonio, presentado como fuente de “engaño”, que incitaba a las prácticas de costumbres y creencias pasadas y a consultar a las huacas y hechiceros.

Tanto la “*Exhortación más larga*” como el Sermón –que además aconseja que le muestren imágenes sagradas o un crucifijo– en la extremaunción llamaban al agonizante y a la concurrencia que asistía al espectáculo de su muerte a invocar la ayuda de la Virgen María y los santos.

Los presupuestos de estos tres documentos pastorales pertenecientes al Tercer Concilio de Lima aseguran que una adecuada preparación del hombre, contando con el perdón de Dios, el destino del alma es el cielo.

Después de haber transcurrido casi dos siglos de los primeros escritos, en el lienzo de la *Muerte* (1739) (Fig. 1), persiste la relación entre la confesión y la muerte¹⁶. En el eje central en la parte alta esta Dios Padre, a su diestra se encuentran Cristo, la Virgen, San José y San Antonio Abad, –invocados por el moribundo en el momento de la exhortación– y al pie hay un tondo donde se presenta un demonio que aparece detrás del indio que se confiesa ante un cura (Fig. 2). Al encontrarse este personaje indígena entre las dos escenas de la buena muerte y la mala muerte nos hace pensar en la persistencia de este sacramento para la salvación.

En la representación del moribundo asociado a la buena muerte lo vemos aferrado al crucifijo, instrucción dada por la *Exhortación mas larga* en el momento de recibir la extremaunción.

En la representación de la mala muerte asociada a las prácticas de las costumbres de los indígenas al consignar los pecados capitales se incluye a la idolatría donde unos indios –identificados por la camiseta y los unkus– ofrecen coca a un “carnero de la tierra” (Fig. 3)¹⁷. Es un ejemplo tardío de cómo los ritos nativos lejos de desaparecer, con la evangelización y la “campana de extirpación de idolatría”, “estaban vigentes hasta bien entrado el siglo XVIII. Otro registro de presencia indígena está en los demonios que beben en vasos de “keros” que eran usados exclusivamente por indígenas.

Es en el *Tercer Catecismo y Exposición de la Doctrina Cristiana por Sermonario* (1585) en el Sermón XXX donde, intitulado “De los Novísimos”, comienza con el tema de la Muerte –pero no en un estado de agonía como en las exhortaciones– que llega por igual a todos los hombres:

“(…) Todos los hombres buenos y malos hemos de morir. Ya lo veis que en esto no hay diferencia entre ricos y pobres, de sabios e ignorantes, de buenos y malos (...)”¹⁸.

¹² *Confesionario para los curas de indios*, Fol. 4r-4v., Duran, *op. cit.*, p. 585.

¹³ *Exposición de la Doctrina Cristiana por Sermonario*, Fol. 95 v., Duran, *op. cit.*, p. 678. El Sermón XVII comienza explicando la práctica de extremaunción.

¹⁴ *Doctrina Cristiana y Cathecismo*, Fols. 52v-53v, Duran, *op. cit.* p. 481.

¹⁵ *Exposición de la Doctrina Cristiana por Sermonario*, Fols. 95 v - 96 v., Duran, *op. cit.*, p. 678.

¹⁶ Técnica: óleo sobre tela. Iglesia de Caquiaviri (La Paz, Bolivia). Mesa y Gisbert, 1977, p. 96. Mesa y Gisbert, 1978, p. 29. La Iglesia de Caquiaviri, esta situada en la zona de Pacajes en el actual departamento de la Paz, fue construida en el año 1560 por los misioneros franciscanos –El proceso de mejoras de esta iglesia fue largo y parte de las obras pías de los caciques de Pacajes–. Las pinturas de la iglesia de Caquiaviri se realizaron mucho tiempo después de su construcción y han sido fechada en 1739. Esta iglesia tiene como patrono a San Antonio Abad y cuenta con una serie de lienzos sobre la vida de este santo y la serie de las *Postrimerías*, “Muerte”, “Juicio”, “Infierno”, “Gloria” se suma un quinto cuadro que representa el *Reinado del Anticristo*. Esta serie esta fechada en 1739, pero no se reconoce su autor, razón por la que se lo denomina Maestro de Caquiaviri.

¹⁷ Ver por ejemplo en el *Confesionario en Instrucción contra las ceremonias...* Capitulo Segundo “De los sacrificios y Ofrendas”, Fol. 2r, Duran, *op. cit.*, p. 552-553.

¹⁸ *Exposición de la Doctrina Cristiana por Sermonario*, Fols. 193 v. Duran, *op. cit.* p. 731.



Fig. 1. *Muerte*, óleo sobre tela, 1739, Iglesia de Caquiaviri.



Fig. 2. *Muerte*, óleo sobre tela, 1739, detalle de la Confesión, Iglesia de Caquiaviri.



Fig. 3. *Muerte*, óleo sobre tela, detalle de un pecado por la idolatría, 1739, Iglesia de Caquiaviri.

Sigue con las *vanitas* del mundo y la futilidad de las posesiones materiales, advirtiéndoles a los pobladores andinos que las ofrendas funerarias que colocaban en sus tumbas eran innecesarias ya que los cuerpos se corrompían y las almas no necesitaban del sustento material.

(...) de esta vida miserable ninguna cosa llevan los hombres a la otra vida, sino las obras buenas y malas que hicieron. Los hijos la hacienda y los criados, las casas y todo lo demás, todo se queda acá. Tan Pobre y desnudo e todo esto va el Inca y el indio. No penséis que los que tienen en sus entierros mucha ropa o comida, y oro o plata, que cosas en la otra vida cosas de estas, ni aun lo saben (...) ¹⁹.

Sigue con la práctica de la continua penitencia para estar preparado por la llegada inesperada de la muerte, pero el Sermón advierte que, como el alma debe tener alguna mancha por no haber hecho entera penitencia por todos los pecados, pasará al Purgatorio, lugar donde las almas serán purificadas con fuego para estar en condiciones de acceder al Cielo. En la sección final el Sermón describe el Infierno donde se padecen los castigos más duros.

Volviendo al pasaje del Purgatorio, presenta una clara adaptación de los doctrineros, permitiendo ciertos rituales de ofrendas y recuerdos sobre el difunto, para que los indígenas accedieran a enterrarse en la iglesia en lugar de las *chullpas* ²⁰:

¹⁹ Exposición de la Doctrina Cristiana por Sermonario, Fols. 194 r. Duran, *Op. cit.* p. 731.

²⁰ Pärssinen, 2005, p. 144. El autor afirma que en el área aymara los descendientes de los fallecidos cuidaban sus respectivas casa funerarias (*chullpas*) incluso durante le época colonial, renovando a veces los vestidos y vasijas en el ajuar de los muertos".

“De aquí es lo que veis que usa la Santa Iglesia de decir oraciones y salmos cuando entierran un difunto, y decirles misas y responsos, y también de ofrecer limosnas sus parientes de trigo o carnero o cera u otras cosas (...) lo recibe Jesucristo por aquellas almas que están en el purgatorio²¹.”

Como sucedió con otros aspectos de la doctrina, en cuanto al tema de las prácticas y ritos prehispánicos imperó la variedad e incertidumbre en cuanto a contenidos y liturgia.

Francisco de Ávila en su *Tratado de los Evangelios* (1648) no declara una condena infernal para las prácticas vinculadas con las costumbres asociadas a la idolatría, sino muestra cómo la *vanidad* desvanece los placeres y la manera desagradable en que terminan:

“(...) y aviendo llegado allí con nuestras guitarras, nuestras comida hombres, y mugeres baylamos la cachhua (...), y comamos con mucho gusto, y bevamos, (...) y luego tocando la guitarra cantamos (...) Y cuando quiere anochecer bolvemos todos a nuestras casas cansados, y rendidos y algunos embriagados (...) nos despiertan regüeldos de mal olor, dolores de vientres y bomitos (...)”²².

En estos mismos años el arzobispo Pedro de Villagomez encarga a Fernando de Avendaño sus *Sermones de los misterios de nuestra santa fe católica* (1649), orientados a los visitantes para una audiencia indígena. En el caso de Avendaño aun cuando no declaraba explícitamente una condena infernal para la idolatría, el no cumplir con el sacramento del matrimonio, el emborracharse y el trato con los hechiceros eran consideradas prácticas de sus costumbres pasadas que conducían a la mala muerte.

“(...) el adultero, el que esta amancebado, el ladrón, el que jura falso, el que levanta falso testimonio, el que tiene odio al hermano, el que es borracho, el que minga a los hechiceros, este camina el camino derecho al infierno (...)”²³.

Junto a estos sermones sobre las postrimerías estaba la teología barroca donde la muerte 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. El *Libro de la oración y la meditación* (1554) del

dominico Fray Luis de Granada de la orden de los predicadores, en el capítulo X, *De tres cosas que ayudan para la meditación de la muerte* pone consideraciones sobre la agonía de los moribundos y en cuanto a la descripción del sepulcro relata:

“(...) en compañía de los otros muertos; allí le salen a recibir los gusanos y finalmente lo depositan en una pobre sabana, cubierto el rostro con un sudario y atado los pies y manos; (...) Allí los recibe la tierra en su ragazo, y le dan paz los huesos de los finados, le abrazan los polvos de sus antepasados²⁴”.

San Ignacio de Loyola en su obra sobre la disciplina de la virtud *Ejercicios Espirituales* no presenta meditación sobre la muerte. Pero fueron sus seguidores de los *Ejercicios* –con su método de estimular los sentidos para animar la contemplación imaginativa del lugar de reflexión– cómo el jesuita Luis de la Puente (1544-1624) que en sus *Meditaciones Espirituales*, dedica una parte a las “*Meditaciones de Nuestras Postrimerías*” “en la parte I reserva los capítulos VII y VIII a la Muerte, donde imaginar la imagen de la muerte es antídoto contra la vanidad del mundo:

“mi alma se a de apartar del cuerpo, (...) y por consiguiente se a de apartar de este mundo; y de todas las cosas que hay en él, (...) y si tengo desordenado amor a mi cuerpo y a mi vida y a las demás cosas de este mundo (...) entrare dentro de mi mismo y examinare (...) Y si se hallare, procurare arrancarle con la fuerza de esta consideración y con el ejercicio de la mortificación; porque eso es morir en vida, y con provecho, ganando por la mano a la muerte, para no sentir la muerte (...)”²⁵.

Entrelazando el Sermón XXX y la teología barroca con el lienzo de la *Muerte*, encontramos en la parte central la doble figura del esqueleto que apunta con azucenas a los justos y el que apunta con fuego a los pecadores, en relación con las obras buenas o malas que hicieron en vida y rodean a los dos moribundos. Del lado del moribundo de la buena muerte están las siete virtudes, cuatro cardinales: Prudencia, Justicia, Templanza y Fortaleza; y tres teologales: Fe, Esperanza y Caridad. En contraposición, a la muerte del pecador con los siete pecados capitales, en su almohada están: soberbia, avaricia, lujuria, y los otros cua-

²¹ *Exposición de la Doctrina Cristiana por Sermonario*, Fols. 197-198r., Duran, *Op.cit.*, p. 733. En cuanto a la idea de que el purgatorio se predico antes del Tercer Concilio Limense. Ver a Ramos, 2010, p. 121 y para una postura distinta Estenssoro, 2003, p. 69 y pp. 251-52.

²² Ávila, *Tratado de los Evangelios que la Iglesia propone en todo el año*, pp. 42-43.

²³ Cita de Avendaño, *Sermones de los misterios de nuestra santa fe católica, en lengua castellana, y la general del inca*, 1648, Fol. 86 r y 86 v., mencionado por Rodríguez Romero y Etchelecu, 2010, p. 47.

²⁴ Granada, *Libro de la oración y la meditación*, 1822, p. 135.

²⁵ Puente, *Meditaciones de los misterios de nuestra Santa Fe con la práctica de la oración mental sobre*, 1718, pp. 80-90.

tro: pereza, envidia, ira y gula. Los vicios están asociados a los animales que los simbolizan, el pavo real para la soberbia, el cuerno de la abundancia la avaricia y la cabra para la lujuria, asno para la pereza, jaguar la ira, cerdo para la gula y un perro para la envidia²⁶. En primera plana bailan el demonio junto con el mundo y la carne representados ambos por mujeres; la primera con la esfera del mundo en su cabeza y una copa de vino en la mano como alegoría del gusto y la carne con flor y un espejo que es la alegoría de la vista, apoyada entre sus piernas tiene una vigüela que esta relacionado con la audición, se pecaba deleitando la música. Lo que se afirma es que se peca por los sentidos.

Volviendo al centro del lienzo vemos una ventana que representa la penitencia en contraposición a los placeres. En la misma altura por debajo, vemos un cadáver en putrefacción del que tanto hablaron los sermones y la teología barroca. Por delante, entre los despojos que pisa la Muerte la presencia de insignias de poder cacaicales junto a las de autoridades civiles y eclesiásticas, son los atributos como el medio elegido para hacer notar ante esa igualdad escatológica aquel poder era pura vanidad.

FUENTES ICONOGRÁFICAS Y TÉCNICAS NORMATIVAS

En relación al tema de la muerte circularon en las bibliotecas coloniales dos obras jesuíticas que como sabemos, tanto sus textos como su iconografía, funcionaron como fuentes de inspiración: *Evangelicae Historie Imágenes* (1593)²⁷ de Jerónimo Nadal y el tratado sobre los desengaños de la *Diferencia entre lo temporal y lo eterno* de Eugenio Eusebio Nieremberg (1640) quien define:

“La muerte es un momento entre el tiempo y la eternidad; para que en ella se tenga en tiempo negociada la eternidad, no nos descuidemos de ello, acordémonos cuanto importa morir bien, y que nos hemos de morir, para que viviendo bien, muramos bien²⁸”.



Fig. 4. Grabado de *La Muerte del Rico*, del libro de José Eusebio Nieremberg.

El tema sobre la muerte en la obra de Nieremberg se presenta en la lámina 8 (Fig. 4) con la muerte del rico. Este grabado está inspirado en el libro de Nadal –ilustrado con los grabados de Joan Wierix– de la lámina 74 (Fig. 5) la escena de Epulón (lc 16)²⁹ desesperado en el lecho de muerte con elementos de la lámina 75 (Fig. 6) que se refiere al Limbo, al Purgatorio e Infierno, armando la síntesis

²⁶ Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica*, Tomo II., pp. 324-328. Las atribuciones iconográficas fueron siguiendo la descripción de las virtudes y los vicios propuesta por el tratadista español.

²⁷ En 1593 los grabados fueron publicadas en un volumen titulado *Evangelicae Historiae Imagines* (“Las ilustraciones de las historias del Evangelio”). En 1594 y 1595 se publicaron de nuevo en con el título *Adnotationes et Meditationes in Evangelia* (“Notes y Meditaciones sobre los Evangelios”).

²⁸ La edición consultada del libro de José Eusebio Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno, crisol, de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas y principales misterios divinos*, fue la de 1705, un ejemplar del Museo de Lujan en su versión digitalizada. Libro II, cap. I. p. 86. Ver Hampe Martínez, 1996, 203-205. Rescata la figura de un librero limeño Tomas Gutiérrez de Cisneros (1651) 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. El libro consultado 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>.

²⁹ Lucas 16: 19-31, La parábola del hombre rico y el pobre Lázaro.



- A. Epulo cum morte luctatur; abripitur à diabolis eius anima; sepelitur in inferno.
B. Misere se affligit vxor, et tota familia.
C. Dirigitur à furibus domus.
D. Effodiunt sepulcrum Epuloni in terra homines, ut in inferno daemones.
E. Contra: Lazarum morientem excipit lux, & Angeli portandum in limbum Patrum.

Fig. 5. Grabado La Muerte de Epulón y el pobre Lázaro.



- A. Id spatium terre, quod intercedit inter limbum Patrum, & terrae superficiem.
B. Limbus Patrum, ubi Abraham, et Lazarus.
C. Limbus puerorum, quò nec lux è limbo Patrum, neque ardor ex purgatorio pertinet.
D. Purgatorium, ubi animae diuina vi nunquam purgantur.
E. Globus inferni, unde Abrahamum Epulo nequaquam rogat.

Fig. 6. Grabado Apelaciones del Infierno al Epulón.

de una imagen donde se yuxtaponen elementos procedentes de estas dos imágenes³⁰. Es en el mismo libro de Nieremberg donde el tema del buen morir está en el grabado 17 (Fig. 7), donde el moribundo recibe los auxilios del sacerdote, mientras que sus parientes se reparten la herencia, que reproduce al grabado de Gaspard Bouttats (1640-1703) de la edición de Amberes de 1684 con el agregado de la ronda de los demonios que se inspiró en la lámina 110 del libro citado de Nadal. Es en Nieremberg en la lámina 14 donde la imagen del triunfo de la muerte (Fig. 8), con un reloj de arena en una mano y una hoz en la otra y el esqueleto, pisotean los signos del poder eclesiástico y terreno.

A la vez, la apropiación de las imágenes en blanco y negro previstas por estos grabados –tanto por las intenciones de los artistas como por la recepción de sus obras

de un público en su mayoría indígena– llevó a la indagación de la representación que plantea la diferencia entre la buena y la mala muerte en la que podía expresarse una simbología propia de la región. Mientras que las láminas nos presentan la muerte del rico y la muerte del pobre, el autor anónimo de Caquiaviri nos presenta la muerte del pecador y la muerte del justo. Por eso es que en el lienzo de la Muerte, inspirado por estos grabados como así por otros que circularon en el territorio americano, se representó el doble lecho de la muerte la del justo moribundo frente al pecador agonizante que, desde la mirada de los doctrineros, la presencia del cuerpo indígena con su vestimenta característica, sus objetos de culto y sus prácticas de idolatrías podía ser exhibido dentro del conjunto de pecados que lo conduciría a la mala muerte.

³⁰ Sebastián, 2007, pp. 205-209.



Fig. 7. Grabado de *El Buen Morir*.



Fig. 8. Grabado de *La Muerte* del libro de José Eusebio. Nieremberg.

Desde un punto de vista técnico y normativo, fuentes ligadas a la tratadística española, de comprobada circulación en el territorio, ofrecen la posibilidad de un estudio sobre las enseñanzas y las lecturas que los artistas andinos adquirieron para su competencia en el oficio.

Vicente Carducho (1633) establece que la pintura puede alterar su relación con las Sagradas Escritura para:

“ (...) conseguir el fin que se pretende, que es ayudar a mover la devoción, reverencia, respeto y piedad, y declarar mas lo que se pretende: así en cuanto no se altere el hecho sustancial, y no causare indecencia, e indevoción, antes acrecentará y declarara mejor el misterio, pensamiento e historia, y moverá y enterara mas el caso (mediante el uso y costumbre de la parte, y el tiempo en que se pinta) (...)”³¹.

Según el tratadista español Francisco Pacheco (1649) las ánimas el día del Juicio, y por ende habían muerto, se presentaran con:

“los accidentes naturales y comunes como son blancos, negros, rubios, etc., y todos los que han tenido, tienen y tendrán todos los hijos de Adán, Dixe naturales, porque los causales, como ser tuerto, coxo y manco, no se vera allí aunque se en los condenados”³².

Juan Interián de Ayala (1656-1730), al respecto, comenta:

“(...) pintar con algún emblema, así el alma, que ha muerto en gracia, como la infeliz, que murió en pecado mortal. Pintan al alma justa, á quien Dios ha escogido por su divina predestinación, con ricos vestidos, alegre el semblante, y levantados los ojos en alto mirando al Cielo, y despreciando lo de la tierra”³³.

Podemos pensar que nuestro pintor anónimo del lienzo de *la Muerte*, hizo uso tanto de los “uso y costumbre” –con la presencia de elementos como la coca, los unkus, los keros que eran usados por indígenas–, como de los “accidentes naturales” –blancos, indios, negros– sin descuidar los “emblemas” “presentes en la muerte del justo –que esta con su mirada en alto mirando al Cielo– y del pecador en un estado perturbador.

³¹ Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, definición, modos y diferencias*, p. 342.

³² Pacheco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y su grandeza*, p. 329.

³³ Interián de Ayala, *El Pintor Christiano y Erudito, ó Tratado de los Errores que Suelen Cometerse Frequentemente en Pintar y Esculpir las Imágenes Sagradas*, 1782, p. 166.

CONSIDERACIONES FINALES

El estudio sobre la representación de la *Muerte* no sólo exhibe cómo la evangelización instaló una fusión de imágenes con textos sino que también posibilita una reflexión sobre los modos en que estas representaciones actuaron como legitimaciones visuales de grupos sociales. Estamos en un periodo posterior a la crisis de la propia institución del cacicazgo, que desde finales del siglo XVII atravesaron los mallku surandinos para reproducir su posición mediadora, que encontró su punto culminante en las rebeliones de la década de 1780. La doctrina permitió, a la par de la repre-

sentación del indígena, como figura de la “idolatría” –como vemos en el lienzo de la *Muerte* entre los pecados– la del cacique como figura del “convertido”. En el lienzo del *Juicio Final* un cacique indígena –luego de haber resucitado y recuperado su cuerpo– se lo ubica como dirigido al cielo por un ángel, por su “conversión”, en contraposición a la figura de un criollo que esta en el lienzo del *Infierno*. Se evidencia un intento de legitimación del linaje cacical que parece haber disminuido bajo el dominio colonial en la figura –en el lienzo del *Juicio Final*– de piel blanca con llanto de color negro que sabemos que era colonial por el agregado de las perlas junto al remate de las plumas.

BIBLIOGRAFÍA

- Avendaño, F. de *Sermones de los misterios de nuestra santa fe católica, en lengua castellana, y la general del inca*, Lima, Jorge López de Herrera, 1648.
- Ávila, F. de *Tratado de los Evangelio que la Iglesia propone en todo el año*. 2 Tomos, Lima, s.p.
- Carducho, V. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, definición, modos y diferencias* (1633), Madrid, Turner, 1979.
- Cieza de León, P.de, *Crónica del Perú* (1553), Lima, Primera Parte (2ª ed.), 1984.
- Duran, J. G., *Monumenta Catechetica Hispanoamericana (siglo XVI-XVIII)*, t.II, Buenos Aires, Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina, “Santa María de los Buenos Aires”, 1990.
- Estenssoro Fuchs, J.C., “*Del Paganismo a la Santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*”, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú e IFEA, 2003.
- Granada, L. de, *Libro de la oración y la meditación* (1554), Barcelona, Imprenta de Valero Sierra y Marti, Plaza de San Ajime, 1822.
- González Sánchez, C. A., “Los libros de los españoles en el virreinato del Perú. Siglos XVI y XVII”. *Revista de Indias*, Vol. 56. N° 206, 1996, pp. 7-47.
- Hampe Martínez, T., FRANKFURT AM MAIN, *Bibliotecas Privadas en el mundo Colonial. La difusión de libros e ideas en el Virreintao del Perú Siglos XVI-XVII*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 1996.
- Interián de Ayala, J., (1656-1730), *El Pintor Christiano y Erudito, ó Tratado de los Errores que Suelen Cometerse Freqüentemente en Pintar y Esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid, Traducida en castellano por D. Luis de Durán y de Bastéro. D. Joachin Ibarra, 1782.
- Matienzo, J. de, *Gobierno de Perú* (1568), COMPAÑÍA SUD-AMERICANA DE BILLETES DE BANCO, Buenos Aires, 1910.
- Mesa, J. de y T. Gisbert, *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, La Paz, Ed. Juventud, 1977.
- *Monumentos de Bolivia*, Libreros Editores, La Paz, 1978.
- Nadal, J, *Adnotaciones et Meditationes en Evangelia*, (1594- 1595). Edición digital.
- Illustrations of Gospel Stories from Jerome Nadal*, S.J. en <http://catholic-resources.org/Art/Nadal-1593.htm>.
- Nieremberg, J.E., *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno, crisol, de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas y principales misterios divinos*, 1705. En su versión digitalizada por el Complejo Museográfico Pcial. “Enrique Udaondo”.
- Pacheco, F., *Arte de la Pintura, su antigüedad y su grandeza*, (1649), Madrid, Cátedra, 1990.
- Palomino de Castro y Antonio Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica*, (1723) Tomo II, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1944.
- Pärssinen, M., *Caquiaviri y la provincia de pacasa*, La Paz, CIMA, 2005.
- Puente, L.de la, *Meditaciones de los misterios de nuestra Santa Fe con la practica de la oración mental sobre ellos* (1605), Madrid, en la imprenta de Diego Martines Abad, en la calle de la Cruz, junto a las Comedias, 1718.
- Sebastián, S., *El Barroco Iberoamericano*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2007.
- Rodríguez Romero, A y L, Etchelecu, “*El abismo de los sentidos: el infierno de Carabuco y la predica sobre las postrimerías “En: Siracusano, Gabriela (comps.) Paletas del Espanto: color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*, Buenos Aires, UNSAM, EDITA, 2010. p. 33-53.
- Ramos, G., *Muerte y Conversión en los Andes, Lima y Cuzco, 1532-1670*, Lima, IFEA, 2010.



LAS MISIONES DE MOJOS Y CHIQUITOS, EL ALTIPLANO Y LOS ASÍ LLAMADOS BARGUEÑOS MISIONALES

MARÍA JOSÉ DIEZ, ECKART KÜHNE / ESPAÑA - SUIZA

INTRODUCCIÓN¹

En los museos públicos y colecciones particulares de arte colonial sudamericano, como en el Museo Charcas en Sucre y en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco en Buenos Aires, existe gran número de bargueños o escritorios y otros muebles coloniales decorados en la técnica de taracea y clasificados generalmente como “misionales” de Mojos o Chiquitos.

La supuesta procedencia de estos muebles de las misiones jesuíticas de las tierras bajas de Bolivia, se basaba hasta fines del siglo XX solamente en dos documentos originales, ambos posteriores a la expulsión de los jesuitas, que mencionan la fabricación de muebles primorosos con taracea y con embutidos de nácar en algunos pueblos de Mojos: la *Relación del Gobierno* de Lázaro de Ribera², quien impulsó como gobernador de Mojos (1786-1792) la producción artesanal de esta provincia, y el diario de viaje del naturalista francés Alcides d'Orbigny³, quien visitó Bolivia en 1829-1832.

En 1888, el historiador boliviano Gabriel René Moreno, probablemente en base a estos dos documentos,

pero sin mencionar sus fuentes, resumió la producción artesanal de las misiones de Mojos y Chiquitos de forma exagerada en su famoso catálogo: “Ocurría ... que los consumidores se disputaran ciertos artefactos de agrado (de Mojos), como totumas coloridas, pelotas elásticas, mates tallados, tableros de damas y chaquete, cigarreras, cañuteros y rosarios de hueso, bastones, medias labradas, redcillas, sortijas de coco, escritorios y cofres con incrustaciones de concha fluvial, taburetes, poltronas, y hasta cunas y cujas de jacarandá⁴”.

Más tarde, varios historiadores de arte conectaban estos documentos con un grupo de bargueños taraceados altoperuanos y lanzaban la idea de que los motivos de la fauna y flora tropical en el arte colonial andino tenían su raíz en estas y otras piezas de artesanías producidas en las misiones jesuíticas de Mojos y Chiquitos. Desde entonces, los bargueños taraceados tienen el apodo “misional”. Pedro Juan Vignale proponía incluso en 1944, que el maestro anónimo de la portada de la iglesia de San Lorenzo en Potosí debería ser un indígena de Mojos⁵ –jun caso muy extraño de un escultor de piedra procedente de una región donde no hay piedras!–.

¹ El artículo fue escrito y presentado por Eckart Kühne, en base de la documentación puesta a disposición por María José Diez: transcripciones de documentos inéditos de archivos europeos y americanos, inventarios de los bienes muebles de Chiquitos (Diez 2003) y de Mojos (en obra), investigaciones sobre los talleres de Chiquitos (Diez 2006) y de Mojos (en obra).

² Ribera, *Relación del Gobierno*.

³ Orbigny, *Viaje a la América Meridional y Descripción de Bolivia*.

⁴ René-Moreno, *Catálogo*, p. 31.

⁵ Según Noel, 1945, pp. 27-28; Noel, 1948, p. 28; Buschiazzo, 1972 (1952), pp. 39-41.

Muchos historiadores de arte prominentes coincidieron con la idea de que el arte mestizo de Potosí y del lago Titicaca, estaba influenciado por el arte misional de Mojos y Chiquitos, y que esta influencia se realizó a través de objetos de artesanía: entre ellos Martín Noel⁶; Marco Dorta; Harold Edwin Wethey, que creyó en la importancia de obras textiles⁷; Mario Buschiazzo, para quien los objetos tallados en madera eran más significativos, y quien afirmaba que las misiones jesuíticas tenían “una abundante producción de objetos de artesanía, que se vendían por toda la América Meridional⁸”; y también José de Mesa y Teresa Gisbert⁹.

Autores posteriores presentaron más piezas en museos y colecciones de Bolivia y Argentina, y aceptaron la supuesta procedencia misional, sin aportar muchos documentos sustanciales o argumentos nuevos para probarla. Entre ellos los argentinos Adolfo Luis Ribera¹⁰ y Ramón Gutiérrez¹¹, los bolivianos Laura Escobari¹² y Pedro Querejazu, este último, afirmó que “son numerosas las referencias documentales”, sin presentarlas¹³, y sobre todo Teresa Villegas de Aneiva¹⁴. Recién en la última década se presentaron documentos nuevos que permiten analizar el asunto más a fondo, en los libros de María José Diez sobre los bienes muebles de Chiquitos¹⁵ y de William Lofstrom sobre el arte mobiliario en la ciudad de La Plata¹⁶.

DOCUMENTOS

La fabricación de escritorios en Chiquitos se menciona por primera vez en 1725, en una orden del visitador Felipe Suárez, que prohibió exportar los muebles del hermano

Bartolomé Boschi a Santa Cruz¹⁷. Más tarde, el visitador Sánchez Labrador elogia los muebles “embutidos de concha” del pueblo de San Juan Bautista de Chiquitos (ver abajo¹⁸). Con estas dos excepciones, todos los documentos que hemos hallado sobre la fabricación de escritorios y de muebles taraceados en Mojos y Chiquitos son posteriores a la expulsión de los jesuitas y datan de fines del siglo XVIII y del siglo XIX.

En su ya mencionada *Relación del Gobierno* (1792), el gobernador ilustrado Lázaro de Ribera afirma “que los indios Moxos profesan casi todas las artes y oficios. En todos los pueblos se encuentran buenos músicos y en algunos, compositores, escultores, arquitectos, organeros, fundidores, **ebanistas**, torneros, herreros, tejedores, sastres, bordadores¹⁹.” En tres de los once pueblos descritos menciona “obras de carpintería, torno y ataracea” (Concepción de Baures), “obras de escultura y embutidos” (San Joaquín) y “obras de torno, talla y ensambladuras ... primorosas” (San Pedro²⁰). Y al final de la larga lista de los productos remitidos en dos años y medio a la Administración General, se mencionan algunos artículos de madera, paja y otros materiales: “38 catres, 41 baúles, **34 escritorios y atriles embutidos**, 8 esteras para estrados, 10 docenas de escarmenadores y peinetas finas, 23 cigarreras, 48 cajas de polvillo²¹”.

La importancia de la exportación de muebles de Mojos en este momento es afirmada por un listado de precios de 1791, con escritorios y baúles a 5 pesos, catres a 20 pesos etc.²² Ramón Gutiérrez cita documentos contemporáneos que denuncian que los artesanos mojeños no eran compensados adecuadamente por su trabajo²³.

⁶ Noel, 1945, pp. 27-28; Noel, 1948, p. 28.

⁷ Wethey, 1949, p. 156; Wethey, 1960, pp. 66, 83-85.

⁸ Buschiazzo, 1972 [1952], pp. 39-41; Buschiazzo, 1972 (1963), pp. 28-35.

⁹ Mesa / Gisbert, 1972, pp. 207-208.

¹⁰ Ribera, 1983, pp. 156-157.

¹¹ Gutiérrez / Gutiérrez, 1995, pp. 365-366.

¹² Gutiérrez / Escobari, 1995, pp. 357-361.

¹³ Querejazu 1995, p. 656.

¹⁴ Villegas de Aneiva, 1975, 1997 y 2005.

¹⁵ Diez, 2006, pp. 250 (incrustaciones de conchas), 254-259 (muebles de taracea), 261-263, 267-273 (producción de mobiliario civil en tiempo posjesuítico).

¹⁶ Lofstrom, 2009, pp. 62-65 (escritorios o bargueños), 117-119 (cajas, baúles y petacas).

¹⁷ Diez, 2006, p. 255.

¹⁸ En el catálogo, grupo 5, Chiquitos.

¹⁹ Ribera, *Relación del Gobierno*, p. 211.

²⁰ Ribera, *Relación del Gobierno*, pp. 218-219.

²¹ Ribera, *Relación del Gobierno*, p. 220.

²² Diez, 2006, p. 269.

²³ Gutiérrez / Gutiérrez 1995, p. 366.

Los inventarios de casas en la ciudad de La Plata, desde 1759 hasta 1827, analizadas por William Lofstrom, son de gran valor informativo: entre más de cien escritorios había uno de Mojos, y entre 54 baúles de viaje también uno de la misma procedencia, sin especificar si tenían taracea o no; pero de 40 petacas (arcas de cuero sobre listones de madera), la mayoría eran de Mojos y sirvieron para transportar mercadería de las misiones hacia la ciudad²⁴.

En la misma época, a fines del siglo XVIII, también en Chiquitos, hay alusiones al fomento de una producción similar: En las órdenes del gobernador Carvajal a los administradores de 1791 se mencionan “catres, palilleros, cigarreras, hormillas, algunas cajas para tabaco, rosarios, sillas, papeleras chicas, palillos para hacer encaje y tacones para zapatos”, con embutidos de hueso en “los catres y otras obras²⁵”. En una nota a la rendición de cuentas de San Ignacio de Chiquitos de 1795 se menciona “un escritorio de cajonería de buena madera de más de vara de alto como de ancho, en que trabajaron seis carpinteros nueve meses en la carpintería del colegio²⁶” y se agregan “tres pares de escritorios y un par pintado al óleo” a los bienes muebles del colegio²⁷. El año siguiente, el inventario de San Javier de Chiquitos indica “dos escritorios con concha²⁸”. Pero desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del XIX, los escritorios nunca aparecen como objetos vendidos en las cuentas de los pueblos, aunque sí a veces como regalos a personas ilustres o como piezas exportadas de forma ilícita, en contrabando²⁹.

En 1829-1832, al inicio de la era republicana, el viajero francés Alcides d’Orbigny visitó a las misiones de Chiquitos y Mojos. En su *Descripción de Bolivia* (1845)³⁰ retrató a los talleres de Concepción de Baures, cuyos indios eran “los más industrioses de aquellas misiones [...] Hay talleres de tejedura, de pintura, de ebanistería, en los cuales se admiran, ya los manteles pintados a la pluma, obra muy

original, ya los cofres y cajas prolijamente trabajadas, ya mil otros objetos hechos de jacarandá con embutidos de nácar. Fabricanse también baúles, camas de viaje, etc.³¹” En San Francisco Xavier, “las labores de ebanistería y de embutidos de nácar se ejecutan con mucha maestría” y Trinidad “ejerce el mismo género de industria”, mientras que en los otros siete pueblos visitados no se mencionan talleres parecidos³², pero al fin del listado de los productos industriales precisa: “Fabricanse además infinidad de pequeños objetos de madera con embutidos de nácar, etc., cuyo producto jamás se registra en estos estados, siendo como un privilegio de los empleados el disponer de ellos para regalarlos á sus protectores³³”, y en la descripción de los productos naturales: “los ríos están llenos de conchas que contienen un nácar tan luminoso y brillante como el de las madre-perlas de las Islas Océánicas y del Panamá. Las maderas de carpintería y ebanistería son numerosas y variadas³⁴”. La observación de d’Orbigny sobre la escasa importancia económica de estos objetos es confirmada por una lista de precios de Mojos de 1838, donde ya no aparecían muebles, con excepción de los baúles que se usaron para el transporte³⁵.

Por fin, José Esteban Grondona menciona en 1833 instrumentos de música enconchadas en Chiquitos: “En general hacen todos los instrumentos de música de cuerdas bastante bien y asimismo algunos de los de viento. Sus violines y guitarras son de buena forma, bien adelgazados e iguales, guarnecidos, enconchados, y muy exactos en los ajustes, que es lo principal³⁶”.

CATÁLOGO

Se presentan algunos muebles americanos taraceados, supuestamente misionales en colecciones e iglesias de Bo-

²⁴ Lofstrom, 2009, pp. 62-65, 117-119.

²⁵ Diez, 2006, p. 176.

²⁶ Quiroga, *Estado del pueblo de San Ignacio*, fol. 331v. El caso es enigmático, el mueble no aparece ni en el ajuste de cuentas, ni en los inventarios posteriores del colegio. Parece que el administrador denunció esta obra como fabricada en los talleres del pueblo para el uso personal del gobernador o del secretario, aunque sin nombrarlo.

²⁷ Quiroga, *Estado del pueblo de San Ignacio*, fol. 328v.

²⁸ Diez, 2006, p. 266.

²⁹ Diez, 2006, pp. 262-263, 267-273.

³⁰ Las mismas descripciones se encuentran también un poco más detalladas en su *Viaje a la América Meridional*.

³¹ Orbigny, *Descripción de Bolivia*, pp. 217-218.

³² Orbigny, *Descripción de Bolivia*, pp. 177-178, 172.

³³ Orbigny, *Descripción de Bolivia*, p. 303.

³⁴ Orbigny, *Descripción de Bolivia*, p. 310.

³⁵ Diez, 2006, p. 272.

³⁶ Grondona, Descripción sinóptica, p. 303.



Fig. 1. Arqueta revestida con carey y nácar (detalle), de un taller de Lima. Museo de la Catedral, La Paz. Foto: Pedro Querejazu.

livia y Argentina³⁷. La mayoría son muebles que se publicaron o se presentaron en exposiciones con la denominación “misional”, muchas veces con la especificación de Mojos o Chiquitos. Nuestro análisis demuestra que sólo una pequeña parte de ellos tienen de verdad este origen, mientras que la gran mayoría son productos de talleres en ciudades coloniales altoperuanos (bolivianos), y otros vienen de la costa peruana o del Paraguay y del Río de la Plata.

1. MUEBLES CON TARACEA DE NÁCAR (Y A VECES CAREY), DE LA COSTA DEL PACÍFICO

Este grupo se distingue por la gran perfección y exactitud del diseño ornamental, con motivos florales y vegetales estilizados, paneles equilibrados de doble simetría perfecta, piezas muy grandes y uniformes de nácar, muchas veces engastados en un fondo de carey de tortugas del pacífico (Fig. 1). A veces, las caras laterales, el interior o los marcos de los paneles tienen un taraceado geométrico más sencillo de madera y hueso (1, 2). Existen también piezas que son enteramente revestidas con nácar (5).

El lugar de procedencia de estas piezas es muy probablemente de la costa del Pacífico, o más concreto, la ciudad de Lima, aunque una procedencia de Asia (Filipinas) también parece posible. Los museos e iglesias de Lima

conservan gran número de piezas con estas características (Fig. 2), mientras que son escasos en las colecciones de Bolivia. No hay ninguna razón para atribuirlos a un taller misional.

1. Cofre o arqueta plana en el Museo de la Catedral, La Paz³⁸. Exterior con incrustaciones de nácar en forma de flores y fondo de carey (Fig. 1), interior con diseño geométrico de romboides en taracea de madera.
2. Armario grande de doble cuerpo, que perteneció a la Compañía, hoy en el Museo de la Catedral de Sucre³⁹. Frente y remate con incrustaciones de nácar en formas florales, caras laterales con motivos geométricos en taracea de madera y quizás hueso, pies talladas en forma de leones.
- 3-4. Dos baúles con taracea de nácar y carey en el Museo Charcas, Sucre. El primero con frisos de flores⁴⁰, el segundo con paneles cuadrados con flores en marcos geométricos.
5. Cofre o arqueta plana en el Museo de la Catedral, La Paz⁴¹, revestido enteramente con escamas de nácar.



Fig. 2. Atril y mesa revestidos con carey y nácar, de un taller de Lima. Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Eckart Kühne.

³⁷ No se mencionan los muebles taraceados de procedencia probable de Europa o Asia, como tampoco los muebles con decoración tallada o pintada.

³⁸ Mesa, 1981, p. 27, lám. 23; Querejazu, 1995, p. 640, fig. 882 y hojas de guarda; Villegas de Aneiva, 1997, p. 21, núm. 43, foto p. 10.

³⁹ Querejazu, 1995, p. 641 (fig. 884), 656: “el mejor ejemplo de mueble misional”; Gutiérrez / Escobari 1995, p. 358, fig. 351; Alcalá 2002, foto p. 58.

⁴⁰ Diez, 2009, p. 461, fig. 8.

⁴¹ Mesa, 1981, p. 27, lám. 25; Villegas de Aneiva, 1997, p. 21, núm. 42, foto p. 10.



Fig. 3. *Escritorio con taracea de madera* (detalle), de una ciudad altoperuana. Casa de la Libertad, Sucre. Foto: Eckart Kühne.

La pieza de comparación más notable es el mostrador grande del Museo Pedro de Osma en Lima⁴², de tres cuerpos sobre planta poligonal con cinco caras, con incrustaciones de nácar sobre fondo de carey, columnas salomónicas talladas y remates torneados. En la misma sala se exponen otros muebles con decoración parecida, entre otros, un atril y una mesita redonda con nácar sobre fondo de carey (Fig. 2), y un baúl con taracea de nácar, carey, madera y hueso grabado. Otros dos atriles parecidos, con incrustaciones de nácar sobre fondo de carey, están en el Museo de la Catedral de Lima, uno de ellos con un águila bicéfala de nácar grabado. Los ornamentos florales y vegetales de estas piezas en Lima se parecen a los números 1-4 de La Paz y Sucre.

Una caja enteramente revestida con nácar y con chapas de plata, en una técnica parecida al cofre 5, se encuentra en el Museo Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires⁴³ y otra en una colección no determinada en Argentina⁴⁴.

2. MUEBLES “MISIONALES” TARACEADOS, SIN NÁCAR, DE UNA CIUDAD ALTOPERUANA

El grupo más grande de los muebles taraceados “misionales” se distingue por el uso de maderas de tres o cuatro colores diferentes engastadas en la madera de fondo, sin incluir otros materiales como nácar o hueso. El estilo es bastante homogéneo, aunque con motivos de gran variedad: elementos arquitectónicos (columnas y arcos), hombres indígenas y blancos (cazadores, músicos), ángeles, animales (pájaros, leones, perros, águilas bicéfalas), y motivos vegetales que llenan todos los espacios disponibles (Fig. 3)⁴⁵. La referencia al mundo tropical de los valles y tierras bajas es evidente: vegetación exuberante, animales tropicales, hombres semidesnudos con arco y flechas. La gran mayoría de estos muebles proceden probablemente de una o varias ciudades andinas (La Paz, Sucre, Cochabamba o quizás Tarija).

⁴² Rishel / Stratton-Pruitt, 2006, p. 490-491, núm. VII-10.

⁴³ Ribera, 1983, p. 180.

⁴⁴ Silberschätze, 1981, p. 297-299, núm. 39.

⁴⁵ Foto 3: el escritorio de la colección Arana, hoy en la Casa de la Libertad, Sucre, fue el primer mueble presentado en los libros de arte colonial como ejemplo de la influencia de los bosques tropicales al arte del altiplano: Noel, 1948, lám. 164; Wethey, 1949, fig. 230; Wethey, 1960, fig. 41; Diez, 2009, p. 461 (fig. 08); Lofstrom, 2009, fig. 21 y hojas de guarda.

Del gran número de piezas con estas características⁴⁶, presentamos solamente la única pieza que se encuentra actualmente en la Chiquitania⁴⁷: la tapa suelta de un bargueño taraceado, con pérdida de gran parte de las maderas engastadas. Es una pieza de procedencia desconocida, donada por un coleccionista al Museo Misional de Concepción, Chiquitos⁴⁸.

3. Muebles con taracea de madera y nácar del Paraguay o del Río de la Plata

En la sala “Mojos y Chiquitos” del Museo Isaac Fernández Blanco en Buenos Aires⁴⁹ están expuestos, junto con varios muebles del segundo grupo, cuatro bargueños de un estilo diferente con taracea de madera y nácar (1-4). Al diseño de la madera de tres colores que muestra animales, plantas u ornamentos, se incorporan pedazos redondos o cuadrados de nácar con diseños grabados, a veces sin conexión lógica al dibujo principal (Fig. 4). El mismo tipo de decoración encontramos en muebles grandes de indudable procedencia rioplatense o paraguaya (5-6).

Algunos de estos muebles corresponden probablemente a los “muebles del Paraguay”, mencionados en inventarios de casas de Buenos Aires a fines del siglo XVIII: escritorios, cajones y cómodas, a veces con incrustaciones de nácar⁵⁰. Otros muebles quizás similares aparecen en los inventarios de las misiones jesuíticas de guaraníes: escritorios y cajoneras taraceados, a veces “con embutidos de nácar” (en San Francisco Javier del Uruguay y San Ignacio Guazú) o “con talco” o mica (en Santa Ana del Paraná)⁵¹. Los lugares de producción de las piezas conservadas podrían ser tanto las misiones guaraníes como las ciudades de Asunción, Corrientes y Santa Fe.

1-4. Cuatro bargueños taraceados con incrustaciones de nácar grabado en el Museo Fernández Blanco,

Buenos Aires⁵². El primero con tapa y seis cajones, decorado con ornamentos sencillos; el segundo con tapa y seis cajones (simulando ocho), en la tapa una corona estilizada y ornamentos vegetales, en los cajones animales (perros, un mono, sirenas y aves); el tercero del mismo taller, sin tapa, con tres cajones (simulando cinco) con perros, flores y un ave, y con marcos dorados; el último tiene un cajón en forma de nicho con una cruz taraceada, y siete cajones con taracea de flores y animales (aves, perros y tatúes).

5. Una mesita en una colección privada en Buenos Aires fue fabricada a inicios del siglo XX con cuatro cajones taraceados de un bargueño colonial (Fig. 4), con animales (perros, sirenas y un ave), marcos tallados y dorados, incrustaciones de nácar con grabados ornamentales, por lo visto del mismo taller que las piezas 2 y 3.
6. Cómoda-papelera grande de dos cuerpos del obispo Azamor en el Museo Histórico Nacional en Buenos Aires⁵³, con muchos cajones, taracea ornamental de madera y nácar.
7. Arcón de madera en el convento de San Francisco, Santa Fe, Argentina; la taracea con incrustaciones de nácar muestra dos personas y ornamentos vegetales⁵⁴.

4. Muebles con incrustaciones de nácar de las misiones de Mojos

Se conocen pocos muebles taraceados de procedencia segura o probable de las misiones de Mojos, entre ellos dos bargueños. Todos tienen incrustaciones de nácar. Cuatro de las piezas de procedencia indudable se encuentran en museos (1, 6 y 7), cuatro más hallamos en 2012 al hacer el

⁴⁶ Noel, 1948, lám. 163; Villegas de Aneiva, 1975, núm. 6, 8 y 9, pp. 245-250, fig. 5, 8; Mesa, 1981, p. 27, lám. 24; Ribera, 1983, fig. pp. 148-149; Querejazu, 1995, p. 640, fig. 878; Villegas de Aneiva, 1997, núm. 3, 11, 29, 52, 53, 55, 58, 59, 65-67, fig. pp. 1, 12, 13, 15-17, 24; Villegas de Aneiva, 2005, fig. p. 150.

⁴⁷ Pedro Querejazu menciona además un sagrario en el museo de Concepción, pero este no es trabajado en la técnica de taracea o engastado, sino con la unión de madera vista de diferentes colores: Querejazu, 1995, p. 641 (fig. 883), 656; Diez, 2009, p. 255, 461 (fig. 09).

⁴⁸ Querejazu, 1995, p. 640 (fig. 879), 656.

⁴⁹ En esta sala no se muestra ninguna pieza de Mojos o de Chiquitos.

⁵⁰ Ribera, 1983, pp. 191-194.

⁵¹ Ribera, 1983, pp. 228-230.

⁵² Números de inventario del museo: 2630, 2631, 4352, 2716. Agradezco a Jorge Cometti y Gustavo Tudisco por las fichas del catálogo y el permiso de tomar fotos de las piezas.

⁵³ Ribera, 1983, fotos pp. 192-193; Zago / Cresto, 1997, foto p. 38.

⁵⁴ Ribera, 1983, foto p. 141.



Fig. 4. *Cajones de un bargueño con taracea de madera y nácar grabado, reutilizadas en una mesita, de un taller guaranítico. Colección privada, Buenos Aires. Foto: Eckart Kühne.*

inventario de los bienes muebles en las iglesias de varios pueblos de Mojos (2-5)⁵⁵, mientras que los demás son de procedencia misional probable o posible, sin que sea posible determinar si son de Mojos o de Chiquitos (8-11).

Todas las piezas de Mojos con datación segura son posteriores a la expulsión de los jesuitas: de fines del siglo XVIII (1, 8), de inicios del XIX (6, 7) y de mediados del mismo siglo (2). Algunos corresponden quizás a un intento de usar materiales brillantes del país como el nácar o la mica para nuevos muebles de la iglesia, sustituyendo la plata y los espejos importados, y otros son pruebas del fomento de la artesanía por gobernadores como Lázaro de Rivera, con el intento de crear nuevas fuentes de ingreso para las misiones.

1. La pieza más famosa es un bargueño en el Museo Nacional de Arte, La Paz, con taracea de nácar y madera en los cajones y en los costados (Fig. 5a)⁵⁶. El lado posterior es más sencillo, con una inscripción taraceada: “DEL. PUEBLO. DELA. CONCEPCION. DEBAURES. AÑO DE 1790.” (Fig. 5b)⁵⁷. La madera es clara, y para resaltar las piezas de nácar, estas se colocaron en pedazos recortados de madera

oscura. El fondo es decorado con líneas engastadas, los paneles son enmarcados con listones de madera oscura. La inscripción y la fecha indican que se trata quizás de un objeto hecho por encargo del gobernador Lázaro de Ribera para demostrar las riquezas de la provincia y la habilidad de sus habitantes, de igual manera como los dibujos y composiciones de autores indígenas enviadas al Rey⁵⁸.

2. Del mismo pueblo es un atril alto con tres patas y poste torneado y con una inscripción de nácar: “Sr CURA Dr D JUAN ANTONIO GALVES DE ESTA PARROQUIA DE BAURES AÑO DE 1856” (Fig. 6). La fecha demuestra que la técnica del taraceado de nácar se mantenía en Baures todavía 90 años después de la expulsión de los jesuitas. Como en la mayoría de los muebles con incrustaciones de Mojos y Chiquitos, los pedazos de nácar son pequeños y cuidadosamente recortados, y el fondo de madera es oscuro para aumentar el contraste, quedando un alto porcentaje de la superficie sin taracea. Las ramillas finas que unen las hojas de nácar son encajadas con madera amarilla.

⁵⁵ Por razones de seguridad no se indican los lugares.

⁵⁶ Villegas de Aneiva, 1975, pp. 246-247, núm. 7, fig. 6-7; Villegas de Aneiva, 1997, p. 20, núm. 2, fotos p. 10; Cisneros, 1998, p. 76.

⁵⁷ La misma inscripción, fabricada con el mismo patrón, aparece en un bargueño de la colección del Banco del Sur en Arequipa, ver Gutiérrez / Escobari, 1995, p. 360, fig. 355; Gutiérrez 2011, p. 180, nota 719. No tenemos fotos o descripciones de la decoración del frente y de los costados de la pieza.

⁵⁸ Mariluz Urquijo, 1956; Palau / Sáiz, 1989; Kühne, 2013.



Figs. 5a-b. *Bargueño con taracea de madera y nácar* (frente y lado posterior), 1790, de Concepción de Baures (Mojos). Museo Nacional de Arte, La Paz. Foto: María José Díez.

3. Base torneada con incrustaciones de nácar (Fig. 7), que sirve actualmente para un crucifijo no perteneciente. Altura de la base 18 cm. Trabajo muy fino, equilibrado y elegante. Nácar recortado en forma de gotas, círculos y flores; líneas finas incrustadas con madera. Ciertas semejanzas en el recorte del nácar y en las espirales con el bargueño 1.
4. Base de un centellero de madera torneada (Fig. 8) con incrustaciones de nácar en forma de flores, hojas y semicírculos, y paloma de nácar esgrafiado en una guirnalda rematada de una cruz. Altura 18 cm. El trabajo no es muy fino, la incrustación no siempre se ajusta al cajeado.
5. Fragmentos de una cajita con incrustaciones de nácar. Se conservan tres tablas sueltas, una con la cerradura redonda de hierro, otra con las bisagras de la tapa. El nácar de recortes complicados forma círculos y ornamentos vegetales.
- 6-7. Tres abanicos de plumas de ñandú⁵⁹, los mangos de madera oscura con incrustaciones de nácar, cintas de seda bordada y plumas coloridas, y una regla de madera oscura con incrustaciones de nácar y madera amarilla e inscripción de nácar “C. MANUEL LANDIVAR”. El viajero y etnólogo austriaco Johann Natterer compró estas piezas alrededor de 1825 en Mato Grosso, con indicación de procedencia de los abanicos de (Magdalena de) Itonamas, y de la regla del pueblo de (Concepción de) Baures. Hoy se encuentran con toda la colección de Natterer en el Museo de Etnografía de Viena.
8. Clave con incrustaciones de nácar grabado en las teclas negras y en una cajita encima del teclado en el Museo Charcas, Sucre⁶⁰. Algunas piezas de nácar tienen formas muy complicadas, como la de un león y de un tatú. La fecha aproximada, de fines del siglo XVIII, y la dueña se conoce por una inscripción al interior de la cajita. Es probable que sea de uno de los instrumentos de música que se exportaron desde las misiones de Mojos al área andina⁶¹. Las pinturas en la tapa del instrumento son posteriores.
- 9-10. Dos cofres de madera oscura con incrustaciones de nácar en el Museo Charcas de Sucre. La pieza más grande tiene, además del nácar, líneas de madera clara, en un diseño parecido, pero más fino al atril 2, y una inscripción “Manuel Obispo de Santa (Cruz)”⁶².
11. Cofre con taracea geométrica de madera y nácar, en una colección particular en La Paz⁶³.

⁵⁹ Mader, 1989, fig. p. 27; Augustat, 2012, fig. p. 39.

⁶⁰ Alvarado, 2002 y 2003; Lofstrom, 2009, p. 79-80, fig. 47-48.

⁶¹ Alvarado, 2002 y 2003, sin indicación de la fuente.

⁶² Hay tres obispos de Santa Cruz con este nombre, todos de la época posjesuítica: Manuel Nicolás Rojas de Argandoña 1795-1803, José Manuel Fernández de Córdoba y Meló 1835-1840 y Manuel Ángel de Prado Cárdenas 1846-1855 (según <http://www.catholic-hierarchy.org>).

⁶³ Lofstrom, 2009, fig. 121.



Fig. 6. Atril alto con incrustaciones de nácar y madera (detalle), 1856, Concepción de Baures (Mojos). Foto: Eckart Kühne.

5. MUEBLES CON INCRUSTACIONES DE NÁCAR EN LAS MISIONES DE CHIQUITOS

Tres pueblos de Chiquitos conservan objetos con incrustaciones de nácar: San Juan Bautista (1-4, 6, 7), Santa Ana (8, 9) y Santiago (5, 10, 11). En los tres pueblos se usaron técnicas bastante diferentes; en ningún caso conocido, las incrustaciones de nácar se combinaron con taracea de madera, pero a veces con tallados y pintura. Dos piezas tienen una fecha temprana, de 1728 (2, 3).

El pueblo con mayor número de piezas es San Juan Bautista. El Padre Sánchez Labrador, que visitó Chiquitos en 1766, escribió de este pueblo: “Es singular por vistoso el retablo del altar mayor en este pueblo: está embutido de concha, como también dos blandones o hacheros grandes, que sirven de adorno al presbiterio. Toda es obra de un curioso y hábil misionero⁶⁴”. El inventario de San Juan de 1769 confirma la presencia de éstas obras y al menos 30 piezas con nácar más, como frontales, marcos, sagrarios y sacras⁶⁵. Muchas de estas obras se destruyeron en los incendios de 1781 o 1811, pero aún así, San Juan es el pueblo más rico en muebles con embutidos de nácar, quizás en parte posterior a los incendios.

1. La pieza más grande de San Juan Bautista es un sagrario con dos columnas e inscripción “SURREXIT NON EST HIC” (él no está muerto). La parte cen-

tral es tallada y pintada, mientras las tablas laterales, la inscripción y el frontón, con incrustaciones de nácar, se añadieron posteriormente⁶⁶. Igual como en otros muebles de este pueblo, los pedazos de nácar eran grandes y cubrieron gran parte de la superficie, pero por mala fijación, gran parte se perdió o fue remplazado por mica. La pieza se restauró hace poco, complementando los embutidos con nácar en pedazos pequeños y con mica.

- 2-3. Dos cruces talladas, de 1728, en San Juan Bautista, ambas con base, remates redondos, incrustaciones de espejos pequeños, pedrería, nácar y mica; la primera tiene además un crucifijo de metal, la segunda varias reliquias bajo vidrio.



Fig. 7. Base torneada con incrustaciones de nácar y madera, en una iglesia de Mojos. Foto: Eckart Kühne.

⁶⁴ Sánchez Labrador, *El Paraguay católico*.

⁶⁵ Diez 2009, p. 250.

⁶⁶ Las tablas laterales son piezas reutilizadas de las puertas del mueble de sacristía (7).



Fig. 8. Base torneada con incrustaciones de nácar, en una iglesia de Mojos. Foto: Eckart Kühne.

- 4-5. Dos cruces más sencillas, de San Juan y Santiago de Chiquitos, las dos con remates acampanados e incrustaciones de nácar en ambos lados, casi enteramente perdidos.
6. Centillero de siete luces, en San Juan Bautista, de una tabla trapezoidal de madera revestida con plata, incrustaciones de nácar y base torneada. La pieza se armó después de 1863⁶⁷, con chapas de plata más antiguas, reutilizadas, y con piezas de nácar toscamente recortadas en las partes no recubiertas por la plata.
7. En el pueblo de San Juan de Chiquitos se conservan además varios otros fragmentos de muebles con o sin restos de incrustaciones de nácar: tableros y listones de un mueble de sacristía, letrero con el monograma de María de un altar, dos tablas con arco y dos remates circulares.
8. Retablo del altar de María de la Iglesia de Santa Ana⁶⁸, de la década de 1770. En las hojas talladas de las columnas salomónicas y en las flores del fondo se incrustaron pedazos cordiformes y redondos de nácar. Con el revestimiento posterior de gran parte del altar con mica brillante, los pedazos pequeños de nácar perdieron su atractivo.
9. Maleta o caja plana en el Museo del pueblo de Santa Ana (Fig. 9)⁶⁹, con incrustaciones de nácar en la tapa y la cara frontal. Las piezas de nácar son pequeñas, irregulares y a veces cóncavas, un gran porcentaje del fondo queda visible.
10. La pieza chiquitana más extraordinaria es el atril de Santiago (Fig. 10)⁷⁰, con decoración profusa de incrustaciones de nácar, combinadas con tallados pintados o dorados: monograma de Cristo rodeado de frondas de hojas y flores, águila bicéfala coronada, aves, ángeles y los cuatro símbolos de los evangelistas encima de las patas, y todo rematado por un querubín grande, cuya cabeza se perdió. El trabajo es muy fino, siendo el nácar embutido en rebajes, pero elevado respecto al fondo, en una técnica singular no conocida en otros lugares. Hace poco, la pieza fue restaurada muy hábilmente por una señora del pueblo que completó las incrustaciones faltantes con conchas del Río Tucavaca.
11. Candelero de Santiago, con base triangular tallada y fuste torneado y tallado, con incrustaciones de nácar, en mayor parte perdidos. La forma y técnica de las incrustaciones es similar a la del atril del mismo pueblo (10). Es probable que ambas piezas sean productos del mismo artista o taller en Chiquitos.

RESUMEN

1. A pesar del alto nivel de la artesanía en las misiones de Mojos y Chiquitos, la exportación de muebles hacia las ciudades andinas nunca llegó a tener importancia económica, con excepción de los baúles y petacas, que sirvieron para el transporte de mercade-

⁶⁷ Ramón Barba, *Santa Visita* (1863). Los centilleros de siete luces se introdujeron en Chiquitos por orden del visitador; aunque no lo mencionaba en el pueblo de San Juan, lo hizo en los demás pueblos, incluso en San José, donde se conserva una pieza similar (sin nácar).

⁶⁸ Querejazu, 1995, p. 158 (fig. 331) y 626 (fig. 846).

⁶⁹ Diez, 2009, p. 461, fig. 07.

⁷⁰ Querejazu, 1995, p. 73 (fig. 349) y 640 (fig. 880-881).



Fig. 9. *Maleta plana con incrustaciones de nácar*, en el Museo del pueblo de Santa Ana de Chiquitos. Foto: Eckart Kühne.

ría más valiosa. El intento de Lázaro de Ribera, gobernador de Mojos alrededor de 1790, de fomentar la producción de muebles taraceados, como escritorios, atriles y catres, quedó un episodio aislado. Más exitosa fue la producción de objetos más pequeños, de madera tallada o con nácar, pero que tampoco aparecían en las cuentas de los pueblos, porque sirvieron como regalos o se vendieron en contrabando. La razón del fracaso económico de los muebles era sin duda los costos muy elevados del transporte y la comunicación reducida, con una sola caravana por año, que favorecía a productos más exclusivos del Oriente, como el algodón, la cera de abeja y el cacao.

2. No hay ni una sola indicación de una producción de objetos con taracea de madera de varios colores y con motivos tropicales en Mojos o Chiquitos. Estos objetos muy frecuentes se fabricaron seguramente en una o varias ciudades andinas, como La Paz, Sucre, Cochabamba y quizás Tarija. La especialidad de las misiones en las tierras bajas era al contrario, la incrustación con nácar de los ríos, una técnica por lo visto desconocida en el mundo andino.
3. El pueblo de San Juan Bautista de Chiquitos parece el único pueblo con una producción importante de objetos taraceados con nácar anterior a la expulsión de los jesuitas. La gran mayoría de los objetos con nácar y de los muebles misionales de uso civil data de épocas posteriores, con su auge en la década de 1790.

4. En tres regiones diferentes se fabricaron muebles con incrustaciones de nácar de tres estilos fácilmente distinguibles: a) en la costa del Pacífico, probablemente Lima; b) en las misiones de Mojos y Chiquitos, c) en las misiones guaraníes y/o en las ciudades de Asunción, Corrientes y Santa Fe.
5. La supuesta influencia del arte misional al arte andino es entonces imposible: El auge del arte barroco andino era netamente anterior al auge de los talleres de las misiones, que se fundaron a mediados del siglo XVIII, y recién a fines del siglo empezaron a producir objetos para la exportación. Los objetos de segura procedencia misional son muy raros y carecen de los típicos motivos selváticos. Parece más lógico explicar la presencia de especies tropicales en el arte andino con el comercio importante (desde el tiempo de los Incas) entre los centros andinos y las áreas de cultivo de coca en los yungas o valles tropicales. Este comercio facilitó también la importación de maderas, frutas, animales como monos y loros y otros productos tropicales al altiplano, donde sirvieron como modelos al arte andino. La realidad del mundo amazónico siempre fue conocida; no se necesitaban obras de artesanía como intermediarios para representarla.



Fig. 10. *Atril con incrustaciones de nácar y tallados*, iglesia de Santiago de Chiquitos. Foto: María José Díez.

“Nota adicional, después de terminar el artículo: Bernardo Gantier nos confirmó que vio en 1999 en el Museo del Banco del Sur de Arequipa la pieza de Concepción de Baures mencionada en la nota 57, y que se parece del todo a la pieza del Museo Nacional de Arte en La Paz (Figs. 5a y 5b).”

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá, Luisa Elena, *Fundaciones Jesuíticas en Iberoamérica*, Madrid, El Viso, 2002.
- Alvarado, Julieta, "Los claves coloniales de Sucre y Potosí", *Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia*, 2002, pp. 15-24 (sin fotos); también en: *Revista Cultural, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia*, 22, 2003, pp. 13-22 (con fotos).
- Augustat, Claudia, editora, *Jenseits von Brasilien, Johann Natterer und die ethnographischen Sammlungen der österreichischen Brasilienexpedition 1817 bis 1835*, Wien, Museum für Völkerkunde, 2012.
- Barba, Ramón, *Santa Visita a los pueblos de Chiquitos*, 1863, inédito, Archivo del Arzobispado de Santa Cruz de la Sierra (AASC), sin signatura.
- Buschiazzi, Mario, "La arquitectura de las misiones de Mojos y Chiquitos" (1952), en *La arquitectura en las misiones de Mojos y Chiquitos*, Cuadernos de Arte y Arqueología, La Paz, 1972, pp. 37-63.
- "La arquitectura en madera de las misiones del Paraguay, Chiquitos, Mojos y Maynas" (1963), en *La arquitectura en las misiones de Mojos y Chiquitos*, Cuadernos de Arte y Arqueología, La Paz, 1972, pp. 11-35.
- Cisneros, Jaime, fotógrafo, *Misiones Jesuíticas / The Chiquitos Jesuit Missions*, 2ª ed. aumentada, La Paz, 1998.
- Diez, María José, *Catalogación de los bienes muebles de las antiguas misiones de Chiquitos*, San Ignacio de Velasco, Plan de Rehabilitación Integral de las Misiones Jesuíticas en la Chiquitania, inédito (2003).
- *Los bienes muebles de Chiquitos, Fuentes para el conocimiento de una sociedad*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 2006.
- Grondona, José Esteban, "Descripción sinóptica de la provincia de Chiquitos" (1833), en *Universidad de San Francisco Xavier*, tomo 11, núm. 27-28, Sucre, 1942, pp. 251-375.
- Gutiérrez, Ramón, *Historia urbana de las reducciones jesuíticas sudamericanas: continuidad, rupturas y cambios (siglos XVII-XX)*, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, 2011.
- Gutiérrez, Ramón / Escobari, Laura, "Artes utilitarias en el Virreinato del Perú", en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, ed. Ramón Gutiérrez, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1995, pp. 343-361.
- Gutiérrez, Ramón / Gutiérrez, Rodrigo, "Territorio, Urbanismo y Arquitectura en Moxos y Chiquitos", en *Las Misiones Jesuíticas de Chiquitos*, ed. Pedro Querejazu, La Paz, Fundación BHN, 1995, pp. 303-386.
- Kühne, Eckart, "El culto al Rey en las misiones ex-jesuíticas, El caso de las pinturas murales de Gregorio Villaruel en San José de Chiquitos (1810)", en *Imagen del Poder, Memorias del VI Encuentro Internacional sobre Barroco*, ed. Norma Campos, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2013, pp. 61-72.
- Lofstrom, William, *Espacios virreinales, el arte mobiliario y decorativo en la ciudad de La Plata*, Sucre, Tupac Katari, 2009.
- Mader, Elke, "Die Missionsprovinz Mojos in Nordostbolivien", en *Heilige Experimente, Indianer und Jesuiten in Südamerika*, Zeitschrift für Lateinamerika, 34, 1989, pp. 26-31.
- Mariluz Urquijo, José, "Las escuelas de dibujo y pintura de Mojos y Chiquitos", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, año 9, Buenos Aires, 1956, pp. 37-51.
- Mesa, José de, *Museo de la Catedral de La Paz*, La Paz, Comisión Nacional de Arte Sagrado, 1981.
- Mesa, José de / Gisbert, Teresa, *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, Academia Nacional de Ciencias, 1972.
- Noel, Martín, *Las iglesias de Potosí*, Documentos de Arte Colonial Sudamericano, tomo 3, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1945.
- *El arte religioso y suntuario en Chuquisaca*, Documentos de Arte Colonial Sudamericano, tomo 4, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1948.
- Orbigny, Alcides d', *Viaje a la América Meridional (1835-1847)*, 4 volúmenes, Buenos Aires, Futuro, 1945.
- *Descripción geográfica, histórica y estadística de Bolivia, tomo primero, Departamento del Beni (1845)*, Santa Cruz, Gobierno Municipal, 1992.
- Palau, Mercedes / Sáiz, Blanca, editores, *Moxos, Descripciones exactas e historia fiel de los indios, animales y plantas de la provincia de Moxos en el virreinato del Perú por Lázaro de Ribera, 1786-1794*, Madrid, el Viso, 1989.
- Querejazu, Pedro, editor, *Las Misiones Jesuíticas de Chiquitos*, La Paz, Fundación BHN, 1995.
- Quiroga, Miguel, *Estado del pueblo de San Ignacio del año de 1795*, inédito, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB), Archivo de Mojos y Chiquitos de Gabriel René-Moreno, 32, XVIII, fols. 326-347.
- René-Moreno, Gabriel, *Catálogo del Archivo de Mojos y Chiquitos (1888)*, con notas adicionales de Hernando Sanabria, La Paz, Juventud, 1974.
- Ribera, Adolfo Luis, "El mobiliario en el Río de la Plata", en *Historia General del Arte en la Argentina*, tomo 2, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1983, pp. 121-248.
- Ribera, Lázaro de, "Relación del Gobierno" (1792), en *Moxos, Descripciones exactas e historia fiel de los indios, animales y plantas de la provincia de Moxos en el virreinato del Perú por Lázaro de Ribera, 1786-1794*, ed. Mercedes Palau / Blanca Sáiz, Madrid, el Viso, 1989, pp. 206-221.
- Rishel, Joseph / Stratton-Pruitt, Suzanne, *The Arts in Latin America, 1492-1820*, Philadelphia Museum of Art, Yale University Press, 2006.
- Sánchez Labrador, José, *El Paraguay católico*, 1769, inédito, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid (RAH), Cortes, 148, doc. 9 / 2276.
- Silberschätze aus Südamerika, 1700-1900, *Eine Ausstellung im Staatlichen Museum für Völkerkunde München*, Catálogo de exposición, München, Hirmer, 1981.
- Villegas de Aneiva, Teresa, "El mueble en la Audiencia de Charcas: el vargueño", *Arte y Arqueología, Revista del Instituto de Estudios Bolivianos*, 3 y 4, 1975, pp. 227-250.
- *El mueble virreinal, el bargueño*, La Paz, Museo Nacional de Arte, 1997.
- "El mueble virreinal, un ejemplo manierista", *Manierismo y transición al Barroco, Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*, ed. Norma Campos, La Paz, Unión Latina, 2005, pp. 141-151.
- Wethey, Harold Edwin, *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Cambridge, Harvard University Press, 1949.
- *Arquitectura virreinal en Bolivia*, recopilación y traducción de José de Mesa y Teresa Gisbert, La Paz, Instituto de Investigaciones Artísticas, 1960.
- Zago, Manrique / Cresto, Juan José, editores, *Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1997.



ENTRE LO IMPERCEPTIBLE Y LO DEVELADO EN LOS MUEBLES DE EMBALAJE DE CUERO

ESTELA ANGÉLICA MIRANDA CASTILLO / PERÚ

RESUMEN

El artículo trata de la resistencia que tuvieron ciertos íconos relacionados al mundo andino durante el período del virreinato, pese las ordenanzas del Virrey Toledo en 1580 y del Virrey Jáuregui, luego de la revolución de 1780, que se dieron entorno a las manifestaciones artísticas de los antiguos peruanos vinculados al sentimiento religioso panteísta y animista, quienes reaccionando frente a toda disposición, adoptaron nuevas formas e íconos europeos para incluirlos en el repertorio del mundo andino convirtiéndolos en signos o símbolos comunicativos. Para el trabajo descriptivo e iconográfico se ha seguido el método de la iconografía de E. Panoski, en el que se hace el reconocimiento de los embalajes de cuero de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, se identifica la ornamentación y se continúa con el estudio de los símbolos encontrados para realizar un estudio comparativo y proceder al análisis e interpretación de la información recopilada y hacer un estudio de enfoque estético-analítico.

Es así que con este estudio se podrá apreciar las diversas reacciones de las sociedades indígenas frente al dominio del poder colonial, contra las creencias y los cultos de la población indígena.

Palabras claves: embalaje, ornamentación, símbolos, panteísta, apotropaico.

De la corioplastia no se ha tratado mucho y sobre embalajes de cuero apenas hay breves notas al respecto como la de Luis Ramírez y Juan Merino para el catálogo de la *Exposición "La Petaca Peruana"* (1999), realizada en el Museo Nacional de la Cultura Peruana, en el cual se esboza su devenir histórico y su iconografía; y el texto de la autora de este artículo, *"Algunos alcances para el estudio de la artesanía en cuero"*, en la revista *Escritura y Pensamiento* (2006), en el cual se plantea las bases para el estudio de los muebles de embalaje, como prelude a este artículo.

El enfoque de la investigación tratará de una parte de los embalajes de cuero de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, para establecer sus características, así como su valor histórico-artístico. Para ejecutarlo se ha seleccionado una muestra de veinticuatro piezas entre un arcón, doce baúles y once petacas, que corresponden al período virreinal y republicano.

Para comprender el valor de estos embalajes forrados con cuero, es necesario mencionar brevemente la tradición de la corioplastia en España y de la historia de éstos muebles desde la antigüedad.

Se desarrolla la tradición de la corioplastia en el Perú prehispánico, virreinal y republicano, haciendo énfasis en que si bien los españoles venían con un proceso de elaboración ya establecido, en la época prehispánica también se logró realizar objetos con cuero, ya que este material se utilizaba en la ejecución de diversos objetos y tenían sus

propias técnicas de curtido como lo señala la investigadora Zivana Meseldzic (1998) en su libro *Pieles y cueros del Perú Precolombino*.

El estudio de los muebles de embalaje de cuero de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana que trata del valor histórico-artístico del arcón, baúles y petacas que posee la colección. En las descripciones de estos objetos se detallan los materiales que intervienen en la elaboración del mueble de embalaje, técnicas y motivos ornamentales. Continúa con la resistencia de íconos relacionados al mundo andino, procediendo al estudio comparativo con piezas de otras colecciones que se encuentran en el país y en el extranjero, debido a que se han apreciado que comparten semejanzas entre unas y otras.

La metodología empleada para el desarrollo de la investigación fue sometida a los criterios histórico-críticos, llevándose a cabo la búsqueda y análisis de fuentes escritas y gráficas-volumétricas. Los elementos estudiados son una muestra de 24 piezas o muebles de embalaje forrados con cuero. Los instrumentos de investigación que se emplearon fueron los siguientes:

- a) Fichas de registro y catalogación.
- b) Fichas de investigación documental.
- c) Fichas de investigación bibliográfica.
- d) Registro fotográfico de las piezas.

Para el trabajo descriptivo e iconográfico se ha seguido el método de la iconología de E. Panosky (2008). Se realizó el estudio de los símbolos encontrados en los objetos artísticos, se ejecutó el estudio comparativo de los mismos, y finalmente se procedió al análisis e interpretación de la información recopilada para hacer un estudio de enfoque estético-analítico.

LA TRADICIÓN DE LA CORIOPLASTÍA EN ESPAÑA

El arte de la corioplastia en España, especialmente en Córdoba, alcanzó gran esplendor desde la época del Califato Omeya (siglo X) y continuó siendo un material artístico de importancia durante el reinado de los Reyes Católicos, quienes en 1502 dictaron ordenanzas para proteger y salvaguardar los intereses de los guadamacileros. Posteriormente, Carlos V mandó a publicar en 1529 otras

ordenanzas: “Ordenanzas que deben guardar los curtidores de suela, cordobanes, badanas y demás curtidores de este arte” (Ferrandis 1955: 5).

DESARROLLO HISTÓRICO DEL MUEBLE DE EMBALAJE: COFRE Y ARCA

El mobiliario de embalaje tiene toda una trayectoria en la historia del arte. En el período antiguo con la cultura egipcia, en el clásico con la cultura grecoromana y en la Edad Media donde los cofres perduraron con la forma y las ensambladuras de los modelos antiguos. En el estilo románico, el ornamento de la cara principal representaba animales fantásticos inscritos en un círculo. En el siglo XVI, se inicia la ornamentación de paneles y comienza a grabarse las armas del dueño entre los paneles, especialmente en las llamadas arcas de novia. Mientras tanto durante el período medieval, las arcas cambian de aspecto, transformándose en baúl asiento. Y en el período barroco optan por la preferencia de cubrirlos con cuero.

TRAYECTORIA DE LA CORIOPLASTÍA EN PERÚ

La utilidad que se dio a la piel o cuero durante la etapa prehispánica fue por ejemplo la realización de botes con piel de lobos marinos, como lo menciona Bernabé Cobo (1956 [1653]: T. 91, 296); en los instrumentos musicales se empleó para forrar antaras de cerámica, incluso se ha hallado un tambor forrado de cuero con diseños policromados sobre una armazón de tablillas atadas a dos aros de ramas delgadas¹. Otra muestra es el penacho de cuero, como se demuestra en el hallazgo de un sacerdote guerrero² en el complejo arqueológico *El Brujo* realizado por el arqueólogo Régulo Franco (HUANCAS 2008: S/P).

Entonces, los españoles trajeron técnicas asimiladas de los árabes a un territorio que era desconocido por estas tierras y objetos con diferentes formas y utilidades que contribuyeron a una variedad de artículos. Es necesario anotar que España sólo en casos excepcionales permitía en sus colonias la curtición del cuero, y su preferencia era la piel de ganado mayor.

Durante los inicios de la república se continuó realizando productos de cuero, pero la demanda fue paulatinamente disminuyendo; los motivos que ligaban a la

¹ Este instrumento musical pertenece a la colección del MNAHP, probablemente corresponda al Horizonte medio (S. VII-XII d.C.) y fue adquirido por el arqueólogo Julio C. Tello en el Valle de Huarmey, en 1934 (Falcón y Martínez 2008).

² Enterrado con menos ornamentos que la Señora de Cao, sin embargo, hay elementos que refuerzan la importancia del personaje, como haber sido enterrado en medio de dos individuos y también el haberse encontrado casi a sus pies los restos de una adolescente que habría sido ahorcada para ser incluida en su entorno funerario.

identificación con la dinastía de los Habsburgo o Borbón fueron desplazados por temas costumbristas o motivos geométricos como triángulos, rombos o follajes.

ARCÓN, BAÚLES Y PETACAS DEL MUSEO NACIONAL DE LA CULTURA PERUANA

El Museo Nacional de la Cultura Peruana, creado por iniciativa del antropólogo Luis E. Valcárcel, desde su fundación en 1946 muestra en su colección el desarrollo de la cultura peruana, mediante un estudio del hombre en su producción artística, tarea desarrollada con énfasis, desde la creación del Instituto de Arte Peruano, dirigido por José Sabogal. En esta labor de recopilación de objetos de contenido artístico donde se muestran las artes populares realizadas por el espíritu creador de nuestra población, fusión de contenidos prehispánico y español, se abrió el ingreso de objetos como el arcón, los baúles y las petacas.

ARCÓN

El arcón de código 51-89 (Fig. 1), de cuero repujado, que posee la colección del MNCP, tiene en sus representaciones la flor de loto como follaje, perros cazadores y aves. El arcón tiene un escudo heráldico de un águila bicéfala coronada con un corazón en el centro. En la tapa tiene una inscripción: "SOI DE MI SEÑORA DA. MARIA GABRIELA". A los costados, el arcón presenta un macetero con flor de loto y cerradura artísticamente trabajada, escuadras y bisagras de hierro.

La ornamentación que se muestra es, como en la mayoría de los casos, de especie vegetal, hecho muy frecuente como se puede apreciar en la historia general del arte. La flor de loto³ es representada ya sea de frente o en perfil, forma campaniforme, sea hoja o capullo. El capullo de loto en el interior tiene cuatro hojas, siendo representado en ocasiones alternadamente con la flor de loto o de lo contrario en permanente repetición.

El águila bicéfala también fue representado por solicitud del cliente, ya que era considerado como símbolo heráldico y evoca el águila bicéfala de Carlos V, identificándose de esta manera con el reinado de la dinastía Habsburgo. También es importante mencionar que las águilas bicéfalas expalyadas tenían la connotación de ser las guardianas de las entradas a los accesos, en este caso de los muebles de embalaje.

³ Planta que ha figurado con mucha frecuencia desde el antiguo Egipto.

⁴ Cubierto con cuero.

BAÚL

El baúl encorado⁴ de código 72-116 (Fig. 2) con la técnica del repujado como ornamentación nos muestra motivos como la granada, que es de forma redondeada con una corola formada por tres hojas, ubicada en mayor formato en cada ángulo, símbolo de la fecundidad o comunidad integrada. Entre el follaje se hallan picaflores, vizcachas y perros cazadores. En el recuadro central se muestra el faisán como motivo principal, que simboliza la luz, el día y la vigilancia. En el cuerpo del baúl se repiten los mismos elementos, pero en los laterales se encuentra un ave bicéfala como guardiana de lo interior, donde están colocadas las asas de hierro forjado. En la parte trasera presenta el capullo de la flor del granado. Este baúl mantiene la bocallave que tiene forma de venera, escuadras y bisagras de hierro forjado. La policromía que mantiene es de color verde, rojo bermellón y blanco, sobre pan de plata y corlado.

Son estas escenas las que destacan y nos hacen recordar las citas de la crónica de Huamán Poma de Ayala, cuando menciona los meses del año y se refiere, por ejemplo, al mes de marzo, mes de maduración de la tierra:

"MARZO, PACHA PVCVI Quilla [mes de la maduración de la tierra]: Este dicho mes se ande ocupar los yndios de oxear de los loritos y de otros páxaros y de los zorrillas y zorras y de los perros y de los yndios y negros, mestizos que hurtan los chocillos [mazorca], y ancí se dize mistizo chuclo sua [ladrón de mazorcas] que ellos les llama este mes zara cauay mitam [mes de vigilar el maíz], que ya tiene maduro todas las comidas" (Huamán Poma de Ayala 1615: 1137 [1147]).

En esta escena se plasma este hecho en que las aves cogen del fruto maduro, mientras el perro y el faisán están como vigilantes, reforzado con la imagen del ave bicéfala y que le identifica con la corona aún vigente.

PETACA

En la petaca de código 60-142 (Fig. 3), en la superficie de la tapa se presentan paneles divididos por líneas pespunteadas con tiras de cuero y en las esquinas tiene triángulos de cuero a manera de refuerzo; el alto de la tapa y el cuerpo de la petaca tienen diseños calados que se encuentran fijados por el pespunteado. En el frontal de la tapa se presenta una serie de cinco flores inscritas en un cuadrado donde cruza una línea diagonal y horizontal. La caja de la petaca cuenta con dos dragones mordeándose



Fig. 1. *Arcón*. Anónimo. Inicios del siglo XVIII. Estructura de madera, cuero repujado y hierro forjado. Código: 51- 89. Medidas: 47.8 cm. x 1.04 cm. x 51.2 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana. Foto: Estela Miranda.



Fig. 2. *Baúl*. Anónimo. Siglo XVII- inicios del siglo XVIII. Estructura de madera y cuero repujado, plateado, corlado y policromado, y hierro forjado. Código: 72- 116. Medidas: 22.5 cm. x 60 cm. x 36 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana. Foto: Estela Miranda.



Fig. 3. *Petaca*. Anónimo. Fines de siglo XVIII. Posiblemente de Ayacucho. Estructura de madera y cuero, calado y cosido con tiras de cuero. Código: 60- 142. Medidas: 31 cm. x 64 cm. x 38 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana. Foto: Estela Miranda.

su cola, ouroboro, en contrapuesto, enmarcado con motivos calados de vegetales. Por la imagen predominante del ouroboro el dueño de la petaca podría haber creído en la idea de continuidad o de renovarse a sí mismo.

RESISTENCIA DE ÍCONOS RELACIONADOS AL MUNDO ANDINO

La cultura andina de herencia panteísta y animista se resistió ante las prohibiciones dictadas por el virrey Toledo y el virrey Jáuregui. Ordenanzas como la que trata de la enseñanza y doctrina de los indios es la que marca la ausencia de elementos expresamente andinos.

“ORDENANZA I.- Que sigan la fe católica y dejen los ritos y supersticiones de su gentilidad.

Primeramente entiendan que han de creer en un Dios todopoderoso, y han de dejar y olvidar los ritos e ídolos que tenían por sus dioses y las adoraciones que hacían a piedras y al sol y a la luna, para las huacas y otra cualquier criatura, y que no han de hacer sacrificio, ni ofrecimiento como lo hacían a lo susodicho en tiempo de su infidelidad, y han de creer y guardar lo que en la doctrina se les enseña y predica, y cuando oyeren tocar la campana de la oración, se quiten los llautos y se hincen de rodillas en el suelo, y recen el Ave María como hacen los cristianos” (Toledo [1575-1580]: 250- 251).

La vigilancia de ciertas costumbres de los indios fue cada vez más constante inclusive cuando estaban participando en fiestas religiosas como el *Corpus Christi*:

“Que cada parroquia el día del Corpus Christi saque su danza y andas y vayan en procesión y lo que ha de hacer el sacerdote.

Y que en las fiestas del Corpus Christi saquen sus andas y danzas en cada parroquia y vayan en procesión con su cruz y banderas y sus hermanos de la cofradía que los rije y el sacerdote con ellos examinando ante todas cosas las andas que llevan por que no lleven escondidos algunos ídolos como se les han hallado en otra ciudades y el sacerdote antes que salga les diga en su lengua la razón de aquella fiesta para que la entiendan y honren con la veneración que son obligados” (Toledo 1986[1575-1580]: 168).

Entre las ordenanzas dictadas por el virrey Jáuregui, se establecieron algunas prohibiciones como leer los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso. Sin embargo, aquella cosmovisión andina perduró en los pobladores que se sentían aún entrelazados con las deidades que eran de reverencia para sus ancestros, y que aún en la actualidad se sigue evidenciando como lo menciona Rosa María José

Nolte en un estudio sobre el arte desarrollado en Sarhua, Ayacucho.

“Las deidades del panteón andino tienen influencia en el desarrollo de diferentes aspectos de la naturaleza: agricultura y ganadería, fenómeno de la naturaleza: lluvias, sequías, etc... En orden de importancia podemos mencionar a los apus o wamanis, protectores principales de la ganadería, a pachamama, madre tierra, diosa de la fertilidad para la agricultura; los aukis o espíritus protectores; los mallkis o antepasados directos o los ancestros y gentiles que viven en pueblos organizados de manera similar a la del kaypacha. El Amaru es un ser movable que vive en las entrañas de los cerros y en los puquiales subterráneos desde donde sale y arrasa con los pueblos produciéndose un Pachacuti que no es más que el fin y el inicio de un nuevo ciclo” (Nolte 1991: 70).

Frente al panteísmo religioso de los oriundos, la iglesia católica respondió con la persecución de aquellos que para su concepto practicaban la idolatría, siendo observables en aspectos ideológicos como artísticos.

María del Carmen de la Fuente y otros acotan en referencia al tema:

“La represión ejercida por el gobierno español en la producción artística, no solo se dio eliminando físicamente los objetos de arte que servían al culto, sino también eliminando temas de ornamentación, utilizados por los indígenas en sus objetos de arte. Así Toledo dio en 1580 ordenanzas que prohibían al indígena tejer las figuras que empleaban tradicionalmente y a partir de entonces se reemplazó estas figuras por el ave bicéfala y el caballo” (de la Fuente 1992: 28).

De esta manera, se explica que algunos animales fantásticos se incorporen en la heráldica de los caciques, descendientes de la nobleza prehispánica, que poseían el derecho a usar escudos nobiliarios. Tal es el caso del águila bicéfala símbolo de la dinastía Hadsburgo. Sin embargo, en el mundo andino también se identificaba al águila bicéfala por medio de una leyenda, en la que lo muestra como un ave que puede volar tan alto hasta ser capaz de llegar al sol sin quemarse (Lara 1999: 47). El águila bicéfala (*cuchucundor*) aparece representada en la heráldica colonial de los caciques y *qoyas*, como es el caso de *qoya* Cusi Chimbo, cuyo escudo de armas se mostró en la puerta principal de su palacio. Asimismo se tiene referencia de Titu Tupac Amaru, hijo legítimo de Tupac Amaru I, a quien Carlos V le dio un escudo nobiliario con la presencia del águila real con dos cabezas coronadas (Flores Ochoa et al 1998: 211). En otros casos, según los autores, el Inka y la Coya son reemplazados por uno o dos animales fantásticos, como el águila bicéfala y sobre sus cabezas aparecen flores y frutos de ají, franqueados por pájaros o monos de perfil (Flores



Fig. 4. *Baúl*. Anónimo. Fines del siglo XVII o inicios del siglo XVIII. Posiblemente de Ayacucho. Estructura de madera, cuero repujado y hierro forjado. Código: 60- 139 Medidas: 14 cm. x 41cm. x 28 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana. Foto: Estela Miranda.



Fig. 5. *Petaca*. Anónimo. Siglo XIX. Sierra Sur. Estructura de listones de madera, forrado con cuero, calado y respunteado con tira de cuero Código: 1.93.12. Medidas: 35 cm. x 65 cm. x 45 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana. Foto: Estela Miranda.

Ochoa et al 1998: 212). El baúl de código 60-139 (Fig. 4), se observa un claro ejemplo de un objeto que posiblemente fue encargado por algunos descendientes de las familias de la nobleza incaica, que si bien asimilaron costumbres occidentales mantuvieron su esencia andina.

La representación de la flor de granado (Fig. 2), en el baúl de código 72-116, cuyo fruto tiene en el interior abundantes semillas, nos alude además de la fertilidad de la tierra, a la referencia de la abundante población indígena que había en el territorio.

La presencia del amaru en la ornamentación, como un elemento apotropaico fue reemplazado por el dragón que al representarlo como ouroboros (Fig. 3), manifestó el deseo de continuidad del mundo indígena.

“Ese fiero amaru que en leyendas está sumergido en las lagunas o vigila desde un peñón en medio de las aguas, cedió, en otros relatos, su espacio al toro; animal llegado con la conquista e incorporado a la vida productiva y espiritual indígena” (Instituto Nacional del Cultura 2009: 9).

El amaru, que fue tan importante en la cultura incaica, se mantuvo vigente de manera análoga representado por el dragón, el león y el toro (Fig. 5), representando en oportunidades al dragón con la lengua hacia afuera, con remate de fuego o flores. Adaptaron esa iconografía con el león, al plasmarlo con la lengua con terminación de flores (Fig. 4), con el fin de mantener al amaru con el aspecto significativo que tenía para el hombre andino.

Agradezco a los catedráticos Adela Pino Jordán, Luis Ramírez León y al artesano Pedro González Paucar por los aportes alcanzados, a la directora del Museo Nacional de la Cultura Peruana, Soledad Mujica Bayly, al director del Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, don Luis Repetto Málaga, al curador Claudio Mendoza Castro, a Martha Egan y a la curadora Bárbara Mauldin del Latin American Folk Art - Museum of International Folk Art quienes me proporcionaron las facilidades para conocer la colección de muebles de embalajes de cuero que poseen los mencionados museos.

BIBLIOGRAFÍA

- Cobo, B., 1956 (1633). *Historia del Nuevo Mundo*. Tomo nonagésimo primero. Biblioteca de Autores españoles. Madrid.
- de la Fuente, M. del C., M. Nolte, L. Rebalta y R. Villegas, 1992. *Artesanía peruana. Orígenes y evolución*. Editorial Allpa. Arequipa.
- Falcón, V. y R. Martínez, 2008. Un tambor de cuero pintado del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. *Anales del Museo de América* XVI: 9-27. Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación. Madrid.
- Ferrandis Torres, J., 1955. *Cordobanes y guadamecés*. Catálogo ilustrado de la Exposición. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid.
- Flores Ochoa, J., E. Kuon Arce y R. Samanez Argumedo, 1998. *Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales*. Banco de Crédito del Perú. Lima.
- Huamán Poma de Ayala, F., 1615. *Nueva crónica y buen gobierno*. Publicación digital, Biblioteca Real de Dinamarca.
- <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/titlepage/es/text/?start=0&operator=and&field=body&q=cuero> (Búsqueda realizada el 20 de junio de 2009).
- Instituto Nacional de Cultura, 2009. *Del amaru al toro*. Instituto Nacional de Cultura. Lima.
- Lara, J., 1999. Cristo - Helios americano: la inculturación del culto al sol en el arte y arquitectura de los virreinos de la Nueva España y del Perú. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Vol. XXI, N° 74-75: 29-48. Universidad Nacional Autónoma de México. México DF.
- Mezeldzic Pavlicek, Z., 1998a. *Pieles y Cueros del Perú Precolombino*. Lima. Sociedad Geográfica de Lima.
- Miranda, E., 2006. Algunos alcances para el estudio de la artesanía en cuero. *Escritura y Pensamiento*. N° 19: 79-100, Vol. 19, Año IX, Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Lima.
- Nolte, R. M. J., 1991. *Qellicay. Arte vida de Sarhua*. Comunidades campesinas andinas/Terra Nuova, Centro para el Voluntariado y la Cooperación Internacional. Lima.
- Panofsky, E., 2008 (1939). *Estudios sobre iconología* Trad.: Madrid, Alianza.
- Ramírez León, L. y J. Merino, 1999. *Exposición. La Petaca Peruana*. 18 de setiembre - 30 de octubre. Museo Nacional de la Cultura Peruana. Lima.
- Toledo, F. de, 1986 (1575-1580). *Disposiciones Gubernativas para el Virreinato del Perú*. Escuela de Estudios Americanos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla. Publicación conmemorativa del Centenario del Descubrimiento de América. Sevilla.



GRABADORES DE METALES, EL OFICIO DEL RESPLANDOR DEL ORO Y LA PLATA

JUAN MANUEL MARTÍNEZ / CHILE

Por cuanto en consideración a las circunstancias de idoneidad e inteligencia que concurren en vos don Rafael Nazabal para desempeñar el empleo de tallador de mi Real Casa de Moneda de Santiago de Chile, vacante por muerte de don Manuel de Ortega, he venido, por mi real decreto de 15 de junio de este año, en conferirlosle con el sueldo de ochocientos pesos al año, que tiene de dotación; por tanto, quiero y es mi voluntad que vos el referido don Rafael Nazabal sirváis el expresado empleo, según y con las facultades que os corresponden, arreglándoos a las ordenanzas del nuevo establecimiento de la mencionada Casa de Moneda.

Carlos III, Madrid 7 de julio de 1780¹

La nominación por parte del Rey de un nuevo grabador marcaba la continuidad de una de las principales labores que se desarrollaban en sus reales casas de moneda. El elegido fue Rafael Nazabal, nacido en Tolosa, España en 1740, casado en Pamplona con María Ana Felicia Saldías, posteriormente viajó a América estableciéndose en Chile, donde ingresó a la Casa de Moneda como portero en 1776, comenzó a ayudar al grabador Ortega y luego de su muerte lo reemplazó como Tallador Mayor en 1779, por nombramiento del Gobernador del Reino Agustín de Jáuregui, cargo confirmado desde Madrid al año siguiente por el Rey. Nazabal después de servir 21 años en la Casa de Moneda falleció en 1798². Su biografía es un claro ejemplo de las

migraciones sufridas durante el período virreinal y sin duda las casas de acuñación en América fueron un punto central en este ciclo, marcado por transferencias de saberes, técnicas, herramientas y por supuesto grabadores que fueron materializando el fulgor del oro y la plata.

El hallazgo, la explotación y comercialización del oro y la plata fueron fundamentales en el proceso de la dominación de territorio americano por parte del Imperio Hispánico. Esto significó transformaciones económicas, sociales y culturales tanto en Europa como en América. Oro y plata, transformados en monedas, joyas, objetos artísticos que satisficieron las necesidades civiles como litúrgicas se explica en gran medida por la enorme riqueza de los yacimientos mineros en América y por el trabajo de los metales por parte del mundo indígena. Así y en forma temprana lo expreso Pedro Mártir de Anglería, en su obra *De Orbo Novo* de 1530:

No me admiro en verdad del oro y de las piedras; lo que me causa estupor es la habilidad y esfuerzo con que la obra aventaja a la materia. Infinitas figuras y rostros he contemplado, que no puedo describir; pareceme no haber visto jamás cosa alguna que por su hermosura pueda atraer tanto las miradas humanas³.

Con el establecimiento de las casas de monedas, se estructuró de manera formal el trabajo del oro y la plata, no obstante fue en el ámbito de los gremios de plateros

¹ Citado en Medina, 1901, p. 430.

² Medina, 1902, p. 299.

³ Citado por Esteras 1999, p. 395.



Carpeta con muestrario de cuños, 1772. Casa de Moneda de Chile. Fotografía Banco Central de Chile.

que se dio una densidad de trabajo y relaciones en torno a la labor de estos metales. En el lejano Reino de Chile, y muy tempranamente se verificó una inicial actividad de los gremios de plateros, es así que en actas del cabildo de Santiago del 5 de mayo de 1559, se mandó a que todos los artesanos de Santiago saquen el día del Corpus Cristi su pendón entre los gremios solicitados estaban los plateros⁴. Las Actas del cabildo son una fuente muy interesante para conocer la evolución de la ubicación social de los plateros y su comportamiento en la naciente sociedad colonial.

A fin de supervigilar la transparencia del oficio desde 1590, la ciudad de Santiago tuvo nombramientos regulares de Contraste y fiel de pesas, un cargo y función fundamental. Los que tenían la obligación de revisar los pesos y pesas, las balanzas y reactivos para las pruebas del metal. A pesar de ser una práctica que llevaba una tradición en la ciudad, solo con el nombramiento de Agustín Tapia, el 5 de enero de 1762 se instituye el título de Contraste y Maestro del oficio de Platería, con el transcurso del tiempo este cargo dividió entre los que revisaban técnicamente las balanzas y las leyes de metal y otros representaban al gremio y presidían los exámenes que otorgaban el título de platero⁵.

Tanto desde fines del siglo XVI hasta la Independencia los hurtos de objetos de plata y oro eran frecuentes, como también la compra ilícita de los plateros de estos objetos,

evadiendo el impuesto que debía pagarse, por lo que esta situación se ha señalado como una de las causas para la creación de una Casa de Moneda. En este sentido, el cabildo advertía en acta del 16 de agosto de 1634:

...que ninguna persona de cualquier calidad ni condición sea, y en particular los dichos maestros ni oficiales compren la dicha plata labrada para deshacer ni para otros efectos, de las personas prohibidas y de las que no fuesen abonadas y que notoriamente se conozca la puedan vender, sin que en la dicha venta intervenga licencia de la justicia mayor ordinaria, para que la tal justicia, sumariamente averigüe como la hubieren y vender.

Los castigos por infringir estas normativas iban desde una multa de 50 pesos de a 8 reales de multa a los vendedores que no comprobasen como habían obtenido la plata y en el caso de los maestros plateros y oficiales que no respetasen esta indicación:

*...doscientos azotes por las calles acostumbrados como ladrones y encubridores de ellas...*⁶

No obstante ello, los plateros y específicamente los plateros de oro, que además de los objetos de plata trabajaban las alhajas, aros, piochas, prendedores, hebillas y objetos con piedras preciosas, eran el gremio más respetado, así lo atestigua su posición en las tablas y etiquetas a la hora de las fiestas, como lo fue en el homenaje por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero y por dispersión del Cabildo de Santiago del 24 de enero de 1659, se ordenó la precesión del estandarte real, donde el gremio de los plateros tuvo una especial consideración, ya que secundaban al gremio de los comerciantes conformado por la élite de la ciudad⁷.

A pesar de lo estipulado y los castigos por infringir las normativas, que era al parecer algo común, en especial debido a las migraciones producidas desde Lima, con algunos plateros que huían de la capital virreinal, llegando a Santiago e instalándose sin mayor control, ya que el Procurador General de la ciudad los autorizaba sin más que presentar un documento donde se establecía que había rendido el examen y haber sido aprobado como platero. Es el caso de Francisco Muñoz, platero perseguido por estafa, que se refugió en un convento y se robó las alhajas del mismo para pagar su deuda⁸.

⁴ Fontecilla 1938, p. 56.

⁵ Op. cit., pp. 58-59.

⁶ Op. cit., p. 57.

⁷ Op. cit., p. 58.

⁸ Op. cit. pp. 63-64.

Una relación completa de los plateros de la ciudad de Santiago, se puede vislumbrar a través de un hecho que tuvo ribetes legales. En 1762, la ciudad de Santiago de Chile, se vio engalanada para recibir a su nuevo Gobernador y Capitán General Antonio Guill de Gonzaga. El entonces Corregidor Mayor y de Justicia de la ciudad Luis Manuel de Zañartu (1732-1782), dio la orden que los gremios, en especial el de plateros, para que tanto maestros y oficiales se hicieran cargo económicamente de un arco a fin de solemnizar la fiesta⁹.

Agustín Tapia, Contraste y Maestro de plateros organizó la construcción del arco. Pedro Díaz, con 7 plateros participaron en la confección y hechura de este, por lo que fueron liberados del pago del coste. Los demás plateros que no participaron debían pagar el costo de la instalación. El arco fue de madera y adornado con jergas, género, cintas, cortinas, encajes y diferentes artículos de plata. Al ser desarmado luego de las fiestas, faltaron algunos elementos, como un azafate valorado en 31 pesos. Esto significó un pleito y la confección de un expediente que da cuenta en detalle de construcción del arco y de la situación de los plateros, que ascendía al número de 24 artesanos.

Los plateros además se dedicaron a otras labores, desde la minería a las tasaciones. Es el caso de Mariano Tapia, emparentado con Agustín Tapia, Contraste y grabador de la Casa de Moneda. A Mariano Tapia le correspondió realizar la tasación de los bienes de Francisco García Huidobro, Marqués de Casa Real, el fundador de la Casa de Moneda. Entre los bienes de García Huidobro se encontraba un dosel de plata, un mesa con cubierta del mismo metal para el servicio del mate, como también brasero, 12 cuadros con marcos de plata entre otros objetos, todos de plata¹⁰.

Nuevamente, y en el contexto de los festejos de la Jura de Carlos IV, los plateros debieron realizar un arco, el que se constituyó en un elemento central de dichas celebraciones, mostrando el rol protagónico que este grupo había logrado en la sociedad virreinal local.

Si se habla de migraciones, el mejor ejemplo son los Jesuitas llegados a Chile a mediados del siglo XVIII. Cuarenta hermanos de la Compañía de Jesús reclutados en el centro de Europa, Baviera, el Tirol y Bohemia. Quienes viajaron desde Lisboa, hasta Río de Janeiro, luego Buenos Aires, para cruzar los Andes y llegar a Santiago.

Su llegada significó la instalación de un taller de platería en una de las haciendas de propiedad de la Compañía

de Jesús, cercana a Santiago, la de Calera de Tango, donde desde esa fecha hasta su expulsión, obras que se pueden aún admirar en la catedral de Santiago y en la Iglesia de Santo Domingo. Se debe nombrar a los hermanos plateros José Harty, Francisco Pallams, José Keller (Köhler) y Santiago Battmow¹¹.

Después de la expulsión de los Jesuitas en 1767 y por Real Cédula de 6 de junio de 1784 la platería de la orden fue adjudicada a la Catedral de Santiago y a la capilla de San Antón de la Real Audiencia. El inventario de la Catedral de Santiago de 1806 dio cuenta de unos de esos objetos:

*Un cáliz grande todo de oro muy subido con su patena y alma de lo mismo; pie con medio y copa toda de realce figurado; en pie de copa toda la Pasión del Señor, en sus respectivas láminas repartidas figuras del antiguo testamento; alto cerca de media vara...*¹²

Si bien, la creación de la Casa de Moneda de Santiago de Chile es tardía, ésta recogió la tradición de los Austrias en su instalación y producción, pero en un contexto borbónico. Sus grabadores produjeron piezas de gran contenido artístico, influenciados por las tendencias provenientes de Europa, como también locales.

Los habitantes y autoridades del Reino de Chile en forma insistente habían solicitado al rey la autorización de instalar una Casa de Moneda, la que fue concedida el 1° de octubre de 1743, fecha en que el Consejo de Indias aprobó el proyecto de creación de una Real Casa de Moneda en Santiago, presentado por Francisco García de Huidobro. Todos los costos de instalación y operación de la misma, serían absorbidos por el acaudalado vecino, quien como retribución, obtendría para sí y sus descendientes el cargo de Tesorero junto con los honorarios que deviniesen de sus funciones.

García de Huidobro viajó a España y compró todos los materiales necesarios regresando a Chile en el navío “Santiago el perfecto” con las matrices y materiales, incluida la prensa a volante o de tornillo sin fin, la que era una innovación en la época. Le siguieron Manuel de Ortega y Balmaceda, grabador, y Joseph Saravia, ensayador, contratados en España para ese efecto.

La nueva Casa de Moneda se levantó en la calle Huérfanos y sólo en 1749 pudo acuñarse la primera pieza de circulación masiva con el busto de Fernando VI. Su desempeño

⁹ Archivo Nacional, Fondo Real Audiencia. Vol. 491. Citado por Fontecilla 1938, pp.72 ss.

¹⁰ Fontecilla, 1938, pp. 84-85.

¹¹ *Op. cit.*, p. 91.

¹² Pereira 1965, p. 86.



Frontal de altar y expositores de plata de la antigua iglesia de la Compañía de Jesús de Santiago, siglo XVIII.
Catedral de Santiago de Chile. Fotografía del autor.



Custodia en el mueble de sacristía de la antigua iglesia de la Compañía de Jesús de Santiago, siglo XVIII.
Catedral de Santiago de Chile. Fotografía: Museo de la Catedral de Santiago de Chile.



Medalla conmemorativa a la Jura a Fernando VII, en la ciudad de Buenos Aires (reverso), 1808. Ignacio Fernández Arrabal. Casa de Moneda de Santiago de Chile. Plata acuñada, 44 mm, 35.07 grs. Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile. Fotografía Museo Histórico Nacional.

no estuvo exento de críticas provenientes tanto de los comerciantes, que llevaban el oro a Lima, como de los funcionarios virreinales –principales afectados por la medida–. Sin embargo, el proyecto siguió adelante con la venia de la Corona y la defensa de la gobernación del Reino de Chile, la que reportaba para sí mayores grados de autonomía respecto a la sede virreinal en Lima.

El primer monarca retratado en Chile en moneda de circulación masiva fue Fernando VI. La celebración de la jura real a este nuevo monarca se realizó en Chile a comienzos de 1748. Al año siguiente, se acuñó la primera moneda con la ceca de Santiago de Chile, su primer grabador fue Manuel de Ortega y Balmaceda, junto al ensayador José Larrañeta, que había aprendido el oficio de Joseph Saravia, quien falleció al poco tiempo de haber llegado al país.

Tanto las monedas de oro y plata acuñadas en la recién fundada Real Casa de Moneda bajo el reinado de Fernando VI, corresponden a lo que respecta a sus leyes y peso a la Real Ordenanza del 9 de junio de 1728, a la que se

agregó la marca de la flamante nueva ceca de Santiago, la S coronada con un círculo, haciendo no sólo alusión a la abreviatura de Santiago, sino a la idea del patrono de la ciudad, Santiago Apóstol.

A pesar de la distancia, la corte en Madrid tenía especial atención de que se siguieran las normativas vigentes, a fin de uniformar y cuidar la calidad de las acuñaciones monetarias en sus territorios americanos. En el caso de Chile, se verificaron más envíos, ya que por Real Orden del 2 de febrero de 1790, se remitieron a Chile cuatro matrices de retratos para la fábrica de pesos duros. El 30 de junio de ese mismo año se mandaron cuatro matrices de retratos para doblones de ocho, cuatro y dos, con una clara advertencia al Superintendente de la Real Casa de Moneda de Santiago, a fin de que la moneda:

...venía de dicha Real casa está muy trabajosa y procure que salga con toda perfección, poniendo en los reversos del oro que actualmente sirven¹³.

A raíz de la muerte de Rafael de Nazabal, el gobernador del reino, Joaquín del Pino nombró en 1799 como tallador mayor a Ignacio Fernández Arrabal, quien había nacido Cádiz en 1762, ingresó a la Real Casa de Moneda de Santiago en calidad de aprendiz de tallador en 1798. Arrabal fue pródigo en acuñaciones que en forma de emblemas homenajeaban a la monarquía, donde cabe citar las medallas a Joaquín del Pino, la jura de Fernando VII en Buenos Aires en 1808 y la restauración monárquica en Chile en 1814. Además se hizo cargo de los trabajos arquitectónicos para finalizar las obras de la Casa de Moneda, el actual Palacio de la Moneda, sede presidencial en Chile.

Finalizado el primer decenio del siglo XIX, Chile se convirtió en un territorio de guerra y de profundos cambios que iban a desembocar en el nacimiento de una nueva nación. Repercutiendo en los plateros y en el mismo Fernández Arrabal, que después de la batalla de Chacabuco el 12 de febrero de 1817, huyó a Lima, regresando posteriormente con la expedición militar enviada por el Virrey del Perú, a cargo de Mariano Osorio. Con la victoria patriota en Maipú en 1818, se vio obligado a regresar definitivamente al Perú¹⁴, asumiendo su puesto, quien fuera su ayudante, el criollo Francisco Borja Venegas, quien se hizo cargo de los nuevos símbolos de la nación.

¹³ Capitanía General vol. 739 pieza 11029, citado por Medina 1902, pp. 126-127.

¹⁴ Medina 1901, pp. 405-401, Medina 1902, p. 300.

BIBLIOGRAFÍA

- Esteras, C., “El oro y la plata americanos, del valor económico a la expresión artística”, en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid, Fundación ICO, 1999, pp. 393-424.
- Fontecilla, A., “Apuntes para la historia de la platería en Chile”, *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Tomo LXXXV, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1938, pp. 52-98.
- Medina, J. T., *Las Medallas Chilenas*, Santiago de Chile, Impreso en casa del autor, 1901.
- Medina, J. T., *Las Monedas Chilenas*. Santiago de Chile, Impreso en casa del autor, 1902.
- Pereira, E., *Historia del Arte en el Reino de Chile*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1965.



UN OBSEQUIO BARROCO: VICUÑAS Y GUANACOS PARA MADAME BONAPARTE

LAURA ESCOBARI DE QUEREJAZU / BOLIVIA

El presente trabajo se inscribe en la corriente historiográfica de la Nouvelle Histoire iniciada en Francia en los años 80 del siglo XX. Se trata de una microhistoria y como tal, es una muestra de la mentalidad e imaginario barroco aún en boga a principios del siglo XIX, donde el exotismo expresado en arquitectura como fachadas falsas, en ocurrencias increíbles llevadas a cabo como prodigio de la inventiva en textos literarios como la obra de Arsanz, formaban parte de lo bello, lo que estaba de moda y apropiado en el gusto del barroco, en una época en la cual un obsequio entre reyes debía ser algo excéntrico y exagerado. A principios del siglo XIX estaban en boga las ideas ilustradas, el racionalismo, pero en la mentalidad de los reyes que es lo último que cambia, lo estrambótico y recargado quedaba muy bien. En envío a España de vicuñas y guanacos, como particular regalo a la esposa de Bonaparte, es una muestra de que el exotismo formaba parte del barroco, donde tanto el motivo del envío como las peripecias pasadas para realizarlo, eran tan excedidos que formaban parte del obsequio que quería dar la reina de España María Luisa de Borbón - Parma a la “Madama Bonaparte” en 1805.

El comercio del Perú con España fue intenso en la época colonial, pero pocos productos, fuera del oro y la plata, tuvieron tanta aceptación en España como la lana de vicuña, de la cual se hacían telas exquisitas y sobre todo sombreros. Por lo tanto, el envío de lana de vicuña fue algo

usual desde el siglo XVII. Sin embargo el transporte de los animales vivos, era toda una exageración por lo frágiles que son los animales y las dificultades de transporte de la época, en una distancia tan grande como es de Huancavelica hasta Madrid por la vía del sur, por Buenos Aires. Esta curiosa noticia se encuentra en el Archivo General de la Nación de Buenos Aires¹ (Fig. 1).

Para ambientar motivo del viaje de animales tan delicados a un destino tan lejano, cabe recordar que desde fines del siglo XVIII, Europa se vio envuelta en una serie de guerras. El creciente dominio francés sobre el continente europeo y el control británico de los mares debilitaron las relaciones de España con sus posesiones ultramarinas. Carlos IV rey de España, no era un hábil gobernante se apoyó en los consejos de su ministro Godoy y de su esposa María Luisa de Borbón y Parma.

Tanto Godoy como María Luisa de Borbón y Parma decidieron apoyar a Napoleón en su guerra contra Inglaterra, enemigo compartido con España. Napoleón necesitaba la escuadra española, por ello, presionó a Carlos IV para que restituyera su confianza en Godoy. Éste asumió de nuevo el poder en 1800 y firmó el Convenio de Aranjuez de 1801 por el que ponía a disposición de Napoleón la escuadra española, contra Portugal. Godoy declaró en 1801 la guerra a Portugal, principal aliado británico en el continente, antes de que lo hiciera Francia. Este conflicto, conocido como la Guerra de las Naranjas, significó la

¹ AGN Sala IX.



Fig. 1. La línea verde marca la ruta tomada por el envío de vicuñas y guanacos. Fuente del mapa: <http://www.pais-global.com.ar/mapas/mapa59.htm>.

ocupación de Olivenza por España, que además obtuvo el compromiso de Portugal de impedir el atraque de buques británicos en sus puertos.

En 1805, la derrota de la escuadra franco-española en la batalla de Trafalgar por la Armada británica modificó la situación radicalmente. Frente a la hegemonía de Gran Bretaña en los mares, Napoleón recurrió al bloqueo continental, medida a la que se sumó España. En 1807 fue suscrito el Tratado de Fontainebleau que estableció el reparto de Portugal entre Francia, España y el propio Godoy, y el derecho de paso por España de las tropas francesas encargadas de su ocupación.

Ese fue el motivo por el que María Luisa de Borbón y Godoy consideraron pertinente congraciarse con Napoleón, pidiendo al Virrey del Perú Rafael Sobremonte un encargo de tal magnitud y complejidad.

EL ENVÍO

Normalmente no se exportaban vicuñas y guanacos a España. Sin embargo, el 5 de febrero de 1805 por orden del Virrey de Lima, José de Abascal, se encargó al comerciante Julián García, se hiciera cargo de llevar a España 24 vicuñas y 13 guanacos, con el fin de que fuesen obse-

quiadas por la Reina María Luisa de Borbón a la esposa de Napoleón Bonaparte. Previendo los grandes costos que tendría su conducción si se hacía el viaje por el cabo de Hornos y la probabilidad de que los animales muriesen por lo largo y molesto de la navegación, el Virrey determinó que el viaje se realizara por mar, en el navío *Milagro* a cuyo dueño se le pagó lo que pidió por su transporte a Valparaíso habiendo hecho embarcar 24 vicuñas y los 13 guanacos para llevarlas a España.

La Real orden llegó a Lima el 10 de febrero de 1805. Los 24 animales fueron conducidos desde Huancavelica, donde había cría (hasta el día de hoy), por la altura en que se encuentra a 3.275 m.s.n.m. El viaje recorrió todo el sur del continente, partiendo de Callao a Valparaíso, Mendoza y Córdoba, La Rioja, hasta llegar a Buenos Aires en diciembre de ese mismo año.

El encargado de todo el traslado, Julián García, tenía orden expresa de ser atendido por las cajas reales de Lima y las de las ciudades y sitios por los que pasó, debiendo ser atendido directamente por las más altas autoridades de Lima, Valparaíso, Santiago, y Buenos Aires, fueron sufragando sus gastos, que fueron muy altos. Las cuentas fueron rendidas finalmente a la Contaduría General del Consejo de Indias, previa certificación de los ministros de las cajas reales de las ciudades que visitaba la caravana.

El relato comienza en Lima, desde donde se mandó recoger los animales de la ciudad de Huancavelica. Desde Huancavelica hasta Callao los animales viajaron 89 días, tiempo en el cual gastaron 237 pesos en alimentarlos. Pagaron 26 pesos 2 reales, solamente en la conducción de los animales dentro de la ciudad de Lima y por el trámite total de traerlos desde Huancavelica la Real Hacienda de Lima pagó 300 pesos. El ganado fue guardado en Lima, donde fueron amansados por dos negros en casa del conductor de los animales Julián García, quien cobró en Lima 1.390 pesos al inicio del viaje. Luego el ganado fue llevado a pie desde Lima al puerto del Callao, fueron arreados por un caballo y 19 hombres. Llegados al puerto se cargaron los animales, víveres e indios arrieros a los lanchones. En los lanchones se prepararon ranchos para mucha cantidad de gente. Los arrieros fueron alojados en lugares arrendados y los animales fueron guardados en una chacra, donde se pagó también por los corralones. En los corralones se instalaron vasijas de barro “lebrillos”, para bebederos de los animales. Se alimentó a los animales con pasto y se dio coca a los arrieros. Se pagó a dos soldados de la guardia del Virrey.

Julián Vega, mayordomo y Pedro Nolasco Roque y Julián Vega, indios arrieros, cobraron 8 pesos por el trabajo de llevar los animales hasta el navío *Milagro* en el puerto del Callao.

Para el abordaje se alquilaron lanchones, a cuyos dueños se les pagó 14 pesos por barcada. Antes de partir hubo que recoger del Hospital de San Bartolomé, a los indios auxiliares, quienes habían sufrido mareos justo antes de empezar el viaje. Por ese motivo, García tuvo que pagar 10 pesos extras, para que cuidaran a los animales a bordo. Para la alimentación del ganado se cargaron también dos barcadas con 4.200 arrobas de pastos y² de yerba, que costaron 14 pesos. Otros 10 pesos pagó García a 4 hombres para que recuperaran 2 vicuñas, que se habían escapado a tiempo de embarcarlas. Gastó también 5 pesos en el alquiler de un “balancín” para traer un indio que había mostrado tener terciana, desde el hospital de Santa Ana hasta el puerto del Callao³. El mayordomo Julián Vega cobró por dos meses de salario 45 pesos y a los indios cuidadores a 14 pesos cada uno. Hasta diciembre de 1806, se

añadió el gasto en maíz, batatas, cochayuyo venido desde Mendoza, alfalfa, alquiler y alimentos de Julián García⁴, quien contó después, que aún antes de llegar al Callao, se le había acabado el dinero, y para concluir el laberinto del embarque le fue necesario poner dinero propio, destinado a su persona hasta Madrid y su regreso al Perú.

Volviendo al inicio del viaje, partieron del Callao y llegaron a Valparaíso en 60 días. Una vez pagado al dueño del navío *Milagro* Vicente Larriba 3.200 pesos, por la conducción de las alpacas y vicuñas desde el Puerto del Callao hasta Valparaíso, donde el gobernador de la ciudad y Presidente de la Capitanía de Chile, que estaban avisados para prestar ayuda al paso de los animales, ordenaron a sus soldados desembarcar el navío. Las autoridades entregaron 3.000 pesos a Julián García. Los animales fueron conducidos hasta la estancia *El Almendral*, donde se tuvo que contratar 5 hombres para el cuidado y custodia durante los 9 días que duró el descanso. Desde Valparaíso se dirigieron en carretas hasta Buenos Aires.

El peor trance del viaje, lo vivieron al pasar la cordillera a los pies del Aconcagua (Fig. 2), donde necesitaron 20 hombres adicionales, para cargar en hombros a los animales, porque se encontraban muy flacos y cansados. En Mendoza fletaron 20 carretas, para transportar los animales hasta Buenos Aires, tramo que costó 120 pesos, con queja del dueño de las carretas, –porque según él–, los bueyes tiraban muy despacio, y el gasto en la mantención



Fig. 2. Montaña del Aconcagua remontada por la colección de vicuñas y guanacos en 1805.

² Las medidas originales son en cargas y en tercios. Para transformar en arrobas se ha utilizado la tabla del capítulo 4.

³ Se llamaban así lo episodios de fiebre y escalofríos.

⁴ Pagaron también 135 pesos por 30 fanegas de maíz compradas para el alimento de los animales a razón de 4 y medio pesos fanega: 82 pesos 4r de una fanega de batata a 6 y medio pesos más 47 pesos importe de 6 costales de cochayuyo venido de Mendoza incluso flete. 69 pesos 4r que en 26 de diciembre se pagaron al mayordomo Benito Isidoro Martínez por otros útiles para la curación de los animales. 108 pesos que en 27 de diciembre se pagaron a Tiburcio Arroyo por alfalfa tierna que desde 12 de agosto hasta 6 de diciembre ha suministrado para los animales a razón de 12 reales diarios. 257 pesos 4r que en 31 de diciembre de 1806 por pago a Julián García por 6 meses de casa y alimentos, los cuales, –según su propio alegato–, no le alcanzaron a cubrir sus gastos.

de bueyes y peones costaba mucho. En el recibo que el dueño de las carretas entregó a García escribió:

...le alquilé a razón de 42 pesos cada una ...conduciendo en ellas unos animales “nombrados alpacas y vicuñas”, con mas de 16 pesos importe de un caballo y mozo que va conduciendo a dicho Julián García con más de ser de mi cuenta el poner...a fin de que nuestra augusta amabilísima Reina pueda obsequiar con ellas a la emperatriz de las Galias Madama Bonaparte.

Luego Julián García comentaría sobre las penurias pasadas en el viaje y que tuvo que acceder a que los dueños de las carretas en Mendoza, Francisco Cuervo y Estanislao Zamora, ocuparan también el medio de transporte para llevar algunos frutos de aquella ciudad, para aumentar la ganancia del propio García puesto que en el puerto de Valparaíso contrajo una grave enfermedad como efecto de la navegación. Sin embargo no había cobrado nada extra a la Hacienda Real, recalcando que los dueños de carretas habían ganado miserablemente, casi exclusivamente para volver a sus casas.

Solamente en ese trayecto Julián García gastó 1.200 pesos sin contar sueldos de los hombres que llevaba asalariados desde hacía 6 meses, contando con dos invernadas, para las cuales García tuvo que comprar además 100 fanegas de maíz, otros tantos costales de papas, pan con abundancia, porque según dijo los animales comían pan. Tuvo que comprar además 25 costales de afrecho, pues los que traía de Lima no le eran suficientes, y otros varios gastos que declaró en los sumarios, y dijo además que le era imposible recordar para hacer el presupuesto formal, porque no estaba orientado de los costos que tenían los víveres en las Provincias del Río de la Plata. El 20 de marzo de 1805, escribió al Virrey del Perú, que tal vez le admirarían los costos tan elevados, pero le era imposible el lograr la empresa, no siendo en estos términos y con esa comodidad al mismo tiempo.

García pidió al Virrey de Buenos aires le pagase al llegar, los referidos 3.000 pesos para cubrir tantos gastos, ofreciendo devolver el dinero en caso de que le sobrara. Calculaba que necesitaría muchos recursos para la compra de víveres, cargas y embarque. En el Memorial que escribió luego Julián García, expresó que el trabajo era muy difícil y de mucha responsabilidad sin contar lo molesto e incómodo en todos los trances que debía afrontar, para que la reina tuviera el gusto de complacer al Emperador de las Galias, para quien iban los animales, solo pudo atreverse a hacerlo “poniendo sus cinco sentidos en ello”.

Pero si el dictamen del Virrey del Perú hubiera sido que de Mendoza hasta Buenos Aires debieran haber viajado los animales a pie, por el menor gasto que suponía,

pidió se le ordenara con anticipación y por superior decreto para ejecutarlo, porque estaba muy consciente de que los animales podían haberse muerto al cruzar la cordillera. Por lo que pidió y suplicó le pagaran los 3.000 pesos lo antes posible. Los gastos de Valparaíso a Mendoza, fueron detallados de la siguiente manera: 336 pesos por 8 carretas a razón de 42 pesos cada una, más doce hombres para el cuidado y guardia de los animales y bueyes, 16 pesos de un caballo y mozo, 22 pesos de yerba que se gastó en el Almendral a 2 pesos por día, 5 pesos más de los 9 días, por haber estado dos días más en el Almendral y pagado a los 6 hombres que cuidaron de los animales, 4 fanegas de maíz a 2 pesos. En total de Valparaíso a Mendoza fueron 632 pesos.

BUENOS AIRES

En Buenos Aires el conductor y los animales quedaron a cargo del Virrey de Buenos Aires Rafael Sobremonte. Los gastos en Buenos Aires en seis meses, del 2 de diciembre de 1805 hasta julio de 1806: 46 pesos del arrendamiento del corral, unto sin sal para los animales enfermos, 3 escobas, un caballo para tirar agua del pozo, 5 pesos y medio para ungüento de unciones de manzana, polvos de “Juanes” para curar animales, velas, se gastaron 30 pesos para pagar dos auxiliares más, para cuidar los animales por no ser suficientes los que habían ido del Perú. Se pagó 30 a 45 pesos de pasto al mes, 40 pesos mensuales de alimentación del comisionado Julián García, 13 pesos en algarroba, 47 pesos por 30 fanegas de maíz desgranado, 30 fanegas de batatas de Santa Fe, 9 pesos pagados a unos peones para rociar la quinta. En los tres meses de 1806, se gastaron 52 pesos que se pagaba al mayordomo por su salario y el de dos auxiliares que habían venido desde de Lima, para viajar a España, 49 pesos pagados a 3 auxiliares por no ser suficientes los dos que habían venido de Lima. Hubo que gastar 10 pesos cada mes en medicinas para los animales, el mayordomo recibió pago especial por curar a los animales, cada mes 11 pesos. 10 pesos en cueros para confeccionar guascas o sogas, 30 pesos en maíz de todo el mes, 45 pesos en papas, 11 pesos pagados por la compra de un caballo porque los dos que tenían, murieron en las diligencias contra los ingleses, en los días de la invasión, cuando a decir de Julián García se le quitaron los animales. En Buenos Aires se gastaron 193 pesos en pagar a otros 3 arrieros que llegaron a Buenos Aires desde Lima, por sueldos de medio año.

En 1 de septiembre de 1806 en Buenos Aires, García pagó 25 pesos a Ventura Bermúdez por dos caballos gordos y mansos para el acarreo de agua víveres y demás necesario por haber perdido otros dos caballos en manos de

los ingleses, también hubo que comprar nuevas monturas que se perdieron con los caballos. Se pagó 179 pesos y 7r, en 11 de septiembre por 16 sacos de algarroba, flete incluido, que hizo traer de Córdoba. Se pagaron además 37 pesos, en esos días para salvar los animales. Se compraba sal cada mes, se compró una res para que la gente comiera en el bañado de Palermo. Se confeccionaron lazos para llevar los animales. La cuenta de Buenos Aires fue de 2.341 pesos.

En Buenos Aires guardaron los animales en la quinta de Sandóbal, desde donde se condujeron las vicuñas y alpacas al Bañado de Palermo cargadas en 12 viajes de carretas, pagándose 70 pesos por el transporte, en el momento en que los ingleses ingresaron a Buenos Aires. Luego las vicuñas y alpacas fueron llevados a la quinta La Florida, donde permanecieron del 1 de julio hasta fines de diciembre. Pagaron de alquiler 45 pesos mensuales, fueron 264 pesos. Se gastó 9 pesos 4r por alumbrado diario. Todo sumó 2.009 pesos. Como García llegó justo cuando empezaban los dos años de guerra con Inglaterra, hubo que guardar los animales en la quinta La Florida por dos años que duró la guerra, más otros dos, esperando que fuera el momento propicio para emprender la gran travesía marítima de Buenos Aires a España. Todo el viaje llegó a costar aproximadamente 40.000 pesos.

PRIMERA INVASIÓN

El acarreo y estancia de los animales en Buenos Aires, coincidió con la primera invasión de los ingleses al puerto de Buenos Aires. A continuación daré detalles de los hechos para insistir en la imposibilidad de que el envío de vicuñas continuara su viaje. El 14 de abril de 1806 partió desde la ciudad del Cabo una fuerza comandada por el inglés Beresford⁵. Hizo escala en Santa Elena donde se reforzó. La fuerza que llegó al Río de la Plata consistía de 1600 hombres en 10 barcos de guerra. El 25 de junio de 1806 los ingleses desembarcaron en Quilmes, y llegaron a tomar el fuerte de Buenos Aires el día 28 de junio. El virrey Sobremonte huyó con el tesoro de la ciudad, hacia Córdoba, para organizar allí la resistencia, pero el tesoro fue interceptado por los ingleses gracias a la información que proveyeron comerciantes temerosos de que los ingleses al no tener el tesoro robaran sus propiedades. Para ganarse el favor de la gente de Buenos Aires una de las primeras medidas de los invasores fue decretar el libre comercio. Esto provocó que muchos comerciantes que se beneficiaban con el monopolio español financiaran la resistencia a

los ingleses, que comenzó a organizarse en forma secreta con el fin de retomar la ciudad. A su vez en Montevideo Liniers organizó una fuerza con el objetivo de marchar sobre Buenos Aires y liberarla. También Pueyrredón con la ayuda de Alzaga, organizó una milicia en los alrededores de la ciudad con vistas a la liberación de la misma la cual fue derrotada por los ingleses el 1 de agosto. El 4 de agosto Liniers desembarcó al norte de la ciudad en Las Conchas con su fuerza. A medida que avanzaba se fueron uniendo mas hombres a su fuerza. Finalmente llegó a Buenos Aires donde convergieron en el ataque a los ingleses todas las fuerzas de la resistencia. Luego de 2 días de lucha los ingleses fueron expulsados el 12 de agosto de 1806. El 14 de agosto el Cabildo le confirió a Liniers el mando militar (Fig. 3).

SEGUNDA INVASIÓN

El 22 de septiembre de 1806 el gobierno inglés decidió invadir Buenos Aires y Montevideo. Los ingleses volvieron a la carga con una fuerza mucho mayor a la que habían enviado con anterioridad. Como base de acción tomaron la población de Maldonado el 29 de octubre de 1806 comenzaron las acciones que culminaron 3 días después con la derrota española. El 3 de febrero de 1807 tomaron la ciudad de Montevideo en una operación naval y terrestre con 8000 soldados, bajo el general Auchmuty y el almirante Stirling. Sobremonte había acudido con refuerzos desde Córdoba, pero fue repudiado por el Cabildo, que puso a Ruiz Huidobro al mando de la fallida defensa de la ciudad. Mientras tanto Liniers que había acudido con 3000 hombres en ayuda de Montevideo debió retornar a Buenos Aires al enterarse de la caída de la ciudad. El 5 de febrero llegó la noticia a Buenos Aires de la caída de Mon-



Fig. 3. Invasiones inglesas al Río de La Plata, 1806 - 1807.
Fuente: <http://www.historiaglobal.com.ar/invasionesinglesas.php>.

⁵ <http://www.historiaglobal.com.ar/invasionesinglesas.php>.

tevideo, reuniéndose el Cabildo el día 10 para analizar la situación, llegándose a la decisión de destituir a Sobremonte, arrestarlo y nombrar como virrey a Liniers. Para impedir que el pueblo de Colonia del Sacramento fuera utilizado como punto de desembarque de un ejército español, los ingleses también tomaron esa población que cayó fácilmente en marzo. Liniers envió al recién llegado de España, Elío al frente de una fuerza para recuperar Colonia. El 22 de abril este realizó un ataque sorpresivo para los británicos, pero sin lograr el triunfo, y debió retirarse. Pack, el comandante inglés a cargo de Colonia pidió refuerzos a Montevideo y atacó el campamento de Elío, derrotándolo y dispersando su fuerza el 7 de junio de 1807.

El 10 de mayo de 1807 llegó a Montevideo Whitelocke que asumió el mando de todas las fuerzas inglesas. El 28 de junio desembarcaron los ingleses en Ensenada, enfrentando la resistencia de una fuerza local que fue prontamente desbaratada, iniciando la marcha sobre Buenos Aires. Entre tanto llegó de España una resolución que declaraba a Ruiz Huidobro como Virrey, pero al hallarse este prisionero de los ingleses, la Audiencia resolvió la continuidad de Liniers en el cargo. El 4 de julio el ejército inglés se aproximó a la ciudad de Buenos Aires. Liniers salió a enfrentarlos en Plaza Miserere siendo derrotado. Ante la ominosa situación el alcalde de Buenos Aires, Alzaga ordenó fortificar la ciudad, se cavaron trincheras y se hicieron barricadas, a la vez que la población se levantó en armas para enfrentar a los ingleses. El 5 de julio los ingleses partiendo de Miserere se dividieron en 12 columnas para penetrar en la ciudad confiados de la victoria. Los sorprendió una encarnizada resistencia y una lucha cuerpo a cuerpo. La población utilizó casi cualquier medio para combatir a los ingleses, el más famoso fue el de arrojar aceite hirviendo desde las terrazas de las casas a las columnas británicas (aunque algunos historiadores afirman que era agua hirviendo ya que el aceite en esa época era un artículo muy caro). Los ingleses no pudieron tomar la ciudad y sufrieron una gran cantidad de bajas. Whitelocke se rindió y las tropas británicas debieron retirarse del Río de la Plata y devolver al Virreinato del Río de la Plata las ciudades tomadas.

El 1º de enero de 1809 Julián García recién se embarcó para España con la “colección” de alpacas y vicuñas. Hay que recordar que en esos tiempos para poder embarcar mercadería e incluso poder viajar había que esperar muchos meses, en que hubiera algún navío disponible, fuera de que era preciso estar seguros de que la navegación tuviera alguna perspectiva de éxito, sin contratiempos de piratas o ataques extranjeros. En relación al viaje de García, seguramente se esperó a que los animales estuvieran sanos, él mismo y sus auxiliares. Las noticias a partir de aquí son casi nulas. Solo se sabe que en Montevideo se le dio “por vía de auxilio 150 pesos”,

y que tardó en embarcarse año y medio después de que llegó la paz a Buenos Aires. Sobre el viaje y entrega del valioso cargamento no se sabe más, la única noticia que guarda el documento es que estuvo de vuelta en Buenos Aires el 21 de agosto de 1809.

Las cuentas de Julián García fueron remitidas a la Contaduría General de Madrid. Parece ser que las vicuñas y guanacos llegaron a Madrid, pero dadas las relaciones tensas con Francia, debido al apresamiento del rey Carlos IV y su hijo Fernando VII, la costosa colección de preciosos animales no sería regalada a la “Madame Bonaparte”.

ANEXO

“Dn. Julián García, comisionado por el Exmo S. Virrey del Perú para conducir unas alpacas y vicuñas pedidas por Real Orden puesto a los pies VE con mi mayor reconocimiento digo, que desde el puerto de Balparaíso hasta esta ciudad, vengo haciendo el gasto en la conducción y mantenimiento de los dichos animales que dichos señor Virrey del Perú me ha comisionado por cuenta de Real Hacienda. En la Real Caja de Santiago de Chile he pedido a aquel Exmo. Señor Presidente 1.000 pesos los mismos que se me han entregado quedando obligado a rendir cuenta de ellos en esta superioridad en la Real Caja de Memoria igualmente he recibido 3.350 pesos mandados entregar al carretero Melchor Videla quedándole sacar el resto en esta ciudad por hallarse aquella Real Caja poco abundante de dinero 750 pesos mandados entregar al alcalde de primer voto de aquella ciudad D. Isidro Masa, que me ha entregado... en modo deducido por no tener orden ninguna el subdelegado de Real Hacienda hasta que VE ha tenido la bondad de comunicar... hacienda de la cantidad de 1.770 pesos y 6 medio reales los mismos que la benignidad de V.E. se ha de servir mandar entregar de contado para ellos satisfacer el último resto al tropero Melchor Videla para que me exhiba el recibo que debidamente presentare. Al mismo tiempo se me entregaran cantidad de 1.500 pesos para el gasto de esta ciudad que asciende poco más o menos a la cantidad de 300 pesos mensuales como se lo demuestro a VE en el adjunto presupuesto que con la solemnidad debida presento por conclusión de este pedimento.” Lima, diciembre de 1809.

BIBLIOGRAFÍA

- AGN Archivo General de la Nación. Sala IX. 11-05-01. 1805.
- Laura Escobari de Querejazu *Producción y comercio en el espacio surandino*. Ed. Embajada de España. La Paz, Bolivia, 1985.
- *Comercio colonial a través de Charcas, siglos XVI-XVIII*. (en prensa).



LA COMPAÑÍA DE JESÚS Y LA RENOVACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA ORNAMENTAL EN EL SUR ANDINO

RICARDO GONZÁLEZ / ARGENTINA

LA INTRODUCCIÓN DEL ESTILO HISPANO-INDÍGENA EN AREQUIPA

En 1698 se acabó la fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús en Arequipa, según consta en las dos cartelas que flanquean su portada (Fig. 1). El hecho de que la fecha de terminación ocupe un sitio tan destacado que debería estar destinado, según las instrucciones de Carlos Borromeo, a exponer al titular, es absolutamente inusual y parece señalar la importancia que se le asignaba a la pieza, realizada por indios del próximo valle de Colca, aunque parece poco probable que el diseño y la elección del tipo de motivos haya corrido por su cuenta. La dirección de ese tramo de la obra estuvo a cargo del arquitecto Diego de Adrián, a quien correspondería el programa ejecutado por los indios¹, ¿fue Adrián el diseñador del programa iconográfico? A mi ver la radicalidad de la obra excede la labor del arquitecto, que se dedicaba a dar forma a los programas que le encargaban, no a formularlos. Es difícil decir cuánto de lo que vemos corresponde al ideador, cuánto al diseñador y cuánto a los tallistas, pero en todo caso la obra plantea el modo de organización, muchos de los motivos y, sobre todo, la concepción, de lo que sería el estilo hispano-indígena andino² en la zona del Titicaca y el sur peruano. Sobre una estructura de intercolumnios clás-

sicos, la ornamentación despliega una notable variedad de temas, algunos, como los pámpanos, los mascarones, las veneras, las cornucopias, los pájaros y las flores, pertenecen al vocabulario ornamental cristiano pero se han incorporado especies nativas: cactus, hojas de tabaco, papayas, loros, colibrís y flores de cantuta. El elemento más sorprendente son los dos grandes miriápodos que flanquean el conjunto y de cuyas bocas emergen tallos ondulantes que enhebran flores, frutos y mascarones, al modo de los monstruos marinos comunes en el temprano arte cristiano y que se ven aún en los pilares de la capilla del Hospital de Santiago de Compostela, de comienzos del siglo XVI.

Es cierto que tanto el lenguaje plástico como el uso de una iconografía “americana” tenían antecedentes en la portada lateral de la misma Compañía (1655-1664), en la de la portería (1679) y en la portada lateral de Santo Domingo (1678-79)³, pero es indudable que tanto la escala de la nueva obra, como su sistematicidad conceptual iban más allá de esos antecedentes y planteaban una deliberada intención comunicativa: poner a la vista un discurso que, sin olvidarse de los prototipos tradicionales cristianos, produjera una especie de mimesis localista, es decir, los tradujera a términos culturalmente significativos en el nuevo contexto, así en el qué, como en el cómo, en lo iconográfico como en lo formal. Era una especie de manifiesto visual.

¹ Bailey, 2010, 67.

² Me resisto a denominarlo, como es corriente, “barroco mestizo”, considerando que esa denominación de origen biológico y racial presupone una síntesis que, en su empleo social, disfraza conflictos ideológicos y una realidad multicultural y que en el artístico propone una lectura amalgamada que no describe adecuadamente la evidente superposición de elementos europeos e indígenas que ya señaló Ángel Guido.

³ Bailey, 2010, 64, 65 y 77.



Fig. 1. Intercolumnio de la portada, *Compañía de Jesús*, Arequipa.

La pregunta que surge, y que hasta donde sé nadie ha respondido, es porqué surge ese “manifiesto” ahí y en ese momento. La que sigue: ¿quién lo promovió? Fue una manifestación espontánea de los artífices indígenas o un programa jesuítico? Arequipa era “la ciudad blanca”, términos que tocan a las características materiales como a la composición étnica y cultural. En ese contexto de cultura española un discurso “indigenista” en la esquina de la plaza de Armas actuando sobre un espacio tan claramente propio como la fachada de una de las iglesias más significativas de la ciudad no podía dejar de ser una irrupción revulsiva ...si no lo hubiesen impulsado los mismos padres. Por otra parte, la permanente reflexión y control

de la orden sobre sus propios emprendimientos, manifiesta en las cartas anuas, las visitas y las cartas⁴ difícilmente deja espacio para pensar en un *laissez faire* tocante a un aspecto simbólicamente tan importante: la fachada era la cara de la iglesia y de la orden en el sitio. Por si quedasen dudas de la intencionalidad subyacente la misma Compañía comenzó, apenas dos años después, la fachada y torre de su iglesia en Potosí (1700-1707), donde el indio Sebastián de la Cruz –esto es, otro artífice y otro equipo de tallistas– ejecutó un programa similar. Parece evidente que la decisión acerca de las características generales de estos programas era una decisión orgánica.

LOS JESUITAS, EL PROYECTO UNIVERSAL Y LA COMUNICACIÓN

Si el hecho puntual es sorprendente, su puesta en el marco más amplio de la actividad misional de la Compañía y de las teorías que se debatían en su interior parece brindar elementos para configurar un horizonte explicativo más coherente. Quizás el punto de partida radique en la reflexión de la orden sobre su papel en el momento histórico en que surge su acción. El rol de los jesuitas como *avant gard* del proyecto cristiano universal queda claro, no sólo en su acción, sino también en su representación. Los grabados introductorios a la edición misionera *De la diferencia entre lo temporal y eterno* (Fig. 2)⁵ lo muestran y parece evidente que esta propuesta global que enuncian Ignacio y Francisco Javier requería de herramientas para vehiculizarse: la primera, una forma de comunicación que excediera los límites de las lenguas naturales (y con ello tal vez los conceptos particulares, sujetos siempre a controversia). Se exploraron incluso otros caminos, como los lenguajes gestuales, que según Ingrid Rowland, constituyeron la base de los actuales lenguaje por señas⁶.

Es evidente que la imagen y particularmente la metáfora visual constituyen medios de comunicación aptos para decir lo que no se puede decir exactamente con palabras propias, según la definición clásica. La defensa de la imagen y su justificación en Cristo, el mismo productor de tres “autoretratos”, había sido planteada en el marco del debate con la iconoclastia reformista por Louis Richeome en su *Trois discours pour la religion catolique, les saints et les images* (Burdeos, 1598)⁷. Años después el jesuita francés había publicado *Le peinture spirituelle, ou l'art d'admirer*,

⁴ Antonio de Egaña ha recopilado un detallado pormenor de la correspondencia y anuas provinciales correspondientes a las primeras décadas del establecimiento peruano en su *Monumenta peruana* (1565-1604), 8 vs., vv/ff, apud “Monumenta historica Soc. Iesu.”, Roma, 1954.

⁵ González, 2009, 149.

⁶ Rowland, 2000, 1-20.

⁷ Fumaroli, 2004, 22-26.



Fig. 2. Grabado introductorio a la edición misionera de la Diferencia entre lo temporal y eterno de José E. Nieremberg.

aimer et louer a Dieu en toutes ses œuvres, et tirer de toutes profit salutère (Lyon, 1611), en el que ponía en primer plano el valor de la creación como signo divino. El discurso metafórico o figurado había sido parte sustancial de las herramientas cristianas para transmitir la idea del cielo y de la sabiduría divina de un modo más “pertinente” que mediante descripciones, demostraciones, imágenes naturalistas o relatos⁸, pero también se había aplicado a la interpretación de signos naturales, un catálogo cifrado que permitía leer los detalles del plan divino, concepción que no desapareció con el Renacimiento, como lo muestran las pinturas que escenifican los relatos con elementos

simbólicos tomados de la naturaleza, integrando así claves veladas de lectura. Las tradiciones simbólicas medievales y sus reformulaciones renacentistas constituían la concepción más próxima a un lenguaje icónico que considerara la naturaleza como un elemento didáctico y naturalmente llamaron la atención de los intelectuales jesuitas. En 1636 apareció en Lyon *Le miroir sans tache*, del Padre Joseph Filère (Fig. 3). *El espejo sin mancha* lleva, como era común en la época, un largo subtítulo que reza: *Des merveilles de la nature dans les miroirs, rapportées aux effets de la Grâce pour voir Dieu en toutes choses, et toutes choses en Dieu, et s'avancer par les degrés de la vertu jusques la perfection*. El jesuita lionés combina así la idea ignaciana de “ver a Dios en todas las cosas” con la metáfora medieval del espejo. El enigma de esa reflexión especular, producto de la Caída⁹, solo permitía un conocimiento incompleto de Dios, a través de sus infinitos reflejos en el universo, fragmentos del espejo original que el hombre debía intentar recomponer para recuperar la semejanza perdida, el reflejo perfecto,



Fig. 3. Portada de *Le miroir sans tache*, de Joseph Filère.

⁸ González, 2010, 135-136.

⁹ Pablo, 1 Cor., 13, 12.

speculum sine macula. Filère afirma que el hombre no está en el mundo sino para *ver* a través de esa reflexión a sí mismo y a las demás criaturas en ese espejo de la sabiduría divina¹⁰ y esa contemplación lo conducirá, mediante la razón y la fe, hacia ella en una especie de vía ascensional, al mismo tiempo que servirá para desarraigar los vicios e inculcar las virtudes. Esta perspectiva, que dará a la mirada una condición privilegiada, fue un aspecto fundamental del pensamiento jesuítico a lo largo del siglo. Como lo señala Ralph Dekoninck en su magnífico estudio de la imagen en la literatura espiritual jesuítica:

“La conscience de la nécessaire médiation du regard et de l’image apparaît au contraire une donnée essentielle de la réflexion jésuite, qui tend à considérer cette interposition entre le monde et l’homme non comme la marque de l’illusion, de la tromperie, de l’irréparable rupture entre l’univers et Dieu, mais comme la condition même de tout savoir.”¹¹

Varios autores de la orden trabajaron estos tópicos y su obra se difundió por los colegios y bibliotecas jesuíticas. Algunas de estas obras se acercan igualmente a la retórica, hecho que resulta natural considerando el doble carácter didáctico y sensible de la imagen/reflejo que llevaba sin dificultad al docere/deleitare típico de la retórica barroca. Uno de los más interesantes y divulgados intelectuales que trabajaron la perspectiva de la espiritualidad como experiencia visual, fue el jesuita alemán Jakob Masen, quien publicó en Colonia en 1650 *Speculum imaginum veritatis occultae*. Uno de los atractivos que la obra presenta es el de pasar de una consideración puramente teológica, como era la de Filère a otra en la que el arte tiene un espacio sustantivo. Sin abandonar el alegorismo natural medieval, Masen pone el acento en la creación poética a partir de la formulación de una especie de semiótica de la imagen que se apoyaba en la tradición emblemática y pretendía desarrollar mensajes de validez universal mediante la creación de símbolos capaces de proveer claves de interpretación prescindentes de las palabras¹², hecho acorde con la multiplicidad de medios que la Compañía

explorará buscando formas de comunicación capaces de servir en sitios tan alejados como Mongolia y Juli.

La difusión de los *Hieroglyphica* de Horapolo a partir de la edición princeps publicada en la imprenta veneciana de Aldo Manucio en 1505 (tuvo 30 ediciones a lo largo del siglo XVI) había divulgado un modelo de comunicación simbólica por medio de “jeroglíficos”, al modo en que los había concebido Plotino¹³, es decir, como captación intuitiva y sintética de un signo en oposición a la racionalidad demostrativa. Sobre este concepto, diversos autores jesuitas buscarán en la imagen, no sólo creada, sino también natural o corporal un modo de comunicación privilegiado y, sobre todo, universal. En esta línea de pensamiento es que Masen formula su *doctrina iconomysticae* con el fin –que es el de la emblemática– de develar por medio de imágenes creadas o *invenciones simbólicas*, la verdad. El espejo del mundo no es para el jesuita sino un punto de partida que sirve de material para la creación poética que incluye cierto tipo de pintura que mediante imágenes figuradas expone una *significatio translata*¹⁴. Masen aproxima así el sentido místico tradicional con la reflexión introspectiva ignaciana característica de los *Ejercicios*, cuya *compositio loci* estaba basada en el procesamiento de imágenes interiores. El más destacado de cuantos trabajaron en esta línea¹⁵ fue sin duda Athanasius Kircher (*Prodromus coptus*, 1636 y *Oedipus aegyptiacus*, 1652-54, precedido por el *Obeliscus Pamphilius*, 1650, dedicado al obelisco restaurado y emplazado por Bernini en Piazza Navona frente a la residencia familiar del pontífice y cuyas inscripciones Kircher tradujo). El jesuita alemán intentó, partiendo del modelo de los jeroglíficos egipcios componer con la misma concepción un modelo de lengua capaz de hablar directamente a la inteligencia.

No parece casual que la recuperación de la imagen como signo capaz de transmitir conocimientos cifrados haya prendido particularmente en autores de la Compañía de Jesús. La tradición emblemática estaba enraizada en la formación jesuítica. Los planes de la *Ratio Studiorum* proponen “interpretar los jeroglíficos, símbolos pitagóricos, apotegmas, adagios, emblemas y enigmas”, agregar a los temas “pinturas que respondan al emblema o argumento propuesto”¹⁶ o componer “emblemas e insignias

¹⁰ Dekoninck, 2005, 49-51.

¹¹ Dekoninck, 2005, 53.

¹² Dekoninck, 2005, 59-60.

¹³ Plotino asigna a los jeroglíficos egipcios un carácter de cifra capaz de transmitir “the non-discursiveness of the intelligible world” (PLOTINUS, *Enéada V, On the Intelligible Beauty*, 8, 6, 257).

¹⁴ La idea está ligada, como muchos otros aspectos de su concepción a la Retórica y remite directamente al vocabulario y al concepto de metáfora en Cicerón (*De Oratore*, III, XXXVIII).

¹⁵ Otros autores con similar orientación fueron Nicolás Caussin (*De symbolica aegyptiorum sapientia*, 1622) o Herman Hugo (*De prima scribendi origine, et universa rei literariae antiquitate*, 1617).

¹⁶ *Ratio Studiorum*, Reglas del profesor de retórica, 12.

de alguna materia determinada¹⁷. Tenían así una formación de base dirigida al uso, la creación y la interpretación de signos y emblemas así como a la relación entre textos e imágenes y a la lectura “figurada” o metafórica como clave hermenéutica. Naturalmente enmarcaban estas operaciones dentro del concepto retórico de *diletto* y asignaban al desciframiento un valor que tenía más que ver con el deleite de vencer la oscuridad y la consiguiente ventaja para el aprendizaje de lo descifrado, que con el antiguo sentido místico que llevaba de *materialibus ad imaterialia*. Masen pondera el uso de cierta oscuridad en tanto consigue el efecto de retener el interés de la mirada sobre la imagen figurada y mover a descifrar su sentido metafórico¹⁸, hecho que curiosamente es expuesto casi del mismo modo por Góngora en su famosa repuesta a la carta que criticaba el carácter críptico de las Soledades¹⁹.

LAS BÚSQUEDAS ICÓNICAS DE LA COMPAÑÍA

Lo expuesto pone en un marco particular las búsquedas icónicas de la Compañía. Estas ideas forman parte del debate acerca de la imagen que se dio en la orden desde las décadas finales del siglo XVI y a lo largo del XVII y si no es mi intención afirmar que esas ideas condicionaron directamente lo actuado en las lejanas latitudes americanas, tampoco parece descabellado pensar que los padres que actuaron en Perú las conocían y probablemente las debatiesen en razón de los problemas comunicacionales actuales. Muchos de ellos, como consta en los catálogos, contaban con una sólida formación intelectual y humanística y habían estudiado y enseñado en los colegios europeos donde estas materias eran moneda corriente. Sus bibliotecas estaban muy bien provistas de las obras en boga, particularmente las de los propios correligionarios, pero también generales, en un registro que iba de las Soledades de Góngora a los sermones del padre Vieira, como lo muestra el detalle de los 1237 volúmenes con que contaba

la librería de Juli²⁰. Sería ciertamente difícil pensar que desconocieran o que no se interesasen por una problemática –la de la imagen y la comunicación de lo inefable a través de lo visible– que no sólo era propia de la orden y de la cultura del momento sino que hacía al desempeño americano, donde justamente la cuestión comunicativa tenía aristas aún más problemáticas que en el viejo mundo y en donde la traslación teórica de conceptos chocaba no sólo con la barrera de la lengua, sino con otra más difícil de salvar, originada en las matrices de pensamiento.

La promoción de formas de enseñanza no tradicionales de la doctrina había sido expuesta por el mismo Ignacio, al proponer ayudarse de *todos medios convenientes* para mejor hacerle y con más fruto de las ánimas²¹. En Perú, el provincial José de Acosta señala que no debe extrañar “que a un nuevo linaje de hombres haya que aplicar una nueva manera de evangelizar” recomendando que “se use de *señales exteriores*”²². Estos criterios adaptativos derivados de la misma concepción educativa jesuítica, promoverán el surgimiento o la permisividad hacia las tendencias en las que los elementos de la propia cultura facilitaban la introducción de la doctrina²³. No hay pues que desdeñar la posibilidad de qué en el marco del adoctrinamiento en el Perú se echase mano de todos los recursos disponibles con el fin de producir una especie de *mimesis conceptual por medios visuales*. Las “señales exteriores” de Acosta, que encuadran en “todos los medios convenientes” de Ignacio, abren la puerta al arte, así como a otros recursos expresivos capaces de facilitar por parte de los indios la comprensión de los principios cristianos²⁴. La Compañía explorará esos caminos como correlato de su experiencia internacional en los diferentes contextos en que actuó, como lo ha mostrado Gauvin Bailey en su estudio de las misiones en Oriente y en América²⁵.

Estas “señales exteriores” evitaban la compleja comunicación lingüística y recurrían, si no al repertorio simbólico y emblemático europeo, sí al mecanismo perceptivo/significativo a través del cual operaba. Sabemos que la simbolo-

¹⁷ *Ratio Studiorum*, Reglas de la Academia.

¹⁸ Dekoninck, 2005, 62.

¹⁹ “...en tanto quedará más deleitado, cuanto, obligándole a la especulación por la oscuridad de la obra, fuera hallando debajo de las sombras de la oscuridad asimilaciones a su concepto” (Góngora, 1943, Góngora, 797).

²⁰ AGNP, *Temporalidades*, 130-2, 53-75v.

²¹ Compañía de Jesús, *Constituciones*, Parte, 4, capítulo 8, 3, 402.

²² Acosta, 1954, 457 y 458.

²³ No sólo Acosta percibe esta necesaria flexibilidad. Paradójicamente, uno de los encargados de las visitas destinadas a extirpar la idolatría, el también jesuita Pablo de Arriaga, no deja de ver que los indios “están repitiendo las cosas que aprendieron con la leche y que son conforme a su capacidad y inclinación” (Arriaga, 1910, 46), i.e., las deidades y los ritos propios eran más acordes a su cultura.

²⁴ En una de las primeras fundaciones en el Guayrá, los misioneros señalan que los indios adornaron el acceso a la iglesia “colgando en lugar de tapices y paños de oro y seda cuantas menudencias tienen de sus cosechas y muchos animales y caza del campo, papagayos, avestruces, quirquinchos, trayendo hasta peces de los ríos” (Pastells, 1912, 167, ortografía actualizada).

²⁵ Bailey, Gauvin, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, University of Toronto, Toronto / Buffalo / Londres, 1999.

gía de los elementos arquitectónicos del templo, aún en su sentido tradicional, preocupaba a los padres: había en Juli ejemplares del *Rationale Divinorum Officiorum* de Guillermo Durando (1296)²⁶, pormenorizada descripción del simbolismo del edificio de la iglesia donde probablemente nuestros lectores de Juli leyese al comenzar su capítulo III la célebre sentencia, más actual que nunca en América: “Las pinturas y ornamentos en las iglesias son las lecciones y las Escrituras de los laicos”. Durandus distingue ambos términos: mientras las pinturas estaban destinadas a presentar los personajes o exponer su historias, milagros y martirios, la ornamentación apelaba a otro tipo de comunicación, en la que el objeto raramente era textualizable, buscando en cambio la riqueza de los ámbitos y la creación de climas mediante el “vestido” de la arquitectura. Es decir, apelando no al aspecto racionalizable y tropologizable –como lo señalaban los niveles de lectura– sino al impacto afectivo, mediante la creación de una comunicación que pasaba por la percepción de formas, brillos y colores, sumamente sugestivos pero carentes de relato. Esta *modalidad icónica*, absolutamente diferente a las presentativas o a las narrativas, se había empleado tempranamente, desde su configuración como sistema metafórico en Bizancio y a lo largo de la Edad Media había adoptado diversos repertorios que no excluían elementos de la naturaleza. La adopción no era caprichosa y, basaba en la idea de ver a Dios en el mundo, presentaba un vasto sistema semiótico cifrado según un código que velaba y develaba la verdad. En virtud de la misma, la naturaleza había aparecido tempranamente en la ornamentación cristiana y su empleo simbólico atravesaba las épocas y los estilos, lo que era lógico en razón de la vigencia de las ideas en que se apoyaba la representación.

Había en América, a más de la cuestión comunicativa, también un aspecto doctrinal que favorecía el uso de repertorios ornamentales. Justamente por el tipo de mensaje no narrativo con que operaba, la ornamentación no sólo eludía los problemas conceptuales/lingüísticos sino que dejaba a salvo la ortodoxia, que era el límite de la flexibilidad jesuítica. Las imágenes escultóricas de bulto, los relieves y las pinturas, debían mantenerse apegados a los prototipos, bajo riesgo de heterodoxia. Esto fue ya señalado por el Concilio mexicano de 1555 prohibiendo la realización de imágenes a los artistas indígenas que no estuviesen examinados, y en fecha tan tardía como 1799 el cura Benito Arias de Casabindo organizó ceremonialmente con presencia de los caciques de la comunidad una fogata para quemar las imágenes “tan imperfectas”²⁷.

Y esto no se debía a infidelidades iconográficas sino a cuestiones de lenguaje plástico: la pervivencia en la memoria indígena de las formas americanas de lo sagrado en la escultura colonial resultaba por lo menos dudosa y pareció preferible erradicarlas más allá de ciertos límites de aceptabilidad. Naturalmente las narraciones se prestaban a todo tipo de incrustaciones ajenas a su espíritu original, como lo ha mostrado Teresa Gisbert en su libro sobre los mitos indígenas en la iconografía andina. El ornamento en cambio era un espacio abierto, en el que los elementos europeos (los acantos, los zarcillos, los putti, los grutescos y entrelazos) podían ser reemplazados (por maíces, cantutas, papayas, serpientes, monos y pumas) sin que esto perturbase la lectura, es decir, podían ocupar un lugar estructuralmente análogo como significantes de significados que, estando cifrados, permanecían en la conciencia del observador sin llegar a manifestarse en forma de enunciados probablemente conflictivos. Es más, los símbolos podían coincidir sin dejar de lado su diferencia semántica –o quizás justamente por ella–, como ocurría con las valvas, las granadas, las sirenas, las aves y las flores. En otras palabras: mientras que en la escultura de bulto, la pintura y los relieves, la representación era –y debía ser– inequívoca, las formas y los elementos ornamentales operaban por definición en un espacio de ambigüedad significativa que permitía –y casi fomentaba– su recontextualización en una nueva clave cultural.

Los jesuitas, y no sólo ellos, parecen haber advertido esta propiedad y sus obras adoptaron tempranamente un discurso ornamental apoyado en la tradición renacentista y abierto a los elementos naturales. Uno de los más tempranos casos en la provincia de Chucuito es el del crucero y presbiterio de la Asunción de Juli (Fig. 4), pintado con motivos de grutescos manieristas, como era corriente en la decoración muraria entre el último cuarto del siglo XVI y el primero del XVII. Las fuentes de esta decoración eran, como también era corriente, los grabados flamencos, en este caso de Theodor de Bry, para las bandas de encuadre y de los hermanos Wierix para las cartelas en forma de fronda que enmarcan la figura de la Virgen en el brazo izquierdo del crucero²⁸. Las consabidas aves, uvas, mascarones, flores y zarcillos se entrelazan enriqueciendo los paramentos, mientras que pámpanos, acantos y volutas encuadran las escenas de la vida de san Ignacio. Es del mayor interés la lógica de la decoración que cobra primacía sobre los temas figurativos y estrictamente religiosos, conformando un discurso autónomo que compone el as-

²⁶ AGNP, Temporalidades, 130 – 2, 55 v.

²⁷ González, 2003, 95-96.

²⁸ Isidoro, 2012.



Fig. 4. *La Asunción de Juli*, ornamentación del transepto.



Fig. 5. Frontispicio de la portada de la Capilla antigua de la *Compañía de Jesús*, Ayacucho.

pecto dominante del conjunto. Este recurso, que ciertamente no fue exclusivamente jesuítico pero que sí es propio de las iglesias de doctrina, (el ejemplo más célebre es Andahuaylillas, pintada hacia 1626 a instancias del cura Pérez de Bocanegra) se desplegaba preferentemente en los interiores y más específicamente en transeptos y presbiterios, reservándose las portadas para temas doctrinales.

Un triple tránsito de los motivos ornamentales del Renacimiento a elementos naturales, de la pintura a la escultura y del interior al exterior se produce en la pequeña portada de la capilla antigua de la *Compañía* de Ayacucho, realizada en los primeros años del siglo XVII. La obra consta de una estructura corriente formada por arco carpanel sobre columnas acanaladas con capiteles muy carnosos. En el friso asoma ya la escultura en forma de mascaro-

nes leoninos y brotes de plantas. Los ejes de las columnas están rematados por grifos, pero es en el frontispicio (Fig. 5) donde aparece una rica ornamentación escultórica formada por lirios y gruesas hojas de acanto que enmarcan el monograma de María en la cartela central, sostenido por un elefante. La iconografía es mariana, representando el lirio la pureza y el elefante la castidad y Wethey ha localizado el origen del tema, que es el escudo de Antonio de Oré que se halla en el muro del coro de la iglesia de Santa Clara de la misma ciudad (Fig. 6), inaugurada en 1568, de la que fue patrón²⁹. El tallista ha reemplazado los campos del escudo por el monograma de María, transformó el yelmo en una forma bulbosa de donde emergen las ramas y agregó lirios por razones simbólicas a la vez que engrosó y multiplicó las hojas. Lo llamativo no es el

²⁹ Wethey, 1949, 32 y 33.



Fig. 6. Escudo de Antonio de Oré, *Santa Clara Ayacucho*.

contenido simbólico sino el uso *intensivo* de elementos naturales y especialmente el modo de dar densidad plástica e impacto iconográfico a la ornamentación del ingreso.

Algunos de estos rasgos reaparecerán, junto a otros en la portada lateral de la iglesia de la orden en Arequipa, (Fig. 7) realizada entre 1655-64, en la que frutas americanas ocupan el friso en la primera etapa, mientras que valvas, granadas y zarcillos se extienden en la parte superior, que corresponde a la culminación, por otras manos. Los elementos descriptivos en la escena central adquieren aquí un carácter peculiar: las crines del caballo de Santiago están talladas como grafismos abstractos y en realidad el conjunto tiene, a pesar de su enunciado figurativo, un claro carácter decorativo, con la marcada simetría de los elementos de enmarque, las artificiales y lineales curvas del follaje y el antinaturalismo general de la representación, claramente contrastante con la plástica imagen de las sirenas, talladas en consonancia con el clasicismo del cuerpo bajo. Poco después, hacia 1679³⁰ rasgos similares pero ahora de una manera más independiente, se reiteran en el follaje que enmarca el vano de la puerta de acceso a la portería (Fig. 8), quizás la primera obra, junto a la prácticamente contemporánea portada lateral de la iglesia dominicana, que muestra el estilo hispano-indígena andino en un todo coherente.

En los años que siguen estas primeras manifestaciones pasaran al Collao. El próximo paso parece haber sido la ornamentación de la fachada de San Pedro de Juli. Como lo ha mostrado Gauvin Bailey con nuevos documentos, ésta se concluyó recién hacia 1688, en cuya carta anua se consigna que durante el período “diose también fin a la portada, que es de piedra con hermosas columnas³¹,” lo que parece referido al cuerpo superior (Fig. 9), que es



Fig. 7. Portada lateral, *Compañía de Jesús*, Arequipa.

el que está trabajado en un estilo tardío. Las flores, los tallos y las hojas planimétricas corresponden ya a las formas de ornamentación hispano-indígena, que ocuparán el centro de la escena a fines de siglo con la fachada de la Compañía de Arequipa con que comenzamos la presentación. Una vez expuesta y legitimada en gran escala y en un lugar central como eran las iglesias de la Compañía en Arequipa y Potosí la ornamentación hispano indígena se adentrará en los templos de las reducciones. La iglesia de Santa Cruz de Juli pertenecía a la parcialidad de los incas-chambillas. En 1713 se efectuó la visita del padre José Pérez quien describe el estado de la iglesia y reseña las obras que se habían realizado el año anterior y estaban en curso: la capilla mayor se había derrumbado y “se hizo toda de nuevo de piedra y cal desde los cimientos.” También “se hicieron y labraron dos escudos de

³⁰ Bailey, 2010, 51.

³¹ Bailey, 2010, 464.



Fig. 8. Portada de la portería, *Compañía de Jesús*, Arequipa.

Plata con dos arcos, labrados de piedra en el presbiterio con dos ventanas labradas”, que son las que aún vemos. Finalmente el visitador señala que “se rehicieron en el crucero cuatro arcos con sus columnas, cornisas y pilastras *todo labrado* (Fig. 10), y se techó de nuevo”. Igualmente se habían labrado las gradas del altar mayor y en el cañón de la iglesia “se pusieron tres varas de cornisa y pa. lo restante de dho cañón quedan labradas en el cementerio 312 piedras de cornisa.” Quedaban también para la construcción de una capilla “en el cementerio 552 piedras pagadas su costo y 200 fanegas de cal mezclada”³². No sabemos si se trata del bautisterio, pero en todo caso el trabajo se prolongó, seguramente en los años que siguieron, por toda la iglesia, culminando en la bellísima portada del bautisterio (Fig. 11), quizás unitariamente la mejor de las obras del estilo.

Lo dicho muestra que la tendencia ornamentalista hispano-indígena aparece en Arequipa y luego en la provincia del Collao promovida en primer término por la Compañía de Jesús. En la provincia de Chucuito tímidamente, en la ventada del coro de Juli, y, de manera decisiva en Santa Cruz, donde al menos el presbiterio y el crucero estaban ya

labrados entonces. La aceptación del estilo en los antiguos territorios lupacas llevará a su extensión a otros templos de la provincia a lo largo del siglo XVIII: San Pedro de Zepita (Fig. 12), la portada lateral de la Iglesia de San Juan Bautista del mismo Juli y cerrando el ciclo en las décadas finales del siglo XVIII, las dos portadas de Pomata -donde el remate de la lateral (Fig.13), (entre 1787 y 1794) constituye uno de los ejemplos más alejados de la tradición europea-, así como a otros centros de la región como la catedral de Puno y las iglesias franciscana y dominicana de La Paz.

A modo de conclusión: la ambigüedad y el impacto perceptivo-afectivo del aparato ornamental parece haber ofrecido posibilidades de recepción que le dieron un lugar central en la programación visual de la arquitectura jesuítica, permitiendo la aparición de elementos iconográficos americanos portadores de significación propia en el nuevo contexto, esto es, produciendo un proceso de traducción cultural apoyado en cierta analogía conceptual entre el repertorio europeo y el andino. La promoción de este discurso proviene de la misma orden, en virtud de sus reflexiones sobre el papel y el modo de operar de la imagen así como sobre los recursos a poner en juego en el trasvasamientos del cristianismo a las culturas indígenas. Finalmente, la aceptación de los modelos propuestos llevó a la difusión del estilo en contextos reduccionales pero también urbanos de la región, quizás proponiendo deliberadamente una engañosa cultura mestiza.



Fig. 9. Ventana del coro, *San Pedro de Juli*.

³² AGNP, Compañía de Jesús, Compañía de Jesús 179, Juli, 1713, Visita.



Fig. 10. Decoración del crucero, *Santa Cruz de Juli*.



Fig. 11. Portada del bautisterio, *Santa Cruz de Juli*.



Fig. 12. Portada lateral, *iglesia de San Pedro de Zepita*.



Fig. 13. Remate de la portada lateral, *iglesia de Santiago de Pomata*.

FUENTES DOCUMENTALES

AGNP (Archivo General Nacional del Perú).

- Compañía de Jesús 179, Varios documentos sobre Juli, 1713, Visita del Padre José Pérez, 1712, Obras en la Iglesia de Santa Cruz.
- Temporalidades, 130-2, 1767, Testimonio de los autos actuados sobre el extrañamiento de los jesuitas que estaban en la residencia del pueblo de Juli.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, José de, “*De promulgando Evangelio apud barbaros, sive De procuranda Indorum salute*”, en *Obras del P. José de Acosta*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Ediciones Atlas, 1954 (1588).
- Arriaga, José de, *La extirpación de la idolatría en el Perú*, Bs. As., 1910 (1621).
- Bailey, Gauvin, *Andean Hybrid Baroque. Convergent Cultures in the Churches of Colonial Perú*, Indiana, University of Notre Dame Press, 2010.
- Compañía de Jesús, *Ratio Studiorum* oficial, 1599. (http://www.puj.edu.co/pedagogia/documentos/Documentos_Corporativos_Compania_Jesus.pdf).
- *Constituciones de la Compañía de Jesús*.
- Dekoninck, Ralph, *Ad imago. Status, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII siècle*, Genève, Librairie Droz S. A., 2005.
- Isidoro, Martín, *Immaginario italo-fiammingo della pittura murale nel sud andino, XXXIV Convegno Internazionale di Americanistica, Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” Onlus, Perugia (Italia)*, 2012. (<http://historiadelarteinvestigacionesubablogspot.com.ar/>)
- Fumaroli, Marc, “Apologética de las imágenes sagradas”, en *Artes de México nro. 70. Arte y espiritualidad jesuitas*, 2004, pp. 16-47.
- Góngora, Luis de, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1943.
- González, Ricardo, *Imágenes de dos mundos. La imagería cristiana en la puna de Jujuy*, Buenos Aires, Espigas-Telefónica, 2003.
- “Texto e imágenes para la salvación: la edición misionera de La diferencia entre lo temporal y eterno”, *Revista Art Cultura* v. 11, n. 18, jan.-jun. 2009, p. 137-158. (http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF18/r_gonzalez_18.PDF).
- “Entre el cielo y el infierno. Arte ideas y vida en el mundo colonial”, *Entre cielos e infiernos, Memoria del V Encuentro Internacional sobre el Barroco*, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2010.
- Pastells, Pablo, S.J., *Historia de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay*, tomo 1, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1912.
- Plotino, Edición y traducción inglesa de Armstrong, A. H, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, Londres, William Heinemann Ltd., 1978, v. 5.
- Rowland, Ingrid, Athanasius Kircher and the Egyptian Oedipus, *The Ecstatic Journey: Athanasius Kircher in Baroque Rome*, University of Chicago Library, 2000, 1-20.
- Wethey, Harold, *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1949.



ROCOCÓ Y ESPIRITUALIDAD ENTRE EL HÔTEL DE SOUBISE Y EL TEMPLO DE YAGUARÓN¹

GAUVIN ALEXANDER BAILEY / CANADÁ

Por qué una forma, intimista de adornar las casas de la aristocracia francesa, llegó a transformarse en una de las manifestaciones más populares de lo sacro? Más aún, como podría haber jugado un rol tan destacado un estilo que se consideraba frívolo y decadente producto de una época en la que los ricos y ociosos buscaban la felicidad y el olvido en un mundo prefabricado de fiestas y paseos campestres². La mayoría de la gente consideraría que “el Rococó Espiritual” es una dicotomía. Pocos pensarían, como los críticos de la Ilustración Charles-Nicolas Cochin y Denis Diderot, que los temas decorativos de Juste-Aurèle Meissonnier o las pinturas de François Boucher no tuvieran más que un virtuosismo superficial, a pesar de las opiniones contrarias de los académicos más recientes³. Este menosprecio del estilo artístico en boga en Francia, Europa Central, Portugal y partes de España y Latinoamérica entre 1700 y 1800, tiene mucho que ver con el origen del Rococó en las “artes decorativas”, una rareza en los estilos europeos, separado de la tradición académica, privilegiando la pintura de *gran género* y la arquitectura pública⁴. La confianza en la seriedad en el Rococó ha sufrido, además, debido al estilo desarrollado

en una época considerada como el contraste de la Ilustración, así filósofos como Diderot, Jean-Jacques Rousseau o el Barón d’Holbach, abrieron una brecha entre la fe y la razón. Gran parte de la literatura sobre el siglo XVIII en Francia ha insinuado que como el salón de la Ilustración fue el centro de la vida intelectual, la religión perdió su relevancia para los católicos comunes y corrientes. Un sesgo laicista también distorsiona nuestra comprensión del Rococó, como los comentarios de Jean-Pierre Cuzin que llama a la *Adoración de los pastores* de Fragonard como “una de las pocas pinturas religiosas del siglo XVIII de alguna real profundidad”⁵, o aquellas de Karsten Harries y Robert Harbison que cuestionan la autenticidad del contenido espiritual en el interior de las iglesias de estilo Rococó. La postura de Harries se manifiesta en “la muerte de una arquitectura esencialmente sacra”, en lo que llama la “estetización” de lo sacro⁶, pero ellos no contaban con una nueva Cristiandad post-Barroca que restó importancia al sobrio ascetismo del pasado y abrazó la vivacidad, la juventud y la alegría de un mundo nuevo.

La religiosidad estaba muy lejos de ser derrotada en el siglo XVIII católico. El Rococó con su combinación de

¹ Traducción por María Verónica Gubler.

² A. Hauser, *The Social History of Art III*, New York, Vintage, 1951, p. 34.

³ M. Hyde y M. Ledbury, “The Pleasures of Rethinking François Boucher,” en *Rethinking Boucher*, ed. M. Hyde y M. Ledbury, Los Angeles, Getty Research Institute, 2006, p. 4; M. Yonan, “Ornament’s Invitation: the Rococo of Vienna’s Gardekirche,” *The Eighteenth Century* 50, 4, 2010, p. 285; N. Aston, *Art and Religion in Eighteenth-Century Europe*, Londres, Reaktion, 2009, p. 7.

⁴ R. Calasso, *Tiepolo Pink*, Londres, Vintage, p. 155.

⁵ Aston, 2009, p. 9.

⁶ K. Harries, *The Bavarian Rococo Church: Between Faith and Aestheticism*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1983, p. 119; R. Harbison, *Reflections on Baroque*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 57.

lo divino y lo mundano y su habilidad para abarcar una diversidad de temas y estados de ánimo, le era muy apropiado a una gran cantidad de nuevas devociones populares que acogieron gustosas esta imaginería de naturaleza, amor y felicidad. Un movimiento religioso que comenzó alrededor del año 1730, poco conocido pero muy ferviente, reconcilió el mundo terrenal del salón y su obsesión por la búsqueda de la felicidad con la devoción y el amor a Dios. En un plano intelectual superior, el secularismo impulsó a los escritores católicos a aplicar mayores energías para combatir, pero también a cooptar la cultura de las *Luces*, un “cristianismo de la razón” en el que también se celebra la naturaleza y la felicidad. Ambas tendencias de lo que yo llamo el “Rococó Espiritual”, pueden haber sido una de las más sutiles campañas de adoctrinamiento en la historia del Catolicismo.

No hay un estilo en la historia del arte occidental que esté tan estrechamente ligado a la sociabilidad, la conversación y la cortesía como el Rococó, ya que justamente nació en el crisol de la sociedad del siglo XVIII, que eran la mansión parisina o el *hôtel particulier*. Alrededor del 1700, antes de la muerte de Luis XIV y el fin de régimen de despotismo que llevó a prisión a la aristocracia de Versalles, la nobleza comenzó a asegurar su independencia, y luego bajo la regencia del Duque d’Orleans en 1715, rápidamente abandona el recargado ceremonial por una forma de vida relajada. La nobleza se apoderó de su nuevo espíritu de libertad en lo que se ha llamado “la venganza de París”, redecorando y restaurando sus casas en la Rue Saint-Honoré y en la Faubourg Saint-Germain, en un estilo que reflejaba en una menor forma su nuevo estilo de vida informal⁷.

El salón era la base de la sociedad Rococó y su moneda la conversación cortés. Los principales salones de París

congregaban, una o dos veces a la semana, a escritores, eruditos y filósofos y servía de único foro para el pensamiento naturalista y el debate intelectual, en el que las mujeres actuaban como árbitros del buen gusto⁸. En su apogeo, estos salones brindaban una amplia gama de actividades en las que se incluía las lecturas, representaciones teatrales, música, baile y, por supuesto, la conversación. Dos de las más famosas *salonnières* fueron la marquesa de Lambert y Mme. Geoffrin. Esta última fue, además, una de los más connotados mecenas femeninas del arte francés del siglo XVIII, quien era la anfitriona de los salones exclusivos (los días lunes) para pintores, grabadores y arquitectos⁹.

Las habitaciones Rococó eran más pequeñas que las del barroco, logrando de esta forma reuniones más intimistas y relajadas¹⁰. Las monumentales columnas de már-



Fig. 1. *Boudoir*, Chateau de Rambouillet (1730-36) por Jacques Verberckt.

⁷ F. Kimball, *The Creation of the Rococo*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1943, pp. 64-71, 112-13; R. Saisselin, “The Rococo as Dream of Happiness,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 19: 2, Winter 1960, p. 146; H. Sedlmayr, “The Synthesis of the Arts in Rococo,” en *The Age of Rococo*, Munich, Council of Europe, 1958, p. 25; A. Chastel, *L’art français: ancien régime*, Paris, Flammarion, 2000, p. 148; M. Levey, *Painting and Sculpture in France 1700-1789*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1993, p. 1; G. Irmscher, “Style Rocaille,” *Barockberichte* 51/52, diciembre de 2009, p. 343; M. Fumaroli, “Retour à l’antique: la guerre des goûts dans l’Europe des Lumières,” en *L’antiquité rêvée*, ed. G. Faroult et al., Paris, Musée du Louvre, 2010, p. 47; H. Sedlmayr y H. Bauer, “Rococo,” en *Encyclopedia of World Art* XII, New York, McGraw-Hill, 1966, p. 248.

⁸ M. Vidal, *Watteau’s Painted Conversations: Art, Literature and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1992; E. G. Andrew, *Patrons of Enlightenment*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, pp. 106-08; J. Ehrard, *Littérature française: le XVIIIe siècle I, 1720-1750*, Paris, Arthaud, 1974, pp. 12, 31; D. Goodman, “Enlightenment Salons: The Convergence of Female and Philosophic Ambitions,” *Eighteenth-Century Studies* 22, 3, 1989, pp. 329-50.

⁹ D. Goodman, *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment*, Ithaca, Cornell University Press, 1996, p. 91; M. Glotz y M. Maire, *Salons du XVIIIe siècle*, Paris, Ed. Latines, 1949, pp. 13-14.

¹⁰ F. Hammond, “The Creation of a Roman Festival: Barberini Celebrations for Christina of Sweden,” en *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome*, ed. M. G. Barberini et al., New Haven y Londres, Yale University Press, 1999, pp. 54-7; K. Scott, *The Rococo Interior*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1995, p. 97; J. DeJean, “A New Interiority: The Architecture of Privacy in Eighteenth-Century Paris,” en *Paris: Life & Luxury in the Eighteenth Century*, ed. Charissa Bremer-David, Los Angeles, Getty Research Institute, 2011, p. 334; M. Hellman, “Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France,” *Eighteenth-Century Studies* 32, 4, 1999, pp. 417-18. Sobre *convenance* véase Sedlmayr y Bauer, 1966, p. 243.

mol y las cornisas con dorados estucos de alto relieve y tapices ricamente bordados del barroco cedieron el paso a paredes de tonos pastel con particiones de rollos de telaraña, guirnaldas, conchas y plantas (fig. 1)¹¹. Una de las formas en las que la decoración se adaptó al placer mundano y a la sensualidad, fue a través del artificio y la ilusión. Así llevó el exterior hacia el interior, evocando pabellones de jardín y frondosas pérgolas a través de la luminosidad de sus grandes espejos y ventanas y su decoración de plantas y paisajes de Arcadia¹². Los escritores del siglo XVIII, usaban palabras como *juventud*, *gentileza*, *ligereza* y *agradable*, para caracterizar el Rococó con un estilo de confort y felicidad, como en la introducción de Jacques-François Blondel a la Enciclopedia de Diderot y d'Alembert del año 1751, en las que el ubicó el ideal del confort o “comodidad” en la base misma del nuevo estilo¹³.

El nexo del Rococó con la sociabilidad, la conversación y el respeto mutuo, está representado de manera inequívoca por el propio salón, un lugar que Benedetta Craveri describe como “una aristocracia en nostálgico retiro.”¹⁴ El salón, era el lugar más adornado de la casa decorada con esculturas doradas, pinturas en lienzo, elaboradas repisas de chimenea, espejos, apliqués, candelabros y otras manifestaciones de riqueza y *voluptuosidad* (fig. 2). El ambiente creado por esta decoración evocaba el “sueño de felicidad”, mencionado en el estudio clásico de Rémy Saisselin, como una combinación de imaginaria del mundo natural, la sociabilidad, la tranquilidad, las pasiones aquietadas y la ternura, a lo que se agregan actividades como la conversación y la lectura, que se encuentran en el meollo del Rococó.

Este sueño de felicidad no era meramente estético, ni solo animaba las actividades de la Alta Sociedad, sino

que, influenciado por los escritos de los místicos del siglo XVII, como Francisco de Sales, se relacionaba con un nuevo estilo de predicación de los Jesuitas, junto a más de cincuenta tratados espirituales e innumerables sermones del “Rococó Espiritual”, que emerge después de 1730, fundiéndose específicamente con los fundamentos e ideales de la sociedad Rococó francesa: *la cortesía*, la idea del hombre honesto, el amor y, sobre todo, el salón¹⁵. Libros como la *Teoría de los sentimientos agradables* (1747) de Lévêque de Pouilly, un tratado sobre sumergirse en los placeres de la sociedad como un ejercicio espiritual, emulando el estilo de conversación florido y sus estilos, desde el libro de conducta y el epistolario hasta poemas épicos y disertación científica¹⁶.

Los tratados brindaban dimensiones religiosas a una variedad de placeres mundanos, desde ir al teatro o caminar a la escritura de cartas e incluso el flirtear, transformando las actividades diarias en actos meditativos y considerando la felicidad humana como una prueba de la existencia de Dios. Uno de los primeros tratados sobre la felicidad espiritual, fue *Los encantos de la sociedad del cristiano* (1730) de Mme. Aubert, en el que ella utiliza por primera vez el término “encanto” para describir la dicha santa, palabra que antes se asociaba con el pecado. Para Aubert, la base de la religión es la sociedad de salón y enfatiza la capacidad del cristianismo para adaptarse a los “encantos” del mundo. Su lenguaje es mundano y sensual y ofrece, según sus propias palabras, “mil maneras (hacia) una inocente disipación.”¹⁷ Sin duda, el tratado más conocido y leído desde París a Buenos Aires, fue el *Tratado del verdadero valor del hombre* (1734), una guía moral y un manual de conducta del Maître de Claville, un errático discurso de tres volúmenes de consejos, humor y conver-

¹¹ Véase, Scott, 1995, pp. 13-43; Sedlmayr y Bauer, 1966, p. 237.

¹² Scott, 1995, pp. 158-59; N. Garnier-Pelle, A. Forray-Carlier y M.C. Anselm, *Singerie & exotisme chez Christophe Huet*, Saint-Rémy-en-L'eau, Editions Monelle Hayot, 2010, pp. 28-38; M. Roland Michel, *Lajoüe et l'Art Rocaille*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1984, p. 131.

¹³ J. F. Blondel, “Disposition (Architecture),” en *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné* XI, ed. Denis Diderot y Jean D'Alembert, Geneva, 1777, p. 109. Véase también DeJean, 2011, p. 34; Kimball, 1943, pp. 107-8, 111; Scott, 1995, p. 242; H. F. Mallgrave, ed., *Architectural Theory I*, Malden, Oxford y Victoria, Blackwell, 2006, p. 138. Véase también Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris, Vrin, 1966, p. 172.

¹⁴ Saisselin, 1960, pp. 146-47, 151. La cita es de J. A. Plax, *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, Cambridge, 2000, p. 114. Véase también B. Craveri, *The Age of Conversation*, New York Review Books, 2005, p. 27; M. J. Ballot, *Le décor intérieur au XVIIIe siècle dans la région parisienne*, Paris, G. Van Oest, 1930, p. 3; R. A. Etlin, *Symbolic Space: French Enlightenment Architecture and its Legacy*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1994, p. 133; J. F. Bédard, *Decorative Games: Ornament, Rhetoric, and Noble Culture in the Work of Gilles-Marie Oppenord*, Newark, University of Delaware Press, 2011, p. 17. Sobre los conceptos romanos de *otium* and *negotium* véase D. R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1979, pp. 9, 10-11.

¹⁵ R. Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Paris, A. Colin, 1965, p. 174. Véase también pp. 183-84. Véase S. Albertan-Coppola, “L'apologétique catholique française à l'âge des Lumières,” *Revue de l'histoire des religions* 205, 2, 1988, p. 152.

¹⁶ Sobre Morvan de Bellegarde véase J. McManners, *Church and Society in Eighteenth Century France II: The Religion of the People and the Politics of Religion*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 242; y J. T. Pekacz, *Conservative Tradition in Pre-Revolutionary France*, New York, Peter Lang, 1999, pp. 21-23.

¹⁷ Mme Aubert, *Les charmes de la société du chrétien*, Paris, Jacques Estienne, 1730, pp. 151-52 ; 11-12.



Fig. 2. *Salon de la Princesse*, Hôtel du Soubise, Paris (1737) por Germain Boffrand.



Fig. 3. Wieskirche, Baviera (1743/45-1754) por Domenikus Zimmermann.

sación, que entretiene, se burla y deleita a sus lectores¹⁸. Claville escribió: “la morosidad (parsimonia) es un sutil veneno que nos mata de una manera imperceptible. No sé de ningún remedio mejor que el placer”¹⁹. El libro está generosamente condimentado con términos que evocan la indolente forma de vida Rococó, particularmente su “sensualidad,” y Claville introduce el concepto cristiano de la voluptuosidad cristiana equiparándolo con la virtud y la divinidad²⁰.

En Francia, el rococó reflejaba un mundo material que, aunque impregnado de una espiritualidad de goce y de honestidad, se manifestaba casi exclusivamente en los interiores domésticos. Fue en Europa Central, primordialmente en Alemania del Sur, pero también en Austria, Suiza, los países Checos y la Mancomunidad Polaco-Lituana, que el rococó alcanzó su pleno potencial como estilo religioso, expandiéndose rápidamente desde los espacios íntimos, para los cuales fue creado, hacia las grandes abadías e iglesias de peregrinaje (Fig. 3). Sus pequeñas y grandes ornamentaciones alcanzaron una escala y un vigor jamás soñado en París, mayores que las fantasías impresas de Babel, Peyrotte y Meissonnier. Arribó en el momento propicio, con una gran actividad de edificación, en la que se construyeron sólo en Bavaria, Swabia y Franconia 200 iglesias de importancia artística entre 1700 y 1780, comparado con menos de la mitad en los 120 años previos²¹.

El enigma fundamental del porqué un estilo profano fue abrazado con tanto entusiasmo por motivos religiosos, ha desconcertado a los estudiosos por lo menos desde la década de 1960, cuando Sedlmayr y Bauer señalaron que “en ningún lugar de Europa el rococó penetró tan profundamente en las iglesias y el arte popular, como en Alemania del Sur”²². A su vez en fecha tan reciente, como es en 2009, Günther Irmscher aún se plantea la pregunta fundamental del porqué en Europa Central un ornamento fue también adoptado para el reino sagrado, cuando

en su lugar de origen fue inequívocamente considerado como profano, erótico y algunas veces lascivo,” pero aún no puede responderlo. Otros escritores han simplemente bordeado la cuestión, desafiando la espiritualidad del rococó religioso, viéndolo como irónico y superficial. Philippe Minguet se limitó a afirmar que la aparición de los patrones para el mobiliario de iglesia estilo rococó en las imprentas de Augsburgo “explica la cuestión del rococó religioso”, pero no explica en primer lugar el motivo para imprimirlos²³. En épocas más recientes, Michael Yonan y Christiane Hertel han calado más profundo en los aspectos religiosos del Rococó, observando su celebración de la naturaleza y su carácter festivo relacionado con la libertad y “anarquía” de la piedad popular en contraste con el manipulador “*Theatrum Sacrum*” de los interiores del Barroco a la italiana²⁴. Las múltiples perspectivas del Rococó que, en los interiores franceses es llamado *papillotage* como el término literario, provee una mayor libertad que una mirada unilateral guiada por la perspectiva, invitando al observador a participar mediante el recorrido a través de la iglesia y experimentándola en episodios y usando los sentidos.

En realidad no es tan difícil entender el porqué los mecenas de las iglesias en Europa Central estaban tan interesados en adoptar el lenguaje visual del Rococó, con su inherente festejo de la vida, del retiro, del amor y la naturaleza que eran idealmente adecuados a un entorno eminentemente rural ante un paisaje entrecruzado por caminos de peregrinaje, iglesias, ermitas y cruces, árboles sagrados y valles. Las más grandes iglesias de peregrinaje del Rococó Germánico fueron construidas para celebrar los milagros revelados a pastores o anacoretas que vivían en los bosques, por ejemplo el culto de 1738 de la estatua del Cristo llorando cuidado por la esposa de un granjero, que llevó a la construcción de la Iglesia “Die Wies” en el mismo lugar de la granja (Fig. 3), o la iglesia de “Los 14 ángeles auxiliares” que se le aparecieron a un pastor en Sa-

¹⁸ Mauzi, 1965, p. 189; Ehrard, 1974, p. 48; P. Naudin, “Un pédagogue enjoué: le Maître de Claville, l'Auteur du *Traité du vrai mérite de l'homme*,” en *Humour, ironie et humanisme dans la littérature française*, ed. P. Koeppl, Paris, H. Champion, 2001, p. 147; F. Gevrey, J. Boch, J. L. Haquette, ed., *Écrire la nature au XVIIIe siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 13.

¹⁹ Le Maître de Claville, *Traité du vrai mérite de l'homme considéré dans tous les ages et dans toutes les conditions*, Amsterdam, De la Compagnie, 1742, p. 224.

²⁰ Claville, 1742, pp. 17, 29.

²¹ H. R. Hitchcock, *German Rococo: The Zimmermann Brothers*, Baltimore, Penguin Books, 1968, p. 17. La cita es de Max Hauttman. Sobre la “*Pietas Bavaria*,” véase C. Hertel, *Pygmalion in Bavaria: the Sculptor Ignaz Günther and Eighteenth-Century Aesthetic Art Theory*, University Park, University of Maryland Press, 2011, p. 18.

²² Sedlmayr and Bauer, 1966, p. 268; Irmscher, 2009, p. 356.

²³ Minguet, 1966, p. 267.

²⁴ Hertel, 2011, pp. 72-76, 80.

jonía (Vierzehnheiligen)²⁵. Iglesias como Die Wies fueron financiadas en gran parte por los mismos peregrinos que las visitaban, que en 1740 ascendían a 100.000 por año, construidas por los campesinos y cofradías locales que pedían autorización para erigirlas²⁶.

La mayoría de los grandes artistas del estuco, arquitectos y artesanos eran también de origen campesino, provenientes de granjas y aldeas alrededor de las Abadías más importantes que promovían la producción artesanal, especialmente, el mayor centro de estuco de Wessobrunn, pero también se encontraban la albañilería y los talleres de estuco de Rott an Inn y los talleres de carpintería de Tegernsee, provistos de una gran piedad de sus artistas en sus vidas²⁷. El arquitecto/mecenas Egid Qurin Asam se hizo famoso porque casi se arruinó con la construcción de la Iglesia de San Juan de Nepomuk (1733-46) (Fig. 4), que para él constituía un acto de devoción personal y el arquitecto Dominikus Zimmermann demostró su personal devoción al Cristo de Die Wies, dedicando los últimos días de su vida al culto en una casa al frente de la iglesia. Por otro lado, varios miembros de la familia de Zimmermann y de Asam tomaron las santas órdenes²⁸.

La espiritualidad germánica estaba directamente ligada a la literatura del “Rococó espiritual” francés, que era muy popular en la Europa Central. Las bibliotecas eclesiásticas y privadas y los inventarios que he investigado en Alemania, Austria y la República Checa indican casi 1.500 de dichos libros en bibliotecas monásticas y privadas, entre los más populares estaban los de Massillon y Luis-Antoi-

ne Caraccioli, uno de los más radicales defensores de la sensualidad espiritual y la felicidad, así también una serie de otros sensualistas como Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde a Maître de Claville²⁹. Los lazos del Catolicismo centroeuropeo a la tierra no la convertían en el tipo de religión ingenua y esencialmente campesino-medieval, que los estudiosos nos han querido presentar como un contraste a la Ilustración de las ciudades. El nivel de compromiso intelectual en las grandes abadías de Alemania del Sur durante este periodo, llamado la “Ilustración Temprana” (*Frühauflärung*), era muy alto³⁰. Estas mismas bibliotecas contenían además obras de la talla de Voltaire, Rousseau, Alexander Pope, así como extensas publicaciones en ciencias naturales, astronomía y medicina. Incluso los campesinos sabían leer y la interacción entre la biblioteca, el predicador y la familia rural era directa e interactiva. A medida que el conocimiento avanza hacia el reconocimiento de los valores compartidos por la espiritualidad y la Ilustración de finales del siglo dieciocho, debemos abandonar el consabido cliché que sostiene que el Rococó refleja un catolicismo retrógrado, que Bernard Rupprecht caracteriza como: “un cuento de hadas de colores brillantes, un suntuoso desorden y superficialidad de la sensualidad espiritual” (Fig. 5)³¹. Un buen antídoto a esta visión es considerar los escritos de los teólogos ilustrados como Eusebius Amort, quien promovió el culto de la Iglesia Die Wies pero no creía en el milagro, aplicando la filosofía natural para mostrar su valor en promover las buenas obras³². La celebración germánica del mundo

²⁵ G. Kirchmeir y M. Hasenmüller, *Die Wies*, Lechbruck, Verlag Wilhelm Kienberger, 2006, pp. 3-7; B. Schütz, *Wallfahrtskirche Basilika Vierzehnheiligen*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2001, pp. 2-4; I. M. Buck, *Katholische Pfarr- und Wallfahrtskirche Maria Steinbach*, Lindenburg, Kunstverlag Josef Fink, 1998, pp. 1-4; J. Salzgeber, *Einsiedeln*, Einsiedeln, Eberle, 1980, pp. 13-14; Aston, 2009, p. 242; M. R. Forster, *Catholic Revival in the Age of the Baroque: Religious Identity in Southwest Germany, 1550-1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 97-102; Hertel, 2011, pp. 121-123; M. Yonan, “The Wieskirche: Movement, Perception, and Salvation in the Bavarian Rococo,” *Studies in Eighteenth Century Culture* 41, 2012, pp. 7-8.

²⁶ Aston, 2009, p. 239; Harries, 1983, pp. 145-46, 199; H. Bleibrunner, *Andachtsbilder aus Altbayern*, Munich, 1971, pp. 10-11.

²⁷ Sobre los *Stukkatorentwürfe* véase P. Volk y A. Hirmer, *Rokokoplastik in Altbayern, Bayrisch Schwaben und im Allgäu*, Munich, Hirmer Verlag, 1981, pp. 14-19; Harries, 1983, p. 8; H. Bauer y A. Bauer, *Klöster in Bayern: eine Kunst- und Kulturgeschichte*, Munich, Beck Verlag, 1993, p. 40; N. Lieb y M. Hirmer, *Barockkirchen: Zwischen Donau und Alpen*, Munich, Hirmer Verlag, 1997, p. 11; H. Rohrmann, *Die Wessobrunner des 17. Jahrhunderts*, Munich, EOS, 1999. Véase también H. Schnell and U. Schedler, *Lexikon der Wessobrunner*, Munich y Zurich, 1988.

²⁸ Schnell y Schedler, 1988, pp. 325, 341; A. Röhl, *Die Künstlerfamilie Asam und ihr Wirken in Niederbayern und der Oberpfalz*, Abensberg, 1987, pp. 9, 137; B. Rupprecht y W. C. von der Mülbe, *Die Brüder Asam: Sinn und Sinnlichkeit im bayerischen Barock*, Regensburg, Pustet Verlag, 1985, pp. 19, 46; Hempel, 2011, p. 185; Hitchcock, 1978, pp. 77-78; Harries, 1983, p. 146. Hertel, 2011, fig. 59.

²⁹ G. A. Bailey, *The Spiritual Rococo: Décor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia* (Aldershot, forthcoming): Appendix A.

³⁰ S. Holz, “On Sermons and Daily Life” en *Preaching, Sermon and Cultural Change in the Long Eighteenth Century*, ed. J. van Eijnatten, Leiden, Brill, 2009, p. 275; E. Moser-Rath, *Dem Kirchenvolk die Leviten Gelesen: Alltag im Spiegel der Leviten gelesen*, Stuttgart, Verlag Metzler, 1991, p. 28; V. Loers, *Rokokoplastik und Dekorationssysteme: Aspekte der süddeutschen Kunst und des ästhetischen Bewusstseins im 18. Jahrhundert*, Munich, 1976, pp. 103-04; M. Printy, “Catholic Enlightenment and Reform Catholicism in the Holy Roman Empire,” en *A Companion to the Catholic Enlightenment in Europe*, ed. U. L. Lehner y M. O. Printy, Leiden, Brill, 2010, pp. 165, 170-73, 176.

³¹ Rupprecht y von der Mülbe, 1985, p. 50. Véase también Harries, 1983, p. 8. Sobre Amort véase Loers, 1976, pp. 103-04; Yonan, 2012, pp. 9-11.

³² Yonan, 2012, 9-10; Printy, 2010, 177. Véase también G. Rückert, *Eusebius Amort und das bayerische Gestelesleben im 18. Jahrhundert*, Munich, F. X. Seitz, 1956; y K. Precht-Nußbaum, *Zwischen Augsburg und Rom. Der Pollinger Augustiner-Chorherr Eusebius Amort (1692-1775): Ein bedeutender Repräsentant katholischer Aufklärung in Bayern*, Paring, Augustiner-Chorherren-Verlag, 2007.



Fig. 4. *San Juan Nepomuceno* (Asamkirche), Munich (1733-46) por Egid Quirin Asam.



Fig. 5. San Leonardo, Eschlbach, Baviera (1760s) por Johann Anton Bader.



Fig. 6. Igreja de la cofradia de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, Rio de Janeiro, 1771.

natural no era menos sofisticada que la de Spinoza, Rousseau o Watteau.

Portugal y Brasil fomentaban un gran número de variedades regionales de Rococó religioso, siete según un recuento, a pesar de su relativamente pequeña población (Portugal tenía unos escasos dos millones comparados a los veinte de Francia)³³. Portugal y Brasil (especialmente Minas Gerais) tenían una floreciente cultura de tertulias con lecturas literarias y debates filosóficos, lo que significaba que la literatura del Rococó espiritual, leída con avidez en la Corte y en las grandes abadías y catedrales, se adaptaba de mejor forma a la sociedad local que en Baviera³⁴. De hecho, con el sacerdote orador Teodoro Almeida (1722-1804), Portugal obsequió al Rococó espiritual uno de sus escritores más connotados, cuya combinación de felicidad espiritual y su libro “El cristianismo de la razón”, lo convirtió en el tema de los círculos aristocráticos desde París a Varsovia³⁵.

El Rococó espiritual incursionó en forma temprana en Portugal y Brasil, como lo evidencia el particular entusiasmo en las más importantes bibliotecas de los mo-

nasterios, de la catedral y de la corte por los escritores del Rococó espiritual como Bellegarde, Nicolas-Sylvestre Bergier, François Bretonneau, Caraccioli, Nicholas Malebranche, y Massillon³⁶. A mediados del siglo dieciocho la forma francesa de predicación (“*pregar à francesa*”), con su estructurado rigor y decoro, comenzó a tener preeminencia, especialmente a través de los Oratorianos, quienes a su vez eran los responsables de la introducción de la filosofía racionalista y del método científico en Portugal³⁷. De la misma forma, el lenguaje empezó a cambiar a medida que el mundo Hispano abrazaba la cultura francesa de la *hônnetété* y de la sensibilidad, y esta manera intimista de hablar junto con el “lenguaje muy afectuoso” lo que se refleja en el púlpito³⁸.

Ninguna región en Latino América promovió el Rococó eclesiástico más que Brasil, en especial en el Nordeste (Pernambuco, Bahía), en Minas Gerais (hogar de las minas de oro y de diamantes) y en Río de Janeiro. La fuerza impulsora detrás de la aceptación del Rococó en la América portuguesa fue la organización laico religiosa o confraternidad, que proliferó en Brasil y provocó uno de

³³ K. Maxwell, “Eighteenth-century Portugal: faith and reason, tradition and innovation during a golden age,” en J. Levenson, *The Age of the Baroque in Portugal*, Washington, National Gallery of Art, 1993, p. 104; R. Blackburn, *The Making of New World Slavery: From the Baroque to the Modern, 1492-1800*. Londres, 1998, pp. 381, 486. Brazil tuvo una población de 1.5 millones de personas en 1750.

³⁴ V. Anastácio, “Cherchez la femme (à propos d’une forme de sociabilité littéraire à Lisbonne à la fin du XVIIIème siècle)” en *Arquivos do Centro Cultural Português*, XLIX, 2005, p. 97.

³⁵ F. Azevedo, “Teodoro de Almeida: A Religious Orator of the Portuguese Enlightenment,” *Luso-Brazilian Review* 16, 2, 1979, pp. 242-245.

³⁶ Bailey, forthcoming, Appendix B.

³⁷ M. L. Malato Borralho, “Teodoro de Almeida,” en *Estudios em homenagem a João Francisco Marques I*, ed. Luis de Oliveira Ramos et al, Porto, Universidade de Porto, 2001, pp. 213-16; Malato Borralho, 2001, p. 213.

³⁸ R. Earle, “Letters and Love in Colonial Spanish America,” *The Americas* 62, 1, 2005, p. 40.

los mayores auges de construcción eclesiástica en Latino América, especialmente en Minas³⁹. Las confraternidades produjeron un profundo impacto en las expresiones exteriores del Cristianismo cotidiano, a través de sus procesiones y espectáculos dramáticos y musicales, a su vez prefirieron las decoraciones lujosas en el estilo francés. Algunos interiores de sus capillas e iglesias se parecen mucho a los salones franceses, quizás debido a una ley de 1759 que ha prohibido a la gente de manifestar riqueza en sus casas, coches, o traje, pero que permitió que ellos gasten dinero en los templos (Fig. 6)⁴⁰. Ir a misa fue la única actividad pública disponible a las mujeres brasileiras de clase alta y entonces las iglesias estuvieron un lugar muy importante para exhibición social.

El Rococó llegó a Hispano América a través de tres regiones geográficas observadas hasta ahora: desde Francia vía impresiones, de Europa Central vía artistas, arquitectos y grabados y desde Portugal y Brasil, a través de los artesanos de retablos, pero sobre todo desde Europa Central. Ninguna parte de Latino América fue más influenciada por el Rococó Alemán que el Cono Sur, que recibió la mayor afluencia de arquitectos, escultores, pintores y artesanos emigrantes alemanes en Latino América durante el siglo dieciocho. Pero la situación en el Cono Sur fue diferente de la de España y los asentamientos más establecidos en Latino América como Perú o México, que habían mostrado poco entusiasmo por el Rococó, más allá que los muebles y otras artes portátiles.

La ola de inmigración de artesanos no-ibéricos al Cono Sur comenzó a finales del siglo XVIII. Previamente, la Corona española había impedido que los extranjeros visitasen sus territorios americanos, pero, en 1691 grandes grupos de misioneros germánicos ya viajaban a América del Sur y

desde 1716 a 1767, llegaron grupos regulares de estos misioneros a Paraguay, Argentina y Chile⁴¹. Entre los más destacados, se encuentra Juan Kraus de Pilsen, quien diseñó y contribuyó en muchas iglesias en Buenos Aires, Córdoba, Salta y Paraguay, y Anton Harls de Tegernsee, responsable de la iglesia Rococó de la estancia Santa Catalina y el misionero suizo Martin Schmid, que construyó iglesias en las misiones de Chiquitos en las tierras bajas de la actual Bolivia⁴². Pero los que fueron especialmente significativos para la historia del Rococó en América del Sur, fueron los 36 arquitectos, artistas y artesanos Jesuitas germánicos, que viajaron a Chile desde lugares como Wessobrunn, Ausburgo y Munich. No obstante, la figura más importante no fue un artista sino que un administrador con visión de futuro y mecenas de las artes con buenos contactos en la Baviera de Max Emanuel, el padre Karl Hamhausen⁴³. Al ser nombrado Procurador General de Chile en 1729, Hamhausen se encontraba en situación de pedir ayuda internacional para apoyar y procurar la mano de obra para los proyectos que él concebía, entre los que se incluía la academia de artes y oficios en Calera de Tango, lugar donde los artistas y artesanos de habla alemana trabajaron en una escala casi industrial y produjeron de todo, desde púlpitos a campanas de las iglesias de la incipiente colonia (Fig. 7). La oportunidad en la que Haimhausen decidió reclutar a artistas jesuitas alemanes, resultó providencial. En 1745 viajó a Munich con una petición para que los superiores de cada una de las cinco provincias alemanas de la Compañía de Jesús, propusiera artesanos de su territorio, especialmente arquitectos, carpinteros y pintores, dado el hecho que Europa Central estaba colmada de talentosos jóvenes artesanos, que tenían dificultades para encontrar trabajo, obtuvo una entusiasta respuesta⁴⁴. Muchos de los

³⁹ C.R. Boxer, *The Golden Age of Brazil, 1695-1750*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1962, p. 54; K. J. Higgins, "Licentious Liberty" in a Brazilian Gold-mining Region: Slavery, Gender, and Social Control in Eighteenth-Century Sabará, Minas Gerais, University Park, Pennsylvania State University Press, 1992, p. 102; M. P. Oliveira, "O compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto (1738), *Revista Cantareira* 16 (2011), p. 2.

⁴⁰ M. R. da Cruz Duran, *Ecos do púlpito: oratória sagrada no tempo de D. João VI*, São Paulo, Unesp, 2010.

⁴¹ W. Hanisch: "El P Carlos Haimbhausen SJ precursor de la industria chilena," *Jahrbuch für Kunstgeschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas* 10, 1973, p. 145; E. Pereira Salas, *Historia del arte en el reino de Chile*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1965, p. 80.

⁴² G. M. Viñuales, "Los jesuitas de origen alemán. Su obra en el Río de la Plata," en *Alemanes en la arquitectura argentina*, ed. Ramón Gutiérrez and Patricia Méndez, Buenos Aires, Cedodal, 2010, pp. 13-14, 25-26; A. de Paula, R. Gutiérrez, y G. Viñuales, *Influencia alemana en la arquitectura argentina*, Resistencia, Departamento de Historia de la Arquitectura de la Universidad Nacional del Nordeste, 1981, pp. 28-29, 215-222; G. Furlong, *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires, Editorial Huarpes, 1946, pp. 126-138; V. Sierra, *Los jesuitas germanos en la conquista espiritual de Hispano-América*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Teología, 1944, pp. 260-61; E. Kühne, *Martin Schmid: Missionar, Musiker, Architekt*, Lucerne, Landesmuseum, 1994.

⁴³ J. Meier y M. Müller, *Jesuiten aus Zentraleuropa in Portugiesisch- und Spanisch-Amerika 2: Chile*, Münster, 2011, pp. 175-190; Hanisch, 1973, pp. 157-72; Pereira, 1965, pp. 82-85; Sierra, 1944, pp. 238-242.

⁴⁴ "...tales autem, qui sint testores pannorum, vel chirurgus, apothecarii, sartores eximii, architecti, et praecipue fabri lignarii, quo majus aliquod aedificium, ut templum, extruse; aut etiam si pictor habeat in arte sua bene versatum. Quod si nullum eiusmodi artificem reperiat ex nostris, etiam candidatos aliquos nominase mihi potent, quam in Religione nostra, saltem tirocinio iam probatos malim..." [Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, *Epp NN 9 Epistolae communes 1681-1770*, 169a-b (17 de julio de 1745)] Véase también Hanisch, 1973, p. 162; Sierra, 1944, pp. 238-39.



Fig. 7. *Hacienda Calera de Tango*, alrededores de Santiago (1755-62), Chile.



Fig. 8. *Antiguo Altar de San Ignacio de la Iglesia de San Miguel* (ahora San Juan Evangelista) por el taller jesuita (1748-1762).

hombres que partieron a Chile en 1746 eran de veinte años o menos y todos, menos tres, fueron admitidos en la Compañía exclusivamente para esta misión⁴⁵.

El foco principal de la decoración rococó en Chile fue la iglesia jesuita de San Miguel en Santiago (terminada en 1766 pero que fue destruida)⁴⁶. Luego la Compañía edificó una nueva y más espaciosa iglesia encargada al arquitecto tirolés, Franz Grueber, con una fachada coronada en el centro por una torre de madera pintada, que afortunadamente se encuentra registrada en dibujos del siglo XIX. La torre era la parte más germánica de la iglesia con su techo a la holandesa, cúpula voladiza y remates, con un reloj de cuatro caras fabricado en Calera de Tango. Era muy común en Europa Central la colocación de la torre en el centro de la fachada, su campanario y el perfil de su cúpula nos recuerdan los ejemplares germánicos como aquellos de la torre de la iglesia de San Pedro en Munich, del siglo XVII. Es posible hacerse una idea del rico interior decorado gracias a los inventarios y fragmentos que aún se mantienen y retablos rococó de la iglesia que sobreviven hasta hoy (Fig. 8).

En las antiguas misiones seculares de Paraguay, se puede encontrar algunos de los más extraordinarios interiores rococó en América del Sur. Fueron hechos en su mayor parte por arquitectos y artesanos guaraníes: los interiores de las parroquias paraguayas de Yaguarón, Capiatá, Píribuy y otros pueblos del sur de Asunción, combinan el rococó luso-brasileño con distintivos rasgos indígenas⁴⁷. Gerónimo Verdejo, párroco de Yaguarón, encargó una típica iglesia misionera que parece un galpón, pero, con un extraordinario interior de estilo rococó, con grandiosos retablos, confesionarios y pulpitos armonizados con techos pintados con *rocallas*, flores y enredaderas, para lo cual Verdejo contrató al itinerante fabricante de retablos

portugués, José de Sousa Cavadas (Fig. 9)⁴⁸. Inspirado en las reducciones jesuitas, le pidió al fabricante de retablos que comenzara un taller de artesanía en el que se formó una generación de constructores, escultores y pintores indígenas, que luego usarían lo aprendido en la iglesia de Yaguarón en otras comisiones de la iglesia, difundiendo así el estilo rococó portugués en diferentes aldeas, como la cercana Capiatá. El interior con sus verdes, grises, rojos y violetas y a las columnas talladas en forma de tronco, dan la sensación de estar en la glorieta de un jardín. El altar mayor combina un frontón de inspiración Augsburgo con una sección inferior dominada por las columnas salomónicas. Los escultores y *retablistas* guaraníes aportaron su propio estilo a las obras que hacían para estas iglesias, mediante un aplanamiento de las formas, la introducción de la flora y fauna autóctona y las pasionarias, las palmas y helechos, el uso de pigmentos naturales, y una transformación de las rocallas y otros motivos foráneos en exuberantes formas vegetales⁴⁹.

El Rococó llegó en una época de gran modernización en Hispano América. Las reformas de los Borbones, la más invasiva vino de Carlos III, trataron de modernizar una sociedad colonial atrasada y fuera de contacto con los ideales progresistas de la Ilustración⁵⁰. Los obispos y los predicadores reformistas procuraron alejar a sus congregaciones de una piedad que le daba mucha importancia al esplendor externo y la veneración de las imágenes, y manteniendo una más simple, con una mayor fe interior en un Dios trascendente⁵¹. Pero incluso antes que estas reformas se concretaran, la espiritualidad colonial cambió dramáticamente a medida que clérigos y los monjes adoptaron la nueva forma francesa de predicación. Los criollos de Hispano América acogieron con entusiasmo la literatura del Rococó Espiritual. Fue aceptada por los

⁴⁵ Hanisch, 1973, p. 162.

⁴⁶ Pereira, 1965, p. 104; Sobre San Miguel véase G. A. Bailey, "La Calera de Tango (1741-1767) y los otros talleres de arte misional de la Compañía de Jesús en Chile colonial," en *Los jesuitas y la modernidad en iberoamérica, 1549-1773*, ed. M. Marzal y L. Bacigalupo, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007, pp. 259-69.

⁴⁷ R. Gutiérrez, *Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay, 1537-1911*, Resistencia, Departamento de Historia de la Arquitectura de la Universidad Nacional del Nordeste, 1978, p. 281; J. Plá, *El barroco hispano-Guaraní*. Asunción, Universidad Católica "Nuestra Señora de la Asunción", 2006, p. 200.

⁴⁸ H. Schenone: 'Tallistas portugueses en el Río de la Plata,' *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 8, 1955, p. 44; G. Furlong, *El transplante cultural: arte*, Buenos Aires, Tipográfica Editora Argentina, 1969, pp. 292-93.

⁴⁹ Plá, 2006, p. 208.

⁵⁰ Véase: K. Melvin *Building Colonial Cities of God*, Stanford, Stanford University Press, 2012; B. Larkin, *The Very Nature of God*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2010; P. Voekel, *Alone Before God*, Durham y Londres, Duke University Press, 2002; W. Taylor, *Magistrates of the Sacred*, Stanford, Stanford University Press, 1996; S. Serulnikov, *Subverting Colonial Authority: Challenges to Spanish Rule in Eighteenth-Century Southern Andes*, Durham y Londres, Duke University Press, 2003; S. Thomson, *We Alone Will Rule: Native Andean Politics in the Age of Insurgency*, Madison y Londres, University of Wisconsin Press, 2002; y S. O'Phelan Godoy, *La gran rebelión en los Andes*, Cusco, Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1995.

⁵¹ Larkin, 2010, p. 7; Melvin, 2012, p. 7.

colegios, residencias, noviciados y misiones por órdenes predicantes como los Jesuitas, Mercedarios, Dominicos y Franciscanos y, a su vez, por monjas, laicos y religiosos por igual. El entusiasmo por lo francés en el Cono Sur, fue compartido también por un impresionante número de escritores del siglo XVII tardío y, especialmente el siglo XVIII, sobre todo en temas espirituales, retórica y filosofía. Irónicamente, en la residencia Jesuita en Montevideo (en la antigua provincia de Paraguay) mantenían una copia de obras de Voltaire, el hombre que había escrito una parodia de esa misión en *Candide*. Sermones manuscritos que se basan en textos franceses del siglo XVII usan el mismo suave y sensual lenguaje como modelo, como este sermón de Lucas Capítulo VI de Buenos Aires: “O vista dichosa!



Fig. 9. José de Sousa Cavadas y escultores Guaraníes, *Altar Mayor, San Buenaventura*, Yaguarón, ca. 1752-55.

Que deliquios de amor no causarás en el corazón de un bienaventurado? Como le harás prorumpir en afectos de agradecimiento! O Dios nuestro y lo que te debo, pues solo por tu bondad me tragiste a estos palacios, donde todo es alegría, todo deleite, todo fragancia, todo anegarse en dulzuras, en consuelos, en gosos! O bien infinito, que he de amarte, y alabarte siempre, y gozarme, de que todos te amen, y te alaben!⁵²”

El Rococó ofrecía una alternativa ligera y sin complicaciones al saturado Barroco del resto de Hispano América, como en los altares laterales de Tepetzotlán, México (1760-62). De hecho, en marcado contraste con Francia y Europa Central, donde se consideraba al Rococó como enemigo de la Razón, en el Cono sur llegó a ser el estilo preferido por los reformadores inspirados en la Ilustración, debido a que estimaban que su claridad y delicadeza, consideradas decadentes en Europa, traían una brisa de aire fresco a un estilo de decoración eclesiástica muy compleja y sobreactuada. Los modelos de altares de Augsburgo permitieron un retorno a una clara estructura en las columnas, en las unidades formales y una reducción de los ornamentos, los que mantuvieron el Neoclasicismo a raya en casi todo Latino América hasta el siglo XIX.

¿A qué se debe el éxito del Rococó como un lenguaje de espiritualidad dentro de un espectro tan amplio de sociedades? El Rococó en Francia le dió a una cultura esencialmente laica un medio para celebrar la felicidad, la naturaleza y un refugio que podía ser profundamente espiritual. En Europa Central sirvió a una comunidad de eclesiásticos y aristócratas ilustrados que compartían con una cultura campesina de profundo amor por la naturaleza. En Portugal y particularmente Brasil, la sociedad adoptó un estilo y una teología de inspiración francesa que fomentaban la celebración de la felicidad, el amor y la libertad inspirada en la Ilustración. El común denominador en todas estas regiones es la capacidad del Rococó para deleitar y relacionarse con la naturaleza. Su falta de perspectivas comunes proporcionaba un juego visual en el que los observadores podían encontrar la felicidad o lo divino, con serendipia, ingenio y asombro. Sus colores claros, especialmente el azul huevo de petirrojo y los verdes claro tan comunes de encontrar en muchos lugares, nos recuerdan cielos y campos, y la relativa escasez de su decoración además de la luz que se refleja a través de sus espejos, junto con sus amplias ventanas, dan al espectador espacio para respirar. El carácter transformador y orgánico de su decoración –vegetal, animal y mineral–, celebran el potencial humano y la libertad, a través de la metamorfosis sagrada o profana.

⁵² Buenos Aires, Archivo General de la Nación, *Biblioteca Nacional* 6224, fol. 5a-b.

BIBLIOGRAFÍA

- Albertan-Coppola, S., "L'apologétique catholique française à l'âge des Lumières," *Revue de l'histoire des religions* 205, 2, 1988, pp. 151-180.
- Anastácio, V., "Cherchez la femme (à propos d'une forme de sociabilité littéraire à Lisbonne à la fin du XVIIIème siècle)" en *Arquivos do Centro Cultural Português*, XLIX (2005), pp. 93-101.
- Andrew, E. G., *Patrons of Enlightenment*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- Aston, N., *Art and Religion in Eighteenth-Century Europe*, Londres, Reaktion, 2009.
- Aubert, Mme, *Les charmes de la société du chrétien*, Paris, Jacques Estienne, 1730.
- Azevedo, F., "Teodoro de Almeida: A Religious Orator of the Portuguese Enlightenment," *Luso-Brazilian Review* 16, 2, Winter, 1979, pp. 239-247.
- Bailey, G. A., "La Calera de Tango (1741-1767) y los otros talleres de arte misional de la
- Compañía de Jesús en Chile colonial," en *Los jesuitas y la modernidad en iberoamérica, 1549-1773*, ed. M. Marzal y L. Bacigalupo, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007, pp. 259-69.
- , *The Spiritual Rococo: Décor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia*, Aldershot, Ashgate, forthcoming.
- Ballot, M. J., *Le décor intérieur au XVIIIe siècle dans la région parisienne*, Paris, G. Van Oest, 1930.
- Bauer, Hermann y Anna Bauer, *Klöster in Bayern: eine Kunst- und Kulturgeschichte*, Munich, Beck Verlag, 1993.
- Bédard, J. F., *Decorative Games: Ornament, Rhetoric, and Noble Culture in the Work of Gilles-Marie Oppenord*, Newark, University of Delaware Press, 2011.
- Blackburn, R., *The Making of New World Slavery: From the Baroque to the Modern, 1492-1800*, Londres, Verso, 1998.
- Bleibrunner, H., *Andachtsbilder aus Altbayern*, Munich, 1971.
- Blondel, J. F., "Disposition (Architecture)," en *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné* XI ed. Denis Diderot y Jean D'Alembert, Geneva, 1777, p. 109.
- Boxer, C.R., *The Golden Age of Brazil, 1695-1750*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1962.
- Bremer-David, C., *Paris: Life & Luxury in the Eighteenth Century*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2011.
- Calasso, R., *Tiepolo Pink*, Londres, Vintage, 2010.
- Chastel, A., *L'art français: ancien régime*, Paris, Flammarion, 2000.
- Claville, M., *Traité du vrai mérite de l'homme considéré dans tous les ages et dans toutes les conditions*, Amsterdam, De la Compagnie, 1742.
- Coffin, D. R., *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1979.
- Craveri, B., *The Age of Conversation*, New York Review Books, 2005.
- DeJean, J., "A New Interiority: The Architecture of Privacy in Eighteenth-Century Paris," en *Paris: Life & Luxury in the Eighteenth Century*, ed. C. Bremer-David, Los Angeles, Getty Research Institute, 2011, pp. 33-52.
- Earle, R., "Letters and Love in Colonial Spanish America," *The Americas* 62, 1, julio de 2005, pp. 17-46.
- Ehrard, J., *Littérature française: le XVIIIe siècle I, 1720-1750*, Paris, Arthaud, 1974.
- Etlin, R. A., *Symbolic Space: French Enlightenment Architecture and its Legacy*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1994.
- Forster, M. R., *Catholic Revival in the Age of the Baroque: Religious Identity in Southwest Germany, 1550-1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Fumaroli, M., "Retour à l'antique: la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières," en *L'antiquité rêvée*, ed. Guillaume Faroult et al., Paris, Musée du Louvre, 2010, pp. 23-55.
- Furlong, G., *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires, Editorial Huarpes, 1946.
- Furlong, G., *El transplante cultural: arte*, Buenos Aires, Tipográfica Editora Argentina, 1969.
- Garnier-Pelle, N., A. Forray-Carliet y M.C. Anselm, *Singerie & exotisme chez Christophe Huet*, Saint-Rémy-en-L'eau, Editions Monelle Hayot, 2010.
- Glötz, M. y M. Maire, *Salons du XVIIIe siècle*, Paris, Ed. Latines, 1949.
- Goodman, D., "Enlightenment Salons: The Convergence of Female and Philosophic Ambitions," *Eighteenth-Century Studies* 22, 3, 1989, pp. 329-50.
- Gutiérrez, R., *Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay, 1537-1911*, Resistencia, Departamento de Historia de la Arquitectura de la Universidad Nacional del Nordeste, 1978.
- Hammond, F., "The Creation of a Roman Festival: Barberini Celebrations for Christina of Sweden," en *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome*, ed. Maria Giulia Barberini et al., New Haven y Londres, Yale University Press, 1999, pp. 54-57.
- Hanisch, W., "El P. Carlos Haimbhausen SJ precursor de la industria chilena," *Jahrbuch für Kunstgeschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas* 10 (1973), pp. 133-206.
- Harbison, R., *Reflections on Baroque*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- Harries, K., *The Bavarian Rococo Church: Between Faith and Aestheticism*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1983.
- Hauser, A., *The Social History of Art III*, New York, Vintage, 1951.
- Hellman, M., "Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France," *Eighteenth-Century Studies* 32, 4, 1999, pp. 415-45.
- Hertel, C., *Pygmalion in Bavaria: the Sculptor Ignaz Günther and Eighteenth-Century Aesthetic Art Theory*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2011.
- Higgins, K. J., "Licentious Liberty" in a Brazilian Gold-mining Region: *Slavery, Gender, and Social Control in Eighteenth-Century Sabará, Minas Gerais*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1992.
- Hitchcock, H. R., *German Rococo: The Zimmermann Brothers*, Baltimore, Penguin Books, 1968.
- Holz, S., "On Sermons and Daily Life" en *Preaching, Sermon and Cultural Change in the Long Eighteenth Century*, ed. J. van Eijnatten, Leiden, Brill, 2009, pp. 263-312.
- Hyde, M., y M. Ledbury, "The Pleasures of Rethinking François Boucher," en *Rethinking Boucher*, ed. M. Hyde y M. Ledbury, Los Angeles, Getty Research Institute, 2006.

- Irmscher, G., "Style Rocaille," *Barockberichte* 51/52, diciembre de 2009, pp. 339-414.
- Kimball, F. *The Creation of the Rococo*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1943.
- Kühne, E., *Martin Schmid: Missionar, Musiker, Architekt*, Lucerne, Landesmuseum, 1994.
- Larkin, B. *The Very Nature of God*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2010.
- Levey, M., *Painting and Sculpture in France 1700-1789*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1993.
- Lieb, N., y M. Hirmer, *Barockkirchen: Zwischen Donau und Alpen*, Munich, Hirmer Verlag, 1987.
- Loers, V., *Rokokoplastik und Dekorationssysteme: Aspekte der süddeutschen Kunst und des ästhetischen Bewusstseins im 18. Jahrhundert*, Munich, 1976.
- Malato Borralho, M. L., "Teodoro de Almeida," en *Estudios em homenagem a João Francisco Marques I*, ed. Luís de Oliveira Ramos et al., Porto, Universidade do Porto, 2001, pp. 213-16.
- Mallgrave, H. F., ed., *Architectural Theory I*, Malden, Oxford y Victoria, Blackwell, 2006.
- Mauzi, R., *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1965.
- Maxwell, K., "Eighteenth-century Portugal: faith and reason, tradition and innovation during a golden age," en *The Age of the Baroque in Portugal*, ed. Jay Levenson, Washington, National Gallery of Art, 1993.
- McManners, J., *Church and Society in Eighteenth Century France II: The Religion of the People and the Politics of Religion*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Meier, J., y M. Müller, *Jesuiten aus Zentraleuropa in Portugiesisch- und Spanisch-Amerika 2: Chile*, Münster, 2011.
- Melvin, K., *Building Colonial Cities of God*, Stanford, Stanford University Press, 2012.
- Minguet, P., *Esthétique du rococo*, Paris, Vrin, 1966.
- Moser-Rath, E., *Dem Kirchenvolk die Leviten Gelesen: Alltag im Spiegel die Leviten gelesen*, Stuttgart, Verlag Metzler, 1991.
- Naudin, P., "Un pédagogue enjoué: le Maître de Claville, l'Auteur du *Traité du vrai mérite de l'homme*," en *Humour, ironie et humanisme dans la littérature française*, ed. Philippe Koeppel, Paris, H. Champion, 2001.
- O'Phelan Godoy, S., *La gran rebelión en los Andes*, Cusco, Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1995.
- Paula, A., R. Gutiérrez, y G. Viñuales, *Influencia alemana en la arquitectura argentina*, Residencia, 1981.
- Pavonne Oliveira, M., "O compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto (1738)," *Revista Cantareira* 16, 2011, pp. 1-9.
- Pekacz, J. T., *Conservative Tradition in Pre-Revolutionary France*, New York, Peter Lang, 1999.
- Plá, J., *El barroco hispano-Guaraní*. Asunción, Universidad Católica "Nuestra Señora de la Asunción", 2006.
- Plax, J. A., *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Precht-Nußbaum, K., *Zwischen Augsburg und Rom. Der Pollinger Augustiner-Chorherr Eusebius Amort (1692-1775): Ein bedeutender Repräsentant katholischer Aufklärung in Bayern*, Paring, Augustiner-Chorherren-Verlag, 2007.
- Printy, M., "Catholic Enlightenment and Reform Catholicism in the Holy Roman Empire," en *A Companion to the Catholic Enlightenment in Europe*, ed. U. L. Lehner y M. O. Printy, Leiden, Brill, 2010, pp. 165-214.
- Röhl, A., *Die Künstlerfamilie Asam und ihr Wirken in Niederbayern und der Oberpfalz*,
- Abensberg, Weltenburger Akademie, 1987.
- Rohrmann, H., *Die Wessobrunner des 17. Jahrhunderts*, Munich, EOS, 1999.
- Roland Michel, M., *Lajoüe et l'Art Rocaille*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1984.
- Rückert, G., *Eusebius Amort und das bayerische Gestelesleben im 18. Jahrhundert*, Munich, F. X. Seitz, 1956.
- Rupprecht, B. y W. C. von der Mülbe, *Die Brüder Asam: Sinn und Sinnlichkeit im bayerischen Barock*, Regensburg, Pustet Verlag, 1985.
- Saisselin, R., "The Rococo as Dream of Happiness," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 19: 2, 1960, pp. 145-52.
- Pereira Salas, E., *Historia del arte en el reino de Chile*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1965.
- Schenone, H., "Tallistas portugueses en el Río de la Plata," *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 8, 1955, pp. 40-56.
- Schnell, H., y U. Schedler, *Lexikon der Wessobrunner*, Munich y Zürich, 1988.
- Scott, K., *The Rococo Interior*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1995.
- Sedlmayr, H., y H. Bauer, "Rococo," en *Encyclopedia of World Art XII*, New York, McGraw-Hill, 1966, pp. 230-48.
- Sedlmayr, H., *The Age of Rococo*, Munich, Council of Europe, 1958.
- Serulnikov, S., *Subverting Colonial Authority: Challenges to Spanish Rule in Eighteenth-Century Southern Andes*, Durham y Londres, Duke University Press, 2003.
- Sierra, V., *Los jesuitas germanos en la conquista espiritual de Hispano-América*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Teología, 1944.
- Taylor, W., *Magistrates of the Sacred*, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- Thomson, S., *We Alone Will Rule: Native Andean Politics in the Age of Insurgency*, Madison y Londres, University of Wisconsin Press, 2002.
- Vidal, M., *Watteau's Painted Conversations: Art, Literature and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1992.
- Viñuales, G. M., "Los jesuitas de origen alemán. Su obra en el Río de la Plata," en *Alemanes en la arquitectura argentina*, ed. R. Gutiérrez y P. Méndez, Buenos Aires, Cedodal, 2010.
- Voekel, P., *Alone Before God*, Durham y Londres, Duke University Press, 2002.
- Volk, P. y A. Hirmer, *Rokokoplastik in Altbayern, Bayrisch Schwaben und im Allgäu*, Munich, Hirmer Verlag, 1981.
- Yonan, M., "Ornament's Invitation: the Rococo of Vienna's Gardekirche," *The Eighteenth Century* 50, 4, 2010, pp. 285-308.
- Yonan, M., "The Wieskirche: Movement, Perception, and Salvation in the Bavarian Rococo," *Studies in Eighteenth Century Culture* 41, 2012, pp. 1-25.



DE ESPAÑA A GUATEMALA A TRAVÉS DE MÉXICO. INGENIERÍA Y ARQUITECTURA EN AMÉRICA EN EL SIGLO XVIII

LUIS JAVIER CUESTA HERNÁNDEZ / MÉXICO

UN PLANO

Corría la primavera de 2008, y mientras me hallaba realizando una estancia docente en el Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica en Santiago, encontré en la mapoteca del Archivo Nacional de Chile este plano (Fig. 1), que, hasta donde entiendo, no se ha publicado ni discutido hasta ahora.

Se trata de un plano no demasiado grande, en el que los muros aparecen delineados con tinta negra y sombreados con aguada sepia, en tanto que los vanos aparecen marcados con punteado rojo. No hay orientación, escala ni pitipí, y las únicas cotas que aparecen son las medidas de los cuatros lados (N 119 varas, S 117 varas, E y W 100 varas). Hay tres toques en acuarela verde azulada para señalar fuentes y acequias.

Además de la traza arquitectónica, el plano presenta dos marcas:

- En la parte superior, la inscripción *Plano de la Cassa de Moneda de Mexico. Año de 1747.*
- En la parte inferior, una hermosa rocalla en tinta negra y acuarelas marrón, verde, azul y roja que rodea un compás sobre un trazo negro rayado y una acuarela azul que parece agua.

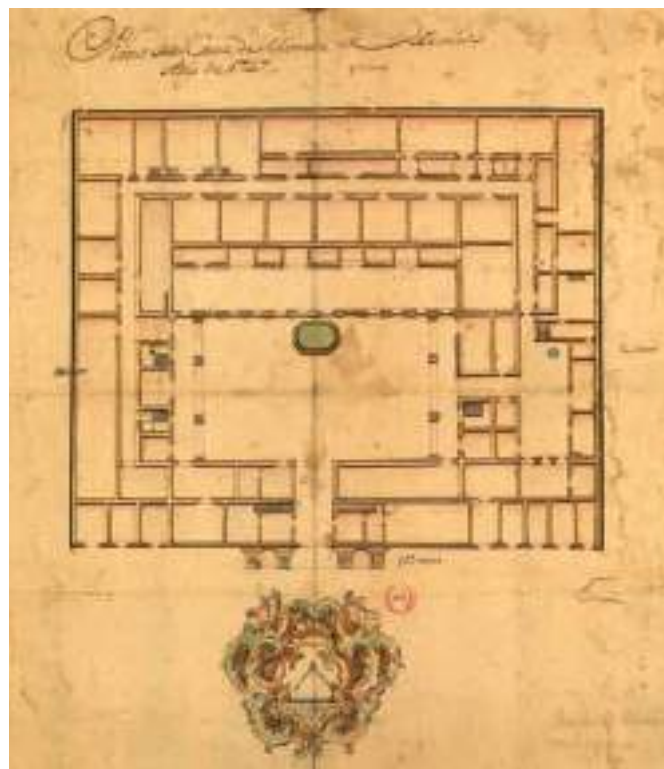


Fig. 1. *Plano de la Cassa de Moneda de Mexico*. Año de 1747, Luís Díez Navarro (1699-1780) (atrib.) Tinta sobre papel; 485x461 mm. Archivo Histórico de Chile, Mapoteca.

**MONARCA ALGUNO NO TENDRÁ
EN SUS DOMINIOS SEMEJANTE JOYA ¹.
LA CASA DE MONEDA DE MÉXICO**

La Casa de la Moneda de México existía desde 1571 como un anexo en el lado norte del Palacio de los Virreyes. La importancia de la minería novohispana la había convertido a finales del siglo XVI y a lo largo de todo el siglo XVII en pieza central de la política hacendaria española. A pesar de ello, y a partir de 1729 las reformas borbónicas establecieron: 1) Que el privilegio de acuñar concedido a particulares desapareciera y 2) Que se modificaran los sistemas de acuñación hacia un sistema de carácter industrial (*“la nueva labor de moneda circular”* y el *“cordoncillo al canto”*).

Al año siguiente, en 1730, el superintendente de la Real Casa de Moneda de México, José Fernández Veitia, y el nuevo director de la misma Nicolás Peinado de Valenzuela², iniciaron el proceso para la construcción de un edificio de nueva planta puesto que en el viejo no existía espacio suficiente para la nueva maquinaria. La construcción de las nuevas máquinas de acuñación comenzó en febrero de 1731, mientras que la obra arquitectónica inició el 16 de abril de ese mismo año. El edificio y todo el instrumental de acu-

ñación estaban terminados ya el 16 de diciembre de 1734 (Fig. 2).

El plano que estamos estudiando representa la traza general de la Casa de Moneda. No muestra niveles pero sí la solución de cuartos, patios y distribución espacial. Parece más un dibujo de presentación y por ende estaría lejos de ser un dibujo operativo destinado a maestros y sobreestantes que ejecutaban la obra como si lo serían otros dibujos del edificio cercanos en el tiempo, por ejemplo el firmado por el propio Nicolás Peinado de Valenzuela, y fechado apenas seis años después, en 1753³.

Para 1747 (la fecha que aparece en el plano), el proceso constructivo de la Casa de Moneda había finalizado desde hacía ya 13 años (16 de abril de 1731-16 de diciembre de 1734). Ante este hecho se me ocurren dos posibilidades:

- Dado su carácter “de presentación” como decía antes, el plano bien podría ser una copia de los que había enviado, con motivo del fin de la obra en 1734, José Fernández Veitia, hacia Madrid, concretamente al secretario de despacho universal de su Majestad y superintendente general de todas las Casas de Moneda, José Patiño⁴. Esos planos habían sido delineados por el ingeniero militar extraordinario, el teniente Luis Díez de Navarro y Albuquerque⁵.

¹ José Fernández Veitia, Juez Superintendente de la Real Casa de Moneda de México, en su informe de 22 de noviembre de 1734 a José Patiño, secretario del despacho de Su Majestad y Superintendente General de las Casas de Moneda.

² “Don Nicolás Peinado y Valenzuela, natural de la Villa de Moya, de profesión matemático, ingeniero agudísimo y maestro principal de moneda que ha sido en el Real ingenio de Cuenca, adelantó y perfeccionó poco ha con una preciosísima invención la máquina de que para este efecto se servían en Holanda y Portugal, con que le quitó el riesgo que tenía para los obreros, la hizo más dulce y fácil manejo, y lo más admirable es que, habiendo aumentado la potencia motriz de la máquina, lo que necesariamente hace más tardo el movimiento, se logra, sin embargo, tirar una cuarta parte más de plata que antes” Feijóo, Fray Benito Jerónimo de, “Teatro Critico Universal”. En su discurso 14 Feijóo presenta a Nicolás Peinado y Valenzuela (Moya –Cuenca–, finales s. XVII – México, 1762), entre otros muchos hombres que destacaron en los diversos campos del saber y de la ciencia. Peinado Valenzuela está en el grupo de los que sobresalieron por su inventiva. Abandonaba el Real ingenio hidráulico de la moneda de Cuenca en el año 1728, para recalar en la Casa de moneda de Madrid por poco tiempo, pues en 1730 ya se encontraba en Sevilla, donde recibe el nombramiento de Director de la Real Casa de Moneda de México (con fecha 23 de Julio de 1730). En Cádiz, embarcaba en la Almiranta “San Juan” un 18 de Agosto con rumbo a Veracruz. Ya en la ciudad de México, el 4 de Diciembre presentaba su posesión que, diez días después, era oficializada ante el virrey de Nueva España, marqués de Casafuerte, con la toma del correspondiente juramento y demás formalidades establecidas.

³ AGNM Ramo Casa de Moneda, vol. 399. Ese plano es el que presentó Peinado ante su oposición al proyecto de ampliación del ingeniero Felipe Feringan y el maestro mayor del Palacio Miguel Espinosa de los Monteros de 1752, con su propia propuesta, que tampoco llegó a cuajar.

⁴ E. Castro, “Historia del edificio. Evolución arquitectónica”, *Palacio Nacional de México*, México, 1976, p. 106.

⁵ Málaga 1699-Ciudad de Guatemala, 1780. Ingeniero Militar, hijo de Agustín Díez Navarro y Jerónima Albuquerque, Horacio Capel Sáez dice que era soldado de artillería en 1717 e ingresó al cuerpo de ingenieros en 1720. En España trabajó en la ciudadela de Barcelona y en las fortificaciones de Cádiz (1727-1730). Fue discípulo del ingeniero Ignacio Sala; y Jorge Luján Muñoz en la *Historia General de Guatemala* menciona que trabajó en la ciudadela de Barcelona y en las fortificaciones de Cádiz (1727-1730). Era entonces alférez de Granaderos (alcanzaría los empleos de capitán en 1749, teniente coronel en 1752 y brigadier en 1756). Todos los datos en C. Belaubre “Díaz Navarro y Albuquerque” en *Boletín de la Asociación Fomento Estudios Históricos Centroamérica* n°35, 2008. Calderón Quijano nos permite completar y/o contrastar estos datos: Díez Navarro trabajo en las obras de los puertos de Cadiz, la Carraca y Barna y en los presidios de Africa. Asiste al sitio de Gibraltar de 1727. Es discípulo del conocidísimo ingeniero Sala. Pasa a Nueva España en 1732. J.A. Calderon Quijano. *Historia de Las Fortificaciones en Nueva España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, p. 127.



Fig. 2. Casa de la Moneda de México. Portada principal, 1733-1734.

- La otra posibilidad estribaría en la realización de diversas obras en el edificio en 1741 (sismos y lluvias), 1744 (niveles y desagües) y 1748 (techos y pisos) por diversos canteros, principalmente Bernardino de Orduña, pero siempre ostentando la dirección de obra el propio Díez Navarro (quien a pesar de haber sido comisionado para supervisar las fortificaciones en la zona de Centroamérica, siguió figurando al frente de sus cargos en la ciudad de México por lo menos hasta 1748 en que fue nombrado Gobernador Interino de Costa Rica). El plano bien podría haberse realizado en ese lapso como plano maestro de la construcción.

EL MAESTRO MAYOR DE LA CATEDRAL Y REAL PALACIO DE MÉXICO EN 1735: LUIS DIEZ NAVARRO Y ALBUQUERQUE ¿AUTOR DEL PLANO?

Como vemos, la figura de Díez Navarro aparece en ambos casos como el probable autor de nuestro plano. El otro



Fig. 3. Mapa del proyecto formado para la Nueva Ciudad de Guatemala en el llano nombrado de la Virgen. Luis Díez Navarro. 1 de marzo de 1776. Lápiz, tinta negra y acuarelas de colores sobre papel, 475x593 mm. Archivo General de Indias, Sevilla (nº de inv. MP, Guatemala 220).

candidato lógico debería ser Nicolás Peinado de Valenzuela, quien firmó tanto las trazas maestras de la construcción en 1730 en su inicio, como el plano de 1753 al que ya nos hemos referido. Sin embargo, una rápida comparación de las inscripciones en ambos dibujos nos permitirá concluir que esa identificación es imposible, mientras que si nos fijamos un instante en el plano para la nueva capital de Guatemala trazado por el propio Díez Navarro en 1776 (Fig. 3) (sobre el que volveremos más tarde⁶), veremos que hay una proximidad mucho más importante (no sólo en la caligrafía, que también, sino en el dibujo, el uso de tinta negra y aguada sepia y acuarelas de color).

Tal vez sería este un buen momento para regresar sobre el motivo del compás en la rocalla, ya que si interpretamos el trazo negro rayado como un puente o una calzada sobre agua (algo por otra parte muy lógico en la Ciudad de México), este emblema sería una manera muy ingeniosa de aludir a la dialéctica arquitectura-ingeniería en esta época. He investigado sobre el particular pero hasta este momento aún no he encontrado dibujos semejantes relacionados con ingenieros militares o con el propio Díez Navarro.

La vinculación del ingeniero militar de origen malacitano, Luis Díez Navarro con la Casa de Moneda de México se remontaba hasta abril de 1733 en que el virrey Juan de Acuña y Bejarano, marqués de Casafuerte⁷, le ordenó llamar desde la ciudad de Veracruz donde se encontraba trabajando en las fortificaciones del puerto para nombrarle Maestro Mayor de las obras de la Casa de la Moneda.

Dos años más tarde, en 1735, le fue aprobada por el Consejo de Indias una gratificación asignada por el Virrey Arzobispo don Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta (sucesor de Juan de Acuña), así como su nombramiento como Maestro Mayor de la Catedral y del Real Palacio, lo que parecería indicar una aprobación por parte de las autoridades virreinales en su labor al frente de la construcción.

En esa etapa avanzada de la obra (1733), la principal encomienda para el nuevo director de obras de la Casa de Moneda, ya sólo podía constituir la portada principal del edificio. Tal vez a ello podamos sumar ahora este plano que nos ayuda a conocer mejor la historia constructiva del mismo.

⁶ Jorge Luján Muñoz pone en duda que él personalmente lo haya ejecutado por su edad avanzada – tenía 75 años – y sobre todo por su mala salud – era casi ciego. Sostiene que su hijo Manuel, siguiendo las indicaciones de su padre, lo pudo haber hecho junto con un amigo de la familia, Joaquín Carbajal, nombrado sobrestante a propuesta de Díez Navarro. No entraré aquí a debatir esta polémica aunque no comparto la opinión de Luján.

⁷ Juan de Acuña y Bejarano (Lima, 22 de febrero de 1658 -México, 17 de marzo de 1734. Primer marqués de Casa Fuerte y XXXVII Virrey de la Nueva España.

HIZOSE ESTA PORTADA POR DIRECCIÓN DEL INGE. DE S. M. DON LUIS DíEZ NAVARRO. AÑO DE 1734. LA PORTADA DE LA CASA DE MONEDA. UN INTENTO DE EXPLICACIÓN

Es evidente que la fachada del edificio (ver Fig. 2) no podía dejar de tener relación con una de las reformas administrativas borbónicas más importantes: la que afectaba al funcionamiento de los privilegios de acuñación. En ese sentido, las Casas de Moneda que aparecieron en los reinos hispánicos (y en particular en los territorios americanos), fueron sin duda indicativos del aire de los nuevos tiempos. Pero, frente a esa evidencia, los análisis visuales de estos edificios no han dejado, en muchas ocasiones, de ser someros.

Pongamos un ejemplo: los historiadores de la arquitectura novohispana se han visto sorprendidos en repetidas ocasiones por las opciones estéticas elegidas por Díez Navarro a la hora de componer esta portada, pero también por el apoyo expresado por parte de las autoridades virreinales. Tomemos como representativa la opinión de Efraín Castro, y cito: *esta decisión* (se refiere al rechazo del virrey y del Superintendente, Fernández Veitia del proyecto de Gerónimo de Balbás frente al de Díez Navarro⁸) *nos privó, quizá, de una de las obras más importantes del barroco del siglo XVIII, pues el (proyecto) de Díez Navarro (...) era demasiado sobrio y diseñado dentro de las líneas renacentistas*⁹.

Y es que, claro, si comparamos la portada de la Casa de Moneda con obras contemporáneas como las del grupo de arquitectos que dominaba el panorama de la capital en ese primer tercio del siglo XVIII: Pedro de Arrieta¹⁰ (Fig.4), Miguel Custodio Durán¹¹ (Fig. 5) o Jose Eduardo Herrera (Fig. 6), parecería en principio que el proyecto del ingeniero Díez Navarro era bastante más conservador.

Pero tal vez podamos buscar una explicación alternativa: Díez Navarro era un profesional relativamente joven (34 años) cuyo contacto con la arquitectura novohispana

era muy reducido en ese momento, de tal forma que deberíamos buscar sus fuentes de inspiración en otros lugares.

Estoy seguro de que todos se hallan familiarizados con el famoso real de a ocho de plata, también conocido como “columnaria” (Fig. 7). Tengo para mí que las grandes fajas que envuelven el fuste de las cuatro columnas que ordenan la portada, deberían encontrar su modelo fundamentalmente en uno de los *topos* básicos de la cultura visual hispana: las columnas de Hércules coronadas y el lema carolino del *plus ultra*.

Alguien puede pensar que me estoy dejando llevar por una feliz coincidencia pero si revisamos los documentos podemos corroborar que ya un primer proyecto para la portada de Peinado de Valenzuela contemplaba *en las hojas de la puerta los dos mundos coronados sobre las olas y en cada uno el ‘Utraque Unum’ de la moneda circular*¹². Y de manera más enfática aún, en el informe de Fernández Veitia de 1734 a José Patiño que ya he mencionado, se dice que *la cornisa de cerramiento era sostenida por cuatro columnas de cantera que ostentaban las inscripciones ‘Plus Ultra’ y ‘A Solis Ortu Usque ad Occasum’*, confirmándonos así que las fajas, hoy desnudas, ostentaron en su época dicha inscripción que convertirían la portada en un emblema parlante de la función del edificio así como de su función representativa del nuevo orden borbónico, explicando así, creo yo, la lejanía formal con proyectos coetáneos.

Habría que recordar aquí varias cuestiones, como por ejemplo el hecho de que en la Nueva España esa inscripción fue sometida a una sistemática *damnatio memoriae* por doquier en busca de hacer desaparecer cualquier huella simbólica relacionada con la corona española; que, a pesar de ello, en la Caja Real de San Luis Potosí (construida en su estado actual entre 1763 y 1765 por el arquitecto Felipe Cleere), aún se conservan las inscripciones en las columnas de su segundo cuerpo; o que el ingeniero Sebastian van der Borcht introducirá igualmente elementos simbólicos de ese tipo en su nueva portada para la Casa de Moneda de Sevilla (1761-1763)¹³.

⁸ Es harto conocido el episodio en el que el proyecto de Gerónimo de Balbás para esa portada fue rechazado por haber sido considerado “hermoso pero decorado en tan extraña manera que para terminarlo se incurriría en grandes gastos y una vez terminado parecería más como un altar en una iglesia que la fachada de una casa” H. Berlin, “El ingeniero Luis Díez Navarro en México”, en *Anales de la sociedad de Geografía e Historia*, t. XXII, Guatemala, 1947, p. 93.

⁹ E. Castro, “Historia del edificio. Evolución arquitectónica”, *Palacio Nacional de México*, México, 1976, p. 105.

¹⁰ Real de Minas de Pachuca (actual Pachuca, capital del estado de Hidalgo -México-) s. m. s. XVII - Ciudad de México (México) 15-XII-1738. Arquitecto clave en la evolución estilística de la arquitectura barroca en el virreinato de la Nueva España entre los siglos XVII y XVIII. “Maestro Mayor de las obras de este Santo Oficio”, “Maestro Mayor de este Reino y de la obra y fábrica material de esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana, de esta Corte y de estas Casas Reales” y “Maestro del arte de la arquitectura”.

¹¹ Ciudad de México 1682 - c. 1748. Arquitecto. Claro ejemplo del orgullo de los arquitectos de origen criollo de principios del siglo XVIII en la Nueva España, Custodio Durán se firmaba como *maestro de arquitectura civil y política, examinador y veedor de dicho arte, ingeniero en arquitectura militar, agrimensor y apreciador de tierras y aguas y cosmógrafo en el arte de las matemáticas*.

¹² Archivo General de la Nación, Ramo Casa de Moneda, vol. 460.

¹³ Espiau Eizaguirre, Mercedes. *La Casa de la Moneda de Sevilla y su entorno: historia y morfología*. Junta de Andalucía-Universidad de Sevilla, 1991.



Fig. 4. Fachada de la iglesia de la Casa Profesa de la ciudad de México.



Fig. 5. Iglesia del Hospital de San Juan de Dios de la ciudad de México.



Fig. 6. Iglesia del Colegio de Propaganda Fide de San Fernando de la ciudad de México.



Fig. 7. Moneda de 8 reales de plata, 1733. Izquierda: *Escudo de armas de España*; leyenda en latín "Hispan(iarum) et Ind(iarum) Rex. Philip(us) V D(eus) G(ratia)". Derecha: dos hemisferios coronados y las columnas de Hércules también coronadas; leyenda en latín "Utraque, Unum". Casa de Moneda de México. Además de en México se emitieron en Lima (1751 – 1772), Santiago (1751 – 1771), Potosí (1767 – 1770), Guatemala (1754 – 1771) y Santa Fe (1759 y 1762).

LA GRAN INFLUENCIA DE VAUBAN. LAS FORTIFICACIONES

Pese a la constatación de este lenguaje arquitectónico emblemático de las reformas borbónicas en una de las instancias oficiales más características de la época en los virreinos americanos, no podemos olvidar que el campo natural de actuación de los ingenieros militares en el XVIII fueron los (en palabras de Alicia Cámara, “instrumentos de dominio del territorio” que fueron las fortificaciones. Podemos ejemplificar, de manera irónica, la importancia de ese campo con las palabras a fines del siglo XVIII del artista Francisco Eduardo Tresguerras en sus *Ocios literarios*: “la gran influencia de Vauban y entre nosotros, los palurdos, de Serlio¹⁴”

Calderón Quijano sitúa la llegada de Díez Navarro desde España a Veracruz en 1732¹⁵, lo que no debió darle mucho margen para trabajar en las fortificaciones del puerto, ya que como vimos el virrey marqués de Casafuerte lo reclamó a la ciudad de México en abril de 1733 (aunque regresaría después en dos campañas 1736-37 y 1739-40¹⁶).

En cualquier caso, debió dejar una impresión tan perdurable que se tradujo en sendos informes del Virrey Vizarrón al rey (con una relación de meritos y servicios adjunta) el 14 de abril de 1734¹⁷; y del Licenciado Veitia también al rey el 20 de noviembre del mismo año¹⁸, que sin duda fueron instrumentales para su nombramiento como Maestro Mayor de la Catedral Metropolitana y del Real Palacio al año siguiente.

Igualmente, Don Antonio de Benavides Bazán y Molina, mariscal de campo de los reales ejércitos y gobernador de la ciudad y castillo de Ulúa en Veracruz envía otro informe al Consejo de Indias el 7 de marzo de 1737¹⁹, recomendando los meritos de Díez para su ascenso, siendo contestado por una Real Cedula expedida en Madrid el 15 de agosto de 1739 dirigida a Felix Prosperi²⁰, pidiendo informe sobre los ingenieros extraordinarios Feringan Cortés y Díez Navarro que solicitaban el empleo de ingeniero ordinario con el grado de capitán.

Cuando aún mantenía sus cargos en la ciudad de México, Díez Navarro fue designado como visitador General de las Fortificaciones de la Capitanía General de Guatemala. Allí recorrió toda la costa atlántica entre 1743 y 1745, informando sobre la fortaleza de San Felipe de Lara en Izabal (Fig. 8) (que describió como *una pequeña fortificación maltratada, de figura cuadrilonga por un lado y por el otro circular*. De acuerdo con su guarnición y armamento lo consideró casi indefenso)²¹, o dando diseños para numerosas construcciones como, por ejemplo, la fortaleza de la Polvora en Granada (actual Nicaragua).

Con todo, su obra fundamental en este momento fueron sin duda, los diseños para la fortaleza de san Fernando en la Bahía de Omoa (Honduras), de la que fue comandante hasta que Alonso Fernández de Heredia lo nombro Gobernador interino de Costa Rica el 22 de noviembre de 1748, cargo que asumió hasta el 14 de marzo de 1750²².

¹⁴ Tresguerras, Francisco Eduardo. *Ocios literarios*. UNAM, México, 1962, p. 51. Francisco Eduardo Tresguerras (1759-1833), Arquitecto y pintor mexicano que alcanzó gran popularidad en su época. Férreo seguidor de los principios del neoclasicismo, criticó con dureza los excesos del barroco. Nació en Celaya (Guanajuato). Sus conocimientos artísticos, adquiridos de forma autodidacta, se fundamentan entre otras cosas, en la lectura de los tratados de Sebastiano Serlio, Vitrubio, fray Lorenzo de san Nicolás, Antonio Ponz o Antonio Palomino.

¹⁵ En la nota 4 de este texto aparece lo poco que sabemos aún hoy sobre su etapa española.

¹⁶ J. A. Calderon Quijano. *Historia de Las Fortificaciones en Nueva España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, pp. 126-127.

¹⁷ AGI Ramo Mexico, Legajo 2445.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Una introducción histórica en Putzeys, Yvonne y Edgar Ortega, 2001. *Estado actual y excavaciones en el Castillo de san Felipe de Lara*. En XIV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala 2000. (editado por J.P. Laporte. A.C. Suasnavar y B. Arroyo), pp. 621-629. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

²² Calderon Quijano “El fuerte de san Fernando de Omoa: su historia e importancia que tuvo en la defensa del golfo de Honduras” en *Revista de Indias*, numeros 9 y 11 madrid 1943 Cfr. J.A. Calderon Quijano. *Historia de Las Fortificaciones en Nueva España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984. p. 127 y nota 11.



Fig. 8. *Fuerte de San Felipe de Lara*, Izabal (Guatemala).

SOBRE EL PLANO DE LA NUEVA GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN

Los años que corrieron entre la década de los cincuenta y la de los setenta contemplaron una febril actividad por parte del ingeniero Díez Navarro en los territorios de la Capitanía General de Guatemala²³, pero dado que se trata de un periodo muy estudiado por diversos autores y para no hacer más prolija esta charla me voy a concentrar en una sola obra que probablemente es de las más singulares en este momento: el trazo de la nueva ciudad que sustituiría como capital a Santiago de los Caballeros, antigua capital de Guatemala tras su traslado a su nueva ubicación en el Valle de la Ermita en 1776, tras los catastróficos terremotos ocurridos tres años antes.

La Nueva Guatemala de la Asunción, fue fundada el 2 de enero de 1776, después de que el 1 de diciembre de 1775, hubiera sido recibida la Real Cédula de aprobación del proyecto para el traslado. La traza de 1776, firmada por Díez Navarro²⁴, se piensa como un cuadrado de trece cua-

dras y doce calles, estrictamente orientada, y con cuatro plazas menores que completan la plaza mayor. Según la leyenda del plano, en torno a la Plaza Mayor se disponían la Catedral y el palacio arzobispal; la Real Casa y la Real Audiencia; la Casa de Moneda y el Ayuntamiento.

Rasgo enormemente novedoso era la disposición de arbolado en todo el perímetro de la traza, así como la enorme regularización a la que el ingeniero sometía al trazo urbano.

La historia del proyecto fue muy accidentada: tras ser enviada a Corte y aprobada en primera instancia por el ministro de Indias, fray Julián de Arriaga, José de Gálvez, quien lo sustituyó en el cargo envió el plano al arquitecto mayor de las obras reales, Francisco Sabatini, quien criticó algunos puntos (básicamente el escaso espacio ocupado por los edificios de aparato, la falta de muralla, o la ausencia de una jerarquización vial). Si bien el último de los reparos de Sabatini parecería indicar una mentalidad ilustrada, lo cierto es que los otros dos denunciaban un escaso conocimiento de la realidad urbana americana.

²³ Algunas de las obras que Díez Navarro emprendió en este momento eran tan importantes como el Palacio de los Capitanes Generales de Antigua, que reformó desde 1755.

²⁴ Mapa del proyecto formado para la Nueva Ciudad de Guatemala en el llano nombrado de la Virgen. Luís Díez Navarro. 1 de marzo de 1776. Lápiz, tinta negra y acuarelas de colores sobre papel, 475x593 mm. Archivo General de Indias, Sevilla (nº de inv. MP, Guatemala 220)1.

Eventualmente se enviaría a Guatemala a un discípulo de Sabatini, Marcos Ibáñez, quien en opinión de Luján, *presentó modificaciones menores al proyecto de Díez Navarro en su plano de 1778*²⁵.

Aunque se ha hablado mucho respecto de un pretendido aspecto conservador en la traza de Díez Navarro (que algunos ven demasiado influido por las leyes de Felipe II), estoy completamente de acuerdo con las consideraciones de Bonet Correa sobre la modernidad del proyecto. Dice Bonet: *El proyecto de Díez Navarro organizaba la ciudad "por sectores" y era afín al de la ciudad norteamericana del siglo XVIII, facilitando así la buena administración y el control del orden y de la policía urbana*²⁶.

Estoy igualmente de acuerdo con la caracterización que hace Ramos Sosa²⁷: *un presupuesto teórico y culto por parte de un profesional que conjugaba las disciplinas de la arquitectura y la ingeniería y que conjugaba el concepto y razonamiento ideal con las exigencias del latir cotidiano en Indias*.

La traza regular, conservada casi íntegramente en la actualidad, lejos de ser un recuerdo del siglo XVI, la convierte, en su sujeción absoluta a la razón, en una ciudad de la ilustración. Este primer momento histórico en la Nueva Guatemala de la Asunción provendría entonces fundamentalmente de la modernización borbónica, y de los profesionales encargados de llevarla a cabo.

CONCLUSIONES

Para concluir habría que apuntar como en el siglo XVIII los Borbones fomentaron la presencia en América de los nuevos ingenieros militares formados en España: el teniente coronel Francisco Alvarez Barreiro, ingeniero mayor del Reino, o el ingeniero Felipe Peringan Cortés en la Nueva España; José María Alexandre, José Firmino y Simón Desnaux en Guatemala y, en ambos lugares quizá el más destacado, Luís Díez Navarro y Albuquerque, quien llegó a Guatemala a principios de 1750 procedente de España primero y de México después.

La ingeniería trajo consigo una nueva manera de entender y expresar el imaginario de poder metropolitano en los reinos hispánicos. Tanto en los más usuales trabajos en fortificaciones, como en su participación en edificios administrativos, Díez Navarro, como el resto de los ingenieros militares españoles, le dio un nuevo sentido a la universalidad de la arquitectura barroca en esa centuria.

Estos trabajos, y otros, como su participación en la planeación de la nueva capital de Guatemala tras los sismos que destruyeron Santiago de los Caballeros en 1773, le asegurarán a Díez Navarro un papel fundamental en la discusión entre globalización e identidad en la arquitectura virreinal del siglo XVIII.

²⁵ Plano de la Nueva Ciudad de Guatemala de la Asunción, Marcos Ibáñez, 1778, Archivo General de Indias (MP, Guatemala, 234).

²⁶ A. Bonet Correa, "Ciudad y arquitectura en Guatemala. Siglos XVI, XVII y XVIII" en *El país del quetzal. Guatemala maya e hispana*. Madrid, 2002, p. 132.

²⁷ R. Ramos Sosa. Fichas catalográfica números 324 y 325 en VV.AA. *El país del quetzal. Guatemala maya e hispana*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002, pp. 458-459.

BIBLIOGRAFÍA

- D. Angulo, *Planos de monumentos arquitectonicos de America y Filipinas existentes en el AGI*. Sevilla, Instituto de Estudios Hispanoamericanos, 1933-39, estudio I pags. 214-215, 247-248.
- D. Angulo Iñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*. Vol. II, pp. 524-535, Salvat, Barcelona, 1950.
- C. Belaubre, “Díaz Navarro y Albuquerque” en *Boletín de la Asociación Fomento Estudios Históricos Centroamérica* n°35, 2008.
- C. Belaubre, (ed.) *The Social and Political Impact of the Bourbon Reforms in Central America, 1759-1808*. Colorado University Press, 2007.
- J. Berchez, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, Azabache, México, 1992.
- H. Berlin, “El ingeniero Luis Díez Navarro en México”, en *Anales de la sociedad de Geografía e Historia*, t. XXII, Guatemala, 1947, pp. 89-95.
- A. Bonet Correa, “Ciudad y arquitectura en Guatemala. Siglos XVI, XVII y XVIII” en *El país del quetzal. Guatemala maya e hispana*. Madrid, 2002, pp. 123-137.
- J.A. Calderon Quijano, *Historia de Las Fortificaciones en Nueva España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.
- J. A. Calderon Quijano, “Noticias de ingenieros militares en Nueva España durante los siglos XVII y XVIII” en *Anuario de estudios americanos*. Tomo VI, Sevilla 1949 pp 40-47 y 47-49.
- A. Camara (ed.). *Los Ingenieros Militares de la Monarquía Hispánica en Los Siglos XVII y XVIII*. Madrid, CEEH, 2005.
- E. Castro, “Historia del edificio. Evolución arquitectónica”, *Palacio Nacional de México*, México, 1976.
- C. Chanfon Olmos (coord.), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*. Vol. II, Tomo III. México, 2004.
- O. Flores, *Reflexiones sobre los tratados de arquitectura y su influencia en la Nueva España durante la primera mitad del siglo XVIII: Los testimonios del arquitecto José Eduardo Herrera en torno a la construcción de la Real Casa de Moneda*. Tesis para obtener el grado de maestro en Historia del Arte, México, UNAM, 2007.
- J. A. Galindo Díaz, *El conocimiento constructivo de los ingenieros militares del siglo XVIII: un estudio sobre la formalización del saber técnico a través de los tratados de arquitectura militar*. Tesis doctoral por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Universidad Politécnica de Catalunya. Barcelona, 1996.
- S. D. Marksman, *Colonial Architecture of Antigua Guatemala*. Philadelphia, 1967 pp. 195 y ss.
- R. Ramos Sosa, Fichas catalográfica numeros 324 y 325 en VV.AA. *El país del quetzal. Guatemala maya e hispana*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002, pp. 458-459.
- M. Toussaint, *Arte colonial*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1948.
- G. Tovar de Teresa, *México Barroco*, Secretaria de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, México, 1981.
- G. Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, Grupo Financiero Bancomer, México, 1995.



INGENIERÍA DEL BARROCO: EL CASO DE DOS PUENTES EN CHARCAS

VICTOR HUGO LIMPIAS ORTIZ / BOLIVIA

La presente investigación describe y analiza la historia de los dos principales puentes de la Audiencia de Charcas, los que permitieron la comunicación de Potosí con el resto del Virreinato del Perú, durante el auge de su producción minera. Construidos sobre el río Pilcomayo, uno se levantó en el camino hacia el norte, comunicando al centro minero con Arica, Oruro y La Paz, y desde allí con Cusco y Lima; mientras que el otro comunicó al centro minero con la capital de la Audiencia, La Plata, y desde allí con los valles de Cochabamba, los bosques de Santa Cruz y las tierras de Moxos y Chiquitos. Mientras que el primero sirvió principalmente como vía de exportación el segundo permitió el abastecimiento de los productos necesarios para satisfacer las crecientes demandas potosinas. En este marco, los procesos histórico sociales que hicieron posible el Puente de San Bartolomé y el Puente del Pilcomayo, adquieren importancia, dado que ambas obras de arte contribuyeron, cada una a su manera, al intercambio de bienes y servicios, en dos de las rutas estratégicas fundamentales del Virreinato del Perú, en tiempos en los que éste administraba la totalidad de los territorios hispánicos de Sudamérica.

INTRODUCCIÓN

La importancia crítica de la producción minera de Potosí para el Virreinato del Perú, la que contribuyó durante siglos a la economía del continente, otorga a los dos Puentes del Pilcomayo una jerarquía significativa, independientemente de sus modestas dimensiones y costos, tanto de construcción como de mantenimiento. En este sentido, el interés en estudiarlos deriva de su importancia estratégica para la sociedad virreinal que los diseñó y construyó, con el objetivo básico de promover los intercambios necesarios

para su propia subsistencia, consolidación social y crecimiento económico.

En sus esfuerzos por salvar de manera segura y permanente el torrentoso cauce del Pilcomayo, y de esa manera asegurar la fluidez de la comunicación terrestre entre sus diferentes regiones, la Audiencia de Charcas deja entrever sus fortalezas y debilidades tecnológicas, su solvencia económica así como su efectividad administrativa.

La historia de cada puente difiere notablemente entre sí. El Puente de San Bartolomé o del Diablo se mantiene en pie más de tres siglos después de haberse construido, pero el segundo, a mitad del camino entre La Plata y Potosí, desapareció antes del fin del periodo virreinal. De la primera estructura no existe información documental, siendo marcada su existencia por la leyenda, la superstición y el mito, mientras que la historia del segundo está ampliamente documentada en comentarios de principios del siglo XVII y legajos del siglo XVIII. Mientras que el primero es hoy un monumento de interés turístico, el segundo es apenas recordado en textos históricos. De ambas estructuras se puede conocer sus cualidades y características tecnológicas y arquitectónicas a partir de fuentes opuestas; del primero, en el mismo sitio, y del segundo, gracias a documentación textual y gráfica. En este contexto, se conoce hasta ahora más de la historia del puente desaparecido que la del sobreviviente.

Metodológicamente, la investigación debió aplicar dos tipos de enfrentamiento. Para el “Puente de San Bartolomé” se contó con información secundaria, vinculada a mitos y leyendas sobre el mismo, pero en contrapartida, su permanencia permitió analizar sus características prin-

cipales con precisión. Para estudiar el segundo, el desaparecido “Puente del Pilcomayo” se contó con fuentes archivísticas, además de bibliográficas. El legajo estudiado incluye valioso y muy bien preservado material gráfico, el cual complementa los informes, cartas y presupuestos archivados, ofreciendo una rara oportunidad para reconstruir las características de este puente desaparecido.

Desde esta perspectiva, la investigación intenta describir y analizar las relaciones entre los aspectos meramente técnicos, vinculados a la ingeniería, la tecnología y la administración de obras, con aquellos de carácter histórico social, incluyendo mitos y leyendas; todo ello desde una perspectiva histórico-crítica, en el marco de la complejidad, que permita comprender de manera holística las cualidades de los esfuerzos colectivos que fueron capaces de levantar (o abandonar) ambas estructuras. La muy reducida información del primero (en pie) es complementada con la rica información documental del segundo (desaparecido), conformando un conjunto relativamente completo, una vez que la tecnología empleada en ambas estructuras es, básicamente, la misma. Así, lo poco que se conoce de uno es complementada con lo mucho que se conoce del otro, y con ello, se obtiene un panorama integral de las tecnologías del barroco en Charcas, en su estrecha relación con la cultura, la sociedad y sus mitos. Con ello, se espera comprender las razones del buen éxito de una estructura y del fracaso de la otra.

Potosí y sus rutas

El mitologizado “descubrimiento” de las minas de plata del Cerro Rico y su posterior explotación, generaron la consolidación de la Villa Imperial de Potosí como importante centro urbano, dedicado casi exclusivamente a la producción de lingotes y monedas de plata. El complejo proceso de integración cultural hispano-indígena que se desarrolla en la Audiencia de Charcas a partir de mediados del Siglo XVI, tiene a Potosí a su núcleo industrial principal. Mientras la producción y la exportación minera

potosina crecían junto a su población, se incrementaba la demanda de productos de diversa naturaleza, desde alimentos y bebidas, hasta artefactos y muebles.

En ese sentido, las importaciones y exportaciones hacia y desde Potosí, tropezaron desde el inicio con un obstáculo natural, que en la época lluviosa, se volvía infranqueable: el río Pilcomayo, cuyo cauce se interponía en los dos caminos reales fundamentales, el del norte y el del este. Mientras en el camino al norte, que permitía la exportación del mineral en su largo trayecto hacia la costa, el cauce del alto Pilcomayo se mostraba relativamente angosto, en el camino a La Plata, sede administrativa de la Audiencia, el cauce se presentaba ancho, independientemente del incremento del torrente durante el período de lluvias.

Río Pilcomayo

Su proximidad con Potosí, convirtió al Pilcomayo en referencia y obstáculo para viajeros de diversa índole, siendo mencionado constantemente en las crónicas e informes coloniales. Cuando los primeros españoles llegan al Pilcomayo superior adoptaron la denominación quechua: *Pishqo-mayu* (pillco/pishqu=pájaro y mayu=río), es decir, “río de los pájaros”, mientras que en el curso inferior se adoptaron otros nombres indígenas¹. La fundación de La Plata (1538) y el descubrimiento y aprovechamiento de las minas de Porco (1542) y Potosí (1545) habrían de modificar drásticamente las condiciones de ocupación política y demográfica de la cuenca superior del Pilcomayo².

La notable fluctuación del Pilcomayo y otras características especiales, lo hacen uno de los ríos más complejos y extraños del mundo. En primer lugar, la irregularidad de sus derrames es notable para un río de su longitud³. La desaparición (por fases) de parte de su curso inferior, como consecuencia de la sedimentación o entarquinamiento, es otra característica particular. Otra condición especial, vinculada a las otras dos, es que se trata de uno de los ríos que transporta mayor cantidad de sedimentos

¹ No se conoce la denominación que le daban al río los pobladores anteriores a la invasión cusqueña del siglo XV. En la región chaqueña se mantuvo la denominación guaraní de *Araguay* (ara=loro y guay=río) o “río de los loros”, apelativo que aún se utiliza en el Paraguay contemporáneo. Otra denominación guaraní: *Itica Guazú* (itica=río y guazú=grande) desapareció, y tampoco se usa *Teewok*, denominación por parte de los *Matacos* (Weenhayek).

² El Pilcomayo tuvo sus nacientes en duda durante años, recibiendo varias denominaciones: Thola Palca, Aguascalientes y Pampa Rancho en su curso superior, y hasta se le confundió el Cachimayo. Datos recientes señalan al departamento de Oruro como su verdadero origen: René Gonzáles Moscoso. *Diccionario Geográfico Boliviano* (Cochabamba: Los Amigos del Libro: 1984) pág. 161, e Ismael Montes de Oca. *Enciclopedia Geográfica de Bolivia* (La Paz: IGM, 2005) p. 427.

³ Siendo 175 m³/seg su caudal promedio, en la época seca puede bajar a 20 m³/seg, mientras en el período lluvioso alcanza 500 m³/seg. En circunstancias extremas, su caudal supera los 15.000 m³/seg (22 de marzo de 1999) y puede bajar hasta 6,3 m³/seg (16 de octubre de 1942).

del mundo, arrastrando millones de toneladas de material sólido en suspensión, producto de la erosión de la Cordillera de los Andes. Todo ello lo convierte, durante algunos meses, en un obstáculo formidable, al cual tuvieron que enfrentarse los ingenieros y constructores virreinales.

Puentes

La construcción de puentes representa un esfuerzo significativo en varios aspectos, involucrando a diferentes sectores de la sociedad. Además de los recursos humanos, tanto de nivel intelectual como de mano de obra calificada y de apoyo, su construcción demanda recursos financieros, estudios y obras complementarias, y una dependencia crítica al respecto de los materiales disponibles en cada región. En general, los puentes implican desafíos intelectuales vinculados al diseño y la ingeniería. Suponen también importantes esfuerzos administrativos, pues generalmente su ejecución exige la participación de buen número de personas.

A través de la historia, la construcción de puentes ha logrado niveles de sofisticación y complejidad notables, convirtiéndose en una especialidad de la ingeniería civil, apoyada directamente por otras ramas de la ingeniería: estructural, geológica, hidráulica, mecánica, y otras. También participan del proceso de construcción, indirecta pero significativamente, las ciencias políticas, la administración, la economía y la geopolítica. No se trata por tanto, de una tarea meramente técnica o exclusivamente ingenieril, aunque el proceso de diseño y construcción de cada puente aparente serlo.

Tecnológicamente, se puede construir puentes de madera, de fibra o cuerda, de cal y canto, de piedra labrada, de ladrillo o adobe, de hormigón (armado, pretensado, postensado), de hierro, de acero, o combinando dos o más de esos materiales y la tecnología que implican. Los materiales empleados dependen tanto de los recursos con los que se cuenta, como de su función principal y las cargas que demanda la misma, así como de la intención de durabilidad, de las características geológicas del suelo y del tipo de obstáculo a salvar. Tipológicamente, los puentes pueden ser clasificados a partir de cómo su forma administra las fuerzas estructurales de tensión, compresión, flexión y cizallamiento o tensión cortante. En este sentido, los puentes pueden ser de viga simple, en ménsula o voladizo, en arco, colgante, apuntalado y atirantado, y también pueden resultar de combinaciones diversas de éstos.

Puentes Virreinales

Durante las primeras décadas de la explotación minera y ocupación del territorio, los viajeros y carruajes que utilizaban el camino virreinal de Potosí hacia Oruro o Arica, tuvieron que cruzar directamente el lecho pedregoso del río durante los meses del año en los cuales su caudal lo permitía, con los riesgos y dificultades que ello implicaba. Hacia el este, los viajeros desde y hacia La Plata, que también debían vadear el río. Algo similar ocurrió con el río Cachimayo, que bloqueaba el camino hacia la zona agrícola⁴. Durante la época de lluvias, los carruajes y viajeros debían esperar días y a veces semanas, para poder cruzar a la otra orilla del río. En muchos casos, los menos precavidos sufrieron las consecuencias de su falta de paciencia y fueron arrastrados por la fuerte corriente, perdiéndose la carga, los animales y en algunos casos, la vida de las personas, según los cronistas de la época.

Una vez construidos los dos puentes virreinales sobre el Pilcomayo, la suerte de los mismos y la fluidez del tráfico en ambas rutas resultaría notablemente diferente, como consecuencia de la distinta cualidad del cauce en los dos sectores. Mientras que los viajeros de la ruta norte, una vez tuvieron su puente construido, nunca más volvieron a sufrir el bloqueo del río, los viajeros de la ruta La Plata-Potosí vieron varias veces desaparecer su tan necesario puente, retornando a la situación precaria inicial, la cual sólo se resolvería definitivamente en el periodo republicano.

Los dos puentes estudiados son del tipo en arco, es decir, siguen la tradición romana, heredada por los peninsulares e importada a América, y en los dos casos se utiliza la tecnología del mampuesto, en base a la piedra labrada (sillería) combinada con cal y canto. Como se podrá apreciar a continuación, la posición geográfica de cada uno de ellos, junto a la condición geológica del lugar en donde fueron levantados, parecen haber determinado la sostenibilidad de la tecnología empleada, así como la eficacia de las tareas de mantenimiento, facilitando en un caso la permanencia de la estructura, y en la otra, su deterioro y desaparición.

1. PUENTE DE SAN BARTOLOMÉ O PUENTE DEL DIABLO

El antiguo puente de San Bartolomé, en las proximidades de la población de Yocalla, en la provincia Tomás Frías del Departamento de Potosí, es el más antiguo del país,

⁴ La construcción de este puente es contemporánea al Puente entre La Plata-Potosí, pero no está incluido en el presente trabajo por tratarse de otro río.

con más de tres siglos y medio de antigüedad. Las fichas históricas oficiales señalan que lo construyó Diego Sayago en 1651, aunque otras fuentes secundarias señalan a la última década del siglo XVI como el periodo en el que se habría construido, cuando era corregidor de Potosí, Juan Ortíz de Zárate, entre 1591 y 1594⁵.

Es importante señalar que este no es el puente que mencionan cronistas como Pedro Ramírez del Águila o Antonio Vásquez de Espinoza, quienes comentan, en la tercer década del siglo XVII, sobre los dos puentes que ya se habían construido sobre los ríos Pilcomayo y Cachimayo, entre la ciudad de La Plata y las regiones de Potosí y el sur chuquisaqueño⁶.

El hecho que haya permanecido en pie y en uso durante aproximadamente 362 años, confirma la calidad de la fábrica y de la idoneidad del responsable de la obra, aunque en buena medida su estabilidad se debe a las características geológicas del cauce del río en ese sector, el cual mantiene encajonados los torrentes aluvionales (Fig. 1).

La carencia de información documental primaria, mantiene su construcción y autoría en duda, condición difusa alimentada por la tradición oral y escrita, que además le atribuye cualidades diabólicas. Con estas limitaciones documentales, resulta imposible ignorar un par de leyendas referidas específicamente a la construcción de este puente, las que bien podrían ocultar, en el simbolismo de los

mitos y leyendas, pistas sobre su proceso de construcción, fechas y autorías. La primera leyenda se presenta como la más atractiva popularmente y sus características permiten sospechar que el mito pudiera haberse generado durante el proceso de construcción. En el caso de la segunda leyenda, aparenta ofrecer datos precisos sobre el autor, sin dejar de acusársele de un pasado delictivo. Hasta que no se encuentre documentos que ofrezcan mayores datos, las dos leyendas son la única aproximación al posible autor y circunstancias de la construcción de este puente.

La primera leyenda es muy original y fantasiosa y al mismo tiempo es la más reproducida. Julio L. Jaimes la describe en detalle, a partir de fuentes que no precisa. Señala que hacia 1591, cuando Juan Ortíz de Zárate actuaba como séptimo corregidor de Potosí, de la noche a la mañana, en la parte más angosta de “la quebrada de Yocalla... profunda, rocallosa, cenicienta, sembrada de enormes fragmentos de granito y adornada en todas las grietas y cavidades con ásperos cardos y rudas ortigas... se alza gallardo y atrevido el arco ovalado de un puente, cuyos cimientos se afianzan en las peñas y cuya ojiva parece lanzada al espacio por la mano de los Titanes... tan alto, tan gallardo, tan magestuoso (sic) y tan atrevido, que no parece fabricado por humanas fuerzas...” para adicionar después un detalle que habría de alimentar la leyenda durante siglos: que “...le falta en el centro mismo del arco



Fig. 1. Puente de San Bartolomé ó del Diablo. Foto: María Robinson Wright. 1906.

⁵ Ver la Ficha N° 126 “Puente del Diablo” en Instituto Boliviano de Cultura, *Potosí: Catálogo de su Patrimonio* (La Paz: IBC, 1990) p. 228, y ver también la ficha “Puente de Yocalla” en Plan de Rehabilitación de Áreas Históricas de Potosí, *Inventario Turístico del Departamento de Potosí* (Sucre: 2000) p. 240.

⁶ Se citará a ambos cronistas al comentar sobre el Puente del Pilcomayo entre La Plata y Potosí.

una de aquellas enormes piedras con que está fabricado y se ve desde lejos el hueco exactamente como si fuera el de un indino diente de tres raigones...” el que supuestamente “...prueba como el diablo es un eximio arquitecto...”⁷

Jaimes recuerda que en el pueblo de Yocalla, un “curaca muy ricote y bonachón” tenía una bella hija de 16 años llamada Chasca (Lucero), que estaba enamorada de un humilde joven de 24 años de nombre Calca. Al pedirle éste la mano de la hija, el curaca le exigió merecerla “...ya aumentando su hacienda o ya dándole mayor lustre y valimiento...” y le dio un año exacto de plazo para convertirse en alguien de suficiente valía. Aceptando el reto, Calca se fue a trabajar a las recién descubiertas salinas de José Gutiérrez de Garcí-Mendoza, al otro lado del río Pilcomayo, cuyo curso pasa muy cerca de Yocalla. Mientras el joven hacía méritos para regresar y cumplir su objetivo, el curaca se había puesto de acuerdo con el alcalde, de esperar hasta el último día del año de plazo, para que la bella Chasca se case con el hijo del burgomaestre “...sin esperar una hora más.”⁸

En la víspera y al filo del plazo establecido llegó Calca a la ribera opuesta del río, pero en ese momento “...de las colinas inmediatas se precipitaban arrastrando cuanto hallaban a su paso, abundosos torrentes que... tornaron el río en un verdadero brazo de mar invadeable” Era una noche de tormenta, truenos y relámpagos y la imposibilidad de cruzar a la otra orilla angustió al joven enamorado, quien sabía que al amanecer se acababa el plazo y Chasca se casaría con el “alcaldito”. Desesperado, convocó al diablo para que éste le construya esa misma noche un puente “antes de que cante el gallo” para que pueda llegar a la orilla opuesta y evitar la pérdida de su amada; y le “entregaría su alma” si éste cumplía la tarea. Conforme, redactó el diablo un pergamino, que Calca firmó con una cruz por no saber escribir, y durante toda la noche, el mismo Satanás “cortaba las piedras, las pulimentaba, hacía la argamasa, afianzaba los cimientos” y levantaba el puente. Cuando estaba por terminar la tarea, el arrepentimiento se apoderó de Calca, quien clamó sinceramente por la ayuda del Arcángel San Miguel. Faltando colocar la última piedra, el diablo no pudo alzar el enorme sillar que coronaría el her-

moso arco que había construido en una sola noche, pues “encima descansaba el glorioso San Miguel, invisible para el espíritu maligno.” Finalmente, cantó el gallo y como el puente no estaba verdaderamente concluido, se salvó Calca de su pacto con el diablo, y pudo llegar a tiempo al pueblo, casándose con la hermosa Chasca, con quien tuvo dos hijos. Como supuesta prueba de lo acontecido esa noche tormentosa, durante siglos quedó el puente sin su dovela clave, cuyo hueco recién se llenaría en el siglo XX⁹.

Una segunda leyenda sobre el puente es menos fantástica pero igualmente presenta cualidades malignas. Aparece ser más precisa que la anterior, y por ello, alimenta las fichas patrimoniales oficiales. Se cuenta que “...fue construido por un indígena de instintos feroces, sanguinario, de carácter irascible y agresivo, que lo condujeron a cometer varios asesinatos...” Su nombre era Diego Sayago, natural del cantón Potobamba y de quien no se conocía experiencia en construcción ni en arte de la arquitectura o la ingeniería. Prisionero de la justicia, se le enjuició y condenó a muerte en 1650, pero pidió clemencia a la Audiencia de Charcas, a cambio de construir el tan ansiado y necesario puente en el río Pilcomayo, fundamental en el trayecto hacia el norte. Pidió que le den hombres y materiales, y por alguna razón le dieron la oportunidad de redimirse, y se dice que en un año construyó el puente, que se designó en honor a San Bartolomé¹⁰.

En relación a esa segunda leyenda, existen cuatro expedientes en el Archivo General de Indias y en el Archivo General de Simancas, que permiten especular sobre el contenido del discurso implícito de la misma. Allí, se informa del viaje a América de tres Diego Sayago, todos provenientes de Fuente del Maestre (Badajoz, España), en 1582, 1619 y 1639. Lo curioso, además del hecho que partan hacia América desde el mismo poblado tres individuos con el mismo nombre (naturalmente, podría ser el mismo personaje, de vuelta a América), es que existe un expediente judicial cargado de acusaciones de varios asesinatos y otros delitos cometidos por varios miembros de la familia Sayago de Fuente de Maestre que datan desde 1546¹¹. Al respecto de la supuesta –según el mito– falta de experiencia de Diego Sayago, es importante notar que

⁷ Brocha Gorda (Julio L. Jaimes), *La Villa Imperial de Potosí: historia anecdótica, tradiciones, leyendas, retratos, tipos especiales* (Buenos Aires: 1905), pág. 12-15. Aunque Ortiz de Zárate fue designado en enero de 1591, recién llega a Potosí en noviembre de 1592, abandonándola en 1594, como lo indica Gunnar Mendoza en “Lista preliminar de Gobernadores de Potosí, 1545-1738” incluida en los Apéndices de Orsúa y Vela, Arzáns. *Historia de la Villa imperial de Potosí* (Providence: Brown University Press, 1965), pp. 479-85.

⁸ Brocha Gorda (Julio L. Jaimes), *La Villa... op. cit.* p. 15-23.

⁹ Ver dos versiones de la misma leyenda en Brocha Gorda (Julio L. Jaimes), *La Villa... op. cit.* pág. 15-23 y en Plan de Rehabilitación de Áreas Históricas de Potosí, *Inventario ... op. cit.* p. 239.

¹⁰ Plan de Rehabilitación de Áreas Históricas de Potosí, *Inventario ... op. cit.* p. 240.

¹¹ Archivo General de Indias. PASAJEROS, L.6, E.4774 del 14 de Marzo de 1582; CONTRATACION, 5368, N.15 del 16 de Marzo de 1619; CONTRATACION, 5418, N.5 del 23 de Febrero de 1636 y en el Archivo General de Simancas, del Consejo Real de Castilla: CRC, 705, 3 de 1546.

su nombre aparece como responsable de la construcción de una parte del templo de La Merced en La Plata, lo que bien podría confirmar su participación en el puente.

Un aspecto valioso de las leyendas, es que éstas, a fuerza de su repetición, permiten efectuar un seguimiento histórico del puente, el cual permite establecer su continuidad durante todo el resto de los tiempos virreinales y el período republicano. Por otro lado, la permanencia de la estructura permite identificar con precisión sus características tecnológicas y arquitectónicas, las cuales aparentemente no fueron seriamente afectadas por las tareas de mantenimiento, a saber, poco significativas.

Se trata de un típico puente tipo arco de piedra, de diseño y tecnología mampuesta convencional, fiel a la tradición iniciada por los constructores romanos, que se mantuvo vigente en el Medioevo europeo y español. Por ello, su construcción no necesariamente exigía conocimientos sofisticados de ingeniería ni mano de obra calificada. Es importante recordar que ya para entonces, se había construido en Potosí y en La Plata, varios arcos, bóvedas y cúpulas de piedra labrada, especialmente en templos, y se usaba con solvencia la argamasa de cal como aglomerante de la piedra, en lo que se denomina cal y canto. De igual manera, los puentes de piedra que mandó construir en Potosí el Virrey Francisco de Toledo a fines del Siglo XVI, uno de ellos de dos ojos y salvando un canal de 10 varas de largo, son un antecedente constructivo directo, como

lo son los dos puentes de cantería construidos entre Potosí y La Plata y sobre el Cachimayo a fines del siglo XVI¹². Así, ya existía en la región constructores experimentados en estructuras de arco, así como canteros, picapedreros, talladores, caleros mezcladores, albañiles, carpinteros y otros especialistas capaces de conformar el equipo necesario para ejecutar una obra de ese tipo. José de Mesa ha demostrado que en la Charcas colonial existía bibliografía técnica sobre construcciones, que pudo haber servido de guía para la obra, la que debió ser financiada por la corona a través de alguna de las unidades administrativas de la época, aunque tampoco debe descartarse del todo la posibilidad de un inversionista particular, particularmente interesado en asegurar el cruce seguro del río (Fig. 2).

El Puente del Diablo es una estructura simple, con un único arco de medio punto, de 9 varas (7,65 m) de radio, construido con dovelas de piedra labrada asentada en argamasa de cal. Estos bloques de piedra presentan generalmente un tizón de 1/3 de vara, con un grueso uniforme de 1/2 de vara. La soga varía poco, siendo la mayor parte de las piezas de una vara y algunas de 2/3 de vara. Por su parte, las piedras del basamento (4 varas a partir del lecho del río) en los estribos son de mayores dimensiones; de 2/3 de vara de grueso, tizón de 1/2 vara y soga variable, de 1/2, 2/3 y vara completa. Todas ellas asentadas en cal. Los cimientos, tajamares de la base de los estribos, los rellenos del arco, los tajamares de aproximación, los contrafuertes



Fig. 2. Puente de San Bartolomé ó del Diablo. Foto: Victor Hugo Limpías, 2012.

¹² Sobre los puentes construidos a partir de 1573 en la ribera de los ingenios de Potosí, ver Nicolás de Martínez de Arzans y Vela. *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (La Paz: 1975). En la p. 46 menciona once puentes y en la p. 331, 22 puentes.



Fig. 3. *Puente de san bartolome ó del diablo*. Escorzo y detalle, ménsulas de apoyo. Foto: Víctor Hugo Limpías, 2012.

del terraplén de acceso y los pasamanos son de cal y canto, conformando una unidad edilicia compacta de aproximadamente 45 m de longitud.

La luz del puente es de 15,30 m. y la altura desde el lecho (actual) del río hasta el intradós de la bóveda que genera el arco es de 11,40 m. El ancho total de la estructura es de 8 varas (6,80 m.), incluyendo los gruesos pasamanos de poco menos de 2/3 de vara de grosor y una vara de altura. La calzada, remarcada con pasamanos durante toda su extensión, se levanta en ligeras pendientes que acompañan al arco. Toda la estructura mide 55 metros de largo, incluyendo el terraplén de acceso desde el camino hacia Yotala y el delta de conexión con el camino sobre el cerro rocoso que le sustenta en la ribera derecha. Su ancho de calzada libre es de poco menos de 7 varas (5,83 m), suficiente para permitir el paso de dos carruajes virreinales simultáneamente, así como sirvió muy bien al paso de los automotores durante todo el Siglo XX. El terraplén, que partiendo desde el estribo izquierdo mide más de 11 m de altura, se va reduciendo durante más de 30 metros hasta alcanzar el nivel del camino a Yotala. Es reforzado por 4

imponentes contrafuertes, levantados los dos mayores a 5 varas a partir del estribo, en ambas elevaciones, con más de 9 varas de altura, de 4 y 5 varas de ancho cada uno. Dos contrafuertes menores se encuentran a 20 varas del ojo del puente, y hoy son atravesados por un acueducto moderno (Fig. 3).

El emplazamiento rocoso del sector, que ha contribuido a la preservación del Puente durante siglos, no impidió que deba someterse a reparaciones periódicas, las que aseguraron su permanencia. Un informe del Arzobispo de La Plata al Consejo de Indias, en el cual le “agradece lo que obró para el reparo del puente del río Cachimayo según lo que refirió por carta del 26 de junio de 1662...” demuestra que la corona destinaba recursos directamente para estos fines¹³.

El Puente de San Bartolomé cumplió su función ininterrumpidamente hasta el 2004, cuando se inauguró un moderno puente de reemplazo. Una vez habilitada esa nueva estructura, se le sometió a un trabajo de restauración entre el 2005 y diciembre de 2010, lo que le ha convertido en atracción turística, como expresión notable del

¹³ Archivo General de Indias. CHARCAS, 416, L.5, F.343V344R “Real Cédula al Arzobispo de la iglesia metropolitana de la ciudad de La Plata, en la provincia de los Charcas” del 27 de mayo de 1664.

patrimonio de la ingeniería virreinal. Sin embargo, no se ha recuperado aún el nivel original de la calzada de piedra, que se puede observar en las fotografías de fines del siglo XIX, y se mantiene el nivel del camino ripiado, que con los años ha ido levantándose hasta tornar casi invisible los dos pasamanos de piedra y han ocultado (con el relleno) su característica pendiente en los accesos. Dada su condición patrimonial y para no desmerecer el trabajo ya realizado, es conveniente recuperar esas características originales.

2. PUENTE DEL PILCOMAYO

Durante los primeros años de la Audiencia, el intenso tráfico de carga y pasajeros por el “Camino del Arzobispo” o “Camino Real” entre Potosí y La Plata, se veía interrumpido durante semanas y hasta meses, en el período de lluvias. En ese marco, la construcción de un puente supuso una mejora substancial en el proceso de intercambio comercial entre la capital de la Audiencia, La Plata, y las regiones norte, occidental y sur del territorio.

El primer puente sobre el Pilcomayo debió construirse a fines del siglo XVI o a principios del siglo siguiente. Antonio Vazquez de Espinosa, quien visitó la Audiencia entre 1618 y 1619, en su monumental *Compendio y Descripción de las Indias Occidentales* de 1628 indica que “tienen los ríos de Cachimayu y Pilcomayu puentes de cantería en el Camino Real que va de esta ciudad a la Villa de Potosí”¹⁴.

Otro cronista de la época, Pedro Ramírez del Águila, confirma en 1639 lo anterior, al comentar sobre los ríos Cachimayo y Pilcomayo, señala “...que por ser tan rápidos y caudalosos en tiempo de aguas, y ser necesario pasarse para ir de aquí a Potossí (sic) y haberse ahogado en ellos muchísima gente, fue conveniente hacer puentes en ellos a expensas comunes de esta ciudad y de Potossí...”, para continuar señalando que “Son estas puentes tan excelentes en hermosura, costa y manufactura de cantería, de un ojo cada una, que no se sabe las haya mejores en el reino, ni aún en España...” Inmediatamente comenta que su costo ascendió a “más de trescientos mil pesos con las calzadas que se les han hecho por el cuerpo de los montes que les son vecinos, forzoso camino y pasaje, por la aspereza del sitio donde se fabricaron...”¹⁵

En comparación al cauce y características aluvionales del Pilcomayo a la altura de Yocalla (3.376 m.s.n.m.), este puente debía enfrentar un torrente de mucho mayor caudal, una vez que en su recorrido el río es alimentado por algunos afluentes, lo que genera a esta altura menor un caudal mayor y un cauce mucho más amplio, el que se desarrolla bajo condiciones no encajonadas, con playas de derrame, fácilmente accesibles durante la época seca, pero peligrosas en el período lluvioso. Todo indica que este puente se levantó en el mismo sector que ocupa el puente colgante construido en 1892, lugar en el cual el río presenta un ancho de cauce de 180 metros, a una altura de 2.230 m.s.n.m.

En algún momento este puente debió sufrir graves daños, como sugiere un grueso legajo del Archivo Nacional de Bolivia. Diversos documentos fechados entre 1770 y 1778, se refieren a hechos sucedidos desde 1729, año que se señala como el de “inicio de las obras”. El legajo podría documentar tanto las obras de un puente completamente nuevo o también la restauración o reconstrucción del primer puente, el que pudo haberse perdido, parcial o totalmente, como ocurrió con su puente hermano del río Cachimayo, en alguno de los fuertes aluviones del Pilcomayo.

En todo caso, se trate de obras de restauración y construcción de una nueva obra, el expediente cargado de denuncias, informes técnicos periciales, pruebas acusatorias y descargos, así como listados de precios de materiales, herramientas y mano de obra, permite identificar tanto limitaciones tecnológicas, administrativas y económicas en la gestión virreinal de mantenimiento de caminos, como carencia de suficiente conocimiento técnico para enfrentar de manera pertinente los periódicos desafíos que planteaba el Pilcomayo en torrente o turbión.

Esos documentos originales ofrecen además, un panorama curiosamente parecido a la historia moderna de las obras públicas, en donde son comunes las acusaciones formales de malversación de fondos, de sobreprecio, de incumplimiento de plazos, de uso inadecuado de materiales de construcción, de conformación de comisiones de verificación que no visitan la obra pero emiten informes, y otras conductas igualmente repetidas en la historia republicana. También muestran los documentos el interés genuino de algunas autoridades, de ciudadanos, contratistas e ingenieros, en lograr resolver los problemas que

¹⁴ Vazquez de Espinosa, Antonio. *Compendio y Descripción de las Indias Occidentales* (Washington: Smithsonian Institution, 1948). Libro Quinto, párrafo 1733. Crónica escrita en 1628, estuvo perdida durante siglos. Los viajes de Vázquez ocurrieron entre 1612 y 1621.

¹⁵ Ramírez del Águila, Pedro. *Noticias Políticas de Indias y Relación Descriptiva de la Cuidad de La Plata, metrópoli de la provincia de los Charcas y Nuevo Reino de Toledo en las Occidentales del gran imperio del Perú* (Sucre: Universitaria, 1978) p. 51. Francisco de Borja, Arzobispo de Charcas, le encarga en 1635 a Ramírez del Águila la redacción de éstas “Noticias”. Esta referencia fue señalada por Andrés Eichmann.



les plantea mantener estable la obra de arte dañada. Llama la atención la precisión y sofisticada elaboración de algunos informes técnicos, así como la precariedad de las herramientas, técnicas y materiales utilizados para intentar enfrentar y superar los daños causados por el vigoroso embate del torrencioso caudal del río en la época lluviosa¹⁶ (Fig. 4).

El puente se mandó edificar (o restaurar o reconstruir) en 1729, en el camino “del Arzobispo” entre La Plata y Potosí, siguiendo el modelo tradicional de arco de medio punto, al que en los documentos se le llama “ojo del puente”, y tecnología románica (sillería y cal y canto combinados). Contaba con una plaza en la ribera del lado de La Plata, de 25 varas, que servía como atrio de ingreso y control, y estaba adornado con seis pináculos que remarcaban los accesos y la cúspide coincidente con la clave. Lo más significativo eran los largos tajamares (taludes) que intentaban proteger la ribera izquierda, los que se prolongaban incluso en la elevación opuesta a la corriente, por razones que se expondrá después.



Fig. 4. Legajo sobre el Puente del Pilcomayo - S. XVIII. Fuente: Archivo Nacional de Bolivia. EC 1778, 117 (Informes económicos técnicos).

¹⁶ Archivo Nacional de Bolivia. EC 1778, 117. Planos y prospectos del puente Pilcomayo (124 fs.). Folios 111, 122 y 123 se encuentran en el archivo de gráficos (planos).

Parecido tecnológicamente al de San Bartolomé, se reconoce algunas diferencias. Aunque el arco de 12 varas se armó con dovelas de piedra labrada asentadas en cal, en este caso, éstas no eran piezas únicas colocadas a sardinel como en el de Yocalla, sino que se colocaron aparejadas a soga y tizón doble y triple. Esta diferencia pudo deberse al menor tamaño de las piedras de sillería “de una vara de largo, media de ancho y tercia de grueso” (aproximadamente 84x42x28 cm)¹⁷. Otra diferencia se manifiesta en que a este puente se le construyó estribos de piedra labrada, y no de cal y canto como en Yocalla. El resto de la estructura era de cal y canto. Según el legajo, se terminó la obra en 1732, sin que se mencione su autor. Al respecto, el hecho que todos los arreglos inmediatamente posteriores los realizara Pedro de Tagle, sin que haya comentarios al respecto, sugiere que posiblemente haya sido el constructor o reconstructor de la obra, o que al menos haya participado en las tareas.

Antes de cumplir 20 años, el puente (sea obra nueva o reconstruida) debió ser reparado por Pedro de Tagle en varias ocasiones: en 1751, 1753, 1754, 1756 y 1759, 1761 y 1767 y posteriormente, por Juan Antonio de Acuña en 1768 y Joaquín Maxim en 1777. No se indica con precisión los daños en esas intervenciones, pero es posible que desde temprano los tajamares y el estribo izquierdo hayan sufrido los efectos del embate aluvional del río, como dejan entrever los informes a partir de 1761. A principios de ese año se dañó el estribo izquierdo del puente; afectación que durante varios años fue motivo de preocupación para autoridades, vecinos e ingenieros, muy a pesar de los constantes arreglos realizados. Un auto fechado en Lima, el 18 de julio, que reconoce “la necesidad de efectuar reparos en el Puente por daño en el estribo, ante el cambio de cauce del río”, es reforzado por una carta dirigida al Presidente de la Audiencia el siguiente día 27¹⁸. No se conoce si se efectuó el arreglo, pero si se hizo algo no debió ser suficiente, ya que el 12 de julio de 1764, Antonio Aymerich Villajuana, presenta un detalladísimo “Presupuesto del costo que tendrá la Composición del Puente del Río Pilcomayo y Reedificación de los muros colaterales que dirigen el Río según el reconocimiento hecho”, cuya elevada suma de 66.264 pesos sugiere reparaciones significativas. Algunos dudaron de esa cifra y solicitaron una nueva “visita de ojos” que permitiera verificar la pertinencia y la

factibilidad de la propuesta¹⁹. Al respecto, el que en los años siguientes no se invierta ni la mitad de esa suma, sumando todas las intervenciones, demuestra que la visión dominante era la de corto plazo.

En un informe de 1767, el contratista Juan Victorino Martínez de Tineo, justifica ante el presidente de la Audiencia, los gastos de 500 y 800 pesos que recibió para herramientas, fanegas de cal y otros, de los que devolvió 300²⁰. No debió ser suficiente el arreglo pues Tagle intervino nuevamente ese mismo año. Por la documentación analizada, los arreglos se limitaron a tapar la recurrente pérdida de sillares del estribo izquierdo y en arreglar los tajamares.

Figura relevante en el mantenimiento del puente, aunque indirecto, fue el hacendado español que vivía cerca del mismo, Thomas Zerruto (sic), quien informaba de los problemas de la estructura en sendas cartas a la Audiencia. No debió ser una opinión cualquiera pues las autoridades reaccionaban inmediatamente a sus advertencias.

Ante la evidente insuficiencia de la serie de intervenciones menores y el deterioro progresivo de los tajamares, se intentó llevar adelante el proyecto integral de Aymerich, supuestamente definitivo. La dificultad para conseguir la elevada suma, motiva a la Audiencia a plantear un mecanismo capaz de conseguir esos fondos, sin afectar sus arcas. Lo hacen a través de un requerimiento expreso a las poblaciones y provincias que se beneficiaban del comercio que facilitaba el puente²¹.

Así, en Auto del 13 de julio de 1767 se determina el pago de un determinado monto a un total de 29 villas, comarcas y ciudades de la Audiencia de Charcas, quedando exentas aquellas muy alejadas, como Vallegrande o Santa Cruz de la Sierra. La Villa de Potosí, la más rica de todas, es la única a la que se le exige el aporte de 1.500 pesos, debiendo pagar 1.000 pesos las ciudades y villas de La Plata, Oruro, La Paz, Cochabamba y la provincia de Sicasica. 500 pesos debían pagar las villas y provincias de Tarija, Paria y Poopo, Tomina, Puno y Paucarcolla; provincias como Pacajes, Carangas y Omasuyos, 300 pesos; y ciudades alejadas como Jujuy, Salta, San Miguel de Tucumán, Córdoba, Rioja y Santiago del Estero, entre 75 y 300 pesos. La suma total requerida sumaba solamente 15.000 pesos, lejos del elevado monto presupuestado por Aymerich²².

¹⁷ ANB. EC 1778, 117. fls. 107.

¹⁸ ANB. EC 1778, 117. fls. 69, 71.

¹⁹ ANB. EC 1778, 117. fl. 75.

²⁰ ANB. EC 1778, 117. fl. 89.

²¹ ANB. EC 1778, 117. fls. 83, 84, 98.

²² ANB. EC 1778, 117. fl. 102 “Informe de Cuentas”.

Al año siguiente se da inicio a las reparaciones, conforme van llegando los fondos requeridos. Esta primera intervención estará a cargo del general Juan Antonio de Acuña y Silva de Baeza, designado por la Audiencia como Superintendente de aquellas obras y de la misma ciudad de La Plata, reemplazando a Pedro de Tagle, quien seguirá de cerca las tareas de éste y otros contratistas. El 1 de mayo de 1769 se ordena a la Casa de Oficiales Reales entregar los recursos que tiene depositados, que eran entonces de 840,2 pesos, y se le reclama el cobro a las provincias que todavía no había pagado. El 14 de mayo se entrega 500 pesos a Juan de Acuña, quien había dejado inconclusas las obras el año anterior por falta de cal²³.

Para julio de 1772 la situación del puente continuaba seria y amenazaba con ruina, y la solicitud de Acuña de “6 o 7 mil pesos” para “ponerle un nuevo arco” motiva al Cabildo de La Plata a designar a Juan Roque de Muxó como veedor para que verifique la pertinencia del pedido del Superintendente. Este emite un informe el 18 de julio señalando problemas en “el ojo del puente y fisuras en todo el tajar...muy dañado”. Preocupado con las diferencias entre Acuña y Muxó, el Cabildo designa a Juan de Nava para que emita un tercer informe, cuya precisión permite reconocer la verdadera situación del puente y tajaros²⁴:

...desde la muralla o muro bajo del plan del Rio que desde el primer pie del puente en la costa...parte de la ciudad sigue...hasta aproximarse a un peñasco del monte, tiene de largo 332 varas, con 4 y 3 cuartas de alto y tres y media de ancho o grueso...

Las primeras 87 varas que rectificó Juan de Acuña se mantienen sin quebranto, pero sin cimientito... Las siguientes 90 varas están al caer y volcarse... Las siguientes 56 varas del muro están buenas pero igualmente sin cimientito debajo... Las 42 varas que le siguen se hallan enteramente caídas en pedazos en medio del rio...15 varas más adelante... están buenas, con solo un agujero de 3 varas de largo y dos de alto... igualmente sin cimientito... y las 15 últimas... se hallan enteramente deshechas...

Por lo que hace al estribo o pie (ilegible) del ojo del puente que es el primero en la entrada desde esta ciudad a la salida del rio revolviendo (sic) sobre la izquierda desde donde ha tomado dañosamente curso tiene hecha una grande profundidad y poza de cuatro o cinco varas de hondo, habiendo arruinado 32 varas de largo en el paredón o muro que forma la plaza y (ilegible) al ojo del Puente, cuyo reparo no comprehendo posible por ahora, respecto a estar cargado todo el Rio en aquel paraje, y ser necesario desaguarlo antes,

desde otra parte y emplear considerable porción de piedra y demás materiales para calzar con firmeza el mencionado muro y estribo, para lo cual no hay ya tiempo, (por) el crecido caudal...

Finalmente, propone las acciones a seguir y presupuesta lo que se debe invertir:

...Los gastos que regulo para las refacciones, firme que deberán ejecutarse en tiempo oportuno, y que son igualmente urgentes para la conservación del Puente practicándose de cal y piedra con la solidez que se requiere no bajarán de veinte y cinco mil pesos ... Desaguar el Rio desde donde se acostumbra en tales casos, calzan y llevan los quebrantos y ruinas sobrevenidas en el estribo o primer pie del Puente; hacer de nuevo los expresados pedazos de la muralla en la longitud de las trescientas treinta y dos varas del plan del Rio, y poner cimientito o calza, de una vara de profundo a los demás, a fin de asegurar su permanencia, como que de lo contrario se arruinarán en poco tiempo, viendo como está la muralla que obliga al Rio a seguir derechamente su curso al ojo del Puente y la que impide, que chocando contra el primer estribo o pie de él, lo destruya y arruine fácilmente...

El extenso informe propone que, como medida de emergencia, temporalmente se “hinque mojones de piedra y rama para que exista menos daño durante el resto de la estación” y solicita peones para sus molinos de Cachimayo, los que había abandonado para encargarse de la tarea. La idoneidad de Nava motivó su contratación el 17 de septiembre y las obras de emergencia se iniciaron dos días después, con 33 peones, las que terminaron el 8 de octubre²⁵. Advirtió que continúa “...siendo indispensable que en tiempo oportuno se disponga la formal refacción de Cal y Canto señaladamente en el estribo y pie del puente donde no pueden subsistir remiendos menos fuertes...”²⁶ (Fig. 5).

Con la nueva temporada de lluvias, el 3 de diciembre de 1772, el Fiscal Acevedo recomienda al presidente de la Audiencia ejecutar los trabajos necesarios, indicando que “se debe atender a la maior (sic) seguridad y solidez de la obra, y su duración y subsistencia, a fin de precaver... la total ruina del expresado Puente tan esencial, preciso, útil y conveniente...”. De esa manera, el 22 de enero siguiente se designa una Comisión de Evaluación Técnica del Puente, conformada por: Juan Antonio de Acuña, Juan de Nava y Roque Muxó y por considerarlos “sujetos inteligentes y de buen dictamen” a Juan Baptista Lemoine y

²³ ANB. EC 1778, 117. fls. 10, 12, 15.

²⁴ ANB. EC 1778, 117. fl. 21.

²⁵ Nava presentó un detallado informe diario de los trabajos, de la cantidad de peones en obra, del costo del flete de mulas y otras obras, que sumaron 271 pesos. ANB. EC 1778, 117. fl. 24.

²⁶ ANB. EC 1778, 117. fl. 25.

Antonio Serrano. Ellos evaluarían lo que se debería hacer y cuanto debería costar²⁷.

El 8 de febrero de 1773 se emite el informe, a partir de una visita realizada el 27 y 28 de enero, a la que no fueron ni Juan de Nava, cuya tarea del año anterior iba a ser evaluada, ni Juan Antonio de Acuña, quien presentaría su propio Informe. Los dos informes son bastante detallados en cuanto a precisar los daños, en plantear propuestas de acciones correctivas y en valorar el costo de los trabajos. La Comisión consideró necesario invertir 18.445 pesos para reparar los tajamares, 2.000 pesos para reparar el banco del estribo, 2.562 pesos para arreglar el banco de mampostería de la plaza de armas, 1.080 pesos para empedrar el plan del Ojo del Puente, 500 para refaccionar el camino de acceso, 1.400 pesos se necesitarían para desviar el río, 400 para comprar nuevas herramientas, 800 pesos para costear al superintendente y sus ayudantes durante los 6 meses que se estima durarían los trabajos, y otros gastos que suman algo más de 27.000 pesos, cifra nota-

blemente menor a lo presupuestado por Aymerich 9 años antes, pero superior a los 15 mil que se había requerido a las ciudades y provincias de la Audiencia²⁸.

El Informe de Acuña, entonces Corregidor y Justicia Mayor de la Provincia Yamparaez, emitido el 23 de abril, cita su anterior informe de 1772 y aunque confirma varios puntos del Informe de la Comisión, plantea observaciones, especialmente en cuanto a los tajamares, con lo que obtiene un presupuesto bastante menor, de solamente 9.000 pesos.

Es importante señalar que todas las intervenciones que se mencionan en el expediente se realizan en la ribera izquierda del río, es decir, en el lado de La Plata, y aparentemente por ello la participación de las autoridades potosinas es secundaria, limitándose a aportar económicamente. La orilla potosina es rocosa y allí las aguas golpeaban las faldas del cerro y de paso a la base del estribo derecho, sin afectarlo. De hecho, un interesante Informe Técnico de 30 de julio de 1774, firmado por Manuel Ber-



Fig. 5. *Puente del Pilcomayo* – S. XVIII. Fuente: Archivo Nacional de Bolivia. EC 1778, 122 (Esquema del Puente y sus daños).

²⁷ ANB. EC 1778, 117. *fl.* 27.

²⁸ ANB. EC 1778, 117. *fls.* 27. 38, 39, 40, 41.

nabe Madero, intenta explicar el por qué el lado chuquisaqueño (el izquierdo) era el único afectado²⁹:

“halle...que al salir el Rio por el ojo del Puente con un curso uniforme a la línea de dirección que trae desde arriba, choca en el cerro con una pared escarpada de piedra viva, que le sale a recibir y a formar con ella un ángulo de más de 30 grados, y que esta únicamente era la causa que le obligaría a torcer su camino hacia la ciudad, desde el punto del choque, casi en ángulo recto con la línea del cerro, y a embestir la muralla de la Plaza de Armas e inundar con la redundancia toda la Plaza, que ha de tomar el camino de la calzada, como se demuestra en la figura del margen...”

En un croquis que dibuja al margen del folio, explica por qué se dañan constantemente el estribo y la base del puente de la cara opuesta a la corriente, incluyendo la plaza de armas. Indica que el Rio “deviene de un plano inclinado que le da una velocidad considerable” ... que luego “choca con la pared del cerro AC y con la fuerza

del nuevo impulso que adquiere, ...toma el curso EF con igual o mayor velocidad que la que trae por la línea DE...” concluyendo que “por lo cual es visto que solo un cerro de piedra viva sería suficiente para resistir el anual empuje de estas aguas, y que ningún muro por sólido que se hiciese le resistiría especialmente en el primer año de la obra...” A partir de la lógica aparentemente sólida del informe de Madero, acordaron todos los peritos “...asegurar el pie del Puente cuyo estribo se halla comido y penetrado de las aguas, y se refaccionase sólidamente el revestimiento de todo el muro de la Plaza de Armas...”³⁰ (Fig. 6).

Luego de esos arreglos, se mantuvo al Puente en funcionamiento sin mayores problemas, pero en 1777, la situación se puso seria, la que generó una nueva advertencia del celoso Zerruto, fechada el 15 de enero, augurando el fin de la estructura por los daños que observaba.

Aprovechando la presencia en la ciudad, del “arquitecto europeo” Don Joaquín Maxim, se le pide visitar la obra y sugerir qué hacer. Así, el 28 de enero, éste visita la obra



Fig. 6. Puente del Pilcomayo – S. XVIII. Fuente: Archivo Nacional de Bolivia. EC 1778, 123 (Esquema del problema).

²⁹ ANB. EC 1778, 117. fls. 65-66.

³⁰ ANB. EC 1778, 117. fl. 65.

con Juan Antonio de Acuña y emiten un informe técnico, reconociendo que habían nuevos daños en “la obra principal del Pie del Puente, en esta parte de la ciudad a la salida del Río sobre la esquina que sirve de fundamento al arco, y la contigua de su estribo por la parte de afuera”. Señalan que “se desplomaron 10 piedras de sillería, abriendo un hueco de vara y media de largo y una de alto desde la superficie del agua...” y que existía otro hueco de “3 o 4 varas de alto de sillería y largo como vara y media, sin que en uno u otro se haya podido hacer examen de los daños, por estar el Río muy crecido...” terminando el mismo con la apreciación de que “...La formal reparación de este daño y quebrantos es indispensable y urgente tan presto como paren las aguas...”³¹

A partir de la primera visita de Maxim, y en coincidencia con los informes en donde participa personalmente, se presentan los primeros dibujos (acuarelas) del puente, mostrando detalles de sus características técnicas, sus accesos y del contexto en el que se encuentra. De igual manera, los dos gráficos detallan las intervenciones realizadas. Estos valiosos documentos técnicos, posiblemente elaborados por Joaquín Maxim, ofrecen la rarísima oportunidad de conocer con notable precisión la forma y características de este puente sobre el Pilcomayo.

La gravedad de la situación motiva a que el 8 de febrero, Juan Antonio Ruiz Tagle, depositario y administrador de los caudales recaudados para la refacción del Puente, emita un informe detallado de la situación. Así, a 10 años del Auto que exigía el pago de ciertos montos a pueblos y provincias, se había recaudado 12.697 pesos, faltando aún por recibir 2.336 pesos y 2 reales³². En reacción a ello, se emite un nuevo Auto el 9 de mayo siguiente, exigiendo a las localidades deudoras a efectuar sus pagos “so pena de multa de 500 pesos si no lo hicieren...”³³

Una visita urgente realizada el 13 de mayo, produce un nuevo informe el día 27, firmado por Juan Gil, alcalde ordinario de La Plata, Joaquín Maxim y Juan de Nava. Se detalla graves daños en la esquina del arco y pie del Puente, a la que le “falta enteramente el cimientito y se derrumbó gran parte de la sillería y mampostería interior” debiendo reponerse con 60 piedras labradas, en la sillería que conecta el estribo con la plaza de armas en donde eran necesarias de reponer “120 piedras y 140 varas cubicas de mampostería”, entre otros trabajos. Para asegurar la sillería, plantea usar 180 grampas de hierro, de “3 libras,

con tercia de largo, una pulgada en cuadro y 3 dedos de gancho o redoblón en cada extremo, afirmado con plomo derretido...” Presupuesta la adquisición de herramientas y el salario del Superintendente, sumando un total de 9.145 pesos, más 1.524 pesos para imprevistos, con un total absoluto de 10.660 pesos³⁴ (Fig. 7).

Ese mismo día, la Audiencia ordenó que los “800 y pico pesos sobrantes se destinen inmediatamente a encargar los reparos del Puente del Pilcomayo a partir del Informe del Arquitecto Joaquín Maxim...” instruyendo que también se le entregue las herramientas. Mientras Maxim preparaba los trabajos de emergencia se emitió el 9 de junio el Auto que autorizaba su contratación, en donde se designa Regidor Diputado a Don Diego Ortega y Barrón, “para que maneje los fondos y le entregue sin retraso al arquitecto lo necesario para que la obra se realice a la brevedad” recordando la obligación de las ciudades de pagar lo adeudado. Unos días después, el 14 de junio, se emiten las instrucciones y órdenes “que deberá observar el arquitecto”, siendo la primera que “... debe celebrar misa todos los días en la “capilla inmediata del Puente, si estuviese hábil o en su defecto, en una ramada suficiente destinada este fin...” además de exigir “que se trabaje con celeridad” y que “la cantidad de canteros, albañiles y peones, lo regle el arquitecto conforme vaya pidiendo la obra” y “que se respete las especificaciones”, detalladas en varias páginas³⁵.

Según el legajo, entre junio y diciembre de 1777, Maxim debió efectuar las siguientes obras y refacciones en el puente:

1. Apartar el brazo del Río, a ver si se consigue trabajar los cimientos.
2. Sacar piedra de la cantera y empezar a labrar.
3. Rectificar las esquinas o partes derrumbadas del arco y estribo de sillería.
4. Construir y arreglar los muros de apoyo, con sillería labrada encadenada con grampas.
5. Reforzar los cimientos del puente.
6. Que los muros antiguos se arreglen provisionalmente.
7. Que en el gran Banco de Arena formado por el Río hasta el Ojo del Puente, solo se trate por ahora facilitarle el Canal, o cauce derecho al medio del puente.

³¹ ANB. EC 1778, 117. fl. 100.

³² ANB. EC 1778, 117. fl. 102 “Informe de Cuentas”.

³³ ANB. EC 1778, 117. fl. 105.

³⁴ ANB. EC 1778, 117. fl. 107.

³⁵ ANB. EC 1778, 117. fl. 117.



Fig. 7. Puente del Pilcomayo - S. XVIII. Fuente: Archivo Nacional de Bolivia. EC 1778, 111 (Esquema del puente y sus daños).

El Informe de Conclusión de Obra del 4 de mayo de 1778, emitido por Diego Barrón, señala que Maxim realizó las tareas principales, pero que debió parar en diciembre debido a las lluvias, y que no se responsabiliza del trabajo realizado “debido a que no se logró firmeza” por la gran cantidad de agua que manaba en los cimientos. Los tajamares dañados, tampoco pudieron ser debidamente reconstruidos. Con todo, la Audiencia reconoció el celo con el que Maxim realizó el trabajo y destacó la honradez del Diputado Barrón³⁶.

Por otras referencias, se conoce que a fines del siglo XVIII ya se le había adicionado un segundo arco, posiblemente como consecuencia del ensanchamiento del brazo secundario que se puede observar en las acuarelas del Legajo estudiado. Sobre cuándo desapareció, sólo se conoce la referencia de José María Dalence, quien remarca la pérdida de este puente con una sentencia categórica recordando, a mediados del Siglo XIX; “...en el Pilcomayo... tenían uno de cal y canto, con dos ojos, que fue destruido a fines del siglo pasado por descuido de sus guardianes.”³⁷

Finalmente, y aparte de la acusación de Dalence, es posible afirmar que, las distintas dificultades mencionadas previamente tornan evidente que la capacidad tecnológica de entonces, así como los recursos económicos disponibles en la Audiencia, no resultaron suficientes para enfrentar los efectos destructores del cauce torrentoso del Pilcomayo, más ancho y caudaloso entre La Plata y Potosí, que en el curso, aguas arriba, que salvaba todavía la haca su puente hermano de Yocalla. Como consecuencia de pérdida definitiva de este puente, el tránsito del camino La Plata-Potosí volvió a depender de la factibilidad de vadear el río de manera eventual, y por ello, se prefería viajar en el periodo del estío, cuando atravesar el Pilcomayo no representaba mayor problema. Esta situación se prolongaría por aproximadamente medio siglo, y sólo se resolvería en tiempos republicanos.

CONCLUSIONES

Por lo expuesto previamente, y desde una perspectiva meramente técnica, el diferente destino de ambas estructuras, tecnológicamente muy similares, se debió principalmente al impacto de las marcadas diferencias geológicas e hidráulicas que caracterizan sus respectivas ubicaciones, notablemente desfavorables para una estructura de este tipo en el segundo caso, y bastante favorables para el primero.

Desde un enfoque de diseño integral, la poca flexibilidad del periodo barroco fue responsable de la incapacidad

de enfrentar adecuadamente las duras exigencias del torrente del río en el caso del Puente del Pilcomayo. La insistencia en aplicar en los arreglos la misma tipología, tecnología y materiales originalmente utilizados, aún a pesar de haberse comprobado su fragilidad, parece ser tanto una expresión de las limitaciones académicas de los técnicos y encargados, como de la poderosa prevalencia de ciertos paradigmas constructivos, que impidieron la búsqueda de otras soluciones tipológicas, más pertinentes que la aplicada.

Lo anterior también se entiende desde una perspectiva cultural, ya que la insistencia en intentar arreglar el Puente del Pilcomayo bajo los mismos criterios tecnológicos una y otra vez, muy a pesar de los repetidos fracasos, puede comprenderse como una expresión clara de la resistencia al cambio. Esta insistencia en aplicar ciertos saberes técnicos, que se sostenían (y limitaban) en la disponibilidad de una serie (también limitada) de unos pocos materiales, junto a la posibilidad de contratar mano de obra calificada solamente para construir bajo ciertos procesos constructivos y no con otros, supone una limitación cultural estructural.

Un enfoque económico-administrativo permite identificar limitaciones en la gestión de los responsables en disponer recursos económicos para una obra de importancia estratégica para toda la región. Por otro lado, la relativa eficacia en el cobro de los aportes exigidos a las poblaciones beneficiadas directamente con la obra, que logró el pago de poco más del 81%, aunque demuestra cierta efectividad administrativa, también permite reconocer la dependencia de fuentes externas para encarar obras de interés local, regional y virreinal. Las notables falencias en las tareas de mantenimiento, así como las dudas al respecto del uso adecuado de los recursos destinados a esas tareas, confirman la ineficiencia en los sistemas de control administrativo de las autoridades responsables, al menos en cuanto a asegurar la sostenibilidad de una obra de infraestructura fundamental.

Finalmente, el caso exitoso del Puente de San Bartolomé o Puente del Diablo, de Yocalla, pareciera contradecir lo anteriormente expresado, pero resulta evidente, luego de la descripción y análisis realizado, que su permanencia hasta hoy, tiene que ver con lo expuesto en el primer párrafo de estas conclusiones, en el sentido de que su durabilidad y permanencia notables se deben fundamentalmente a que la tipología, tecnología y materiales aplicados resultaron pertinentes para el sitio particular de Yocalla. Se puede afirmar exactamente lo opuesto para el caso del desaparecido Puente del Pilcomayo.

³⁶ ANB. EC 1778, 117. fl. 123.

³⁷ Dalence, José María. *Bosquejo Estadístico de Bolivia* (Chuquisaca: Imprenta de Sucre, 1851) p. 326.



ARTE QUITAÑO MÁS ALLÁ DE QUITO

ALFONSO ORTIZ CRESPO / ECUADOR

En el contexto de la celebración del bicentenario de la conformación del primer gobierno criollo en América, que se organizó en Quito el 10 de agosto de 1809, el Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, FONSAL, resolvió convocar al simposio *Arte Quiteño Más Allá de Quito*, tema que resultaba sumamente novedoso, pues, a pesar de todo lo que se decía localmente, muy poco se conocía del traslado del arte quiteño fuera del perímetro de la Real Audiencia de Quito.

El Fonsal, institución pública creada en 1987 para el resguardo de los bienes, materiales e intangibles, que constituyen el patrimonio cultural del Distrito Metropolitano de Quito, a más de su habitual actividad de rescate y difusión del patrimonio, desarrolló diversos proyectos y eventos con el fin de recordar la gesta de agosto de 1809, entendiendo que la historia es fundamentalmente cultura patrimonial, con el propósito de crear un marco propicio para la producción de eventos culturales que recuerden el papel histórico de nuestra ciudad.

Hasta entonces, eran pocos los estudios que abordaban temas relativos a la circulación de piezas quiteñas fuera de su entorno, por esto, el Simposio fue la oportunidad para que los investigadores pudieran compartir sus conocimientos en torno al tema.

El evento convocó a una veintena de académicos ecuatorianos y extranjeros, quienes en agosto de 2007, expusieron a través de ponencias académicas diversos aspectos de la difusión del arte quiteño en América y España, puntos de vista que se enriquecieron en la interacción, tanto entre los expositores, como de éstos con el público durante el evento.

Se conocieron testimonios y se compartió información poco conocida, o desconocida en muchos casos, que da cuenta de la valía y de la enorme demanda que tuvo el arte quiteño. Fue también la oportunidad para el cruce de datos entre investigadores, elemento sustancial para entender los procesos históricos relacionados con el arte colonial latinoamericano y para comprender las formas de intercambio de obras de arte en este período, asunto que supone investigaciones aún pendientes.

Las ponencias presentadas, de acuerdo a investigaciones sustentadas en manejo de fuentes primarias, así como los debates y consideraciones finales, fueron motivo de una publicación que lleva el mismo nombre del simposio. Editada por el Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito en el año 2010, recoge en más de una veintena de artículos y dos apéndices, que suman más de 400 páginas y otras tantas imágenes, los artículos de autores ecuatorianos, colombianos, chilenos, peruanos, españoles, argentinos, bolivianos, venezolanos y norteamericanos¹.

¹ *Arte quiteño más allá de Quito*, memorias del seminario internacional realizado en agosto de 2007, Quito, editado por el Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, FONSAL, en abril de 2010 (ISBN: 9978-366-38), formato: 30 X 21 cm. y 416 pp. En su orden los artículos del libro son:

- Ortiz Crespo, Alfonso (Ecuador), *El tráfico de arte quiteño más allá de Quito*.
- Kennedy Troya, Alexandra (Ecuador), *Arte y artistas quiteños de exportación*.

Estas memorias son la huella escrita y editada de las conferencias, de los diálogos, de los debates de los estudiosos convocados, compelidos a discutir sobre este arte que no podía circunscribirse a la Audiencia de Quito. Con razón anotan diversos investigadores, que los límites que hoy reconocemos en nuestras repúblicas modernas, no pueden equipararse con el continente americano colonial. Continente de travesías, de confines flexibles, de alianzas entre órdenes religiosas, cruzado por rutas comerciales terrestres y marítimas, etc.

En estas memorias, el andar quiteño se hace explícito: se dilucida el proceso de su viaje, la mayor o menor recepción, los impedimentos y ventajas de tránsito, las diferencias y convergencias culturales de los consumidores de imágenes... Todo esto, sin descuidar las características técnicas de esculturas, pinturas, platería, barnices, cajones, entre otros elementos.

Venezuela, Perú, Colombia, Bolivia, Chile, Argentina, España, Estados Unidos, fueron algunos destinos de unos complejos circuitos, en caminos terrestres, fluviales, marinos –y más recientemente, aéreos– que las obras de arte quiteñas sortearon para llegar a conventos, monasterios, iglesias, casas particulares, colecciones privadas y museos.

✱

Cabe mencionar algunos datos curiosos sobre el tráfico de arte quiteño más allá de Quito, con el propósito de ilustrar la magnitud de este fenómeno, que no solo es cultural, sino también económico, pues fue una de las estrategias quiteñas para capear la grave crisis de la segunda mitad del siglo XVIII. Diversos autores aseguran que ya desde un siglo antes, Quito exportaba parte de su importante producción artística, citándose con frecuencia el caso de Miguel de Santiago y sus obras pictóricas en Bogotá, como la conocida serie del *Credo*, en la Catedral Primada o la serie del *Alabado*, en la iglesia de San Francisco.

Resulta curioso que una crónica de una expedición de piratas en el Pacífico, confirmara la actividad exportadora de Quito. En efecto, Basil Ringrose, quien llevaba el diario de la expedición de Bartholomew Sharp, escribe, mientras navegaba frente a la isla Puná en agosto de 1680, que el puerto de Guayaquil es:

... un sitio muy rico y el embarcadero o puerto marítimo de la gran ciudad de Quito. Usualmente muchos mercaderes de Lima mandan su dinero a este lugar en barcas para despacharlo hacia la Vieja España y así evitan los impuestos de aduana que de otra

-
- López Pérez, María del Pilar (Colombia), *Quito, entre lo prehispánico y lo colonial. el arte del barniz de Pasto*.
 - Fernández-Salvador, Carmen (Ecuador), *Imágenes y el arte de la memoria en Quito y Bogotá: una estrategia franciscana para la formación de predicadores y confesores*.
 - Fajardo de Rueda, Marta (Colombia), *La platería quiteña en la Nueva Granada. Los casos de Popayán y Santafé de Bogotá*.
 - Vargas Murcia, Laura Liliana (Colombia), *Cajones quiteños de imágenes religiosas en Colombia*.
 - Pacheco Bustillos, Adriana (Ecuador), *El locus orandi en el entorno carmelita del Carmen de Santafé de Bogotá*.
 - Vives Mejía, Gustavo (Colombia), *Serie iconográfica quiteñas en Antioquia*.
 - Vallín Magaña, Rodolfo (Colombia), *Arte quiteño y su puesta en valor en las ciudades de Popayán y Santa Fe de Antioquia*.
 - Guzmán Schiappacasse, Fernando (Chile), *Análisis iconográfico de la serie de Santa Rosa obra de Laureano Dávila*.
 - Sanfuentes, Olaya (Chile), *Propuesta para una interpretación de la colección de niños de fanal en el museo de la Merced de Santiago de Chile*.
 - Cortés Aliaga, Gloria y del Valle Tabatt, Francisca (Chile), *Circulación y transferencia de la imagen: pintura quiteña en Chile en el siglo XIX*.
 - Mariazza F., Jaime, (Perú), *Presencia del arte quiteño en Lima en el siglo XVIII*.
 - Morales Gamarra, Ricardo (Perú), *Arte quiteño en el monasterio del Carmen y otras iglesias de la intendencia de Trujillo, Perú*.
 - Querejazu Leyton, Pedro (Bolivia), *El arte quiteño y ecuatoriano en la audiencia de Charcas y en Bolivia*.
 - Rodríguez Nóbrega, Janeth (Venezuela), *Arte quiteño en Venezuela*.
 - Sustersic, Bozidar Darko (Argentina), *Imágenes quiteñas en el Río de la Plata, características iconográficas y estilísticas de los envíos*.
 - Justo Estebaran, Ángel (España), *Arte quiteño en España*.
 - Paniagua Pérez, Jesús (España), *Arte quiteño en algunos lugares de España*.
 - Guerra, Manuel Patricio (Ecuador), *Una pintura, un memorial, una historia... los tres mulatos de Sánchez Gallque*.
 - Stratton-Pruitt Suzanne L. (Estados Unidos), *El arte virreinal hispanoamericano en las colecciones estadounidenses*.
 - Kennedy Troya, Alexandra (Ecuador), *A modo de epílogo*.
 - Apéndice I: Miguel de Santiago en Santafé de Bogotá: la serie del “Credo” de la catedral primada de Bogotá, fotografías de T. Luke Young.
 - Apéndice II: *Goribar, presencia en la costa norte del Perú*, texto y fotografías de Ricardo Morales Gamarra.

manera deberían pagar al rey por cargarlo a bordo de la flota. Aquí llega mucho dinero y paños finos, buenos y fuertes, desde Quito, junto con imágenes para las iglesias, y muchas otras cosas de valor considerable...²

Un siglo después, será el jesuita quiteño en el extrañamiento, Juan de Velasco, el que comente sobre el tema. Dice en su Historia del Reino de Quito:

Los mismo Indianos y los mestizos, que son casi los únicos que ejercitan las artes mecánicas, son celebradísimos en ellas por casi todos los escritores. [...] No hay arte alguna que no la ejerciten con perfección [...] sobre todo, las de pintura, escultura y estatuaria, han llenado los reinos americanos, y se han visto con estimación en Europa.

No pocos de esos se han hecho célebres, y de gran nombre. Entre los antiguos, se llevó las aclamaciones de todos, en la pintura, un Miguel de Santiago, cuyas obras fueron vistas con admiración en Roma, en los tiempos medios un Andrés Morales. Entre los modernos, que eran muchos, conocí a varios que estaban en competencia, [entre ellos] ...un Maestro Albán nativo también de Quito. Varias pequeñas obras de este último, y de otros modernos, cuyos nombres ignoro, llevadas por los Jesuitas, se ven actualmente en Italia, no diré con celos, pero sí con grande admiración, pareciendo increíble, que puedan hacerse en América cosas tan perfectas y delicadas.

[...] el gusto y la perfección del arte, es, no obstante, muy superior la estatuaria. Las efigies de bulto, especialmente sagradas, que se hacen a máquinas, para llevar a todas partes, no se pueden ver, por lo común sin asombro. En lo que conozco de mundo, he visto muy pocas como aquellas mucha. Conocí varios Indianos y mestizos, insignes en esta arte; más a ninguno como un Bernardo Legarda, de monstruosos talentos y habilidad para todo. Sus obras de estatuaria, me atrevo a decir que pueden ponerse sin temor en competencia de las más raras de Europa³.

Como se sabe, las reformas borbónicas que pretendieron reconstruir el aparato estatal del imperio español, en

el siglo XVIII, no tuvieron la eficacia prevista. Josep Fontana dice que España salió de estas reformas *empobrecida y convertida en una potencia de tercer orden y los pueblos de América teniendo que enfrentar la vida independiente con unas bases de partida que los dejaron rezagados en la carrera por el crecimiento económico moderno⁴.*

La promulgación en 1778 del reglamento de comercio libre para América, tampoco produjo el crecimiento económico que se esperaba a cada lado del Atlántico. La crisis de los obrajes textiles en la Audiencia de Quito, fue resultado de estas reformas. Un excepcional testigo de la época, el Dr. Francisco Javier Eugenio de Santa Cruz y Espejo decía, al mencionar la invasión de manufacturas europeas que habían desplazado a la producción local:

De donde ha resultado, que si en ésta se han establecido diez partes de manufacturas de lanas, hoy no se encuentran más que la una. Y los efectos ordinarios de esta decadencia son el abatimiento de los dueños de obrajes y la misma pobreza del público⁵.

Y es el mismo Espejo, quien nos cuenta cómo el pueblo quiteño buscaba salir de la pobreza. En 1792, en su célebre discurso sobre la necesidad de establecer una sociedad patriótica con el título de “Escuela de Concordia”, decía:

El genio quiteño lo abraza todo, todo lo penetra, a todo lo alcanza. ¿Veis, señores, aquellos infelices artesanos, que agobiados con el peso de su miseria, se congregan las tardes en “Las Cuatro Esquinas” a vender los efectos de su industria y labor? Pues allí el pintor y el farolero, el herrero y el sombrerero, el franjero y el escultor, el latonero y el zapatero, el omniscio y universal artista presentan a vuestros ojos preciosidades, que la frecuencia de verlas, nos induce a la injusticia de no admirarlas...⁶

Al año siguiente de la expedición del reglamento de comercio libre para América, la Corona, buscando un remedio a la crisis económica de las Indias, expedirá una Real Orden por la que se manda remitir relaciones de los efectos y mercaderías que más se gastan en estas Provincias.

² Citado por Donoso, Sebastián I., “Piratas en Guayaquil. Historia del asalto de 1687”, C. A. El Universo, Guayaquil, 2006, p. 118. à Ringrose, Basil, p. 225, en Internet: “Account of the dangerous voyage and bold assaults of Captain Bartholomew Sharp and others”, en: Bruyneel, Mark, *Isle of Tortuga*, (<http://www.geocities.com/Tokio/Gardens/5213/index.html>).

³ Velasco, Juan de, “Historia del Reino de Quito. Historia Moderna, 487/488.

⁴ Fontana, Joseph, “América y las reformas del siglo XVIII”, en Nueva Historia del Ecuador, T. 4, Corporación Editora Nacional-Grijalbo, Quito, 1984, p. 175.

⁵ Citado por Fontana, op. cit., p. 182.

⁶ Citado por Andrade Marín, Luciano, *Las cuatro esquinas* en “La lagartija que abrió la calle Mejía”, FONSAL, Quito, 2002, p. 102.

En cumplimiento de la resolución, Carlos Pesenti, Administrador de Alcabalas de Quito, suscribe el 31 de agosto de 1780 un expediente titulado *Razón circunstanciada, e individual de los Frutos y producciones propias de la Provincia de Quito, que pueden entrar, y tener reunión en el tráfico Marítimo con la Europa Española*⁷.

El informe de Pesenti⁸, en el apartado correspondiente a las esculturas, dice:

Esculturas. La mayor parte de la Gente plebe de esta Capital, en especial los Indios tienen particular habilidad, con la que se ha acreditado esta Provincia por este ramo, que en la Carrera del Comercio, se ha hecho considerable por las muchas, diferentes hechuras de madera que salen para su venta con destino a todos estos Reinos de Santa Fé, el Perú, y Provincia de Tierra Firme, de donde ocurren muchos traficantes solo con el fin de acopiarlas, cuyo número y valor no se puede calcular, por el volumen, y precios sobre baratos a que comúnmente los venden.

Y el comentario a esta observación dice:

En la Europa tiene su lugar, y estimación toda especie de juguetes, y hechuras de madera de la Provincia de Quito; de suerte, que de Cádiz se han hecho continuados encargos, en donde se debe considerar podrán haberlas mejores, mediante ser la mayor Caja del Comercio de nuestra Península. Teniendo a la mano un Puerto abierto como lo sería Guayaquil con el tráfico marítimo, podrá tomar cuerpo este Ramo, que se haría muy considerable, y útil a esta Capital, con las frecuentes extracciones de sus Esculturas y en su vista florecería en términos que la mayor parte de vagamundos que por lo común son hábiles, se obligarán a usufructuar este renglón.

En el documento de Pesenti, se hace relación a otras producciones:

Manufacturas. Son muchas, y exquisitas las que se fabrican en esta Capital, principalmente con los hilos de Castilla, tejiendo rengos y bordándolos con labores particulares, que ha llegado a tomar este Ramo un crédito considerable en toda la América, en especial en el Reino del Perú, las que llaman Trencillas, cuyas remisiones anuales no rebajan en la actualidad de cien mil pesos de valor principal, y del que se sustenta la más de la gente Mujeril pobre, dedicada a esta especie de negociación.

En la nota adjunta se dice:

En Europa tiene aceptación mucha parte de dichas manufacturas a donde se conducen por vía de obsequio algunas piezas, como son Puntas, Albas, Amitos, Paños de Barba, y otras curiosidades de bastante aprecio que entrarían en libre contratación, si los traficantes del Comercio franco reconocieran la utilidad que les resultaría en su vista.

Cuando el informe habla de las pinturas, dice:

Pinturas. En los mismos términos [74] que las manufacturas, tienen en Quito todas cuantas obras se pueden imaginar a Píncel. Es un renglón de los más considerables del Comercio interior que mantiene que todas las Provincias vecinas, ya en cargazón, o por particulares traficantes que tienen feliz éxito conduciendo solo pinturas finas, cuyo valor no es correspondiente a la Obra.

Mientras que la nota correspondiente expresa:

Parecen Romanas las pinturas [74] que en Quito se hacen con algún cuidado: en esta virtud, el Comercio libre haría progreso sacando porciones bastantes a que es capaz esta Provincia, si inmediatamente echara de ver la utilidad que le resulta.

Pero estas iniciativas no tuvieron eco, y la crisis económica de la Audiencia de Quito se profundizó en las dos últimas décadas del siglo XVIII. Otros datos de interés aparecen en un reclamo de la testamentaria del mismo Carlos Pesenti en 1805, a Juan Antonio Aycardo por las cuentas por una variedad de productos que llevó de venta a Guayaquil, a mitad de ganancias⁹. En la ilustrativa lista destacamos lo siguiente:

Por un cajón N° 1 con un nacimiento completo en su risco _____ 100

Por un nacimiento suelto de media vara hincados San José, la Virgen con el niño: mula y buey en _____ 16

Por una cabeza y manos de Nuestra Señora de la Merced para el alto de 1 1/4 varas con su niño en _____ 10

Por 4 Crucifijos el uno de la expiración en 5 ps., otro de palo naranjo en 8 ps. y los otros dos muertos todos con sus cruces, INRI y clavos y estos a 6 ps. _____ 25

⁷ Archivo Nacional, Fondo Especial / Caja # 50 (1779) / Vol. 135 / Exp. 4127 (ff. 34 a 74v).

⁸ Agradezco a la historiadora María Antonieta Vásquez por su generosidad al brindarme acceso a éste y otros documentos que se mencionan más adelante.

⁹ Archivo Nacional, Juicios: 1ª notaría / caja 223 (1805) / carpeta 8-VIII-1805.

Por un Santo Domingo y San Francisco de media vara con sus
peñas de oro de particular dibujo a 10 ps. _____ 20

Por dos molduras para espejos de a vara dorados a 10 ps. _____ 20

Por cuatro pinturas de los cuatro Santos Doctores
de la Iglesia a 4 ps. _____ 16



La situación económica de la Audiencia se agravó debido a erupciones volcánicas, tanto del Cotopaxi como del Tungurahua, que afectaron una gran área productiva agrícola de la Sierra central, por causa de la lluvia de ceniza, aludes de lodo, destrucción de puentes y caminos, provocando hambruna y huida de la población.

En 1785, Quito fue afectada por una peste de sarampión, tan violenta que en un solo mes mató a más de 1.000 personas¹⁰. Y en 1797 la ciudad de Riobamba fue arrasada por un terremoto, al igual que otras villas y asentamientos de la zona central andina, como Alausi, Guaranda, Ambato y Latacunga.

Cuando a fines de enero de 1799 llegó el Barón de Carondelet como XXIX Presidente de la Audiencia, el país de Quito se encontraba en una situación verdaderamente lamentable. En búsqueda de soluciones, realizó un amplio diagnóstico, mencionando en la parte inicial del documento dirigido a José Antonio Caballero y fechado en Quito el 21 de noviembre de 1800:

Habiéndome dedicado, desde cerca de dos años que me posesioné de la Presidencia de este Reino, a inquirir a fondo con ojos filosóficos y desapasionados, las causas de decadencia de estas Provincias, del estado más floreciente al que se habían elevado por el ingenio, actividad, industria y aplicación a las Artes de sus habitantes, (llamados entonces con razón los chinos de la América) a la pobreza más decidida y agobiada, recorriéndolas primero personalmente y valiéndome de los conocimientos prácticos y comparativos que catorce años de viajes, residencia y gobierno en los Reinos de México, Guatemala, Luisiana, Islas, etc. me han facilitado; me atrevo a afirmar que esta solo se debe atribuir a tres causas:

Primera: A la decadencia de sus manufacturas que el libre comercio concedido a la Metrópoli debía indefectiblemente causar. Sacrificio que la política parece deber aprobar.



Anónimo Quiteño, *Cabeza de San Juan Evangelista*, S. XVIII, Popayán.



Escritorio. Siglos XVII-XVIII. Madera barniz de pasto. Colección particular. Bogotá.

¹⁰ Citado por Jorge Núñez Sánchez: Informe del presidente Villalengua al ministro Gálvez; Quito, a 18 de octubre de 1785. AGI, Quito, L.378.

Segunda: A unas providencias mal combinadas de parte de varios sujetos encargados del Gobierno de estos vastos dominios del Perú, fáciles de enmendar.

Tercera: A la falta total de caudales que experimentan sus habitantes para adelantar el costo que exigen los nuevos recursos, a los cuales la variación de las circunstancias y de su situación les precisaba acudir¹¹.

Sobre el libre comercio, más adelante dice:

La Época de la decadencia de estas Provincias, ha sido, sin la menor duda, la de sus Fábricas y Obrajes ocasionada por la grande introducción de los Paños de Segunda, lienzos y demás ropas en estos Reinos por el Cabo de Hornos, con las cuales no pueden competir sus géneros en los mercados de Lima, y demás de todo el Perú que ellas surtían antes abundantemente no solo de paños, bayetas, sayales y otros efectos de lana, pero también de lienzos, medias, gorros de algodón, trencillas, rosarios, peines, tinteros, cuadros, estatuas, cedazos, rengos, reatas y otras menudencias que en el día provee la Metrópoli a precios más acomodados, mediante el incremento que ha tomado su comercio y la perfección de las máquinas de que carecen estos habitantes¹².

En otra parte de su informe, Carondelet reflexiona sobre el recrudescimiento de la crisis monetaria de Quito, cuando injustificadamente un Virrey de Santa Fe, resolvió que la remisión del *Situado*, es decir, los fondos para la defensa de Cartagena y Santa Marta, se hiciese en plata efectiva. Anteriormente, estos caudales salían en forma de mercancías y a lo largo del trayecto hasta Cartagena, y de vuelta a la capital, siempre comprando y vendiendo, fortalecían la economía quiteña, monetarizándola. El Presidente Carondelet asegura que salían anualmente de 250.000 a 300.000 pesos en plata, entrando apenas 80.000.

Como promotor de obras de progreso urbano en la capital, buscó mejorar la vida ciudadana con la creación del Presidio Urbano. En el detallado plan para el funcionamiento de esta casa de corrección, presentado el 13 de julio de 1804 por José Fernández Salvador, Procurador General Síndico Personero del Cabildo al Presidente Carondelet, se señala que el Presidio alojaría en departamentos separados delincuentes y vagos, estos últimos

[...] recogidos [...] mediante la diligencia del Juez de Policía, y Alcaldes de Barrio que averiguarán con suma cautela de qué

medios vive cada uno. Propone que a los vagos, se les debe enseñar los oficios á que manifiesten más disposición.

Y continúa:

En esta virtud se establecerán algunas oficinas respecto de que no es posible ponerlas todas, y hallándose algunas Artes en suma decadencia como la escultura de que ya no tenemos un Oficial hábil, y son pocos los que se ejercitan en ella, la herrería á que no hay mozo que quiera aplicarse, la pailería de que solo hay una fábrica donde se nos da la ley, y la carpintería que está reducida á un corto gremio, serán estas las que se pongan por ahora sin perjuicio de los demás que el tiempo haga mas necesarias.

[...] el primer paso que se dé en su enseñanza serán los principios de dibujo necesarios á todas las Artes, señalando la pensión de cien pesos á un Pintor diestro que dé estas lecciones, y dirija la Oficina de escultura (que es para Quito un Arte que la ilustra, y un ramo considerable de comercio) bajo la inspección del mismo Juez.

El Barón de Carondelet falleció en Quito el 10 de agosto de 1807 y a pesar de representar al poder español, buscó el progreso de la tierra que gobernó y alentó con su ejemplo y amistad a quienes justamente dos años después iniciarían los eventos libertarios, entre ellos Juan Pío Montúfar y Larrea, Marqués de Selva Alegre, Juan de Dios Morales, su secretario y Manuel Quiroga, Rector de la Universidad, espíritus tenaces y arrojados, que buscaron modificar el destino de Quito y terminaron ofrendando su vida en la infame matanza ocurrida en el Cuartel de la Audiencia, su presidio, el 2 de agosto de 1810. Por este sacrificio, el patriota chileno Camilo Henríquez, presente en esa hecatombe, al regresar a su patria solicitó que el congreso chileno declarara a Quito, *Luz de América* y posteriormente escribiría *La Camila ó La patriota de Sud-América*, un drama en el que narra la historia de una familia de criollos quiteños que lucha por la libertad del continente, creando una utopía política en la Amazonía.

✱

El comercio por el norte, con la Nueva Granada, se había extendido en el siglo XVIII con las expediciones para entregar el *Situado* para Santa Fe y Cartagena. Su remisión se adjudicaba en remate público al mejor postor,

¹¹ En Larrea, Carlos Manuel, *El Barón de Carondelet, XXIX Presidente de la Real Audiencia de Quito*, Corporación de Estudios y Publicaciones, Quito, 1969, p. 174.

¹² Ídem, p. 175.

entregándose los fondos bajo fianza con bastante anticipación para que, como dice Carondelet, *pudiese comprar efectos de la tierra, o negociar letras de cambio sobre Popayán, a donde tomaba doblones de oro con bastante ganancia que llevaba a Cartagena*.

Las grandes caravanas comerciales, de hasta 200 mulas que partían de Quito, llevaban fundamentalmente paños y telas, pero también transportaban esculturas, pinturas y plata labrada. Normalmente se hacían más de 30 días a Popayán. Después de un recorrido de más de 1.000 leguas y consumido unos seis meses en el viaje de ida y vuelta a Cartagena, el “situadista” a su regreso a Quito, a más de introducir productos de Castilla, adquiridos en el mercado de Cartagena, nutría a la ciudad de oro de Barbacoas y esmeraldas de Muzo.

Recordemos que la distancia de Quito a Cádiz es de unos 12.600 kilómetros, a Cartagena de Indias alrededor de 1.500 kilómetros y a Valparaíso 4.500 kilómetros. Estas grandes distancias recorrieron millares de piezas quiteñas, a lomo de mulas por caminos escabrosos y a bordo de navíos expuestos a mil peligros. A más de la fuerza animal y la del viento ¿qué otras y distintas fuerzas actuaron?

Ahora conocemos mejor qué otras fuerzas actuaron y cómo lo hicieron, gracias a los estudios que aparecen en el libro que comentamos. Por estos autores conocemos más de la historia del arte quiteño, más allá de Quito, fundamentalmente en el siglo XVIII.

Sería pretencioso pensar que se dieron respuestas a las innumerables preguntas, que surgían en torno al tema, como ¿Quiénes fueron los comitentes y los artistas involucrados?, ¿Quiénes fueron los comerciantes y qué caminos transitaban centenares de piezas?, ¿Qué impedimentos y ventajas se daban en el tránsito? ¿Por qué una mayor recepción en ciertas áreas?, las diferencias y convergencias culturales de los consumidores de imágenes...

Pero resultó claro que Quito, a pesar de su aislamiento geográfico, mantuvo a través de la producción de arte y objetos religiosos una presencia activa en diversos espacios, no solo en el continente americano, sino inclusive en España. Presencia que en algunos lugares se prolongó hasta mediados del siglo XIX, ya en la época republicana, no solo con piezas comercializadas, sino con la presencia de los mismos artistas.



HILOS QUE VAN Y VIENEN: LA PERVIVENCIA HISPANOMUSULMANA EN EL ARTE MUDÉJAR EN COLOMBIA

ANA MARÍA CARREIRA¹ / COLOMBIA

INTRODUCCIÓN

América latina se ha ido configurando a través de un proceso de mestizaje cultural, ya sea de manera coercitiva y violenta, o con libertad y avidez, recibiendo e incorporando influencias de diversas culturas. No es una cultura homogénea, América Latina es el producto de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de diversas tradiciones y de diversas temporalidades.

Una de ellas es la proyección del *mudéjar* tras la conquista y la colonización llevada a cabo por el imperio español en América. Este arte llegó desde Andalucía, donde se había desarrollado con todo su esplendor, a través de

formas que habían servido para unificar las dos Españas, la cristiana y la musulmana, como ha señalado Gonzalo Borrás (1987: 31) este arte “queda configurado como enclave cultural islámico en territorio cristiano”. Para finales del siglo XVI entró en recesión por haberse quebrado la convivencia política de las tres culturas (mora, judía y cristiana²).

El nuevo Estado hispano continuó en América su programa expansionista cristianizante, con un objetivo fundamentalmente político y económico. A pesar de que leyes y decretos prohibían el embarque al Nuevo Mundo de judíos, moros y conversos pues se les exigía “pureza de sangre³”, esas prohibiciones no se cumplían del todo⁴. Por lo tanto, España no pudo evitar que varios de linaje

¹ Ana María Carreira. Arquitecta (Universidad de Buenos Aires), Magister en Planificación (Universidad de Los Andes, Colombia), PHD en Historia (Universidad Nacional de Colombia). Profesora Titular de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá-Colombia. Dicta el Seminario *Historiografía del arte latinoamericano* en la Maestría en Estética e Historia del Arte y dirige los proyectos de investigación: *Políticas y prácticas alrededor de la vida cultural en el centro de Bogotá* y *El pensamiento histórico sobre el arte y la ciudad colombiana a partir de la segunda mitad del siglo XX*. Correo electrónico: ana.carreira@utadeo.edu.co

² El 31 de octubre de 1492, los Reyes Católicos (Fernando II de Aragón e Isabel II de Castilla) proclamaron el *Decreto de la Alhambra* o *Edicto de Granada* en el cual se obliga a todos los judíos de la península Ibérica a convertirse al catolicismo o ser expulsados. Conversión forzosa de los mudéjares en 1502 en la Corona de Castilla y en 1526 en la Corona de Aragón, y expulsión de los moriscos en 1609 y 1610. “A partir del 1500 ese estatuto de mudejarismo está en franca recesión siendo los mudéjares una etnia asediada en un proceso que se culmina a partir de los años 70 del siglo XVI, en los que se acentúa la acción excluyente sobre la etnia de origen islámico, ya convertida forzosamente...” (Henares, 1993: 23). Por otra parte, Germán Taborda (2004: 118) afirma que después de la rebelión de Alpujarra (1571) se canceló “toda licencia especial y ningún morisco ni berberisco libre o esclavo pudo legalmente pasar a América”.

³ Birkel (s/f: s/n) señala lo fluctuante que ha sido “la legislación sobre la entrada de extranjeros en las Indias”, que da cuenta que “...la defensa de la fe no siempre se compaginaba con la política de colonización y de población”. Y especifica que desde las Antillas “llegaban peticiones para que se diese libre acceso a todos los extranjeros” desde 1517 hasta 1534.

⁴ Existían una serie de requisitos para viajar al Nuevo Mundo. En 1518: “Mandamos que ningún reconciliado, ni hijo, ni nieto del que públicamente hubiere traído sambenito, ni hijo ni nieto de quemado, o condenado por la herética gravedad ni apostasía... pueda pasar, ni pase a nuestras Indias”. En 1552 Carlos V refuerza las prohibiciones: “Que ninguno nuevamente convertido de moro o judío ni sus hijos puedan pasar a las Indias”. En: Jesús Larios Martín, *Hidalguías e hidalgos de Indias*. Madrid: Publ. de la Asociación de Hidalgos a Fuero de España, 1958, p. 6. Instrucciones y reales cédulas que aparecen con frecuencia a lo largo de todo el siglo XVI, y aún más tarde. Sin embargo, la sociedad española había absorbido durante siglos tanto elementos judaicos como islámicos, y además en Sevilla, fue floreciente el comercio de licencias y testimonios falsos de limpieza de sangre.

y religión dudosa llegasen al Nuevo Mundo, así de una u otra forma los “prohibidos” junto al arte mudéjar arribaron a América, el cual pudo atravesar el océano y ampliar su espacio temporal y geográfico. Mario Buschiazzi (1961: 77), cuando habla de la primera escuela en Quito donde se enseñaron artes en Latinoamérica, señala que “...en los primeros años siguientes a la fundación de la ciudad, vivían en ella muchos artífices indígenas del Perú, como también obreros mudéjares que vinieron con las tropas conquistadoras”, y más adelante señala “...hay tal cantidad de ornamentación mudéjar en cielo rasos, arrimaderos, retablos, etc., que es evidente que hubo toda una colonia de artífices moriscos...”. Y Eugenio Barney Cabrera plantea que “es presumible que la influencia mahometana en la ornamentación de iglesias (abigarrados bordados de madera o de yesería) durante la Colonia tenga su causa en los obreros de los negros mahometanos importados por los mercaderes de esclavos” (1977: 71)⁵.

El mudéjar llegó con todo y sus tradiciones productivas, organizativas y técnicas, y esto significó para el arte hispanomusulmán el inicio de un segundo proceso de pérdida simbólica y de mestizaje, primero en la Península Ibérica bajo la reconquista cristiana y luego en América, formando parte de ese universo de las formas barrocas americanas. Este proceso de transculturación conllevó la transferencia del diseño y ornamentación árabe que los cristianos españoles habían adaptado y al mismo tiempo se cargó de nuevos aportes e interacciones con las diversas culturas nativas.

Lo que encontramos en América Latina durante la primera etapa de la época colonial son persistencias mudéjares fundamentalmente de estructuras y elementos en madera en la arquitectura religiosa, pero además la compartimentación espacial y la presencia del agua en los espacios domésticos y en la ciudad. Luego a fines del siglo XVIII se presentan ejemplos donde se destaca el trabajo ornamental en ladrillo, que reaparecerá en el siglo XX. El propósito de este ensayo es reconstruir una secuencia desde la época virreinal a la actualidad, para ir tejiendo los

hilos sueltos que ponen en evidencia la existencia de un espíritu y unos rasgos hispanomusulmanes en Colombia. Las imágenes y los viajes han hecho que aquellas pervivencias que parecían enterradas en el pasado hayan resurgido, dando como resultado renovadas espacialidades.

APUNTES HISTORIOGRÁFICOS

La historiografía del arte español comienza a reconocer a la España musulmana después de la mitad del siglo XVIII, cuando entra en la búsqueda de la “esencia del pueblo español”, y encuentra algo diferente al resto de Europa en “el paso” de la civilización árabe. Pero será en el siglo XIX, cuando el terreno sea propicio para el desarrollo del nacionalismo español. Amador de los Ríos define en 1859 la categoría artística, *estilo mudéjar*⁶ al pronunciar su discurso *De la arquitectura mudéjar* para ingresar en la Academia de san Fernando en Madrid. En éste hace una identificación entre etnia y estilo, es decir, extiende el término para designar al arte realizado por los mudéjares⁷. Más adelante el arquitecto e historiador Vicente Lampérez establecerá la clasificación de la arquitectura mudéjar en función de los estilos históricos del arte occidental, y como el también arquitecto y restaurador Leopoldo Torres Balbás, ambos interpretarán que el aporte islámico en el mudéjar se reduce a lo ornamental (Borrás, 2003: 203). Desde entonces los estudiosos del mudéjar han mantenido un debate estilístico e histórico en razón de quienes lo consideran formando parte del arte occidental cristiano (románico-mudéjar o gótico-mudéjar), o aquellos que lo sitúan como una continuación del arte islámico, o los que lo consideran un verdadero estilo nacional⁸.

El arte *mudéjar*, es un fenómeno particular del arte español, “de la sociedad medieval española, en la que conviven cristianos, moros y judíos”, una sociedad que “fue el resultado del pragmatismo político y de la tolerancia religiosa de la repoblación” (Borrás: 1996: 15), por lo que se descarta la connotación étnica inicial.

⁵ En África existe una gran presencia histórica de los musulmanes. Entre los años 900 y 1500, los musulmanes salieron de Arabia y Egipto por el Nilo hacia Sudán y se extendieron por todo el desierto del Sahara llegando hasta Mali. Los mercaderes musulmanes recorrían el desierto hacia el oeste en caravanas de camellos llevando sal y armas a cambio de oro, pieles y esclavos.

⁶ La palabra se utilizaba para designar a aquellos musulmanes que permanecieron en calidad de súbditos de la Corona española desde la Reconquista hasta 1609, cuando fueron expulsados definitivamente de los dominios españoles. El arquitecto e islamólogo español Leopoldo Torres Balbás (Madrid, 1888-1960) señala que la palabra castellana “mudéjar” procede del árabe mudaġġan, cuyo significado es “tributario, sometido, el que no emigra y se queda donde está”. La palabra tiene su origen en el término árabe *mudach-chan* o *mudayyan*, ‘que paga impuestos’. En: Gran Enciclopedia de España, www.grupoenciclo.com/granenciclopedia/hmedieval/mudejar.htm

⁷ Amador de los Ríos, José, *El estilo mudéjar en arquitectura*. Discurso leído en junta pública de 19 de junio de 1859, Madrid, Paris, Centre de Recherches de l’Institut d’Etudes Hispaniques, 1965.

⁸ “El reinado de Isabel II (1833-1868) se había alzado como un momento renovador y decisivo en la implantación de un nacionalismo liberal que llegó para paliar la crisis de identidad generada antes y durante el régimen de Fernando VII (Álvarez, 2005: 119-151 y Morales, 2004: 74-76). Así, tras la primera guerra carlista (1833-1840), y con la consolidación de la revolución liberal, se configuraba un nuevo modelo de Estado unitario y centralizado (Vega, 2004: 286-287). Y se hace de una historiografía legitimadora al revelar unos orígenes y “unas continuidades que enaltecen el presente, por lo que la Historia pronto se convirtió en aliado indispensable de la identidad colectiva y contribuyó a la formación de una conciencia nacional y al convencimiento de la existencia del espíritu del pueblo español” (García, 2009: 242).

Las pervivencias mudéjares en la arquitectura hispanoamericana comenzaron a ser valoradas a fines de los años 40 del siglo XX. Diego Angulo Iñiguez recoge el conjunto de planos arquitectónicos del Archivo de Indias que publica en una obra clave, *Historia del Arte Hispanoamericano* (1945-56). Por otra parte Fernando Chueca Goitia, arquitecto y ensayista español, definirá como invariante castizo el “mudejarismo estructural” de la arquitectura hispanoamericana en su obra *Invariantes castizos de la arquitectura española* (1947).

A principios de siglo XX se inicia en Colombia el estudio del mudéjar con el trabajo pionero de los ingenieros Darío Roza y Cristóbal Bernal quienes publican *Alfarjes santafereños* (1918). Más adelante, Enrique Marco Dorta, historiador español, y el arquitecto argentino Mario Buschiazzi, ambos discípulos de Diego Angulo Iñiguez, recorren Latinoamérica en la década del 40 del siglo pasado. Dorta realiza los primeros estudios sobre la ciudad de Cartagena de Indias y sus monumentos, y será quien en 1945 distinga a Colombia con la frase *Colombia la mudejar*⁹. Este título le será adjudicado en particular por la riqueza que alcanzó la denominada “carpintería de lo blanco” en la arquitectura religiosa, esto es, los artesonados en madera labrada de los siglos XVI y XVII, y el rigor geométrico y medida del mudéjar neogranadino¹⁰.

Luego el historiador del arte español Santiago Sebastián López, discípulo de Marco Dorta, profundizará el desarrollo estilístico mudéjar en Colombia a partir de un detallado análisis de la morfología del diseño de las techumbres. Otros aportes importantes en el mudéjar en la Nueva Granada son los trabajos de los arquitectos colombianos en temas de conocimiento y conservación del patrimonio como Carlos Arbeláez Camacho (1917-1969) y Jaime Salcedo Salcedo (1946), y aportes del restaurador mexicano Rodolfo Vallín¹¹.

SE HACE VISIBLE LO MUDEJAR

El control ejercido por el imperio español en los virreinos fue de carácter político, administrativo y religioso. El limitado desarrollo artístico de las construcciones en la Nueva Granada fue causado por las restricciones aplica-

das por la metrópoli a las órdenes religiosas en materia arquitectónica, la ausencia de materiales nobles en algunas regiones, la menor densidad de población, y el hecho que los indígenas no suscitaron mayores problemas durante el proceso de evangelización. Por otra parte, los aportes artísticos, como los mudéjares, se desarrollaron con más libertad, en particular en los centros menores como fue el caso de la Audiencia (1550-1717) y luego Virreinato del Nuevo Reino de Granada (1717-1819).

En estas construcciones se usó en un principio el adobe, luego el ladrillo y las tejas lomudas, por ser fabricados con un material de gran plasticidad y fácil obtención. Fueron habituales las torres-campanario, la distribución y compartimentación de los espacios, los patios interiores y el tratamiento utilitario del agua, destacándose en la Nueva Granada las techumbres de alfarje y de lacería que permitieron una solución estructural de menor costo, mayor rapidez y peso más ligero. Además la madera era abundante y el tipo de estructura se adaptaba mejor a la inestabilidad telúrica del suelo.

Es importante señalar que en los análisis formales se pueden identificar precedentes tanto de lo cristiano como de lo islámico, así el complejo estructural, la carpintería de armar de tradición islámica, refleja el conocimiento técnico y virtuosismo tanto en el arte de la madera como en las modalidades formales de aquellos primeros alarifes llegados a la Nueva Granada, quienes probablemente conocían los tratados de arquitectura de Vignola y de Serlio (recién en 1633 se publica el *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes* de Diego López de Arenas). Y los maestros y los que encargaban las obras, transmitieron, no sólo la nueva técnica y el uso de herramientas, sino ideas, imágenes y conceptos de este arte, que fueron rápida y hábilmente asimilados por los indígenas y mestizos. Y al ser un sistema artístico abierto que atesora una sorprendente posibilidad de acomodación, se incorporaron nuevos aportes formales, que se enriquecieron al añadirle nuevos elementos decorativos con motivos inspirados en el arte prehispánico y en la flora y fauna locales.

La pervivencia hispanomusulmana en el arte mudéjar no se reduce “al uso de unos materiales, de unas técnicas de construcción y de un sistema de trabajo” (Borrás,

⁹ Marco Dorta, Enrique (1955) Las Catedrales de Colombia. En: Angulo Iñiguez, Diego. *Historia del Arte Hispano-Americano*. Barcelona: Salvat, Capítulo XII, tomo I, pp. 550-554.

¹⁰ Las techumbres mudéjares se caracterizan por la llamada *carpintería de lazo*, o arabesco, ornamentación entrelazada de complejos dibujos geométricos.

¹¹ Cabe destacar, entre otros, los estudios que viene realizando desde 1993 el *Centro de Estudios Mudéjares* y los *Simposios Internacionales de Mudejarismo* (desde 1975) organizados por el Instituto de Estudios Turolenses, ambos en Teruel (Aragón). En Granada (Andalucía), desde la Universidad se llevan a cabo estudios sobre el mudéjar hispanoamericano y la Fundación *El legado andalusí* de Junta de Andalucía realiza una importante tarea de difusión de este legado en España. Por último señalar que la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla creó en el año 2007 el *Centro de Estudios Hispano-Mudéjares*, con el objetivo de identificar la influencia cultural del mudejarismo en México e Iberoamérica, sin embargo, no hay disponible información sobre la continuidad del mismo. Esto señala los escasos y dispersos estudios sistemáticos sobre este tema que se han hecho y se hacen actualmente desde Latinoamérica.



Fig. 1. Capilla Santa Clara la Real (1574), Tunja. Presbiterio. Foto: Ana María Carreira.

1987), tampoco se limita a la arquitectura religiosa, sino que implica una concepción espacial que es necesario identificar. Para dar cuenta de la secuencia formal y temporal de estas pervivencias en Colombia, se presentan a continuación algunos ejemplos dentro de la importante producción realizada desde la época colonial.

En la ciudad de Tunja se halla la iglesia conventual de santa Clara la Real, concluida en 1574. La pequeña iglesia de una sola nave cuenta con un testero plano y un arco toral apuntado. La vitalidad del mudéjar se presenta en la armadura del presbiterio, el cual está decorado con octógonos y serafines, destacándose el motivo central en el almizate, un sol encerrado en un octógono¹² (imagen transferida de la cosmogonía muisca al culto católico), y la sucesión de espacios compartimentados en sentido

horizontal, que fue una respuesta a la carencia de un sentimiento del espacio interior de los pueblos indígenas, quienes acostumbraban a desarrollar sus actividades en espacios abiertos. Así las iglesias coloniales en Colombia: “suelen tener el arco toral muy desarrollado, que viene a desempeñar el papel de una pantalla psicológica”. Esta forma cuántica se desarrolla también en sentido vertical, las armaduras mudéjares provocan la sensación de un espacio dividido “lo alto valiéndose de los cuadrales y, tirantes, faldones y almizates...” (Sebastián, 2006: 63). Lo cuántico se relaciona con la concepción del espacio mudéjar, cuyo rasgo es la discontinuidad, las frecuentes interrupciones por medio de pantallas y los ejes quebrados (Fig. 1).

En Bogotá se encuentra la iglesia de San Francisco, en ella sobresale la cubierta de madera de la nave central de par y nudillo, que posiblemente se terminó en 1620. Respecto a los lazos de a ocho en el almizate, por lo tardío de la construcción, son notables las piñas de mocárabes y los casetones octogonales que enfatizan la compartimentación espacial vertical, respecto a la horizontal, ésta se redujo al eliminarse los muros de las capillas laterales en su parte oriental (Fig 2).

En Tópaga, el templo doctrinero de la orden jesuita de una sola nave, está cubierto por una sencilla techumbre en par y nudillo, y toscos tirantes de maderos. Se destacan el altar de los espejos, y un imponente arco toral de madera dorado, decorado con ángeles y un demonio amordazado, elemento que compartimenta el espacio de la nave del presbiterio (Fig. 3).

En Cali, adosada a la vieja capilla de la Inmaculada (1764), se levantó una torre mudéjar ca. 1772¹³. La torre



Fig. 2. Iglesia San Francisco (1620), Bogotá. Presbiterio. Foto: Ana María Carreira.

¹² El octógono alude a los ocho ángeles que sostienen el trono divino del Profeta. Así “El desarrollo geométrico del octógono o, más exactamente, de dos cuadrados inscritos en un círculo, es el más habitual en el arte islámico” (Burckhardt, 1988: 65). Y en el cristianismo el octavo día de la creación se considera simbólicamente como la resurrección de Cristo.

¹³ Se desconoce el nombre del diseñador de la Torre, omisión que se ha visto realizada por la leyenda en torno a que Sun moro, Pedro Umbas, quien huía de las autoridades españolas y buscó refugio en el convento. En agradecimiento a la ayuda construyó la Torre. Los documentos aportan el nombre del constructor: Antonio Idrobo, y del color que se le imprime a la torre: amarillo de Castilla. Cfr. fray Ignacio Arango, O.F.M., La Torre Mudéjar hace 200 años se construía (El Crisol, 1972:8). Por otra parte, el viajero francés Edouard André (1877-1879), encargado de una misión científica por el gobierno francés, señaló que la misma fue construida por un arquitecto sevillano, el hermano Pablo, descripción que es acompañada de un detallado dibujo de la torre.



Fig. 3 *Templo doctrinero* (1642), Tópaga. Boyacá. Foto: Ana María Carreira.

mide 23 metros de altura y su fuerte expresión formal de tradición mudéjar se expresa en el uso ornamental del ladrillo. La torre dispone de cuatro cuerpos separados por ricas cornisas, salvo el inferior. El atractivo se encuentra en los cuerpos superiores, cuyas cornisas tienen dos tipos de ladrillo: uno cortado en forma trapezoidal, de lados ondulantes y otro de forma semicircular. “El cuarto cuerpo o campanario tiene los vanos con arco trilobulado, con la singularidad de que el arquito central es conopial” (Sebastian, 2006: 149). La torre remata con una cúpula recubierta en azulejos esmaltados que juegan con los colores y la lisura del plano, y termina con una cruz en filigrana de hierro forjado (Fig. 4).

En las primeras décadas del XX arriba el historicismo arquitectónico. La mirada al pasado se focaliza en un *revival* de lo prehispánico y lo colonial, entre los cuales también se recrea el mudéjar. Un ejemplo de esto es la fachada de la Plaza de Toros de Santamaría en la ciudad de Bogotá. La plaza fue inaugurada en 1931, pero la fachada se concluyó en 1940. Su imagen alude directamente al “estilo mudéjar” por su construcción en ladrillo, y los elementos arquitectónicos y diseños decorativos que incluyen una profusión de arcos en forma de herradura y el ladrillo en hiladas en encaje, decoración que logra diversas texturas y efectos de luces y sombras¹⁴ (Fig. 5).

Con el arquitecto Rogelio Salmona (1929-2007) se reactivan y amplían las posibilidades de la tradición hispa-



Fig. 4. *Torre de San Francisco* (1772), Cali, dibujo de André, Edouard Francois, En: André, Edouard Francois (1877-1879), *L'Amérique équinoxiale: (Colombie, Equateur, Perou)* Paris: Librairie Hachette.

¹⁴ Como dato significativo la fachada fue realizada por el arquitecto español Santiago Esteban de la Mora (1902-1987), uno de los españoles exiliados llegados a Colombia en los años 30, quien había desarrollado su carrera profesional en España, y pertenecido al Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC).



Fig. 5. Plaza de Toros de Santamaría (1940), Bogotá. Fachada: Arq. Santiago Esteban de la Mora. Foto: Ana María Carreira.



Fig. 6. Archivo General de la Nación (1996), Bogotá. Arq. Rogelio Salmona. Foto: Ana María Carreira.

no musulmana, al develar los hilos de una secuencia que se mantenía abierta. ¿Qué hizo que ocurriera este acontecimiento? una de las explicaciones puede encontrarse en el viaje de Salmona a España en el año 1953. Lo realizó mientras estudiaba en el taller de Le Corbusier, le habían concedido veinte días de vacaciones durante los cuales emprendió un viaje por el sur de Francia, luego por España y el Magreb. Por falta de dinero o por la magia del lugar, Salmona quedó cautivado en Granada, permaneciendo por más de cuatro meses lo que le costó que lo despidieran del taller. Sobre esa experiencia recordaba: “Todos los días fui a la Alhambra y al Generalife y ahí descubrí que la arquitectura, cuando es así de hermosa, es un goce para el espíritu” (Hoyos, 2008: 16). Durante esta etapa de formación Salmona comprendió que “...otras civilizaciones, como la del Islam, tan ligada a España, y por ella a América, podían ayudar [lo] a ver mejor la arquitectura, entendida como un arte de los sentidos” (Castro, 198: 151).

El legado histórico de otras culturas y modelos han enriquecido los espacios creados por Salmona quien dice: “conviene mirar atrás, pero hay que saber retirar la mirada en el momento oportuno. Se trata de recrear y de transformar, no de copiar” (Castro, 1988: 66). Por esto, el propósito no es señalar influencias, sino dar cuenta de continuidades que hablan de una permanencia de la poética espacial hispanomusulmana que se recrea a través del uso del ladrillo, de los espacios compartimentados, del patio y del agua.

La tradición del ladrillo en Bogotá viene desde la colonia con la existencia de una variedad en tamaños y cortes y en la habilidad de los albañiles, sin embargo el trabajo ornamental no llegó a alcanzar la virtuosidad islámica y luego mudéjar. Esto se revierte con Rogelio Salmona, el ladrillo ha sido su material de preferencia haciendo un uso casi exclusivo en la mayoría de sus obras, estableciendo una íntima relación entre la función constructiva y la ornamental, por lo que no necesitó adherir ornamento a las superficies (Fig. 6).

El ladrillo ha sido una fuente de sensaciones estéticas, a través de “una pragmática y poética investigación del juego que se da entre sólido y vacío, ladrillo y aire” (Castro, 1988:24), que se manifiesta en la multiplicidad de usos en los cuales lo aplicó; pantallas caladas, atarjeas, rampas, jambas, solados, logrando a través del diseño, a pesar de la variedad, darle al edificio unidad formal. Además, la elección del tipo de arcilla y la temperatura de cocción fueron clave para obtener diferentes texturas y coloraturas.

Otra cualidad del ladrillo es su monocromía, ésta le ha permitido jugar con la especial luminosidad de Bogotá, con el reflejo del sol o la nubosidad, con el suceder de las horas del día, moldeándolo y coloreándolo, y también con la propiedad del material de poder variar su coloratura según esté seco o húmedo. De esta forma, Salmona recupera la práctica del trabajo con el ladrillo de los alarifes llegados a América, la precisión y el manejo de las luces y sombras que producen los planos sobre los que inciden la luz, y al mismo tiempo rescató la tradición ladrillera de Bogotá.

La complicada y a la vez flexible geometría estructural y decorativa es uno de los aspectos a destacar en el arte mudéjar, sumado a su tendencia a la abstracción. El mudéjar despliega ilimitadamente un mismo principio o elemento de forma precisa y regular, y tapiza toda una superficie, logrando la unicidad que representa la indivisibilidad de Dios. Así la obra de Salmona recrea lo mudéjar a través del recurso de la geometría y el orden, rechazando la figuración, y a partir de un principio regulador, lo repite infinitamente, cubriendo completamente una superficie.

Esa multiplicación se puede observar en los entramados con ladrillo que rememora las celosías de madera de balcones que servían a las mujeres de la casa para, sin salir a la calle, mirar sin ser miradas, o de los coros de las iglesias coloniales. Así los entramados de ladrillo forman redes, cuya función, además de lo decorativo, es dosificar el recorrido de la luz y proteger al observador (Fig. 7).

Salmona recrea en sus edificios el carácter compartimentado de los espacios, se entra a ellos a través de una sucesión de cuartos espaciales, en sentido vertical y horizontal, son secuencias espaciales donde los recorridos y las visuales se entretajan y pasan del exterior al interior.



Fig. 7. Edificio de Posgrados Universidad Nacional, Bogotá. Arq. Rogelio Salmona. Foto: Ana María Carreira.

Logra como resultado unos espacios unitarios, con una vocación introspectiva, que generan mundos interiores sosegados y conmovedores. Esta sucesión espacial también se encuentra en los umbrales o espacios de transición, son “espacios sombreados no muy distintos a los claustros o los soportales, pero contruidos en un lenguaje moderno” (Curtis, 2003).

En los edificios públicos y en las viviendas hay un espacio que es una constante compositiva, y en muchos casos generador del proyecto, el patio. Un espacio central geométrico, introvertido y al mismo tiempo abierto que le da unidad al edificio e integra los espacios. El patio en la obra de Salmona es una reinterpretación de las plazas a nivel urbano, o los patios interiores de las casas en la colonia, ámbito generador de vida, íntima o social, de tradición hispanomusulmana (Conenna, 2005). Y al patio de sus casas le agrega el recurso del recorrido sesgado, “con sus recodos misteriosos y accesos en bayoneta, a lo mudéjar...” (Ramos, 2009) (Fig. 8).

Por último destacar una trascendental tradición islámica, el uso ritual del agua que se mantendrá en el arte mudéjar y que reaparece en la obra de Salmona. Esto se



Fig. 8. *Archivo General de la Nación* (1996), Bogotá. Arq. Rogelio Salmona. Foto: Ana María Carreira.

manifiesta en la presencia del murmullo y el discurrir del agua; atarjeas, vertederos, gárgolas, fuentes, cascadas recorren los espacios e incorporan movimiento y sonido a la manera mudéjar. Junto a estas formas, se suman las aguas en reposo, estanques que reflejan la arquitectura y la vegetación, canales abiertos y empinados y fuentes que chispean el aire. Señala Germán Téllez (2006: 150) “La sucesión inspirada de patios por los cuales circula el agua como un elemento recordatorio del paraíso terrenal va a aparecer una y otra vez [...] como evocación de este lugar insigne de la arquitectura del pasado”. Evocación del paraíso y también de las fuentes de las plazas y los patios coloniales (Figs. 9, 10 y 11).

Para concluir retomamos a George Kubler (1988: 75) cuando dice “En todo momento la tela se está rehaciendo, y se teje una nueva para reemplazar la vieja, mientras que de tiempo en tiempo todo el modelo se cimbre y estremece, para asentarse en nuevas formas y figuras...”. Salmona ha seguido renovando los hilos dispersos de ese mudéjar que allá en el siglo XVI, España extendió por la Nueva Granada.



Fig. 9. *Edificio de Posgrados Universidad Nacional* (2000), Bogotá. Arq. Rogelio Salmona. Foto: Ana María Carreira.



Fig. 11. Eje ambiental (2001), Bogotá. Arq. Rogelio Salmona.
Foto: Ana María Carreira.



Fig. 12. Centro Cultural García Márquez (2007), Bogotá. Arq. Rogelio Salmona.
Foto: Ana María Carreira.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, Luis Alberto (1942-1943), Introducción al estudio del arte mudéjar en Hispano-América, *Conferencias*, Bogotá: Museo de Arte Colonial, pp. 59-65.
- André, Edouard Francois (1877-1879), *L'Amérique équinoxiale: (Colombie, Equateur, Perou)*, Paris: Librairie Hachette.
- Barney Cabrera, Eugenio (1977). *Transculturación y mestizaje en el arte en Colombia*. Bogotá: s/n.
- Bendala Galán, Manuel (2003), *Manual del arte español. Introducción al arte español*. España: Silex.
- Birckel, Maurice (s/f). *La inquisición en América*, España: Biblioteca Gonzalo de Berceo. Disponible en: <http://www.vallenajerilla.com/berceo/florilegio/inquisicion/inquisicioenamerica.htm>. Consultado: 2 de febrero de 2013.
- Borras Gualis, Gonzalo (1987), A propósito de "arquitectura de ladrillo y arquitectura mudéjar". *Artígrama*, España: Universidad de Zaragoza, No. 4, pp. 25-34.
- (1990), *El arte mudéjar*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- (1993), El arte mudéjar: estado actual de a cuestión, Henares, I. y R. López Guzmán (eds.), *Mudéjar iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, España: Universidad de Granada, pp. 9-19.
- (1995), *El arte mudéjar*, Zaragoza, Ediciones Unesco, Ibercaja.
- (2003), *El Islam: de Córdoba al mudéjar*, España: Silex.
- Burckhardt, Titus. (1988) *El arte del Islam*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta.
- Castro, Ricardo (1998), *Rogelio Salmona*, Bogotá: Villegas editores.
- Clévenot, Dominique (2000). *Ornamentación del islam*. Paris: Ediciones Encuentro.
- Conenna, Claudio (2005). Rogelio Salmona. Cum Scientiae Loci et Culturae. *Revista Universidad de Antioquia*, Colombia, julio-septiembre 2005, No. 281, 50-60.
- Curtis, William J. (2003), Rogelio Salmona (1929-2007). Materiales de la imaginación, *Babelia, El País*, Madrid. Disponible en: http://www.elpais.com/articulo/arte/Rogelio/Salmona/materiales/imaginacion/elpbabart/20031101elpbabart_9/Tes, Recuperado: 15 de mayo de 2009.
- Chávez González, Manuel (1995), *El mudéjar Iberoamericano. Del Islam al nuevo mundo*, Madrid: Lunwerg.
- Diéz Jorge, María Elena (2001), *El arte mudéjar: expresión estética de una convivencia*. España: Universidad de Granada.

- Figueroa Pereira, Erick Abdel (2011) La torre y el convento. Dos ejemplos de arquitectura religiosa de la Colonia en el Valle del Cauca. *Entreartes*, No. 6, pp. 62-75. Disponible en: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/2240/1/06-LA%20TORRE%20Y%20EL%20CONVENTO.pdf>
- García Vazquez, Demetrio (1965), *Hilvanes históricos*, Cali: América.
- Gutiérrez, Ramón (1995), Transferencia y presencias de la cultura islámica en América latina a través de la Península Ibérica, *El arte mudéjar*, Zaragoza: Unesco-Ibercaja, pp. 151-185.
- Henares Cuellar, Ignacio y otros (1995), *El Mudéjar iberoamericano: del islam al nuevo mundo*, Barcelona, Sierra Nevada 95', El Legado Andalusi: Lunwerg.
- Henares Cuellar, I. y López Guzmán, R. (2001), De Granada a México. La realidad histórica, *Arte mudéjar: exploraciones*, México: Artes de México y del Mundo, No. 54.
- Hoyos, Adriana (2008). Entrevista con Rogelio Salmona. *Mundo. Salmona*. Número especial, Bogotá, pp. 14-21.
- García Nistal, Joaquín (2009), El mudéjar o la formulación romántica de un estilo medieval hispánico. *Perspectives contemporaines sur le monde Médiéval*, No. 1, Rumania: Tiparg, pp. 242-247.
- Kaufmann, Thomas (1999). La geografía artística en América: El legado de Kubler y sus límites. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. XXI (Primavera), pp. 11-27, Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=36907402> Recuperado: 21 de octubre de 2009.
- Kubler, George (1988), *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*, Madrid: Nerea.
- Lizcano Angarita, Martha y David Daccarett, Karen (2004), Valoración del patrimonio arquitectónico mudéjar y neomudéjar del Caribe colombiano, *Revista Aguaita*, N° 11, Disponible en: www.ocaribe.org/revista_aguaita/11/ciudad_2.htm, Recuperado: 20 noviembre 2008.
- López Guzmán, Rafael (2000), *Arquitectura mudéjar*, Madrid: Cátedra.
- Marco Dorta, Enrique, Angulo, Iñiguez y Buschiazzi, Mario (1945-1956), *Historia del arte hispanoamericano*. Vol. 1 y 2, Barcelona-Buenos Aires: Salvat.
- Niño, Carlos (2008), Geometría sensible, *Mundo. Salmona*. Número especial, Bogotá, pp. 70-71.
- Ramos De Dios, Jorge (2009), Ladrillos de luz. Rogelio Salmona, *Arquitectura+historia*. Disponible en: <http://arquitecturamashistoria.blogspot.com/2009/12/ladrillos-de-luz-rogelio-salmona.html>. Recuperado: 24 agosto 2010.
- Roca, Juan Manuel (2006), Con Salmona, Bogotá empezó a despertar a la modernidad. *Ciudad Viva. Magazine*, Disponible en: <http://www.ciudadviva.gov.co/abril06/pdf/magazine.pdf>. pp, Recuperado: 3 febrero 2011.
- ROZO, Darío y Cristóbal Bernal (1918), *Alfarjes santafereños*, Bogotá: Arboleda & Valencia.
- Saldarriaga, Alberto (2008), El conquistador de espacios, *Mundo. Salmona*. Número especial, Bogotá, pp. 30-37.
- Salmona, Rogelio (2004), En medio de la mariposa y el elefante. Discurso de aceptación del premio medalla Alvar Aalto. Revista digital *Cremortártaro*, Disponible en: <http://www.talleravb.com/prueba/cremortartaro/2/salmona.html>, Recuperado: 20 abril 2011.
- (2006), Del principio de la incertidumbre a la incertidumbre de un principio, *Ciudad Viva. Magazine*. Disponible en: <http://www.ciudadviva.gov.co/abril06/pdf/magazine.pdf>. pp. Recuperado: 3 febrero 2011.
- Sánchez, Gerardo (2002), *Lenguaje formal Mudéjar en la Nueva Granada: componentes de valoración*, Bogotá (s.n.) Tesis (Profesional en Conservación y Restauración de Bienes Muebles), Universidad Externado de Colombia.
- Sebastián, Santiago (2006), *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Colombia: Alcaldía Mayor de Bogotá, Corporación La Candelaria y Convenio Andrés Bello.
- Taborda, Hernán (2004/2). *Latinoamérica*, No.39, México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, pp. 115-132.
- Téllez, Germán (2006), *Rogelio Salmona: obra completa 1959/2005*, Bogotá: Escala.
- Umbreras, Luis Guillermo, Manuel Burga y Margarita Garrido (1999-2001) *Historia de América andina*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Vega, Mariano Esteban de la, 2004, Las recreaciones del pasado español. En: Carlos Doré (ed.), *Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II*, España: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.



SOBRE LO FÁCIL QUE HA PODIDO SER EL TRÁNSITO DE MUCHAS DE LAS TRIBUS AMERICANAS CON ANIMALES Y REPTILES POR EL TERRITORIO ATLÁNTICO¹.

LA PERVIVENCIA DE LA QUERELLA BARROCA EN TORNO AL POBLAMIENTO DE AMÉRICA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX

RICARDO DEL MOLINO / COLOMBIA

1. INTRODUCCIÓN

La *Disertación sobre las Naciones americanas* publicada en el periódico el *Redactor Americano* en Santafé de Bogotá entre el 4 de mayo y el 19 de septiembre de 1808, del número 35 hasta el 44, renovaba en plena madurez ilustrada la *querella barroca* en torno el origen, la migración y el poblamiento de las poblaciones indígenas precolombinas americanas. Su autor, Manuel del Socorro Rodríguez (1758-1819), a su vez director del periódico, volvía a actualizar la polémica barroca iniciada a finales del siglo XV, en el mismo momento de la llegada de los españoles a América, y que ocupó a los principales pensadores hispanos y europeos de los siglos XVI y XVII, en el espacio público neogranadino (*república de las letras*)².

Uno de los grandes debates intelectuales del mundo barroco fue el del origen de los americanos (o poblamiento de América) desde el momento preciso de la aparición del *Nuevo Mundo* en el horizonte europeo occidental. La existencia de los americanos se convirtió durante buena parte de la Edad Moderna en una *contradicción cultural* y un *desafío para el cristianismo*, en tanto que violaba y transgredía el argumento de autoridad del Antiguo Testamento relativo al origen del hombre, que debía ser solucionada.

La palabra de Dios no contemplaba América y ello provocó la urgente necesidad de una explicación válida y convincente que permitiese recomponer los esquemas mentales europeos occidentales sin necesidad de desautorizar el Antiguo Testamento. América retaba, aparentemente, la palabra de Dios en torno a la génesis de los hombres y por ello, muchos de los intelectuales del alto Renacimiento y del Barroco se ocuparon del tal desafío, unos sin abandonar la Biblia como instrumento principal y otros empeñándose en encontrar verosímiles respuestas conformes a la cultura e historia occidentales. Fueron, por tanto, diversas las hipótesis dadas a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII en toda Europa si bien en el presente artículo se recogen, principalmente, las conjeturas hispanas³.

En el marco del VII *Encuentro Internacional del Barroco*, la presente comunicación analiza la pervivencia de ciertas argumentaciones barrocas en la *Disertación sobre las Naciones americanas* de Manuel del Socorro Rodríguez incluidas en un *ilustrado* y racional discurso, propio del Tránsito del Antiguo Régimen a la Modernidad. En primer lugar, se hará un barrido diacrónico (no exhaustivo) de la *querella barroca*, con el fin de contextualizar la *Disertación*, y a continuación se analizarán brevemente tanto los elementos

¹ Rodríguez, 1808, p. 192.

² El espacio público político definido por Habermas coincide con el concepto de *República de las letras*. A este respecto, además, F-X Guerra añade que las formas de sociabilidad de la oligarquía virreinal conforman un *medio social*, una *red de hombres agrupados en sociedades y tertulias en las que la libre discusión sobre toda clase de temas, entre ellos los políticos, empieza a erigirse en una instancia moral, independiente del Estado, que juzga en nombre de la Razón la validez no sólo de las medidas del gobierno, sino también de los principios generales que deben regir la sociedad.... La divina sorpresa del hundimiento súbito del absolutismo va a permitir a la República de las letras constituir un espacio público políticos*. Ver Guerra, 1995, pp. 30-31.

³ Entre la importante bibliografía en torno a la polémica, ver: Gómez-Tabanera, 1969; Pease, 1981; Bestard y Contreras, 1987; Alcina Franch, 1988; Hampe, 1999; Espina Barrio, 2002; Vidal-Naquet, 2006.

barrocos como ilustrados en el pensamiento de Manuel del Socorro Rodríguez. Las dos premisas nos llevarán a calificar al director del *Redactor Americano* como un *ilustrado barroco*.

2. LA QUERELLA BARROCA SOBRE EL ORIGEN DE LOS AMERICANOS

Desde el primer viaje de Colón, se estableció la tendencia de establecer correspondencias con lugares bíblicos en tanto que la Biblia era argumento de autoridad. De este modo, el propio Cristóbal Colón en su primera travesía identificó a *La Española* con las dos islas bíblicas de Ofir y Tarsis y posteriormente, en su cuarto viaje, colón identificará la actual costa panameña con el Quersoneso de Oro⁴. Sin embargo, durante la etapa de exploración y conquista de América⁵, comienzan a emerger algunas hipótesis explicativas sobre el origen y poblamiento de los hombres americanos que marcarán las líneas explicativas defendidas por los intelectuales barrocos.

Hacia 1540/6, Pascual de Andagoya en su *Relación de los sucesos de Pedrarias Dávila en las provincias de Tierra Firme y Castilla del Oro*⁶, hace referencia al supuesto conocimiento del Diluvio y del Arca de Noé en tierras panameñas en tanto que afirma que *se halló que tenían noticia del Diluvio de Noé y se escapó en una canoa con su mujer e hijos, y que después se había multiplicado el mundo de estos*⁷. Sin embargo, dicha hipótesis parece no haber tenido demasiado eco entre sus coetáneos. Unos años más tarde, Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Historia General y natural de las Indias* inaugura una teoría explicativa en torno al origen de los americanos absolutamente interesante a su vez que sesgada⁸. Para sorpresa del lector del siglo XXI, Fernández de Oviedo defenderá el origen español de las Indias ya que éstas formaban parte *del señorío de España desde el tiempo de Hespéro (duodécimo rey de España)*. Era evidente, por tanto que América debía pertenecer a España por derecho propio y

voluntad divina, iniciándose así la justificación política de la *reversión perpetua* de las Indias a España. Años después, en 1552, Francisco López de Gómara ofrece en su *Historia general de las Indias* una explicación de la existencia de América, ajena al texto bíblico, apoyándose en la narración platónica de la Atlántida⁹. En el capítulo CCXXI de la obra de López de Gómara, titulado *De la Isla que Platón llamó atlántide*, se llegaba a relacionar cierto léxico mexicano, en particular el vocablo *Atl*, cuyo significado era agua, como un indicio de la pervivencia de la Atlántida¹⁰. La hipótesis que relacionaba América con la desaparecida Atlántida volverá a ser defendida en 1555 por Agustín de Zárate en su *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*¹¹.

Una vez consolidada la exploración y conquista de América, e iniciado el período propio de la colonización¹², emerge con fuerza la *querella barroca* donde las diferentes hipótesis explicativas del origen y el poblamiento de los hombres americanos se enfrentarán entre sí, bien apoyándose en las explicaciones ya enunciadas o en otras nuevas argumentaciones, más o menos verosímiles. Por un lado, tras las invocaciones platónicas, en la segunda mitad del siglo XVI, regresarán las explicaciones apoyadas en la Biblia. Así, según nos narra Torquemada en su obra *Monarquía Indiana*, Bartolomé de las Casas defendió en 1566 en su Testamento el origen hebreo de los indios en tanto que *descendían de aquellas tribus que transportó Salmandasar, rey de los asirios*¹³. Esta hipótesis hebrea también la defenderá, en el mismo año, el obispo de Yucatán, Diego de Landa, en su *Relación de las Cosas de Yucatán*. De esta obra cabe destacar el capítulo V cuando refiriéndose a las *Provincias de Yucatán*. *Los principales edificios antiguos se dice Que algunos viejos de Yucatán dicen haber oído a sus (ante)pasados que pobló aquella tierra cierta gente que entró por levante, a la cual había Dios librado abriéndoles doce caminos por el mar, lo cual, si fuese verdad, era necesario que viniesen (de) judíos todos los de las Indias, porque pasado el estrecho de Magallanes se habían de ir extendiendo más de dos mil leguas de tierra que hoy gobierna España*. A continuación de Diego de Landa,

⁴ Península del Asia oriental citada por los cosmógrafos de la antigüedad.

⁵ Convencionalmente corresponde a la primera mitad del siglo XVI o reinado de Carlos I (1516-1556).

⁶ Blázquez, 1986.

⁷ Blázquez, 1986, p. 91.

⁸ Fernández de Oviedo, *Historia General y natural de las Indias*, 1535-57.

⁹ Desde este momento se comienza a racionalizar el mito de la Atlántida. Ver Briceño, 1991, p. 94.

¹⁰ Vidal-Naquet, 2006, p. 71.

¹¹ Zárate, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*, 1555.

¹² Convencionalmente corresponde a la segunda mitad del siglo XVI o reinado de Felipe II (1556-1598).

¹³ Torquemada, *Monarquía Indiana*, 1615, lib. I, cap. 9.

Benito Arias Montano reelaborará el origen hebreo de los americanos al defender en su aparato crítico a la *Biblia Políglota* de 1569 y en *Antiquitates Iudaicae* de 1572 que los barcos de Salomón pudieron haber llegado a Ofir-Perú por el océano pacífico. Prueba de ello sería que el vocablo *Ophir* (escrito con “ph” y no con “f”) constituiría el revés del vocablo Pirú, *clave cifrada por los judíos*. De nuevo, como años antes hizo Francisco López de Gómara en 1522, Arias Montano acudía a la supuesta argumentación lingüística como una premisa válida desde la que inferir (erróneamente), que los incas serían los descendientes de una tribu perdida israelita¹⁴.

La suposición del origen atlante de los americanos es retomada por Pedro Sarmiento de Gamboa en su *Historia de los incas* o *Historia Índica* en 1572. Sarmiento de Gamboa defiende que la Tierra en la Antigüedad estaba dividida en cinco partes, una de las cuales era la Atlántida (*Isla Atlántica*) que desde Gibraltar rodeaba África y se juntaba con la tierra firme de las Indias Occidentales de Castilla en el suroeste¹⁵. De este modo explicaba el poblamiento de América desde la Península ibérica, por los descendientes de Túbal, y por África. De este modo, de la misma manera que ya anunció Gonzalo Fernández de Oviedo en 1548, España sólo repetía la historia del poblamiento americano, justificándose la conquista y colonización¹⁶.

A finales del siglo XVI, en 1590, la obra de Joseph de Acosta titulada *Historia natural y moral de las Indias* recoge las principales teorías del poblamiento americano refutándolas o apoyándolas, convirtiéndose, en cierta manera, en un *estado de la cuestión* de la *querella barroca* en torno a la génesis americana. Por un lado, rechaza la teoría agustina que proponía que las tierras desconocidas fueron pobladas a nado en la antigüedad, cuestiona críticamente la narración platónica de la Atlántida tachándola de fábula¹⁷, niega la génesis hebrea de los americanos bajo los argumentos de la ausencia de escritura en América, en oposición a la posesión de ésta por los hebreos¹⁸, y se opone a la identificación de Ofir con Perú en tanto que éste no posee piedras preciosas ni marfil como se indica en la Biblia. E incluso, Acosta refuta la idea de la inversión del nombre

de Perú, propuesta por Benito Arias Montano, argumentando que el topónimo de Perú es moderno. Pero Acosta no sólo rebate las teorías anteriores sino que ofrece dos opciones de poblamiento consistentes en el naufragio o la continuación territorial entre América y el *orbis terrarum*¹⁹. De entre ambas posibilidades, Acosta defiende la segunda en los siguientes términos: *Y por decir mi opinión, tengo para mí días ha, que la una tierra y la otra en alguna parte se juntan y continúan o a lo menos se avecinan y allegan mucho (...) Si esto es verdad como en efecto me lo parece, fácil respuesta tiene la duda tan difícil que habíamos propuesto, cómo pasaron a las Indias los primeros pobladores de ellas, porque se ha de decir que pasaron no tanto navegando por mar como caminando por tierra. Y ese camino lo hicieron muy sin pensar mudando sitios y tierras su poco a poco, y unos poblando las ya halladas, otros buscando otras de nuevo, vinieron por discurso de tiempo a henchir las tierras de Indias de tantas naciones y gentes y lenguas*²⁰.

Por tanto, a la vez que sistematiza con sus refutaciones las diferentes posturas de la *querella barroca* en torno a la génesis de los americanos, Acosta explica el poblamiento de América por la continuación territorial con África sin necesidad de entrar en contradicción con el relato bíblico ni sin tener que acudir a la narración platónica de la Atlántida. De hecho, cinco años más tarde, en 1595, en la primera redacción de la *Descripción del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, el dominico Reginlado de Lizárraga afirmaba que la hipótesis platónica no era creíble proponiendo el origen cartaginés de los americanos²¹, complejizando la *querella barroca*.

La *querella barroca* en torno a la génesis de los americanos continúa en el siglo XVII con una nueva sistematización de las diferentes teorías, explicaciones e hipótesis. Del mismo modo que hizo Joseph de Acosta en 1590, Gregoria García en su obra *El origen de los indios de el Nuevo Mundo e Indias occidentales* de 1607 recoge las diferentes tesis y concluye conciliadoramente que el origen americano responde a múltiples procedencias, principalmente cartagineses, hebreos, atlantes, griegos, fenicios, chinos y tártaros. Pero lejos de esta posición multicasual, en 1615 coinciden tres obras con posiciones diversas. Por un lado

¹⁴ Arias Montano, *Antiquitates Iudaicae*, 1572.

¹⁵ Sarmiento de Gamboa *Historia de los Incas*, 1572 Buenos pp. 36, 39-40.

¹⁶ Vidal-Naquet, 2006, p. 72. Este autor llega a calificar esta argumentación española como un nacional-atlantismo, ver Vidal-Naquet, 2006, p. 77.

¹⁷ Yo, por decir verdad, no tengo tanta reverencia a Platón, por más que le llamen divino, ni aun se me hace muy difícil de creer que pudo contar todo aquel cuento de la isla Atlántida por verdadera historia, y pudo ser con todo eso muy fina fábula. Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, 1590, lib I, cap. XXII, 61

¹⁸ Los hebreos tienen letras, los indios no poseen rastros de ellas. Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, 1590, lib I, cap. XXIII, 62.

¹⁹ Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, 1590, lib I, cap. XIX: 54.

²⁰ Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, 1590, lib I, cap. XX: 56.

²¹ Lizárraga, *Descripción del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, 1595, lib. I, cap. I.

Juan de Torquemada en su *Monarquía Indiana* defiende la postura de Joseph Acosta del poblamiento americano por tierra desde unos estrechos muy próximo y critica a la posibilidad de un origen atlante²². Al mismo tiempo, Antonio de Herrera, en la Quinta Década de su *Historia de la Indias* tacha de ignorancias los testimonios americanos que defendían que ya tenían conocimiento de sus antepasados del Diluvio del cual en América se escaparon algunos escondiéndose en cuevas de altos montes²³. De hecho, ante tal contingencia, Herrera defiende sin duda alguna que todos los pueblos proceden de Noé, postura que también será defendida el mismo año por Felipe Guamán Poma de Ayala en su *Nueva Crónica y Buen Gobierno*²⁴. Al año siguiente de la aparición de las tres obras anteriores, en 1616, Martín de Murúa defenderá en su *Historia General del Perú*, al igual que Joseph Acosta, la imposibilidad de la génesis hebrea de los americanos, contemplando, sin embargo el posible origen cartaginés²⁵.

A mitad del siglo XVII aparecen dos nuevas hipótesis que complejizarán la querrela barroca en torno al origen de los americanos. Por un lado, Antonio de León Pinelo defenderá en su obra *El Paraíso en el Nuevo Mundo*, escrita entre 1645 y 1650, que el Paraíso estuvo en la selva amazónica (la fruta del árbol prohibido fue, según él, la granadilla peruana), surgiendo allí el hombre que con Noé pasó al continente asiático para luego regresar a América²⁶. Y por otro lado, en 1655 se publicará la revolucionaria obra del calvinista Isaac de La Peyrère titulada *Prae-Adamitae* donde se negaba el origen adámico de toda la humanidad y proponía que habían existido otros hombres con anterioridad a Adán, de alguno de los cuales podía proceder la población autóctona americana²⁷.

A finales del siglo XVIII, cabe destacar dos obras que aportan nuevos elementos al debate barroco acerca del origen de los americanos, la primera por su originalidad y la segunda por su relevancia posterior. En 1680, Carlos de Sigüenza y Góngora en *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe* defenderá la posibilidad de una ascendencia egipcia de los americanos²⁸ bajo el argu-

mento de la similitud cultural, al decir del autor: con lo común de los trajes y sacrificios, forma del año y disposición de su calendario, modo de expresar sus conceptos por jeroglíficos y por símbolos, fábrica de sus templos, gobierno político y otras cosas²⁹. En 1681, el oidor de la Audiencia de Lima, Diego Andrés Rocha en *El Tratado sobre el origen de los indios del Nuevo Mundo* propondrá la tercera sistematización de las teorías e interpretaciones que circulaban en la época barroca sobre la génesis de los americanos resumiéndolas en seis posibles orígenes³⁰: cartaginense (I, 4-9), fenicio (I, 10-11), chino y tártaro (I, 12), atlante (I, 13), procedente del linaje de Ofir, (I,14) y de una provincia de Europa sujeta a los reyes de Polonia llamada Curlant (I, 15). Una vez expuestas estas hipótesis, Andrés Rocha defiende que los primeros americanos eran descendientes de Túbal, hijo de Jafet y nieto de Noé. Es importante señalar que estos descendientes serían antiguos españoles que llegaron a América a través de la Atlántida lo que explicaría las similitudes entre los hábitos y costumbres de los americanos y de los antiguos pobladores de España (retomando de esta manera la hipótesis que en 1548 Gonzalo Fernández de Oviedo defendía en su *Historia General y natural de las Indias*). Es evidente que tanto en el siglo XVI como en el XVII, la defensa de esta postura responde a los intereses imperiales de legitimación española en América. Si bien, Diego Andrés Rocha va más lejos y no sólo identifica a los americanos con los antiguos españoles, nietos de Jafet, sino que además defiende la no filiación de aquellos con Cam, es decir, con el hijo maldecido de Noé. A este respecto Rocha defiende que no pueden descender estos indios de Cam o de Canaam y de los negros sus hijos, porque éstos tienen el cabello enrollado y hecho pasas, y los indios el cabello largo y lacio³¹. Pero Rocha no sólo defiende que los primeros pobladores de América fueron los antiguos españoles por voluntad divina, en previsión de la reversión posterior tras el descubrimiento, conquista y colonización, sino que además defiende la posterior entrada por Asia de otras tribus y naciones³², incluidos hebreos. Respecto a este particular,

²² Torquemada, *Monarquía Indiana*, 1615. Cap. I, 45.

²³ Herrera, *Historia de las Indias*, decad. 5, lib. 3, cap. 6.

²⁴ Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615, pp. 50-54.

²⁵ Murúa, *Historia general del Perú*, 1616, lib. III, cap. I.

²⁶ Carrillo, 1990, pp. 71-81.

²⁷ Bestard y Contreras, 1987, pp. 130-132.

²⁸ Sigüenza, 1984, p. 183.

²⁹ Sigüenza, 1984, p. 181.

³⁰ Sobre Andrés Rocha, ver León Azcárate, 2004.

³¹ Rocha, *El Tratado sobre el origen de los indios del Nuevo Mundo*, 1681, IV, 5.

³² Rocha, *El Tratado sobre el origen de los indios del Nuevo Mundo*, 1681, II & 5, 12.

cabe señalar que Rocha acude a un argumento del todo irracional como es que la palabra *Indio*, vuelta la *n* arriba, dice *Iudio*³³.

A partir del siglo XVIII, y sobre todo en su segunda mitad, la *querella barroca* acerca de la génesis de los americanos se disolverá en un nuevo horizonte de debate científico en torno a la denominada *Calumnia de América*. El determinismo geográfico, paradigma científico, político y social del Occidente ilustrado, mantenido por Bufón, De Paw, Robertson o Raynal defendía teorías que afirmaban la inferioridad y la *degradación natural* de América, por ende de sus pobladores. Sin embargo, muchas fueron las voces criollas americanas que se elevaron en defensa de su tierra y de sus habitantes contra tales opiniones en todos los lugares de la Monarquía hispana³⁴. Así, las teorías deterministas fueron contestadas por religiosos como Francisco Javier Clavijero (*Historia Antigua de Méjico*, 1780) o Juan de Velasco (*Historia del Reino de Quito*, 1789) y por científicos ilustrados, como Hipólito de Unanue en Perú, Manuel Salas en Chile, Mariano Moreno en Argentina, José Cecilio del Valle en Centroamérica y en Nueva Granada, por la expedición botánica así como por personalidades como Vargas, Caldas y Salazar, entre otros. Por tanto, los americanos españoles van a contestar a los deterministas geográficos europeos tanto desde la teoría como desde la práctica científicas, hecho que les llevará a incrementar su orgullo americano o *patriotismo*, entendido como amor a la tierra y la defensa de la particularidad del continente americano. Es en este contexto de la *calumnia de América* donde debe contextualizarse la *Disertación sobre las Naciones americanas* escrita y publicada por Manuel del Socorro Rodríguez, en el *Redactor Americano* durante 1808 que a continuación pasamos a analizar.

3. LA DISERTACIÓN SOBRE LAS NACIONES AMERICANAS DE MANUEL DEL SOCORRO RODRIGUEZ

El 4 de mayo de 1808, Manuel del Socorro Rodríguez inicia la publicación *Disertación sobre las Naciones americanas* en el número 35 de su periódico el *Redactor Americano*. En él explica a los lectores que la razón de tal disertación no es otra que la oposición a las ideas del Conde Buffon

que niegan el origen europeo y asiático de los pueblos americanos. Rodríguez llega incluso a decir: *No sé yo porque un hombre tan sabio como el Conde de Buffon se atrevió a negar (o pase en calidad de duda) que los primitivos pobladores de estas regiones vinieron de la Europa o del Asia, aunque fuesen mucho más distantes y remotas*³⁵.

Una vez justificado el por qué de la *Disertación* se establece como punto de partida el *silencio bíblico* en tanto que se afirma que en los libros de uno y otro Testamento no consta *expresamente* ninguna noticia relativa a la América. ¿De dónde vinieron entonces los autóctonos americanos? Manuel del Socorro recuerda al lector que, además de la negación del Conde de Buffon, los americanos no pudieron llegar de Europa, Asia y África *porque sus canoas (únicas embarcaciones que se las han conocido) no eran capaces de una travesía de mar tan dilatada, y mucho menos ignorando el uso de la brújula náutica... porque la historia de cada uno de tan vastos Reinos nada dice de una emigración que por muchos motivos debió ser notoria a todo el mundo, así como sabemos de otras que sucedieron en varias épocas... porque en ellas fue común el uso de la escritura, y ninguna de las tribus o naciones Americanas se tiene noticia que le conociese... porque en tanta variedad de costumbres e idiomas ninguno analogiza con los Europeos, Asiáticos y Africanos*³⁶. Ahora bien, ante su propia negación también se pregunta si realmente es posible defender la postura preadamita defendida por Isaac Peyrère. Es en este momento cuando aparece en la *Disertación* la hipótesis más revolucionaria de la *querella barroca* en torno a la génesis de los americanos surgida en 1655, como anterioridad se indicó. Pero además, cabe destacar que Manuel del Socorro Rodríguez no sólo conoce la tesis preadámica sino que indica el año de publicación de la obra de Isaac Peyrère así como la refutación teórica de la misma a cargo de autores como Juan Bautista Morin³⁷, entre otros citados. Y aún más, Manuel del Socorro muestra ante el lector un perfecto conocimiento de la teoría preadámica al ofrecer un *compendioso resumen de aquel bárbaro e impío sistema*³⁸.

Ante la imposibilidad de que los americanos originarios sean preadámicos y suponiendo que no vinieron de Europa, Asia o África por mar porque, como dice el cronista Antonio de Herrera (citado por Rodríguez), los indios se asombraron al ver las naves, Manuel del Socorro acude y revive la hipótesis barroca de un origen atlante en tanto que la única posibilidad racional es que pasaron a

³³ Rocha, *El Tratado sobre el origen de los indios del Nuevo Mundo*, 1681, III & 1, 25.

³⁴ Ver Gerbi, 1982 y Peset, 1987.

³⁵ Rodríguez, 1808, p. 178.

³⁶ Rodríguez, 1808, p. 178-179.

³⁷ Se refiere a Baptiste Morin (1583-1656).

³⁸ Rodríguez, 1808, p. 179-180.

América por tierra. Así, del mismo modo que mostró un profundo conocimiento de las tesis preadámicas barrocas ahora despliega un correcto discernimiento en torno a las dos fuentes platónicas donde se encuentra la narración de la Atlántida³⁹, el *Timeo o de Natura* y el *Atlántico*⁴⁰. En consecuencia la tesis del poblamiento de América de Manuel del Socorro Rodríguez no es otra que aquella en los siglos XVI y XVII argumentaba un origen atlante. Pero, cuidado, el propio Rodríguez acepta una génesis multicasual cuando dice que: *Cuando he dicho de cada provincia y nación, es porque jamás he creído yo que los indios se propagaron todos por medio de las Isla Atlántica, sino también por otras partes, (Como indicaré después) y que por lo mismo combinadas las noticias de unos y otros, habrían facilitado el conocimiento de su origen, historia, y costumbres respectivas*⁴¹. No obstante, la *Disertación* sólo se ocupa del poblamiento a través de la Atlántida.

UNA DISERTACIÓN ILUSTRADA

El período que Koselleck denomina *Sattelzeit* situado en el marco cronológico de 1750-1850⁴², puede también ser definido, más vagamente, como el periodo comprendido entre el fin de la Querella Barroca de modernos *versus* antiguos (propia de los siglos XVII y primera mitad del siglo XVIII) y la helenofilia o filohelenismo romántico (Siglo XIX), o lo que es lo mismo, la *Ilustración*. Lo cierto es que en Nueva Granada desde que en 1768 Celestino Mutis pronunciara su discurso en la apertura del curso de Matemáticas en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario *las luces* se hacen presentes en el Virreinato⁴³, por tanto la *Disertación sobre las Naciones americanas* se contextualiza en plena Ilustración neogranadina. Pero el ensayo publicado por Manuel del Socorro Rodríguez no sólo pertenece a *las luces* por quedar dentro de los límites cronológicos sino también, como a continuación se detalla, posee rasgos de *modernidad ilustrada*.

En primer lugar, la *Disertación* acude a la razón como motor explicativo del poblamiento de América. Así, Rodríguez se pregunta: *Efectivamente: ¿Qué racional (aunque no sea católico) podrá dudar que todos los hombres somos hijos de un solo Padre y provenientes de un propio origen? Yo desde luego creo que ninguno podrá incurrir jamás en tan ridícula demencia: y dando por supuesta esta verdad inconclusa, pasaré a demostrar el modo con que pudieron poblarse estas vastas regiones de la América, sobre cuyo asunto se ha discutido con infinita variedad*⁴⁴. Seguidamente, en coherencia con el uso de la razón, Manuel del Socorro expone al lector su trabajo con premisas o cláusulas, al decir del autor, que le permitirán inferir una hipótesis, así como con pruebas y autoridades. En palabras del propio Rodríguez: *Dichas proposiciones formarán el argumento de mi discurso, valiéndome para ello de las pruebas y autoridades que me parecieren más dignas del vasto plan que me he propuesto; bien sea produciéndolas por mí, o tomándolas tal vez de los autores que me las suministraren, pues esto es común en los escritos de este género*⁴⁵.

Un segundo rasgo de la *modernidad ilustrada racional* de Manuel del Socorro Rodríguez es mostrado en el número 36 cuando explicita que no acepta en la disertación argumentos de autoridad con los que su razón no esté de acuerdo. A este respecto es destacable su oposición al padre Feijoó en tanto que éste niega la existencia de la Atlántida⁴⁶ y la afirmación de la contingencia de algunos relatos de Historia ya que, en palabras del propio Manuel del Socorro, *casi todos los Historiadores se producen tan ambiguamente como el Oráculo de Apolo delfico*⁴⁷.

Junto con estos dos rasgos ilustrados explicitados, la *Disertación* contiene tres aspectos más propios de las *luces* como son el deseo manifiesto de utilidad del texto⁴⁸, el reconocimiento de una comunidad ilustrada de interpretación⁴⁹ y uso de autores coetáneos. Rodríguez cita a Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764)⁵⁰, Jean Sylvain Bailly (1736-

³⁹ Rodríguez, 1808, p. 185-188.

⁴⁰ Manuel del Socorro habla de la obra de Platón *Atlántico* que corresponde al conocido en actualidad como *Critias*.

⁴¹ Rodríguez, 1808, p. 190.

⁴² Plati, 2004, p. 63.

⁴³ González Pérez, 1985, pp. 138 y ss.

⁴⁴ Rodríguez, 1808, p. 181.

⁴⁵ Rodríguez, 1808, p. 176-177.

⁴⁶ Rodríguez, 1808, p. 185.

⁴⁷ Rodríguez, 1808, p. 185.

⁴⁸ Rodríguez dice que su estilo *será didascálico, natural y sencillo*. Rodríguez, 1808, p. 177.

⁴⁹ *No por lo que acabo de decir se crea pretendo yo improbar las excursiones filosóficas, y los conatos científicos de las Academias y talentos sublimes que viven laboriosamente ocupados en la investigación de unas verdades tan importantes como honoríficas al Género Humano*. Rodríguez, 1808, p. 178.

⁵⁰ Benito Jerónimo Feijoo publicó una colección de ensayo desde 1726 hasta 1740 *El Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*, donde aparece (p. 387) el dato en contra de la Atlántida.

93)⁵¹, Jean-André Deluc (1727- 1817)⁵² y el ábate Juan Andrés y Morell (1740-1817)⁵³.

Antes de pasar a detallar los aspectos barrocos de la Disertación cabe advertir que lejos de considerar como anacrónica o irracional la creencia de la Atlántida en la Ilustración debe advertirse que ilustrados como Alexander von Humboldt apoyaban la tesis atlante⁵⁴.

UNA DISERTACIÓN BARROCA

Junto con sus rasgos propiamente ilustrados, el ensayo de Manuel del Socorro Rodríguez contiene dos aspectos relevantes que permiten situarlo también en el marco cultural del Barroco que se explicitan a continuación. En primer lugar, el texto compila las diferentes teorías defendidas durante los siglos XVI y XVII en torno al origen y población de América, citando tanto la obra de Antonio de Herrera de 1615 así como la teoría preadámica de Isaac La Peyrère del siglo XVII⁵⁵, por tanto, no es arriesgado suponer que Rodríguez está al tanto de la *querella barroca* acerca de la génesis de los americanos acaecida en los siglos anteriores. Además, la *Disertación* posee elementos propiamente no ilustrados en tanto que el uso humanista de los textos grecolatinos es más propio del siglo XVI y XVII que de principios del siglo XIX –Manuel del Socorro cita en la *Disertación* a Aristóteles, Calístenes, Estrabón, Platón, Plinio, Plotino y Séneca– y hace contiene una característica propiamente barroca como es el uso del argumento del *engaño* para afirmar que Dios ocultó América como artificio para los sabios europeos. Rodríguez, tras

apoyarse en San Agustín y Bossuet, dice expresamente: *Desengañémonos: querer comprender ahora asertivamente la arcanidad con que quiso Dios cubrir la serie primitiva de los sucesos de la América, es caso imposible*⁵⁶.

4. CONCLUSIÓN: MANUEL DEL SOCORRO RODRÍGUEZ, UN *ILUSTRADO BARROCO*

A partir del análisis de la *Disertación sobre las Naciones americanas* en torno a las migraciones y rutas de los antiguos pobladores de América, la ponencia presentada al VII Encuentro Internacional Sobre el Barroco - Migraciones y rutas del Barroco propone cuestionar el fin del *pensamiento barroco* en Nueva Granada a mediados del siglo XVIII. Convencionalmente se toma 1768 como la fecha del arribo de *las luces* en Nueva Granada en tanto que fue el año en el que el sabio Mutis realizó su *ilustrado discurso* en la cátedra de Matemáticas de la Universidad del Rosario. Sin embargo, a partir del examen de la *Disertación* publicada en el *Redactor Americano* no es atrevido afirmar que aún existen elementos que permiten atestiguar que *las luces* no sustituyeron de inmediato el *pensamiento barroco* sino que convivieron con él durante una buena parte del final del siglo XVIII, e incluso primeras décadas del XIX, en Nueva Granada. Por tanto, Manuel del Socorro Rodríguez se perfila bajo esta óptica como un *hombre de transición* en tanto que mantiene la *querella barroca* acerca de la génesis de los americanos y la concilia con las nuevas modalidades de argumentación ilustrada. Tal vez no será arriesgado suponer que nos encontramos ante un *ilustrado barroco*.

⁵¹ Jean Sylvain Bailly es el autor de *Histoire de l'astronomie ancienne* (1775), *Lettres sur l'origine des sciences* (1777) y *Lettres sur l'Atlantide de Platon* (1779). Esta última reactualiza en Europa el mito de la Atlántida de Platón.

⁵² Jean-André Deluc es autor de *Lettres physiques et morales sur les montagnes et sur l'histoire de la terre et de l'homme*, (1778-79).

⁵³ Conocido como ábate Andrés, Juan Andrés y Morell (1740-1817).

⁵⁴ Fritze, 2010, p. 42.

⁵⁵ La posición de Isaac La Peyrère se recoge en sus obras *Systema theologicum ex prae Adamitarum hypothesi. pars prima* (1655) y *Praeadamitae, sive exercitatio super versibus duodecimo, decimotertio et decimoquarto, capitis quinti epistolae D. Pauli ad Romanos, quibus inducuntur primi homines ante Adamum conditi* (1655).

⁵⁶ Rodríguez, 1808, p. 189.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcina Franch, J. *Diego Andrés Rocha. El Origen de los Indios*, Madrid, Historia 16, 1988.
- Bestard, J. y Contreras, J. *Bárbaros, paganos, salvajes y primitivos. Una introducción a la Antropología*, Barcelona, Barcanova, 1987.
- Blázquez, A. *Pascual de Andagoya. Relación y documentos*, Madrid, Historia 16, 1986.
- Briceño, M. “La Atlántida y el descubrimiento de América”, *Boletín de la Academia Colombiana de Historia*, 173, 1991.
- Carrillo, F., *Cronistas que describen la colonia. Las relaciones geográficas. La extirpación de idolatrías*, Lima, Horizonte, 1990.
- Espina Barrio, A.B. *Antropología en Castilla y León e Iberoamérica, IV. Cronistas de Indias*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.
- Fritze, R.H. *Conocimiento inventado. Falacias históricas, ciencia amañada y pseudo-religiones*, Madrid, Turner, 2010.
- Gerbi, A. *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica. 1750-1900*, Méjico, FCE, 1982.
- Gómez-Tabanera, J.M. *Las raíces de América*, Madrid, Instituto español de Antropología Aplicada, 1968.
- González Pérez, M. *Francisco José Caldas y la Ilustración en la Nueva Granada*, Bogotá, Tercer Mundo, 1985.
- Guerra, F-X. *Las revoluciones hispánicas: independencias americanas y liberalismo español*, Madrid, Editorial Complutense, 1995.
- Hampe, T. *La Tradición Clásica en el Perú Virreinal*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999.
- León Azcárate, J. L. “El Tratado sobre el origen de los indios del Nuevo Mundo de Diego Andrés Rocha (1681): Un ejemplo de manipulación política de la Biblia”, *Religión y Cultura*, 50, 2004.
- Palti, E. J. “Koselleck y la idea de Sattelzeit. Un debate sobre la modernidad y temporalidad”, *Ayer. Revista de Historia contemporánea*, 53, 2004.
- Pease, F. Gregorio García. *Origen de los indios del Nuevo Mundo*, México, FCE, 1981.
- Peset, J. L. *Ciencia y Libertad. El papel científico ante la independencia americana*, Madrid, CSIC, 1987.
- Rodríguez, M.S. “Disertación sobre las Naciones americanas”, *El Redactor Americano*, 35-44, 1808, pp. 176-252.
- Sarmiento de Gamboa, P. *Historia de los Incas*, Buenos Aires, Emecé, (1572) 1942.
- Sigüenza y Góngora, C. *Seis Obras*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, (1680) 1984.
- Vidal-Naquet, P. *La Atlántida. Pequeña historia de un mito platónico*, Madrid, Akal, 2006.



MIGRACIÓN Y DESLIZAMIENTO IDENTITARIO EN LA HISTORIA DE LA MONJA ALFÉREZ, CATALINA DE ERAUSO, ESCRITA POR ELLA MISMA [1829]¹

MARIA EUGENIA OSORIO / COLOMBIA

RESUMEN

La historia de Catalina de Erauso (1592-1650) sigue generando incógnitas e interpretaciones en tanto que nos aproxima a la vida de un personaje cuyo proceso identitario se perfila a partir del desmoronamiento y la reconstrucción del género sexual. De igual forma, la narración de sus hazañas y aventuras, como soldado en el Nuevo Mundo, nos aboca al problema del género literario, ya que permite ser leída como historia, novela picaresca, relato de viajes o, como su título lo indica, narración autobiográfica. Por lo anterior, nos interesa analizar el proceso de abandono y reconstrucción de la identidad del personaje en su conexión con la travesía geográfica, el cual empieza en el País Vasco, para luego recorrer gran parte del Nuevo Mundo.

Palabras claves: Identidad, desmoronamiento, reconstrucción, Castilla, Nuevo Mundo.

INTRODUCCIÓN

La idea de la globalización, aunque moderna, nos remite a un fenómeno que puede rastrearse en las épocas de las grandes migraciones, de las conquistas europeas y de los descubrimientos geográficos, y para algunos investigadores el primer encuentro entre América y Europa representa un momento significativo en dichos procesos

de globalización del planeta, puesto que, además de convulsionar la concepción del mundo, amplió la perspectiva sobre el espacio geográfico. Si bien son muchas las implicaciones de los procesos de globalización, principalmente económicas y geopolíticas, lo que nos proponemos desarrollar en este capítulo difícilmente tocará estos aspectos, ya que se trata de una historia mínima, esto es, de un personaje que pudo vivir esa forma de globalización, a la que dio pie el Descubrimiento del Nuevo Mundo, gracias a una condición de excepcionalidad, como es la de haber llevado hábitos de hombre durante gran parte de su vida, pero haber nacido mujer: la Monja Alférez.

En consecuencia, el objetivo de este capítulo nos aboca a restringir el concepto de globalización, para retomar el que apunta su etimología: “dimensión global”, es decir, la una conversión de algo en el plano global donde “global” se refiere al globo terráqueo y por tanto al nivel planetario (Bueno 2010: 6). Esta definición de globalización remite a una condición material requerida por ella, esto es, la interconexión posibilitada por los medios de transporte y de comunicación. Sin embargo, habría que tener en cuenta, además, que las interconexiones, que se expresan claramente en movilidad geográfica, flujos migratorios, borrado de fronteras e intercambio mercantil, inciden en la mentalidad de los individuos, de manera que su dimensión global les permitiría moverse con soltura en diferentes ambientes geográficos y culturales; de ahí que el tema

¹ Este trabajo hace en el marco del proyecto de investigación “Voces subalternas y discursos sobre el cuerpo en la narrativa hispanoamericana”. Para su desarrollo se cuenta con el apoyo financiero de la Estrategia de Sostenibilidad del Comité para el Desarrollo de la Investigación CODI (Universidad de Antioquia).

de las identidades, tanto individuales como locales, sea permedado por el asunto globalizador. Y, si bien hoy es un hecho que “la interconexión posibilita la aceptación de las diferencias y que esas diferencias trasciendan cualquier frontera (Bueno 2010: 8), no podría afirmarse que sucediera lo mismo para el siglo XVI, dado que entonces estaríamos hablando del mundo barroco en el cual tenía absoluta primacía la idea del parecer, antes que el ser. Al respecto escribe Gabriela Canavese (2003) lo siguiente:

Tanto la ética como la estética de la civilidad barroca definen el ser por el parecer, la esencia por la apariencia y la ilusión, lo superfluo antes que el decoro, priorizándose la exhibición de los marcadores exteriores de la respetabilidad como la vía de integración en un tejido social.

El personaje del que hablaremos a lo largo de este trabajo, justo por lo que dice la cita, lo podremos entender como un paradigma de la disociación entre el ser y el parecer propia de la mentalidad del barroco, de ahí que tampoco podremos hacernos una imagen única y si, en cambio, lo veremos como portador de múltiples máscaras bajo las cuales hay una identidad que se desliza o que adopta diferentes maneras de ser, de manera que justifica la serie de atributos que se han utilizado para designarla: novicia, militar, virgen y casi mártir, patriota, pendenciera, pasional, disfrazada casi toda su vida de hombre, así es como suele definirse a Catalina de Erauso, más conocida como la Monja Alférez (Esteban 2011: 11). Si bien todos los atributos son ciertos, designan una ambigüedad de la cual también dan cuenta el relato autobiográfico y pseudónimo bajo el que la conocemos. Nacida, al aparecer, en el seno de una familia aristocrática de la Villa de San Sebastián en 1585², a los quince años, casi al final de su noviciado y tras una reyerta con una monja, decide huir del convento, cambiar el hábito de novicia por uno de hombre y empezar una vida de andanzas que en pocos años la llevan al Nuevo Mundo, convirtiéndose éste en el escenario de sus aventuras y su vida militar. Este último dado que participa en las campañas de la conquista de Chile, donde recibe el título de Alférez al recuperar con valentía una bandera española (Erauso 2011: 110)³.

Aunque la autobiografía de Catalina de Erauso podría estudiarse como un eslabón en la historia de la escritura de las mujeres en la Colonia, el travestismo del

narrador nos pone ante varias encrucijadas, ya que la “*Relación verdadera de las grandes hazañas y valerosos hechos que una muger hizo en veinte y cuatro años que sirvió en el Reyno de Chile y otras partes al Rey nuestro señor, en ábito de soldado, y los honrosos oficios que tuvo ganados por las armas, sin que la tuvieran por tal muger hasta que le fue fuerza el descubrirse, dicho por su misma voca [...]*”, no da cuenta de un aspecto de la vida de la mujeres en este período, como si lo dan las producciones conventuales o, inclusive, los textos más ceñidos a las convenciones literarias, como la obra de Sor Juana Inés de la Cruz (Nueva España 1658-1695) o La Amarilis Indiana, poeta anónima peruana, que nació a finales del siglo XVI. Se trata, en cambio, de un personaje que se desdobra en múltiples yo y que, como destaca Víctor Rocha (sf), además de intentar borrar todas las señas de identidad femeninas, se esfuerza en construirse como un modelo de hombre ejemplar. Y si bien la historiografía ha sacado a la luz los nombres de algunas mujeres que por su valentía se destacaron durante el proceso de Descubrimiento y Conquista en el Nuevo Mundo, lo hicieron bajo su condición femenina, de modo que sus vidas están ligadas a personajes masculinos, por lo que la Monja Alférez sigue siendo excepcional para dicho momento histórico.

La narración de Catalina de Erauso, conforme a lo que venimos exponiendo, es destacable como hecho histórico y literario; sin embargo, ambas aproximaciones nos ponen ante la encrucijada del *travestimiento*, en tanto que los deslizamientos de la identidad de la protagonista aluden los lineamientos del género sexual, permeando su autorreferencialidad y, por tanto, su desenvolvimiento y manera de estar en el mundo. Por otra parte, si nos detenemos en el asunto del travestismo como un hecho histórico, Catalina de Erauso forma parte de una genealogía de mujeres que vestidas de hombre lograron desestabilizar la relación entre el ser y el parecer y, gracias a ello, transgredir lo que su condición sexual les imponía. La lista es larga ya que los primeros registros se tienen desde la antigüedad, pero, en el Medievo, por ejemplo, encontramos a Juana de Arco y a la española María Pérez, quien combatió vestida de hombre contra los musulmanes en el siglo XII (Rocha 2003). Contemporáneos a la vida de Catalina, hay otros ejemplos que aparece en *Flos Sanctorum*; una recopilación de vidas de Santos, producto de la contrarreforma desarrollada a partir del Concilio de Trento, escrita por del Padre Rivadeneira (1599). En este texto literario-espiritual

² En su autobiografía aparece el año 1585 como fecha de su nacimiento, pero Joaquín María de Ferrer, el editor de la primera edición de la Autobiografía en 1829, logró ubicar la partida de bautismo en la parroquia de San Vicente de Donostia. En ella consta 1592 como la fecha de su venida al mundo.

³ Sigo la edición de Ángel Esteban (2011) *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, citada en la bibliografía y todas las notas son tomadas de esta edición, por lo que en adelante solo indicaremos el número de la página.



Retrato de Catalina de Erauso, la Monja Alférez (1592-1650).

se destaca la historia de otras santas y monjas travestidas: Pelagia, Marina/Marino, Margarita/Pelagio, Eugenia/Eugenio⁴ (Rocha 2003: 5).

Ahora bien, más allá de las razones y de las implicaciones que pueda suscitar este acto performativo, los antecedentes literarios de la mujer vestida de hombre los tenemos en el Renacimiento italiano. Para el caso del teatro y la narrativa española encontramos este motivo desde mediados del siglo XVI, específicamente en 1540, de cuando data el primer registro de travestismo masculino, del que sabemos que fue ampliamente acogido en el teatro desde el siglo XVII y utilizado por parte de los dramaturgos seguidores de Lope de Vega, en sus obras principales (González 2002: 905). En ellas, dada la imposibilidad de vincular a la mujer a la escena dramática, los papeles femeninos solían ser interpretados por un hombre joven. Para 1587 se otorgaría licencia para la vinculación de mujeres al teatro, sin embargo bajo la condición de que estuvieran casadas, que trabajaran en la misma compañía de sus maridos y, además, que no representasen personajes masculinos. En 1609 escribe Lope de Vega *El arte nuevo de hacer comedias*, donde ya queda sentada la evidencia de que el tópico se había instaurado y que la práctica era del agrado de los espectadores:

Pregúntese y respóndase a sí mismo,
y si formare quejas, siempre guarde
el divino decoro a las mujeres.
Las damas no desdigan de su nombre.
Y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho. (Lope de Vega 6)

La recomendación de Lope de Vega partía entonces de la experiencia teatral y para entonces autores como Calderón de la Barca y Tirso de Molina utilizaban con éxito dicho recurso, siendo Tirso quien lo desarrolla de forma más plena (González 1995: 63)⁵. En ese mismo contexto la Monja Alférez fue convertida en personaje teatral en

1626, en la obra Juan Pérez Montalbán, un discípulo de Lope de Vega⁶. Aunque algunos críticos llegaron a especular si la obra de teatro era la que había dado origen a un posible relato imaginado del personaje, hoy se ha descartado la incógnita ya que se tienen documentos históricos y legales que desmienten dicha hipótesis (Esteban 2011)⁷.

Siguiendo con la idea de encontrar una justificación al travestimiento de Catalina de Erauso, anclada en popularidad que tuvo el travestismo en el teatro del Siglo de Oro español, es posible que ello de desprendiera de la función social que tenía el teatro y, específicamente, la comedia, puesto que, según lo escribe Luis González (1995), servía como una válvula de escape y desde donde se promovían nuevas ideas. En consecuencia, era frecuente que los dramaturgos intentaran cambiar desde la escena el panorama de la sociedad, dándoles un sentido progresista a sus representaciones, por lo que se entiende que las prohibiciones frente a la incorporación de mujeres al teatro no sólo fueron inefectivas, sino que el disfraz de varón mantuvo un atractivo que superó lo cómico y erótico, como lo vemos en la siguiente cita:

No obstante, el éxito del disfraz varonil en el teatro de la época no debe explicarse tan sólo como cebo erótico de cara a un público fundamentalmente masculino, pues los personajes femeninos, disfrazados de varón, se entregaban a la aventura, viajando y actuando con una libertad de movimientos que la realidad acostumbraba a vedar a la mujer y, en este sentido, también colmaban la parcela más aventurera y libre del imaginario femenino, Ferrer (2003).

El travestimiento de la Monja Alférez, cuya vida y aventuras puede leerse como una secuencia de actos performativos pudo, en parte, justificarse por el deseo de aventuras y de ver el mundo. Así queda en evidencia en su *autobiografía*; en la respuesta de la protagonista cuando uno de sus amos cuando le pide que se quede a su servicio en vez de enrolarse como soldado: “y no vine en ello, diciendo era mi inclinación andar y ver el mundo” (110). Esta de-

⁴ No obstante, destaca Víctor Rocha (2003), el ejemplo más antiguo se relata en los *Hechos Apócrifos de Pablo y Tecla*, (excluido de los libros canónicos) en los que Santa Tecla se vistió de hombre para unirse a Pablo en su misión evangelizadora de convertir a los paganos.

⁵ Algunos ejemplos de obras en los que aparece el tópico son: *El Valiente Céspedes*, de Lope de Vega, *Don Gil de las Calzas Verdes* y *El Vergonzoso en Palacio*, de Tirso de Molina, y *La Vida es sueño*, *La Devoción del Cruz*, y *Las Manos blancas no ofenden*, de Calderón de la Barca (González 1995: 63).

⁶ Menéndez Pelayo llegó a cuestionar la veracidad de la autobiografía atribuida a Catalina de Erauso, lo cual sustentó con la no existencia del manuscrito original, la publicación de una de sus copias en el siglo XIX y porque se pensó que la obra de teatro *La Monja Alférez*, asignada a Pérez de Montalbán, era lo que había podido dar origen a la historia (Pérez 2000: 1143).

⁷ Como subraya Esteban Nerea (2006: 54), dado que la autobiografía de Catalina de Erauso es conocida a través de copias posteriores, ha incitado a conjeturas sobre su autoría y sobre la veracidad de la información ofrecida en la obra. Sin embargo, los encuentros de documentos relativos a momentos claves de su vida le han otorgado solidez a la historia. Las dudas son planteadas, sobre todo, por el primer editor de la Autobiografía, Joaquín María de Ferrer, por Luis de Castresana en “Catalina de Erauso no fue la Monja Alférez”, *diario Pueblo*, 10 de febrero de 1953, y por el chileno Julio Lizarzotti en “Ni monja ni alférez”, *Américas*, noviembre de 1954.

cisión se ratifica a través de la narración y es contundente hacia el final del texto cuando, de paso por Santa Fe de Bogotá, el obispo Juan de Cortázar le ofrece que se quede en un convento, a lo que Erauso responde lo siguiente: “Yo dije que no tenía yo orden ni religión, y que trataba de volverme a mi patria, donde tenía lo que pareciese más conveniente para mi salvación (165). La adopción de una identidad masculina le garantizaba entonces lo que su sexo le privaba: elegir una vida de aventura y viajar al Nuevo Mundo, esto es, un escenario propicio para comenzar una nueva vida como varón⁸.

Independientemente de las razones que pudieron haber impulsado a Catalina de Erauso, conviene recordar el significado que las relación de sexo/género tenía en sociedad española del siglo XVII, pues así como destacamos que la mujer vestida de hombre contaba con cierta legitimación dada a través del teatro, es significativo que el apelativo *mujer varonil* tuviera una connotación positiva; hasta el punto de aparecer como un elogio para una dama, en tanto que implicaba una superación de su condición femenina (González 1995: 63). Y si bien dicha aceptación esconde todo el legado de la misoginia cristiana, lo interesante es que también representaba la posibilidad de libertad que le brindaba el viaje y la aventura⁹. De igual forma, complementando lo antes citado de González (1995) y siguiendo con el tema de la relación sexo/género en el siglo XVII, otros investigadores argumentan que entonces la existencia de las mujeres estaba menos determinada por ser *mujer*, en el sentido de que su identidad no estaba saturada por su anatomía sexual (Nerea 2006: 3). De ahí que fuera mayor la tolerancia con la *excepción*, es decir, con la imagen de la *mujer varonil*, o que tuviera un cuerpo excepcional como lo era el de Catalina de Erauso¹⁰. En suma, dado que para el siglo XVII el sexo era una categoría más sociológica que ontológica, un personaje como la Monja Alférez era excepcional pero perfectamente posible, por lo que su historia bien puede ser explicada a partir del conocimiento biológico que se tenía sobre el funcionamiento del cuerpo femenino y masculino (Nerea 2006: 51).

En síntesis, Catalina de Erauso escapa del noviciado y, tras mudarse de ropas y después de tres años de peregrinaje por España, llega a Sevilla y de allí se embarca rumbo

a las Indias, que entonces es un lugar propicio para llevar una vida signada por la aventura y el anonimato. Una vez en el Nuevo Mundo, recorre los Reynos de Chile y Perú, pero también transita por La Nueva Granada y el Río de la Plata, y de esta forma, sus deslizamientos identitarios van coincidiendo con el inicio de la travesía geográfica, la adopción de nombres masculinos y la elección de diferentes oficios. A continuación nos interesa detenernos en el acto simbólico de las renunciaciones a unas identidades, la adopción de las otras, en su correlación con sus aventuras y travesías geográficas, empezando por el primer aspecto indicado.

DESLIZAMIENTO UNO: DE NOVICIA A AVENTURERO

No es nuestro objetivo adentrarnos en la discusión sobre los factores que marcan la identidad individual, pero bien puede subrayarse que, para el caso de Erauso, la vida como novicia, así como la decisión de abandonarla y vestir hábitos masculinos, implicaría un movimiento identitario que iría más allá del acto performativo, en tanto que la trasmutación da cuenta del abandono de su papel y función en la sociedad como mujer. Así, en estos movimientos identitarios, que llamaremos deslizamientos, encontramos la sutileza simbólica que impregna el texto, lo cual leemos al inicio de su aventura:

Salí del coro, tomé una luz, fuíme a la celda de mi tía; tomé allí unas tijeras i hilo y una aguja; tomé unos reales de a ocho que allí estaban, tomé las llaves del convento i salí, i fui abriendo puertas emparejándolas y en la última que fue la de la calle, dejé mi escapulario, y salí a la calle, sin haberla visto, ni saber por dónde echar, ni adónde. Tiré no sé por dónde, i fui a dar a un castañar que está fuera y cerca, a las espaldas del Convento, y acogíme allí; y estuve tres días, trazando y acomodándome y cortando de vestir: corté e hice-me de una basquina de paño azul conque me hallaba, unos calzones de un faldellín verde de perpetúan que traía debajo, una ropilla i polainas: el hábito me lo dejé por allí, por no ver qué hacer de él. Córteme el cabello y échelo por ahí [...] (Erauso 2011: 95, negrilla nuestra).

⁸ Las aventuras de la Monja Alférez en el Nuevo Mundo nos hace pensar en la presencia de otras mujeres que se distinguieron por sus valerosas hazañas en las Indias; María de Estrada, sobreviviente a la Noche Triste, la derrota a manos de los Aztecas, ejemplifica la situación que vivían las primeras mujeres que acompañaban las expediciones y se veían envueltas en conflictos bélicos. Las actividades que realizó la pomen, junto con otras cuantas, en un lugar destacado dentro de una historia predominantemente masculina (Sánchez 2004: 64).

⁹ “El adjetivo varonil se utiliza para ensalzar la osadía, el valor, la inteligencia femenina, la bondad, la constancia en el amor etc. Todo esto lo que parece esconder es un misoginia terrible, a la mujer no se podían atribuir esas características, eran exclusivamente para el hombre” (González 1995: 63).

¹⁰ Son dos los retratos pictóricos que se conservan de Catalina de Erauso; uno, realizado por Francisco Crescencio en Italia en 1626; otro, el pintado por Francisco Pacheco en 1630 en Sevilla. Además contamos con varias descripciones literarias de su figura (Arreta 1999: 245).

Como bien podemos leer, el cambio de ropas está precedido por otros actos simbólicos que denotan una doble renuncia y un doble deslizamiento identitario en tanto implican su existencia como mujer y como novicia. Así, cuando la protagonista escribe: “deje mi escapulario” y “el hábito lo dejé por ahí” pone en evidencia la conciencia de su renuncia al noviciado y a su vida religiosa ortodoxa. Decimos ortodoxa dado que la adhesión y defensa de la fe católica toma varias dimensiones en el texto, ya que justificaría parte del accionar del personaje en el Nuevo Mundo, por lo que también es estratégico. De esta forma, el tema de la fe en Erauso se inscribe en el juego performativo, puesto que habiendo renunciado al noviciado, logra mantener una excelente y estratégica relación con la Iglesia, es decir, con las autoridades dentro de ella. Por esto mismo, no duda en buscar apoyo y refugio en las autoridades eclesiásticas cuando necesita escapar de situaciones en las que corre el peligro de ser encarcelada, torturada o inclusive, dada de muerte. Así lo registra en el siguiente pasaje:

El auditor me cogió por el cuello de la ropilla, yo con la daga en la mano le dije que me soltase; zarmarreóme, tiréle un golpe, y atraveséle los carrillos; tenía me aún: tiréle otro, y soltóme; saqué la espada, cargaron muchos sobre mí, retiréme hacia la puerta, había algún embarazo, allanélo y salí, y entréme en San Francisco que es allí cerca, y supe que allí quedaban muertos el alferez y el auditor. Acudió luego el gobernador Alonso García Remón: cercó la iglesia con soldados, y así la tuvo seis meses (116).

Aunado a esas formas de deslizamientos religiosos, encontramos que si bien Erauso transgrede gran parte de los imperativos culturales y sociales que pesaban sobre la mujer, guarda con extremo celo su virginidad. No obstante, la narración misma nos conduce a pensar que la protagonista acude a su virginidad como otro recurso performativo, ya que sólo la exhibe en situaciones de riesgo y en las que autoproclamarse como *virgen* la podían salvar de inconvenientes legales y religiosos. Aunque hay varios ejemplos en el texto, citamos uno ante el obispo de Guamanga, a quien le ofrece una confesión de sus andanzas y fechorías, pero además que salga de la duda sobre su castidad, dejándose examinar por unas matronas:

V.S. ilustrísima... La verdad es ésta: que soy mujer, que nací en tal parte, hija de fulano y sutana; que me entraron de tal edad al convento, con fulana mi tía; que allí me crié; que tomé el hábito; que tuve noviciado; que estando para profesar, por tal ocasión me salí; que me fui a tal parte, me desnudé, me vestí, me corté el cabello; partía allá y acullá; me embarqué, aporté, trajiné, maté, herí, maleé; correteé

hasta venir a parar en lo presente, y a los pies de su señoría ilustrísima (160)

Dije: – Señor, es así, y si quiere salir de la duda V.S. ilustrísima por experiencia de matronas, yo llana estoy. Dijo: –Pues vengo en ello, y conténtame oírlo-. (...)

A la tarde, como a las cuatro, entraron dos matronas y me miraron y se satisficieron, y declararon después ante el obispo con juramento, haberme visto y reconocido cuanto fue menester para certificarse y haberme hallado virgen intacta, como el día en que nací (160-1).

Sin embargo, este poderoso valor que se le confiere a la virginidad femenina habría que explicarlo a partir del contexto post-trentino, cuya incidencia en el pensamiento y la moral hizo que se llegara a considerar como un atributo celestial que podía elevar la mujer a la categoría de María Inmaculada. En consecuencia, entendemos que Erauso utiliza de forma sabia y estratégica la retórica de este imaginario, por lo que no dudaría en proclamar, reiterar y demostrar su virginidad si ello implicaba ganar los beneficios de la Iglesia que, para la época, podían ser poderosos. Los efectos de la confesión de Catalina quedan sentados en la actitud del Obispo Guamanga descrita en el texto, cuando la virginidad de Erauso es confirmada por unas matronas: “Su ilustrísima (...) me abrazó enterrecido, y en pie, y me dijo: –Hija, ahora creo sin duda lo que me dijisteis, y creeré en adelante cuanto me dijereis; y os venero como a una de las personas notables de este mundo–” (161). A este respecto, Esteban Nerea (2006) nos presenta una reflexión sobre la relación entre género e identidad en la sociedad del siglo XVII, donde se destaca la importancia de la virginidad:

[l]a virginidad de se había convertido en pieza clave de la virtud femenina. La idealización de fenómeno de esta época. La virginidad probada era a buen seguro condición imprescindible para la aceptación por parte de las autoridades religiosas de la figura de Erauso. En los casos en los que el travestismo y adopción de otro rol de género vinieron acompañados la pureza y obediencia femeninas a través de la figura de María Inmaculada es precisamente un de actividad sexual, la condena inquisitorial era ineludible [...] (Nerea 2006: 56).

Volviendo al cambio de apariencia física, en relación con los abandonos simbólicos que mencionamos, hay otro tema que guarda relevancia, relacionado con la autorreferencialidad del lenguaje, puesto que encontramos un desplazamiento que alude a la identidad del personaje. Retomamos entonces la idea de que el lenguaje no sólo nombra o refleja realidades, sino que las “construye”, lo cual nos lleva a entender que para el caso de Catalina de

Erauso, la transformación de la apariencia le exige modificar el referente del *yo soy*, sugiriendo progresivamente una negociación entre el *ser* y el *parecer*. Sin embargo, dicha negociación es discursiva, en tanto asume deliberadamente una identidad lingüística con el femenino o con el masculino que, por lo demás, dan cuenta de estrategias relacionada con los roles sexuales. Si nos atenemos a la fidelidad de las primeras ediciones y tomamos como punto de partida las de Ferrer en 1829, encontramos que los cambios en la autorreferencialidad no sólo son paralelos a la mudanza de ropas, sino que Catalina de Erauso alterna estratégicamente entre el femenino y el masculino de acuerdo con la situación que se le presente, demostrando que la elección de los nombres masculinos hace parte de la estrategia performativa, aunque bien pueden indicar otra dimensión de su opción.

En consecuencia, la primera forma de travestismo –cambio de hábitos de novicia por traje masculino– implica un trastocamiento entre el *ser* y el *parecer*, sin embargo, este punto, conviene recordar el *juego de las apariencias*, propias de la sociabilidad barroca. Al respecto Gabriela Canavese (2003) subraya que “la civilidad barroca, puede ser entendida como una apariencia posiblemente engañosa, como una cortesía convencional que enmascara y disimula la realidad en un mundo de apariencias engañosas y de reputaciones usurpadas”. De ahí que el individuo era lo que aparentaba o lo que conseguía aparentar, ese es el caso de la Monja Alférez, en cuya autobiografía se observa la tendencia a armonizar discursivamente el *ser* y el *parecer*, lo cual se desvela en los avatares del discurso. En otras palabras, la mudanza en la autorreferencialidad del personaje implicaba el abandono del femenino, para darle paso a su autocreación discursiva en masculino, esto es, nombrarse pero también desempeñarse como hombre. No obstante, hay otros factores que contribuyen a esta autocreación como varón: el vestido y su aspecto físico, ambos aludidos en una carta de Pedro de la Valle, un peregrino que tuvo un encuentro con Catalina en Roma el 11 de julio de 1626, y quien la describe de la siguiente manera:

Ella es de estatura grande y abultada para mujer (...) No tiene pechos: que desde muy muchacha me dijo haber hecho no sé qué remedio para secarlos y quedar llanos, como le quedaron (...)

De rostro no es fea, pero no hermosa (...) Los cabellos son negros y cortos como de hombre, con un poco de melena como hoy se usa. En efecto parece más capón que mujer. Viste de hombre a la española: trae la espalda bien ceñida, y así la vida: la cabeza un poco agobiada, más de soldado

valiente que de cortesano y de vida amorosa (en Esteban 2011: 60-1).

Ahora bien, dado que hablábamos de deslizamientos identitarios, como su nombre lo indica, aludíamos a la imposibilidad de crearse una imagen fija y coherente del personaje. Sobre esta dificultad, Encarnación Juárez (2002) sostiene que tanto la narración, como la semblanza de la Monja Alférez, pueden entenderse como *retratos anamórficos*, esto es, como proyecciones de formas fuera de sí mismas (dislocaciones), pero que se corrigen cuando son vistas desde un ángulo específico. Se trata, en otras palabras, de un personaje que se presenta inestable e incoherente para el lector, de manera que emerge otro móvil, cambiante y hasta distorsionado, abriendo a su vez una multiplicidad de posibilidades interpretativas, en tanto que el travestimiento del texto también es reiterado.

DESLIZAMIENTO DOS: DE CATALINA DE ERAUSO A FRANCISCO LOYOLA, ALONSO RAMÍREZ DE GUZMÁN Y ANTONIO ERAUSO.

Hemos mencionado algunos puntos de coincidencia entre los deslizamientos identitarios de la protagonista que, por un lado, conciernen al asunto del género, lo religioso y la virginidad y, por otro, al peregrinaje geográfico. A propósito del último, es decir, las peripecias y de los viajes que Erauso inicia tras la primera mudanza de ropas, revelaría un aspecto narrativo que, según Ángel Esteban (2011: 20), permitiría clasificar la obra dentro de uno de los modelos que encontramos en la Colonia americana, esto es, aquellas narraciones con características relativamente modernas; en las que se mezclan episodios verdaderos y falsos y que pueden aparecer como autobiográficas o falsos relatos de viajes¹¹. En dichos textos se retratan personajes que, como la Monja Alférez, preconizan un tipo de héroe sin lugar; vagabundos que viajan sin arraigarse en ninguna parte y que anunciarían una constante de movimiento en la que la identidad cultural americana exteriorizaría su desajuste.

No obstante, volviendo al referente en la literatura española, este tipo de personajes ya habían logrado un espacio en la representatividad literaria y lo encontramos en ese antihéroe que era el pícaro. De esta manera, las peripecias del pícaro nos ofrecen otro buen punto de comparación literaria con la Monja Alférez, aunque también se distancia, ya que, en primer lugar, la manera como se

¹¹ Los otros tres modelos serían: Los libros de caballería, la novela manierista y la novela barroca (Esteban 2011: 20).

construye el personaje en la autobiografía de Erauso no es plenamente comparable con el *antimodelo* que se brinda en la picaresca. Mientras que el pícaro justifica su marginalidad a partir de sus orígenes humildes, Catalina de Erauso hace lo contrario, alude su hidalguía: “Nací yo doña Catalina de Erauso [...] hija del capitán Don Miguel de Erauso y de Doña María Pérez y Arce” (93). Por otra parte, si bien Catalina, al igual que pícaro, confiesa su vida para dar cuenta de que se ha formado en el vagabundeo; distintos oficios, diferentes amos y una vida al margen de la ley, sus acciones picarescas están justificadas por su sobrevivencia bajo el disfraz masculino, es decir, porque su vida como hombre le exigiría acudir a acciones picarescas. No estamos, en otras palabras, ante la presencia de un “antihéroe”, ni asistimos a un proceso de degradación del héroe (heroína), sino que, como lo veremos, hay en la protagonista una conciencia del honor y una búsqueda de legitimación mediante sus hazañas y conquistas. En dicho sentido, la autobiografía de Erauso comparte más rasgos formales y temáticos con las de los soldados del Siglo de Oro, pues como lo sostiene Sonia Pérez:

[l]a mayoría de las autobiografías masculinas de la época narran, casi siempre de manera exagerada, acciones militares, viajes, memorias y pelea callejeras que acabarían en muerte. La mayoría de estos personajes, incluida la monja Alférez, apenas tiene un punto referencial literario, su escritura –a excepción de la de Diego Duque de Estrada–, es simple y sin contenido metafórico (2010: 1449).

Sin embargo, el enigma entre el ser y parecer que encierra la vida de Erauso se actualiza nuevamente cuando pensamos la narración desde las perspectivas de la construcción del sujeto autobiográfico, específicamente, por la forma como imbrica la ambivalencia de ser mujer, pero parecer hombre. Como sujeto masculino, habíamos dicho en el párrafo anterior, se construye como el modelo guerrero y conquistador acorde con el requerido por la Corona, para la expansión del imperio en el Nuevo Mundo. Pero, como sujeto femenino, es innegable que la autorrepresentatividad de la Monja Alférez se inscribe dentro de las historias marginales, en tanto que se trata de la narración de una vida como transgresora.

Este último punto es interesante ya que, según lo apunta Mercedes Arriaga (2001: 21), en el siglo XVI se da un cambio cualitativo en el género autobiográfico, permitiendo la apertura a la representación de un nuevo tipo de identidad, que la autora llama con minúscula: “En contraposición a las figuras ilustres que las biografías presentaban, la autobiografía y la novela autobiográfica presentan figuras (por ejemplo los pícaros) cuya vida era irrelevante, o ‘ilegible’ por parte de otros géneros literarios. Se trata

de una identidad que no pertenece al modelo que imitar [...]”. La autobiografía femenina, al representar identidades que estuvieron circunscritas al ámbito familiar/privado o religioso vendría a tener un espacio en esta nueva forma de representación (17-21). Lo interesante de esa doble implicación autobiográfica que percibimos en el texto de Erauso es que pone en evidencia una tercera categoría del género sexual, relacionada con la ambigüedad del personaje, puesto que se construye acorde con el ejemplar masculino, pero no logra desplazar por completo lo femenino de su cuerpo. Sobre este aspecto, Encarnación Juárez (2002), sostiene que a Catalina de Erauso se ubicaría en esa tercera categoría que, por demás, viene a romper las relaciones binarias género:

[...] diferente de la de hombre o mujer, que reta y rompe con el binarismo estructural en el que se basa nuestra cultura y que crea inestabilidad y ansiedad alrededor, lo que (Marjorie Garber) llama una “category crisis”. De este modo, el travestido encarna la otredad y se coloca automáticamente en el margen de la sociedad (2002: 114).

Habíamos insinuado que la elección de los nombres masculinos podía verse como parte del juego estratégico del personaje, aunque no parezca haber una intención o interés en la adopción de cada uno en particular. Sin embargo es notable la variabilidad de ellos, especialmente si se piensa que el nombre, por sí mismo, refiere una unidad identitaria que no sólo da coherencia a la apariencia física, sino que entrelaza el ser con el parecer. El primer pseudónimo que toma es en Valladolid, donde se bautiza como Francisco Loyola. “Y, llámeme allí Francisco Loyola, y estuve allí bien hallado siete meses (96). A este alias le siguen otros, por lo que esta sucesiva elección, que en algunos casos coincide con el cambio de oficio, también dará cuenta de otros ejemplos de deslizamientos identitarios. Después de hacerle llamar Alonso Ramírez Díaz de Guzmán, conocido por Alférez Díaz, y, en los últimos años de su vida, ya en Nueva España, se le conoce como alférez Antonio de Erauso.

No sabemos, como hemos dicho, si la elección de los pseudónimos y apellidos masculinos era simplemente aleatoria, pero sí existen documentos donde consta que Catalina de Erauso obtuvo reconocimiento familiar y legal como varón. Dicho aspecto lo subrayan varios investigadores, pero Nerea (2006: 53-54) destaca que mientras en el testamento del padre, otorgado en 1611, figura todavía como hija, en el de la madre, que data de 1622, se le incluye entre los hijos varones. Erauso, por otra parte, en su regreso temporal a San Sebastián, en 1629, firmó ante notario una renuncia a su legítima paterna y materna con el nombre de Antonio de Erauso. Pero todos estos

nombres, inventados y deseados por ella, hacen parte de la misma ambigüedad que el alias, esto es, Monja Alférez, con el que Catalina de Erauso será reconocida a partir de la revelación de su condición de mujer.

Volviendo a los objetivos del trabajo, haremos ahora una lectura paralela entre lo que hemos optado por llamar deslizamientos geográficos e identitarios del personaje y su búsqueda de un centro de su identidad. Para ello, acudiremos a la relación metafórica propuesta por Gema Arreta (1999: 246), quien sostiene que el proyecto literario de Catalina de Erauso aparece en estrecha relación con los cambios de oficios, de nombres y el recorrido geográfico. Como hemos visto, al abandono del hábito de monja le sucede el disfrazarse de varón, la adopción del nombre de Francisco de Loyola, pero también el acceso al primer oficio de paje. No obstante, este deslizamiento identitario tiene una conexión con la travesía geográfica, de forma que bajo el primer nombre recorre Vitoria, Valladolid, Bilbao, San Sebastián, Sevilla y Sanlúcar de Barrameda, de donde se embarca para el Nuevo Mundo como grumete en un galeón que dirigía un tío suyo. Al llegar a Cartagena de Indias se hace borrar de su plaza de grumete y en Panamá (capítulo II y III) pasa a servir como criado de un mercader de Trujillo, Juan de Urquiza, al cual abandona para luego irse a Lima, donde solicita una plaza de soldado en una de las compañías que se enrolan a conquistar Chile: “En fin asentada la plaza en la compañía del capitán Gonzalo Rodríguez, partí de Lima en tropa de mil seiscientos hombres [...]” (110). Una vez en Chile, en una batalla contra los indios, recobra valerosamente la bandera y es nombrado Alférez, como se destaca en la siguiente cita:

Llegamos a la bandera, cayó de un bote de lanza mi compañero. Yo recibí un mal golpe en una pierna, maté al cacique que la llevaba y quitésela, y apreté, y apreté con mi caballo, atropellando, matando e hiriendo a infinitud pero malherido [...] Curánronme, y quedamos allí alojados nueve meses. Al cabo de ellos mi hermano me sacó del gobernador la bandera que yo gané, y quedé alférez de la compañía de Alfonso Moreno (114).

Esta primera participación militar en la conquista de Chile y su ascenso nos pone entonces ante nuevos deslizamientos identitarios, los cuales siguen involucrando desplazamientos geográficos, cambios de nombres, de oficios pero, muy especialmente, un marcado ascenso social y militar como lo demuestra el nombramiento de Alférez. Al respecto dice el personaje: “Fui Alférez cinco años”, entonces bajo el nombre de Alonso Díaz Ramírez de Guzmán. Lo anterior consta en el *Pedimento* al Consejo de Indias, un documento legal, en el que también se registra que Alférez Díaz le llama su hermano Miguel poco antes de morir.

Pero así como hemos señalado los indicios de que el travestismo de Erauso fue aceptado por su madre, como se demuestra en el citado testamento, sigue siendo una incógnita la razón por la que el Rey Felipe IV y el Papa Urbano VIII la absuelven de toda culpa. Sobre esta incógnita, Esteban Nerea (2006: 56), al intentar explicarla, no sólo le quita peso a las teorías que se han sustentado teniendo como base los servicios que Erauso presta a la Corona y a la Iglesia en su calidad de soldado y súbdito, sino que propone otra, complementaria quizá, que apela a las teorías biológicas, ya antes mencionadas, sobre la diferencia entre los sexos vigentes en la época de la Monja Alférez. En dichas teorías, basadas en las ideas hipocráticas y galénicas, se sostiene que el sexo es único, pero que adquiere su expresión más elevada en el hombre, mientras que la mujer sería una versión defectuosa e imperfecta de la masculina:

En estas visiones, el cuerpo femenino era inestable y deficiente, susceptible de transformaciones en un sentido masculino en condiciones de esfuerzo físico extremo. Una subida rápida de temperatura podía también provocar la extrusión de los órganos sexuales masculinos que la mujer albergaba en su interior. Este juego de reversos tiene también su plasmación en la forma en la que fue tratado el personaje de Catalina de Erauso por sus contemporáneos (Nerea 2006: 57).

Volviendo al texto, es significativa la argumentación que Erauso presenta con el objetivo de lograr el perdón y los beneficios del ya citado Felipe IV y del Papa Urbano VIII. En su defensa acude a categorías que por su mismo peso, dejan en un segundo plano el haber sido mujer y vestido de varón por más de treinta años. En cambio, pone en alto los valores que aluden a ambos sexos como los son la virginidad, valor y la lealtad, pero también destaca su servicio a la Iglesia y la Corona, así como la ascendencia familiar. De ahí que, a nuestro modo de ver, sea simbólico que el apellido Erauso sea retomado por la protagonista al final de su vida, pues ello nos vuelve a poner ante la idea de un juego estratégico que, como hemos dicho, le traía beneficios. Paralelo a lo anterior, los deslizamientos lingüísticos se hacen más performativos a medida que avanza la narración. En tanto que, insistimos, la autorreferencialidad del/la narrador/a oscilan con frecuencia entre el femenino y el masculino, según le convenga en la situación en que se encuentre. Sobre este aspecto, Ángel Esteban (2011), autor de una de las ediciones críticas que hemos consultado, subraya las pequeñas diferencias entre las ediciones de la obra pero advierte que el *Vida i sucesos*...

[l]a narradora adopta el femenino o el masculino según se presente la situación, como un disfraz que le sirviera para

representar un papel en un momento determinado. En los pasajes de cortejo, amor, flirteo, utiliza el masculino; igual en los de guerra y los duelos. Sin embargo, cuando el registro es neutro, la narradora-protagonista vuelve al femenino (Esteban 2011: 109).

Así como los deslizamientos identitarios que refieren los aspectos religiosos y de género funcionan como estrategias que facilitan la existencia de Erauso como varón en el Nuevo Mundo, los deslizamientos (encubrimientos) lingüísticos tienen sus propios alcances o dimensiones, pues sostenemos que el lenguaje construye realidades. En consecuencia, mediante el acto de nombrar y nombrarse en masculino no sólo oculta el género sexual, sino que crea una realidad que le permite sobrevivir los simulacros de sus identidades. Y, aunque hablamos de las identidades como simulacros, en tanto que se redefinen constantemente, entendemos que hay elementos constitutivos que aparecen de forma relativamente estables, y estos son el lugar de origen y la lengua materna. Sin embargo, también en este punto nos encontramos en una dificultad, pero ahora relacionada con la procedencia territorial, ya que la región vasca, como el idioma euskera, nos remite a la idea de un territorio en disputa cuyos habitantes podrían ser definidos a partir varios referentes culturales, lingüísticos y étnicos provenientes del reino de Castilla y Francia. Sobre la incidencia de estos puntos nos detendremos en el próximo apartado.

DESLIZAMIENTO TRES: DE VIZCAÍNA A CASTELLANA

Para todos es conocido que el idioma y el lugar de nacimiento suelen pregonarse como elementos constitutivos de la identidad individual, y lo mismo sucede para el caso de Catalina de Erauso. Sin embargo, dichos elementos, al igual que lo destacamos con su identidad sexual, participan de un propio juego performativo, esto es, de maneras específicas de deslizamientos, puesto que el personaje no renuncia a su lengua materna ni a su pertenencia geográfica sino que, como lo destaca Rubio Merino (1995), utiliza dichos factores de forma estratégica, con el fin de beneficiarse de múltiples maneras.

La procedencia vasca, aunque es uno de los temas que menos se suelen aludir en los estudios sobre Erauso, contempla mucho interés, ya que en la Monja Alférez aparecen rasgos que se les suelen atribuir a los habitantes de estas regiones como, entre otras, una concepción delicada del honor que se explica, en parte, por la proliferación de hidalgos en dichas tierras, pero también de una idea que se había construido a través de los cronistas del siglo

XVI quienes “veían en esos hombres salvajes –*montaraces* y *silvestres*– no sólo la encarnación del exotismo [...] sino también el ejemplo mismo del valor y del espíritu de independencia” (Bernand y Gruzinski 1996: 84).

Así, Rubio Merino (1995), al igual que Diana Galindo (2010: 162) en un estudio más reciente, destaca el tema de la pertenencia vasca de Catalina de Erauso como un elemento importante en su autoconstrucción como *sujeto ejemplar*, en tanto que a los vascos, se les había reconocido la “hidalgía general y colectiva”, como un medio para estimular la industria y el comercio. Sin embargo, para lo que nos interesa, habría que destacar la inestabilidad política que circunda el Reino de Navarra, que es incorporado al de Castilla en el siglo XVII e intenta independizarse en 1630, pero el ejército español detiene el levantamiento. Eran tres los intereses que convergían en este momento de inestabilidad política del Reino de Navarra, a saber: el deseo independentista de los vascos, la amenaza de Francia por la disputa territorial y como lo escribe Galindo, “la urgencia de unidad que conlleva la expansión del imperio español en las colonias” (163). Ahora bien, en cuanto a la idea de Galindo, quien afirma que la inestabilidad política es aprovechada por el personaje para construirse como ejemplar, considero que, justo en ese aspecto, la Monja Alférez es también un producto de la *movilidad* que provoca la situación geopolítica, puesto que el lugar de origen tiende a ser vital para los individuos que habitan territorios en disputa. En dicho sentido, podría entenderse y justificarse algunos de los deslizamientos del personaje, en lo referente a su patria. Nuestra idea se refuerza a la luz de la investigación histórica de Bernand y Gruzinski (1996: 87), donde se explica la *ambivalencia* de los vascos, así como las razones que encarnarían su otredad; lo primero en tanto que han oscilado, según las circunstancias, entre la lealtad a su soberano y la ruptura; la otredad, puesto que se les consideraba como paganos en potencia, aunque singularizados por la lengua *euskera*. De lo anterior se desprende que aunque fieles vasallos, también podían romper los nexos de dependencia que los unía a su soberano, si consideraban que éste les había fallado en sus funciones (Bernand y Gruzinski 1996: 84).

En otras palabras, la inestabilidad geopolítica de un territorio como Euskadi, sumado a la peculiaridad lingüística y cultural, bien pueden incidir en cierta ambivalencia identitaria de sus habitantes, ya que en cada individuo convergen los códigos de lo propio (Euskadi) y de lo otro (España o Francia, según el caso). Por consiguiente, el intercambio lingüístico y cultural del que han participado los habitantes del país vasco, pero también por ser considerados y tratados como una minoría, nos pone ante un tema que era tan actual entonces como lo es hoy, esto es, el de la asimilación en ambientes biculturales y el de

sujetos que, en términos de Antonio Cornejo Polar, habitan el *entre*, es decir, entre la dualidad que implica encontrarse entre dos mundos, dos lenguas, dos culturas. Los anteriores factores dan una marca de heterogeneidad, dificultando la definición del individuo como una entidad estática, coherente, unitaria y homogénea. Se trataría, en cambio de individuos marcados por la diversidad en la que conviven y cuyo horizonte multicultural, metalingüístico y multiétnico es tan amplio que, además, coinciden con la noción de “sujeto migrante” la cual, desde varias perspectivas, se acopla al personaje de la Monja Alférez.

En este orden de ideas, Catalina de Erauso apela casi indistintamente a su patria chica y a la grande. La primera aflora a través del uso del vascuence, su lengua materna, practicada especialmente en la intimidad, de manera que hace coincidir lo vasco con lo vizcaíno. Sobre esta apropiación escribe Rubio Merino lo siguiente: [...] La lengua vasca era para ella la mejor expresión de solidaridad en los momentos de peligro y justo gracias a la solidaridad de los vizcaínos le es de gran ayuda (1995: 40). Sumado a lo anterior, su condición de vizcaína, al interior del mundo castellano, le permite deslizarse entre las dos culturas, las dos lenguas, pero también territorialmente. Con el paso a las Indias Erauso pone en escena las cualidades que desde entonces solían atribuírseles a los vascos, esto es, el honor, el valor, habilidad en el comercio y en los asuntos de guerra, pero muy especialmente el sentido de comunidad, lo que, sin embargo, tampoco se contradice con su lealtad y su sentido de servicio a la Corona Castellana.

Vemos entonces que el deslizamiento entre dos referentes culturales implica la interconexión constante entre ellos, de manera que el idioma y la pertenencia geográfica aparecen como símbolos identitarios que Erauso aprovecha a su favor, en tanto que, como vasca obtiene con facilidad la solidaridad de sus compatriotas, pero participa en la expansión del imperio castellano en el Nuevo Mundo (Rubio 1995: 42). En cuanto a la referencialidad geográfica, como hemos insinuado, funcionan como un fuerte indicador de pertenencia a una comunidad que, para el caso de Erauso, le traía grandes beneficios, dado que ser vasca, no sólo aludía a un sentimiento patriótico, sino que le servía como un salvoconducto que abría puertas y le salvaba de las situaciones difíciles en su paso por el Nuevo Mundo. Así lo vemos en el siguiente ejemplo, en el que participa en una sangrienta reyerta:

A ese tiempo llego el corregidor don Ordoño de Aguirre con dos ministros y echóme mano (...) Llévandome el propio a la cárcel (...) íbame preguntando quién era y de dónde; y oído que Vizcaíno, me dijo en vascuence que al pasar por la iglesia mayor le soltara la pretina, por do me llevaba asido y me acogiese. Yo tuve buen cuidado hicelo así (106-7).

Y hay algo más: hemos dicho que España o el sentimiento de la españolidad también abona el carácter de Erauso y, aunque es menos visible que la presencia de lo vasco, es el que subyace en su vida como soldado en el Nuevo Mundo al servicio de la Corona castellana. Lo anterior se manifiesta al final de su autobiografía, cuando en su visita a Roma se encuentra con un italiano que lanza un mal concepto de los españoles y ella le responde:

–Usted español es–. Díjele que sí; díjome: Según eso será soberbio usted, que los españoles lo son, y arrogantes, aunque no de tantas manos como blasonan. Díje: –yo a todos los veo muy hombres para todo cuento se ofrece–. Díjo: –Yo los veo a todos que son una *merda*–. Díje, levantándome: –No hable usted de ese modo que el más tiste español es mejor que el mejor italiano– (172).

Erauso participa en las guerras de Conquista y aunque hace énfasis en su procedencia vizcaína, impulsa el poder de la corona Castellana y de la Iglesia (Galindo 2010: 164). No obstante, este caso de nacionalismo, como lo hemos destacado, podría ser enmarcado en el contexto ambivalente que ocupaban los vascos dentro del Reino de Castilla quienes, como expusimos, aunque fieles a la corona nunca se acostumbraron la servidumbre. En dicho sentido, los vascos, al igual que los habitantes del Nuevo Mundo ocupaban cierto lugar excéntrico, aunque por circunstancias diferentes. Erauso participa de ambas excentricidades, pero relacionada con el Nuevo Mundo, marcada por la distancia de la metrópoli, le posibilitaba la difuminación de las marcas identitarias relacionadas con la procedencia regional. Sobre este tema, Galindo (2010) subraya lo siguiente:

Entonces, las excéntricas aventuras de Erauso se posibilitan por el carácter excéntrico del continente respecto a la metrópoli, pero solo son legitimadas por el cuidadoso manejo de la información depositada, evadiendo elementos que pudieran ser conflictivos e incorporando otros en la ortodoxia del régimen (165).

En consecuencia, el periplo de la vascuence nos remite a la idea del viaje como búsqueda del *centro* que compone la identidad individual y, para ello, el Nuevo Mundo le ofrece una doble posibilidad: libertad y ensoñación. Libertad, en tanto puede pasar de incógnita y crearse una existencia alternativa; la ensoñación, puesto que América representaba el paraíso perdido, un lugar posible para la utopía. Así lo demuestra la proliferación de textos utópicos del XVI desde la *Utopía* de Tomás Moro, *La Nueva Atlántida*, de Francis Bacon, hasta *La Citta del sole* de Campanella. Lo anterior toma relevancia cuando vemos que las incansables idas y ve-

nidas de personaje no tienen un objetivo más que la aventura misma, quizá por esta razón la ambigüedad del personaje se mantiene durante todo el relato.

Ahora bien, la excentricidad del continente traía otros beneficios sociales y políticos a los recién llegados, en tanto se les facilitaba acceder a cierto juego de poder, como bien lo vemos en Erauso quien, en las Indias ingresa en una doble escala de ascenso social: mediante las alianzas de clase que establece con personalidades importantes, a través de su ingreso al mundo militar. En cuanto a lo primero, es una consecuencia clara de la heterogeneidad de los aventureros que llegaban al Nuevo Mundo, puesto que se tejían relaciones permeadas por una alianza tácita que, en muchos casos, implicaba la impunidad, así aparece registrado por los mismos cronistas que, como Oviedo, expresan lo siguiente: “Por conservar la compañía de los pocos se ha de disimular muchas veces las cosas que en otras partes sería delito no castigarse” (Bernand y Gruzinski 1996: 232). En relación con la Monja Alférez son evidentes las alianzas que establece con los sectores influyentes de la sociedad colonial de Perú y Chile, así como con los de la Iglesia y el Estado. Su mismo nombramiento como Alférez le otorgaría una autoridad para construirse como

un símbolo que, por demás, representaba la doble cara: lo vasco y lo castellano que habitaba en ella.

En conclusión, hemos desarrollado la idea de que la identidad del personaje en la Monja Alférez se construye a partir un juego performativo en el que participan aspectos relacionados con el género sexual, pero también con su pertenencia étnica y lingüística. Dado que ninguno de esos factores aparecen de manera estable, optamos por hablar de deslizamientos identitarios, más específicamente de adopciones estratégicas que al poner en entredicho la relación entre el ser y parecer, la protagonista las utiliza para su beneficio. Así, hemos señalado tres clases de deslizamientos identitarios: el primero compete a la renuncia real y simbólica de su vida como novicia y mujer y la adopción de hábitos masculinos; el segundo alude a la elección de los diferentes nombres y oficios masculinos; el tercero tiene que ver con su pertenencia geográfica y lingüística. Hemos visto, en otras palabras, que los deslizamientos identitarios ubican al personaje en un punto ambiguo en tanto que aprovecha con sutilidad la conveniencia de desempeñarse entre dos géneros –masculino y femenino– dos lenguas –vasco y español– y dos mundos –España y el Nuevo Mundo–.

BIBLIOGRAFÍA

- Arreta, Gema (1999) El barroco y sus máscaras: *Vida y sucesos de la Monja Alférez*. Anuario de Estudios Americanos. Vol. 56. No 1 (1999).
- Arriaga, Mercedes (2001) Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina. *Anthropos*. Madrid.
- Bernand, Carmen y Gruzinski, Serge (1996) *Historia del Nuevo Mundo: Del Descubrimiento a la Conquista –La Experiencia Europea 1492–1550*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Bueno Gómez, Noelia (2010) Globalización, identidad y presencia en *Eikasia*. *Revista de Filosofía*, año V, 31 (marzo 2010). <http://www.revistadefilosofia.com>.
- Canavese, Gabriela (2003) Ética y estética de la civilidad barroca. Coacción exterior y gobierno de la imagen en la primera modernidad hispánica. *Cuadernos de historia de España* v.78 n.1 Buenos Aires ene. / dic. 2003 versión On-line ISSN 1850-2717.
- Ferrer, Teresa (1992) Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega. *Actas de las XXV. Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, 9-10.
- Erauso, Catalina de (2011) *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*. Cátedra. Madrid.
- Esteban, Ángel (2011) Introducción. *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*. Cátedra. Madrid.
- Galindo Cruz, Diana. “Historia de una monja ejemplar: Catalina de Erauso, la monja Alférez”. *Cuadernos de literatura* 14. 28 Bogotá (julio-diciembre de 2010), 156-171.
- González, Lola (2002) La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica. AISO. Actas VI. Centro virtual Cervantes. Consultado Marzo 12 de 2013.
- González, Luis (1995) La mujer en el teatro del Siglo de Oro español. *Revista de estudios teatrales*, No 6-7, 1995, págs. 41-70.
- Juárez, Encarnación (2002) El papel de las ropas en las autobiografías de soldados. del Siglo de Oro. AISO. Actas VI. Centro virtual Cervantes. Consultado Marzo 12 de 2013.
- Nerea, Aresti Esteban (2006) “Género e identidad en la sociedad del siglo XVII. Vasconia. *Revista Digital de la Universidad del País Vasco*. Nro. 35. Págs. 49-62. Consultado el 8 de marzo de 2013.
- Rocha, Víctor (2003) El poder del cuerpo y sus gestos; travestismo e identidad de género en América Colonial: El caso de Catalina de Erauso. *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades. De la Universidad de Chile*. Nro. 27.
- Rubio Merino, Pedro (1995) *La Monja Alférez Doña Catalina de Erauso. Dos manuscritos inéditos*, Sevilla. Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla.
- Sánchez, Sandra (2004) *Análisis histórico y literario de Vida i sucesos de la Monja Alférez, doña Catalina de Erauso*. Universidad Autónoma de México. México.
- Vega, Lope de (1606) El arte nuevo de hacer comedias. En: <http://www.edu.mec.gub.uy>. Consultada el 7 de marzo de 2013.
- Pérez, Sonia (2000) Historia de la Monja Alférez: ¿escrita por ella misma? AISO. Actas VI. Centro virtual Cervantes. Consultado Marzo 12 de 2013.



EL GRAN PRÍNCIPE DE FEZ Y LOS CAMINOS DE LA SABIDURÍA¹

TATIANA ALVARADO TEODORIK / BOLIVIA

La comedia de *El gran Príncipe de Fez* es un intrincado de reflexiones que nos lleva a un cruce continuo de caminos. El camino que recorre el príncipe es interior, su búsqueda metafísica parte del estudio del libro sagrado musulmán: El Alcorán, o más bien, de las cavilaciones en torno a un pasaje que causa recelo en el soberano. El príncipe lleva una vida filosófica guiado por el estudio, en una búsqueda constante de la verdad. Este personaje interesa, sin lugar a dudas, tanto más a Calderón cuanto su búsqueda concluye con la revelación del dios cristiano, un tipo de trayectoria espiritual que el madrileño empleó en varias ocasiones, como se verá.

El primer testimonio de *El gran príncipe de Fez* es un manuscrito autógrafo con fecha de aprobación del 16 de septiembre de 1669. La obra se representa este mismo año en el Palacio Real de Madrid², dos años después de la desaparición de Mohamed Attazi, príncipe heredero de la corona de Fez, que vivió entre 1630 y 1667. Se representará además en fechas tempranas en el Nuevo Mundo: en 1674 en Lima, y en 1680 en México³.

Mawlay Muhammad o Muley Mahomet, como se llama en la comedia, se embarca en una peregrinación hacia la Meca en 1651 antes de dar inicio a su reinado, pero su nave es capturada, y él retenido como cautivo en Malta durante varios años. En 1656 se declara cristiano tras haber tenido una visión, y se bautiza el mismo año tomando el nombre de su padrino (Baltasar Mandes) y, por ser el día de la fiesta de San Ignacio (31 de julio), añade a su nombre el de Loyola. Cristiano ya, Baltasar Mandes de Loyola tras una enfermedad grave morirá en Madrid en 1667⁴. Estos contados datos de la vida extraordinaria de un príncipe convertido, de un príncipe misionero de prestancia real, manifiestan en qué medida Calderón se inspiraría en su vida para la composición de la obra que nos atañe, la misma que viene a sumarse a un conjunto de comedias del dramaturgo en torno a la temática morisca: *El príncipe constante*, *El jardín de Falerina*, *La niña de Gómez Arias* y *El Tuzaní de la Alpujarra*.

¹ Agradezco a Luis González F. la atenta lectura de la versión primitiva de este estudio.

² Romanos, M., 2001, p.1146.

³ Ver Hesse, E., 1955, pp. 19 y 23.

⁴ O'Neill - Dominguez, dirs., 2001, *sub voce*. Artículo del padre Duclos. "En 1667, a petición propia, fue asignado a la misión del Gran Mogol, en la India. Al ser Lisboa su puerto de embarque, cabalgó con dos servidores por Arlés, donde tuvo la alegría de encontrar a su padrino Mandols; atravesó Béziers y Toulouse afectuosamente acogido por algunos, que le habían visto en su esplendor en Fez y le llamaban 'Paternidad real' [...]. Prosiguió su viaje a Madrid, pero, a poco de llegar, exhausto por los calores del verano, cayó enfermo de gravedad [...]. Murió en el Colegio Imperial, donde está sepultado".

En mi lectura de esta dramatización de la vida de Muley Mahomet no me detengo en clasificaciones genéricas, de las que se ha ocupado ya tan bien M. Romanos⁵ en un trabajo en el que explica en qué medida *El gran príncipe de Fez* es teatro histórico a la par que religioso. Tampoco me ocupo de la maurofilia o de la maurofobia, estimando, como afirma Fradejas, que en Calderón “hay [...] un plano de igualdad humana y estética. La única excepción se refiere al motivo sobrenatural. Para Calderón es igual una religión que otra en lo referente a la ley natural: todos pueden cumplir bien y honestamente con sus deberes para con el rey, el honor, la esposa, los vasallos o el amor. Ahora bien, tocante a la ley sobrenatural y la fe ya no hay más que una”⁶...

En los primeros versos de la dramatización de la vida del príncipe de Fez queda establecida la problemática a partir de la cual va a desarrollarse la obra: Cide Hamet⁷, el maestro del príncipe, es incapaz de responder a las dudas de su discípulo. Éste aprovechará el sueño de sus soldados (que están en lucha contra Marruecos) para seguir con sus disquisiciones, aquellas que lo inclinan al estudio y que la guerra ha interrumpido:

yo, que general del rey
mi padre, a quien obedezco
(bien que contra mi dictamen,
por inclinarme mi genio
más a la paz del estudio
que de la guerra al estruendo)
acudiendo en una parte
a la ley de su precepto,
cuando a las armadas huestes
que en nombre suyo gobiernan,
y en otra a la inclinación
a que me llama mi afecto,
cuanto a mostrar que no embotan
a las plumas los aceros (p. 1410)⁸.

Muley pertenece al estamento de los *velatores* pero el estudio lo induce a acercarse al de los *oratores*. Retoma sus lecturas donde una máxima del Alcorán le quita el sueño:

Del imperio de Satán
[] solamente fueron
María, y el hijo suyo,
tan divinamente exemptos
que no pagaron el grande
tributo del Universo (p. 1411).

Muley Mahomet se pregunta de qué imperio se trata y qué ley libró a aquella María y a su hijo de él. Se niega a creer que se trate de Cristo, hijo de María, se niega a creer que la sagrada escritura de los musulmanes se refiera de esta manera a dos figuras tan importantes para la cristiandad.

El príncipe expone una serie de reflexiones en torno al tema: se pregunta por qué madre e hijo tendrían cierto poder o privilegio, y cómo (tratándose de humano nacimiento) se puede a un tiempo humano y divino ser. El príncipe no halla respuesta a sus dudas y agradece al sueño porque prefiere rendirse ante él antes que a sus cavilaciones. En las jornadas que siguen, Calderón nos mostrará a un príncipe cuya constancia lo llevará a continuar con sus disquisiciones a pesar de los obstáculos que la guerra y sus avatares le irán imponiendo.

El inicio de la obra es reflejo solo de la primera encrucijada entre lo cristiano y lo que no lo es. Durante el sueño del príncipe aparecen el Buen Genio y el Mal Genio. Estos, antes que ser reproducción de los personajes maravillosos de la mitología oriental, son una forma de representación del ángel bueno y del demonio; el primero describe al príncipe como un hombre dado al desvelo, afecto a la justicia y a la piedad, y templado en los enojos; el segundo, en cambio, anuncia iniciar su acción contra el príncipe pervirtiéndolo y haciendo que se olvide del estudio (p. 1412).

Volviendo al campo de batalla, los soldados en armas se levantarán entonces en defensa de Fez, contra Marruecos. El príncipe se despeñará con su caballo en el monte, y creyéndolo muerto, Zara, su esposa, saldrá en defensa de los suyos, desatendiendo los pedidos iniciales del príncipe, y Muley, el hijo de ambos, siguiendo el ejemplo de su madre, saldrá también a la batalla. Esta escena es sim-

⁵ Romanos, M., *Op. Cit.*. En este trabajo se hace un sesudo análisis del por qué de la pertenencia de la obra al teatro histórico y al teatro devoto o religioso, además de recopilarse algunos datos de la vida del príncipe que inspira a Calderón.

⁶ J. Fradejas Lebrero, 1957.

⁷ Pensemos en el eco que se hace aquí a aquel historiador a quien Cervantes atribuye gran parte del Quijote, y también al Hamete de una obra más contemporánea aún: *De buen moro, buen cristiano*, de Felipe Godínez, cuya composición Carrasco Urgoiti sitúa entre 1624 y 1648. Ver Carrasco Urgoiti, 1981.

⁸ Utilizó la edición de A. Valbuena Briones de *Obras completas de Pedro Calderón de la Barca*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1959.

bólica en la medida en que se presenta al príncipe desde el inicio como un hombre justo y piadoso, y sin embargo tanto su esposa como su hijo harán caso omiso de sus ruegos. El príncipe pide al gran profeta de Alá permitir socorrer a los suyos y promete, en contrapartida, hacer una peregrinación a la Meca. Llega así el triunfo de Fez, el príncipe deja al rey de Marruecos, Abdalá, respetando su rango, como prisionero en su castillo, y sale de inmediato hacia la Meca alegando que:

[] fatigas continuadas
no hacen novedad; y si hoy
el ocio las pone en pausa,
el descanso de hoy quizá
será pereza mañana (p. 1422).

En el camino, su embarcación se rinde ante la de los cristianos, y el príncipe se ve prisionero, a su vez, en tierra ajena y, como a Abdalá, lo dirigen “a palacio, donde / albergue, y no prisión, sea [el] hospedaje” (p. 1425), como correspondía a su posición. Es inevitable aludir a *El príncipe constante* en esta escena, pues el trato que recibe el príncipe de Fez entre cristianos es, en esta comedia, el que recibe también don Fernando como prisionero del rey de Fez, y es que, como afirma C. García Valdés, “las relaciones entre moros y cristianos, están regidas por la misma ejemplaridad caballeresca”⁹.

Cide Hamet vuelve a Fez para anunciar lo ocurrido, mientras el príncipe busca aliviar sus desdichas con el estudio. Su constancia es prueba de que el Mal Genio tiene poca injerencia en él, con todo y la fe que profesa. En la librería de don Baltasar, servidor del Maestre del hábito de San Juan, el Buen Genio le acercará el libro de la *Vida de San Ignacio de Loyola* y hará que la página elegida al azar sea una del capítulo quinto¹⁰, en la que presenciamos la plática entre un moro y un cristiano que tratan, precisamente, la duda del príncipe en torno a aquellos ya citados versículos del Alcorán. La maestría calderoniana nos conduce aquí a una representación dentro de la representación, con el príncipe que lee el pasaje mientras, del otro lado del escenario, representan San Ignacio y un moro. Si bien

el Mal Genio decide interrumpir esta escena para poner más obstáculos a la lectura, y con ella a las disquisiciones del príncipe, las palabras leídas se imprimen en el corazón de Muley Mahomet y constituyen el primer paso hacia su conversión. Como Cipriano en *El mágico prodigioso*, como Licanoro en *Las cadenas del demonio*, o como Eugenia en *El José de las mujeres*, Mahomet llega a alcanzar los misterios de la fe con el intelecto. En todos los casos la revelación llega a través de la lectura, o bien de textos sagrados cristianos o de textos que apuntan a verdades cristianas, y el entendimiento, a pesar de los asaltos demoníacos, los lleva hacia la comprensión de la Buena Nueva...

El príncipe será liberado, pero una tormenta en el mar lo devolverá a tierra para seguir inquirendo en aquellos versos de su desvelo; en medio de esta situación, será el único testigo de sucesos sobrenaturales, donde se verá abandonado de su profeta y llegará a pedir auxilio a la virgen María, cuya aparición hará definitiva su conversión¹¹. Sin embargo, la comedia no termina con ello, Calderón se adentrará aún más en la vida del ya Baltasar Mandes de Loyola detallando, además de su integración en la Compañía de Jesús, la forma en la que sobrevive al intento de homicidio que elucubrarán Cide Hamet y Turín, el gracioso, con la ayuda velada del demonio en trajes de Mal Genio, y la posterior predicción que este hace de la muerte del príncipe sin lograr “el renombre del martirio” (p. 1453). Para no dar fin a la comedia con una predicción tal, el Buen Genio hará el paralelo del sacrificio del príncipe con el de Abraham¹², aceptando luego el Mal Genio que aunque “mártir sin sangre (se) puede / ser mártir por el afecto” (p. 1454).

En una historia de tantas peripecias, no puede extrañar la profusión de lugares a los que nos llevan unos y otros caminos físicos que recorrerá Muley Mahomet: la frontera entre Fez y Marruecos, donde en una tienda de campaña el príncipe se encuentra delante de un bufete con “aderezo de escribir” (p. 1410); una calle en Malta que nos conducirá a la casa de Don Baltasar y a un bufete con libros (volveremos a estos bufetes más adelante, pues su presencia es simbólica en el camino de evolución del personaje); una calle cercana a una iglesia en Malta, una

⁹ Para este y otros paralelismos entre *El gran príncipe de Fez* y *El príncipe constante*, ver García Valdés, C., 1997, p. 98.

¹⁰ En realidad se trata del tercer capítulo de la *Vida de Ignacio de Loyola* del Padre Rivadeneyra. Como ya lo ha señalado S. Neumeister, la disputa entre San Ignacio y el moro no aparece en forma dialogada en el libro de Rivadeneyra. Ver Neumeister, 2006, p. 334. Ver el fragmento en cuestión en el capítulo III de la edición del padre P. de Rivadeneira, 1863, pp. 37-39.

¹¹ Rodríguez Viana Peres propone una lectura sugestiva de este pasaje, donde “el infierno se formaliza en la composición de lugar. En su hondo sentir, el personaje presenta la secuencia de sus sentidos [...] ver, oír, gemidos y bramidos; ver el fuego del infierno, como en los *Ejercicios Espirituales*: ‘Ver con la vista de la imaginación la largura, anchura y profundidad del infierno [...] ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos del infierno’. El Príncipe, como los estudiantes jesuitas, se encuentra en la primera semana de los *Ejercicios Espirituales*”. Rodríguez Viana Peres, 2011, pp. 582-583.

¹² Ver Génesis, 22: 1-9.

calle en Roma y, finalmente, un bosque inmediato a Loreto. De hecho, la recopilación de todos estos lugares en los últimos versos de la comedia subrayan su importancia:

MORO. Fez, que le dio el nacimiento
MAESTRE. Malta, que le dio el bautismo
UNO. Sicilia, que le dio el puerto,
OTRO. Roma que le dio el abrigo
y las licencias.
OTRO. Loreto,
que le dio la inspiración.
RELIGIÓN. Yo que le di en mi Colegio
la ropa, estudios y ciencias (p. 1454).

Todos los caminos recorridos convergen en Roma, donde Baltasar de Loyola obtiene pasaportes y licencias (p. 1445) y trueca el traje de caballero por el de peregrino (p. 1447). Como en un peregrinaje, emprender una senda llega a significar encaminarse también en la vía espiritual y avanzar en ella. Esta llevará al príncipe hasta Loreto, donde da inicio a un nuevo camino en el seno de la Iglesia y con los mantos de la Compañía. En este sentido, por sobre todas las rutas marítimas y encrucijadas, estamos ante una conversión singular en la que no tiene lugar una visión estereotipada y etnocentrista, pues Calderón “no opone moros a cristianos, buenos a malos, actitudes nobles a actitudes villanas; el motivo recurrente (es más bien) la generosidad de los vencedores de cualquiera de los dos bandos []. Además, en la ideología de Calderón, la nobleza de linaje determina, al margen de credos religiosos la nobleza de comportamiento”¹³.

El gran príncipe de Fez es una comedia altamente simbólica, con múltiples escenarios de conversión. Por un lado, como ya ha destacado Lilian Pestre¹⁴, somos testigos de la conversión de los representantes de los tres principales grupos de la sociedad marroquí de la época: el señor, el letrado y el ignorante. La conversión de un “señor”, la de Muley Mahomet¹⁵, líder militar, pero sobre todo intelectual, que anda en busca de una respuesta que ni el Corán ni su maestro Cide Hamet pueden darle, pero que logra encontrar

en la biblioteca de don Baltasar de Mandes durante su captura, es una conversión intelectual. La de su maestro, Cide Hamet, al final de la comedia, a pesar del grado del personaje, no es del orden de la primera, pues pasa a ser cristiano solo cuando, con pasmo, descubre que las flores destinadas a envenenar al príncipe no tienen efecto pues, como dicta Baltasar Mandes, el demonio no puede introducir veneno en lirio, azucena, rosa y jazmín, atributos de María (p. 1452). La conversión de Cide Hamet no es intelectual, pues la provocan los sentidos. La tercera conversión es la del gracioso Alcuzcuz (un nombre que utiliza Calderón para los graciosos de otras obras de abencerraje: *El cubo de la Almudena* y *El tuzaní de la Alpujarra*), que sigue a su señor más bien con simpleza, gratitud y fidelidad¹⁶.

La conversión del príncipe revela la repercusión vital del complejo encuentro de dos mundos, pero además el entramado entre el poder de la palabra y la sabiduría en la obra, un entramado en el que la palabra escrita tiene un papel preponderante, como se ha podido constatar. No podía ser de otra manera si se tiene en cuenta que el libro, en la obra, es “elemento constitutivo del argumento y de su escenificación”¹⁷: el bufete con aderezo de escribir es el escenario primero en el que discurre el príncipe en la soledad, con la única compañía del Alcorán; y es un bufete con libros el escenario privilegiado para la evolución del personaje en la segunda jornada, pero esta vez en compañía de la *Vida de San Ignacio de Loyola*. Ha señalado I. Arellano que “el retiro del estudioso [...] caracterizado generalmente por un bufete y recado de escribir, libros y algunos instrumentos científicos” es un espacio bastante codificado, y los ejemplos que propone de personajes que lo habitan son Crisanto en *Los amantes del cielo*, Eugenia en *El José de las mujeres* o Muley en *El gran príncipe de Fez*¹⁸. De entre estas obras, el protagonismo que cobra el libro en la última no tiene igual, como puede comprobarse con el excelente estudio sobre “La escena de la lectura”¹⁹, de Neumeister, donde el estudioso destaca el papel de la palabra escrita en la obra, primero con la presencia de los versículos del Corán, y luego con los pasajes que se citan y dramatizan de la *Vida de San Ignacio*.

¹³ García Valdés, C., 1997, p. 95.

¹⁴ Pestre de Almeida, L., 2012, p. 40.

¹⁵ Mulay “es variante norteafricana de *mawlaya*, que significa ‘mi señor’ y es un tratamiento dado a los soberanos (reyes, sultanes, emires, beyes, etc.)”. Ver Hernández, A. M. – Navarro, E., 2007, p. 146.

¹⁶ Ver Pestre de Almeida, Op. Cit., p. 46.

¹⁷ Neumeister, S., 2006, p. 328. En su estudio, Neumeister hace una sesuda y detallada reflexión sobre el papel del libro en esta comedia. Me remito a este artículo.

¹⁸ Ver Arellano, I., 2001, p. 96.

¹⁹ Neumeister, S., Op. Cit.

El tejido simbólico en la obra cobra importantes proporciones si se considera además que el príncipe de Fez es un líder militar, a imagen del santo que inspira su conversión. Para Muley Mahomet, como para San Ignacio, la toma de conciencia espiritual es posterior a la herida, y no es baladí que estos *veladores*, ahora *oradores*, vengan a conformar la orden de los jesuitas, una orden de espíritu militar, después de todo. En este sentido, también es simbólica la presencia de la Orden de San Juan en la comedia, orden “al servicio de la causa cristiana que conjugó en sus miembros las tareas de hospitalidad a pobres y peregrinos y el carácter militar”²⁰.

Pero más allá de la técnica simbólica y de la destreza dramática calderoniana, es interesante constatar el carácter filosófico que el dramaturgo otorga al protagonista, pues el cuestionar de Muley Mahomet desde sus primeros pasos es un cuestionar filosófico porque como afirma Cicerón en su *De finibus* (I 11, II 86 y III, 2), la filosofía “dirige sus esfuerzos a conocimientos generales sobre Dios, el mundo, así como sobre la esencia de la vida buena, que, como conocimientos generales, son principios del bien y de la vida feliz y permanecen relacionados con ella”²¹. Platón lo había postulado ya con otros términos, considerando que la filosofía es la más alta unión alcanzable por medios puramente humanos de la vida con la sabiduría (v. Platón, *Apología de Sócrates*, 20d).

Así, considerando el estatuto de *orator* al que se inclina el príncipe de Fez, y considerando que su conversión es, como ya decíamos, intelectual, reluce en el personaje la sabiduría.

Muley Mahomet dirige sus esfuerzos al conocimiento de la verdad a través de la mejor comprensión del libro. Su cuestionamiento filosófico parece hacer eco a las palabras de Platón que citaba previamente y cuyo lenguaje Roger Verneaux califica de “cristiano”, pues sus palabras reflejan “una vida moral o espiritual, dependiente de la libertad y dirigida a la perfección, de la que Dios es el arquetipo inaccesible”²².

El estudio guía al príncipe en una vida filosófica hacia aquella evasión de la que hablaba Platón en su *Teeteto*, la evasión que “consiste en asemejarse a Dios en la medida de lo posible; y uno se asemeja a Dios al hacerse justo y santo en la claridad del espíritu” (*Teeteto*, 176 a-b). Luego, como es una constante en la filosofía que el conocimiento hace al hombre virtuoso pues, en palabras de López Pinciano en su *Filosofía antigua poética*, “con prudencia intelectual no puede haber vicio moral”, Muley Mahomet llega a la santidad a través de la sabiduría, una sabiduría que le es inherente pero que se cristaliza, como no podía ser de otra manera, tratándose de Calderón, a través de la revelación cristiana.

²⁰ Ledesma Rubio, M. L., 1964.

²¹ Kinzel, V. T., 2002, p. 7-22.

²² Verneaux, R., 1978, p. 161.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, I., "Espacios dramáticos en los dramas de Calderón", en F. Pedraza – R. González – E. Marcello, eds., *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico. Almagro 2000*, Universidad de Castilla La Mancha, 2001, pp. 77-106.
- Calderón de la Barca, P., *Obras completas*, Valbuena Briones, A. ed., tomo I, Madrid, Aguilar, 1959.
- Carrasco Urgoiti, Ma. S., "De buen moro, buen cristiano. Notas sobre una comedia de Felipe Godínez", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXX, 1981, pp. 546-573.
- Fradejas Lebrero, J., "Musulmanes y moriscos en el teatro de Calderón", *Tamuda*, Tetuán, 1957, pp. 189-228.
- Gallego, A., "Santo, latino y ladino, o el modelo de sabio propuesto por Juan Lorenzo Palmireno en las aulas de gramática", en I. Arellano – M. Vitse coords., *Modelos de vida en España del Siglo de Oro. Tomo II: El sabio y el santo*, Universidad de Navarra – Iberoamericana – Vervuert, 2007, pp. 31-48.
- García Valdés, C., "Moros y cristianos en dos dramas de Calderón", *Anthropos*, I, Barcelona, 1997, pp. 95-102.
- Hernández, A. M. – Navarro, E., "Un puente andalusí sobre el río Llobregat", *Anaquel de estudios árabes*, vol. 18, 2007, pp. 137-155.
- Hesse, E., "Calderón's Popularity in the Spanish Indies", *Hispanic Review*, XXIII – 1, 1955, pp. 12-27.
- Kinzel, V. T., "La filosofía como manera de vivir". Sobre la relación entre conocimiento y vida según el diálogo platónico de Luciano *Hermotinos*, *Espinosa. Revista de filosofía* II/3, 2002, pp. 7-22 (traducción de Enrique González de la Aleja Barberán).
- http://www.um.es/sfrm/publicac/pdf_espinosa/n3_espinosa_pdf/esp_n3051TillKinzel.pdf
- Ledesma Rubio, M.L., "Notas sobre la actividad militar de los hospitalarios", *Príncipe de Viana*, Pamplona, 94-95, 1964.
- Mestre Zaragoza, M., "La figura del sabio en el pensamiento español del siglo XVI: Sócrates versus Homero", en I. Arellano – M. Vitse coords., *Modelos de vida en España del Siglo de Oro. Tomo II: El sabio y el santo*, Universidad de Navarra – Iberoamericana – Vervuert, 2007, pp. 49-69.
- Neumeister, S., "La escena de la lectura: *El gran príncipe de Fez*", en I. Arellano – E. Cancelliere, coords., *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 325-340.
- O'Neill – Domínguez, dirs., *Diccionario histórico de la compañía de Jesús. Biográfico-temático*, tomo III, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2001.
- Pestre de Almeida, L., "De Fes à Loreto, en passant par Malte, avant le départ vers les Indes ou Le trajet d'un prince marroccain converti, selon Calderón de la Barca", *Riviste dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, n. 8, giugno 2012, pp. 35-49.
- Rivadeneira, P., *Vida de San Ignacio de Loyola. Fundador de la Compañía de Jesús*, Barcelona, Librería de la viuda e hijos de J. Subirana, 1863.
- Rodrigues Viana Peres, "De la visión de *El gran príncipe de Fez* a lo maravilloso de *El príncipe del mar*, San Francisco Javier", en V. Maurya y M. Insua eds., *Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 9-12 de noviembre, 2010)*, Pamplona, Publicaciones digitales del GRISO/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 579-605.
- Romanos, M., "Teatro histórico y evangelización en 'El gran príncipe de Fez'", en *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*, 2001, pp. 1142-1150.
- Verneaux, R., "'Asemejarse a Dios'. Libre comentario de Platón", *Anuario filosófico*, vol. 11, nº 1, 1978, pp. 149-167.



COPACABANA EN EL ESCENARIO DE LA PRIMERA MUNDIALIZACIÓN. UN EPISODIO SIGNIFICATIVO

ANDRÉS EICHMANN OEHLI / BOLIVIA

RESUMEN

La devoción a la Virgen de Copacabana se extendió en poco tiempo por toda América y también por Europa. El hecho merece ser examinado desde la perspectiva de las migraciones y rutas del barroco, y sin duda puede inspirar muy variadas propuestas. Me propongo abordar aquí un episodio milagroso del año 1587 asociado a un poema en aymara o en uru, que alcanzó una notable difusión en América y Europa a través de tres tradiciones textuales distintas. La primera que aparece por escrito (según las noticias a las que he arribado; no descarto posibles hallazgos), en lengua latina, arranca de modo casi inmediato. La castellana se difunde a partir del año 1611 y, por último, en 1650 hace su aparición la primera versión impresa del poema en quechua. Estamos entonces ante un caso de migración que se verifica no solo geográficamente sino también en el soporte lingüístico. Me interesa, de un lado, pasar revista a los diversos testimonios de tales tradiciones y, de otro, examinar las similitudes y diferencias que presentan, en busca de una conjetura plausible que pueda explicarlas.

Palabras clave: Poesía religiosa – difusión (geográfica e intercultural) – Copacabana (Bolivia) – siglos XVI y XVII.

1. INTRODUCCIÓN

Francisco Tito Yupanqui, al poco tiempo de acabar la imagen de la Virgen de Copacabana, comenzó a recibir encargos cada vez más numerosos. Gracias a las tallas que tanto él como los artistas indígenas que se integraron a su taller (y más tarde a otro que se instaló en Chuquisaca¹), la difusión de la Virgen del Lago llegó muy lejos. No pasaron muchos años cuando podían encontrarse imágenes en Lima, Panamá, Río de Janeiro, México, Madrid, etc.

Pero no fue la de las tallas la única vía de difusión. En estas páginas me interesa lo que, según creo, constituye la primerísima noticia que se difunde a ambos lados del océano en relación con la Virgen de Copacabana. Se trata de un milagro obrado a favor de un indio uru hacia el final del año 1587², es decir apenas a cuatro años de entronizada la talla en el santuario. El primer eco de este milagro es un parrafito en latín que pertenece a una carta anua publicada en la tipografía del Colegio Romano de la Compañía de Jesús en 1589. El texto, escueto, dice lo que sigue:

In oppido Capacabani imago est Beatissimae Virginis plurimis illustrata miraculis, de qua, inter cetera, illud narratur:

¹ Mesa - Gisbert, 1972, p. 85.

² Egaña señala que la redacción de la carta anua en la que aparece la primera referencia al milagro (núm. 60 de *Monumenta Peruana* IV; ver pp. 238 - 239) tuvo que ser escrita después del terremoto de Quito ocurrido el 3 de septiembre de 1587. Ramos Gavilán dice que “según la cuenta de los dichos padres [de la Compañía de Jesús en Juli] sucedió este milagro el año de 1587” (Ramos Gavilán, 1621, p. 324). Por su parte, fray Antonio de la Calancha ([tomo II de la *Corónica moralizada*, Lima, 1653] 1972, p. 278) dice que “este suceso acaeció o por el año de 1588 o, como dicen las *Annuas* de la Compañía de Jesús, en el de 1587”.

laborabat quidam instatione tibiaram ac debilitate pedum, impedito prorsus incessu, cum ad templum ubi ea est imago, se ferret, apparuit ei Virgo (uigilantini, an dormienti? neutrum ad me praescriptum³; utrumque in medio relinquam), docuitque populari lingua de Christo patiente ac resurgente canticum, quale nec suspicari quidem indorum ingenia potuissent: deinde etiam sanitati restituit.

[En el pueblo de Copacabana hay una imagen de la Santísima Virgen que se ha hecho célebre por muchísimos milagros. De ella, entre otros, se relata el que sigue: un hombre padecía de inmovilidad de las piernas y parálisis de los pies, sin poder caminar erguido. Cuando fue al templo en el que se encuentra la imagen, se le apareció la Virgen (¿Estaría despierto o dormido? Ni lo uno ni lo otro se me indicó; lo dejaré en medio de ambos extremos) y le enseñó una canción en la lengua de su pueblo⁴, sobre la pasión y resurrección de Cristo; la canción era tal que ciertamente no es pensable que la pudieran crear los ingenios de los indios. A continuación le devolvió también la salud.]

Dos años después, en una nueva anua⁵ se vuelve sobre el milagro; el autor le recuerda a su público la narración publicada dos años antes⁶:

De eo (Iuliense oppidum) quae proxime scripsimus, ualde mirabilia, transmissa etiam nuper, et quidem prudenter. Nam cum uererentur ne admitteretur litterae superiores et defraudaretur Societas commemoratione rerum magnarum, maluerunt in eam partem peccare quae esset cautior. Ego actum non agam nisi reponam hymnum quem, uti accepistis, Beata Virgo docuit hominem quem liberauit inflatione tibiaram. Dudum uerba ipsa non acceperam, nunc accepta reddo.

(Del pueblo de Juli, aquellas tan admirables cosas que hace poco pusimos por escrito, también transmitidas reciente-

mente, y por cierto con prudencia. Porque temiendo que los superiores admitieran la carta [anua] y la Compañía fuera perjudicada al evocar grandes hechos, prefirieron en ese pasaje exagerar las cautelas. Yo no haré sino poner el himno que, como ya saben, la Santísima Virgen enseñó al hombre al que liberó de la inflamación de las piernas. Hasta hace poco no había recibido las palabras mismas; ahora en cambio, ya en mis manos, las entrego.)

A continuación transmite el cántico en versión latina. El responsable de esta versión habría sido el jesuita Francisco Benci, quien recibió en Roma escritos procedentes de varias regiones del mundo y recompuso el conjunto en aquella lengua de amplia difusión⁷.

2. DE LA VERSIÓN ORIGINAL A LA LATINA

El mencionado traductor dice haber hecho el traslado al latín con aproximadamente el mismo orden y cadencia que presentaba la versión en la lengua indígena⁸. Si nos atenemos a esta afirmación debemos pensar que Benci sabía la lengua en la que el poema fue escrito, o bien que pudo valerse de un experto en dicha lengua. La primera pregunta que corresponde hacerse entonces es cuál es la lengua de origen.

Recordemos que la *anua* dice que la canción estaba “en la lengua de su pueblo”, sin especificar más⁹. La identificación de este indio como uru la debemos a Diego Flores¹⁰, testigo presencial del suceso (y primer transmisor, como veremos, de la versión castellana del poema), quien afirma que su “aldegüela” se encontraba a cuatro leguas de Copacabana. Eran pocas las poblaciones urus que estaban aproximadamente a esa distancia del santuario. La información en este caso nos viene gracias a un documento del año 1548, de enorme interés para la etnohistoria de Copacabana y alrededores, estudiado y editado reciente-

³ Prescriptum.

⁴ Egaña no sospecha la posibilidad del uru: anota “en la región, predominante la lengua aimara” (nota 84).

⁵ Según los cálculos de Egaña esta anua fue redactada en los primeros meses de 1590. Vio la luz en la tipografía del Colegio Romano en 1591 (*Annuae litterae Societatis Iesu anni MDLXXXIX*; ver pp. 407 - 409).

⁶ Si bien ahora se refiere a la dolencia como “inflamación de las piernas” (“inflatione tibiaram”).

⁷ “Bencius Roma[?] composuit ex scriptis ad urbem missis ex uariis regionibus, fide tamen non antiqua” se lee en una nota marginal de la obra de otro jesuita de la época que también transmite el episodio y el poema (Juan Bonifacio, *Historia Virginalis de Beatissimae perpetuae Virginis Matris [...]*, Parisiis, apud Michaellem Sonnum, 1605, pp. 282 - 283).

⁸ “eodem fere numero atque ordine quod descripta sunt [uerba] indica lingua”. Egaña supone aquí que tal vez pueda ser el quechua.

⁹ Por otros detalles se nota que el redactor de la carta no tenía muchas pretensiones de precisión en cuestiones de detalle.

¹⁰ Diego Flores, 1611, pp. 437 y ss.

mente por Waldemar Espinosa Soriano¹¹. El único sitio que responde a lo descrito es Yampopata, cuyos habitantes hacían de balseros para pasar a la isla del Sol¹². Los demás pueblos de urus identificados en la “provincia” de Copacabana se encuentran a distancias que no cuadran con las cuatro leguas de que habla Flores¹³. Las gentes de Yampopata estuvieron en contacto permanente con la población aymara de la zona. Si en general se puede afirmar que el aru (aymara) fue la lengua general del collao incluso para la población uru¹⁴, en el caso de estos pueblos la familiaridad con el aymara sería mayor que la del simple uso ocasional de una lengua franca. Por tanto hay motivos para pensar que el poema, en su forma original pudo estar tanto en uru como en aru.

Por otra parte, aunque la lengua original del poema fuera el uru, pudo tener enseguida, o muy pronto, su traducción al aymara. En efecto, en la *Historia* de Copacabana, Alonso Ramos Gavilán, que transmite tanto el episodio como el poema (para lo cual sigue fielmente la versión castellana de Diego Flores, como se verá más adelante) asegura que “el día de hoy usan cantar en las iglesias de Juli y Copacabana los indios e indias de aquellos pueblos aqueste himno¹⁵”. En tales iglesias sería extraño que adoptaran

un canto “popular” en otra lengua que la aymara¹⁶, lengua en la que puede suponerse que la escuchó Ramos Gavilán.

Sobra decir que en Juli había jesuitas que dominaban las lenguas indígenas de la zona. Ludovico Bertonio estuvo en dicho pueblo desde 1585 hasta principios del siglo XVII, y para 1589 estaría ya en condiciones de acometer la traducción (acaso con hermanos de orden más versados que él¹⁷). No sería extraño que fuera él quien hiciera llegar el poema a su paisano (en sentido lato al menos) Benci, ya en aymara o en versión bilingüe (aymara y otra lengua cómoda para Benci, como el italiano¹⁸). Lo cierto es que Benci declara: “he mantenido en lo posible su llaneza de expresión, alejada de todo rebuscamiento. Ojalá el resultado se aproxime a lo pretendido. Son, por cierto, sobre la pasión de Cristo¹⁹”. A continuación del poema hace una observación: “Del mismo estilo se deduce que el himno había sido más largo, pero el hombre rústico dejó caer en el olvido el resto²⁰”.

Veamos esta que es la primera versión conocida del poema:

Pater en noster, genitor noster,
rigidis clavis in cruce fixus.
Cor transfixum cuspide amoris,

¹¹ Waldemar Espinoza Soriano, 2003, pp. 3 - 21. Agradezco a Pablo Quisbert el haberme encaminado a este magnífico trabajo.

¹² Estos urus eran mitimaes; cumplían este servicio de mita en tiempos de los incas (Espinoza Soriano, 2003, p. 7 y p. 13).

¹³ Hay que descartar Cochachumi, que era otro “poblezuero” de urus, a media legua de Copacabana, hacia Yunguyo (ver Espinoza Soriano, 2003, pp. 7 y 8) y los del estrecho de Tiquina, donde según Ramos Gavilán “hay lugarejos muy cortos de indios uros” (Ramos Gavilán, 1621, p. 196, citado por Espinoza Soriano, 2003, p. 8.) que también servían de balseros para pasar de una a otra orilla. También quedan fuera los poblados de los uchuzumas o urus que habitaban en el Desaguadero (ver Espinoza Soriano, 2003, p. 507), a una distancia muy superior a las cuatro leguas. Esto permite aclarar una confusión de Espinoza Soriano, quien considera que la opinión negativa hacia los urus (que atribuye a Ramos Gavilán sin tomar en cuenta que este no hace sino citar a Flores) ha de relacionarse con los uchuzumas. Esta apreciación viene a cuento de este uru que habitaba a cuatro leguas. Al parecer, los urus debieron su mala fama principalmente a los aymaras.

¹⁴ Ver J. de D. Yapita y U. R. López G, en *Diccionario Histórico de Bolivia*, 2002 (s.v. Aymara, lengua, p. 236).

¹⁵ Ramos Gavilán, 1621, p. 323. Parece claro que con “aquellos pueblos” el autor quiere referirse a los de Juli y Copacabana y no o a los “poblezueros” o “lugarejos muy cortos” de urus, porque en el pasaje no se habla de “pueblos” de urus; en la p. 322, la mención de las islas flotantes tampoco viene (según entiendo) al caso. La palabra “pueblo” tenía una precisa significación. Nótese además que Ramos indica que se cantaba “en las iglesias” de dichos pueblos, y las pequeñas aldeas no contaban con iglesias.

¹⁶ En el terreno de la pura conjetura podemos pensar que los pobladores de Yampopata o Yunguyo, poblaciones en contacto permanente con hablantes aymaras, podían hablar un uru con abundantes préstamos lingüísticos de la lengua más corriente en la región, de modo que tal vez exigiría pocos cambios para pasar al aymara.

¹⁷ El propio Bertonio afirmó en 1600 que el mejor aymarista era entonces otro italiano, el P. Pedro Vicente Pizzuto (Xavier Albó, 2000, p. 280).

¹⁸ Tampoco hay que descartar la posibilidad de que en Roma hubiera uno o más jesuitas que conocieran el aymara. Pocos años después, precisamente en Roma, aparecieron dos de las obras del propio Bertonio (ver Bertonio, 1603 a y b).

¹⁹ “seruau, quantum potui, simplicem illam dictionem, remotam ab omni lenocinio. Utinam conatus euentui respondeat. Sunt autem de Christo patiente” (*Annuae litterae*, 1591, p. 408; en Egaña, 1966, p. 581). Por lo visto, la noticia de que trataba también acerca de la resurrección de Cristo, transmitida en la anua publicada en 1589, había sido inexacta; a menos que esa parte del canto se hubiera perdido, lo cual es dudoso porque el propio Diego Flores precisa que “contenía en su significación el misterio de la Pasión de Cristo” (Flores, 1611, p. 438).

²⁰ “Ex filo ipso uidetur longior fuisse hymnus, sed hominem rusticum cepit obliuio reliquorum” (p. 581).

cruor e toto corpore manans,
omnes circum proluit artus. 5
Cernis ne caput, decliue caput,
caput hoc, flauae simile aristae.
Viden, ut cingunt spinea sarta,
usque ad tenerum fixa cerebrum.
Patris, heu, nostri cerne capillum, 10
sparsum, incomptum, sanguine foedum.
Oculi tristes, lumina maesta,
roseas lacrymas large effundunt;
Fluxisse putas more corallum.
Heu, confudit iam decus oris, 15
pallorque genis sedet exanguis.
Etiam ne manus, atris ne manus,
Patris nostri pulchraene manus
ferro affixae sanguine rorant?
Os mellifluum patris nostri, 20
pro me misero iam conticuit.
Extra Solymae moenia terrae,
crucis exiuit mole grauatus,
et pro scelerum mole meorum
extra Solymam crucifixus obiit. 25

[He aquí a nuestro padre, nuestro creador,
cosido en la cruz por rigurosos clavos.
El corazón traspasado por exceso de amor
mientras la sangre, que mana del cuerpo todo,
baña en derredor cada miembro. 5
Ves sin duda²¹ la cabeza, la cabeza inclinada:
cabeza dorada como una espiga.
¿Ves cómo oprimen las espinosas guirnaldas,
alcanzando el delicado cerebro?
Mira, ¡ay!, el cabello de nuestro padre 10
desastrado, revuelto, espeso de sangre.
Los afligidos ojos, sus luces en luto,
vierten copiosas lágrimas púrpuras;
¿en tu desatino piensas que las derramaron corales?

Ya se perdió²² ¡ay!, el primor de su semblante 15
y la palidez se apodera de las exangües mejillas.
Las manos, por acción de manos pavorosas,
esas bellas manos de nuestro padre,
sujetadas por hierros, también rocían con sangre²³.
La dulcísima boca de nuestro padre 20
por causa de mí, miserable, ya perdió el habla.
Fuera del suelo de Jerusalén, las murallas
traspuso, oprimido por la mole de la cruz;
y por el peso de mis crímenes,
crucificado, pereció fuera de Jerusalén. 25]

La difusión latina del episodio y del poema fue inmediata y duradera. En 1605, aparecen en la *Historia virginalis* de Juan Bonifacio²⁴ publicada en París. Pocos años después, en 1616, en el tomo cuarto de *Homiliae catholicae de sacris arcanis Deiparae et Iosephi* de Juan de Cartagena²⁵, publicada en Roma. Pasada la mitad del siglo vienen recogidos en el libro de Hippolyto Marracci titulado *De diua Virgine Copacabana [...]*, publicada también en Roma²⁶. Todavía hay otro libro que recoge ambas cosas, publicado en París en 1866²⁷; y seguramente no he dado con todas las publicaciones que han incluido estos materiales.

Vale la pena recordar que la labor del traductor, en aquellos años, admitía una gama bastante amplia de posibilidades. Según Furio Brugnolo, hasta el siglo XVI existieron dos extremos de traducción literaria: por un lado la simple trasposición lingüística, realizada mecánicamente, y por otro la reelaboración, entendida como imitación bastante libre. Es en el siglo XVI que se habría intentado transmitir no solamente el mensaje original sino también sus rasgos artísticos, estilísticos, etc. Esta nueva modalidad habría nacido con las traducciones españolas, francesas e inglesas de Petrarca²⁸. La historia de la traducción es más rica variada que lo que cabe suponer con lo dicho aquí, pero por ahora basta tener en cuenta las tres posibilidades²⁹.

²¹ Al encontrar “ne” exento y sin signo de interrogación lo considero adverbio de afirmación (“sin duda”). Pero bien podría ser interrogativo con omisión del signo, como ocurre con el “viden” del verso 8. En cualquier caso el sentido cambiaría muy poco.

²² Parece algo forzado traducir con este término “confudit”, pero parece que hay poco margen de maniobra.

²³ Hago caso omiso del signo de interrogación.

²⁴ Ioannes Bonifacius, 1605, pp. 282 - 283.

²⁵ Ioannes de Carthagenae, 1616, “Liber ultimus, De mirandis Deiparae Virginis”, § 106, cols. 179 - 181.

²⁶ Hippolyto Marracci, 1656, pp. 84 - 86. Consulto el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid.

²⁷ Ioannes Iacobus Bourassé, 1866, t. 12, cols. 904 - 905.

²⁸ Brugnolo y Garribba, 2006, p. 289 - 290.

²⁹ De ningún modo lo que se dice aquí puede aplicarse a las traducciones de la *Biblia* y, mucho menos, a la labor de San Jerónimo, “el filólogo más ilustre de entonces y uno de los mejores traductores de cualquier tiempo” (Valentín García Yebra, 1994, p. 67), quien a la vez fue un lúcido teórico de la traducción (ver el libro citado de García Yebra, pp. 48 y ss., especialmente p. 64). Para fines del siglo XVI, en estas latitudes tenemos también humanistas de mucho relieve dedicados a la traducción en lenguas indígenas y que se ocupan (en ocasiones) de textos bíblicos.

Las afirmaciones de Benci nos pueden dar alguna pista sobre lo que él entendía por traducción. Ya vimos que afirma haber mantenido la “llaneza de expresión”. Y al hablar del orden y de la cadencia (según ya vimos) indica: “sunt talia ut propter breuitatem metri referant anapeastum” (ambos, orden y cadencia, son tales que por la brevedad de su métrica recuerdan al anapesto)³⁰. Con estos elementos podemos pensar que a Benci le parecía relevante llevar a la lengua de destino algunos rasgos estilísticos presentes en la forma original del poema. También Enrique Garcés (en la misma época) tuvo esta preocupación y, en su traducción del *Canzoniere* de Petrarca, “elige conservar lo más posible los esquemas métricos y, a menudo, las rimas y hasta las palabras en rima del original”, lo cual con frecuencia resulta un condicionamiento negativo³¹.

3. LAS TRADICIONES TEXTUALES EN CASTELLANO

La transmisión castellana parece independiente de la latina que hemos visto. El responsable es el ya mencionado Licenciado Diego Flores, que pertenece al clero secular. En el momento de la publicación de su obra es vicario de las monjas y administrador del Hospital Real de la ciudad de La Plata. Su libro es “el primer tratado de teología mariana nacido en Charcas y escrito por un representante del clero platense³²”; está escrito con elegancia y erudición. De mucho interés son las veintiún composiciones poéticas que introduce cuando considera que el asunto de que trata encuentra su mejor expresión en poemas, tanto ajenos como propios. De ellos, once son latinos o (muy probablemente) llegados a Flores en versión latina, y de todos ellos ofrece su traducción castellana: dos son de Sedulio; hay sendos poemas de Adán de San Víctor, Rodolfo Agrícola, Bautista Mantuano, Marco Antonio Mauricio, San Beda y Tomás de Kempis; un salmo, que le llegó seguramente en la versión latina de San Jerónimo; y de origen griego

hay dos, de Nicéforo y Basilio de Seleucia. Los demás, a excepción del que nos ocupa, fueron escritos originalmente en castellano, de los cuales ocho son del propio Diego Flores³³ y uno proviene de un “docto varón” del que no ofrece ningún dato.

El lugar que ocupa tanto el relato como la versión castellana del poema es bastante marginal en la obra de Flores, ya que integra el final del capítulo 17 del libro tercero. El dato no es ocioso, porque se trata del penúltimo capítulo de toda la obra, que trata de templos dedicados a la Virgen María. Entre ellos incluye la mención del de Copacabana, a raíz del cual decide incluir el relato y el canto: “desta milagrosa imagen, por ser deste nuevo reino (donde este libro se compuso) me pareció poner un solo milagro digno de ser sabido que, fuera de tener muchos testigos fidedignos, estando yo presente se obró en la siguiente forma, como por fe y testimonio se ha tomado³⁴. Más adelante, después de cargar las tintas sobre la rusticidad del uru tullido, indica: “yo le vide entrar (como digo) en el templo de la santísima imagen, que como pudo vino a gatas desde su aldegüela (que distante estaba cosa de cuatro leguas³⁵. Pues bien, acabadas las novenas “se levantó en pie, como todos le vimos, y volvió alegre y contento a su gran ciudad. Sacó de las novenas aprendido en su lengua un canto a manera de himno, que estaba hecho en puntual compostura y contenía en su significación el misterio de la pasión de Cristo³⁶”.

Al pertenecer al clero de Chuquisaca, región de habla indígena quechua, no es extraño que pudiera pasarle inadvertida la diferencia entre el uru y el aymara, y que al hablar de “su lengua” pudiera referirse a cualquiera de las dos.

Esta versión del poema también tuvo una amplia circulación. Lo encontramos publicado en el capítulo XXX del libro segundo de la obra de Alonso Ramos Gavilán. Este autor, además de reproducir lo que lee en el libro de Diego Flores, ofrece datos que podían escapársele a este autor, cuyo centro de actividad fue la ciudad de La Plata: señala, como ya vimos, que el canto era de uso frecuente

³⁰ El anapesto es un pie compuesto de dos sílabas largas y una breve (al revés del dactilo), y que en lenguas cuyas sílabas no se distinguen por su cantidad, el término anapesto designa (de modo impropio) el pie de dos sílabas átonas y una tónica, como en castellano “celebré” (al revés del ‘dactilo’ “célebre”; tomo el ejemplo de Pedro Henríquez Ureña, 1961, p. 16).

³¹ Furio Brugnolo y Aviva Garribba, 2006, p. 292 y 293. Advierto al lector que en el artículo de Brugnolo y Garribba hay que distinguir los párrafos escritos por uno u otro colaborador.

³² Josep. M. Barnadas, 2008, I, p. 148.

³³ Utiliza distintos metros según los asuntos: desde varios sonetos hasta octavas reales y cuartetos octosílabos.

³⁴ Diego Flores, 1611, pp. 436 - 437.

³⁵ Diego Flores, 1611, p. 437.

³⁶ Diego Flores, 1611, pp. 437 - 438.

en las iglesias de Juli y Copacabana; y hace otras dos observaciones: 1) “refieren también este milagro los padres de la Compañía de Jesús en sus anales de las cosas singulares sucedidas en el Pirú³⁷”, de lo cual Diego Flores no parece tener noticia; y 2) “Este indio uro vivió entre aquellos santos religiosos, y con el gran regalo que dellos tenía vino a olvidar su aldegüela connaturalizándose en Juli”, lo cual corrige lo dicho por Flores de que habría regresado el uru a su residencia habitual.

La circulación de la versión castellana siguió su curso. Aparece en la *Historia* de Calancha, quien señala que, a su entender, Diego Flores “no era muy entendido en aquella oscura lengua ni en el metro poético,

y así la pondré aquí con más atención, si bien esto y lo que el autor pone viene a ser lo mismo en sustancia y en casi las mismas palabras”³⁸. Los autores que en adelante se ocupan del episodio siguen la versión de Calancha. Así, Gabriel de León en su obra titulada *Compendio del origen de la esclarecida y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Copacabana*, publicada en Madrid en 1663³⁹; también Andrés de San Nicolás, en *Imagen de Nuestra Señora de Copacabana, portento del nuevo mundo*, publicada en la misma ciudad y en el mismo año⁴⁰; y probablemente en otras publicaciones a las que todavía no he arribado.

Veamos aquí ambas versiones castellanas del poema:

D. Flores / A. Ramos Gavilán

Aquel hermoso esposo
sobre todo lo criado
que sin tener culpa alguna
sus queridos le afearon.
¡Ay, dolor,
su sangre derramó por nuestro amor!

Los crudos, falsos sayones
con fiereza le tratando
sus brazos, manos y cuello
a una columna apretaron.
¡Ay, dolor,
su sangre derramó por nuestro amor!

Con fuerza azotes descargan
en el cuerpo consagrado,
siendo resplandor de gloria
las carnes le magullaron.
¡Ay, dolor,
su sangre derramó por nuestro amor!

Con juncos, duras espinas
la cabeza le pasaron,
su sangre viva corría
por el uno y otro lado.
¡Ay, dolor,
su sangre derramó por nuestro amor!

Calancha y seguidores

El hermosísimo esposo
sobre todo lo criado
que sin tener culpa alguna
sus queridos le afearon.
¡Ay, dolor! ¡Ay, dolor! 5
Su sangre derramó por nuestro amor.

Los crudos, falsos sayones
le tratan como inhumanos
atándole a una columna
las manos, el cuello y brazos. 10
¡Ay, dolor! ¡Ay, dolor!
Su sangre derramó por nuestro amor.

Descargan con fuerza azotes
en el cuerpo consagrado,
y siendo esplendor de gloria 15
sus carnes hacen pedazos.
¡Ay, dolor! ¡Ay, dolor!
Su sangre derramó por nuestro amor.

Con juncos, duras espinas
su cabeza taladraron; 20
viva corría la sangre
por el uno y otro lado.
¡Ay, dolor! ¡Ay, dolor!
Su sangre derramó por nuestro amor.

³⁷ Cuando habla de los “anales” de la Compañía cabe preguntarse si se refiere a las cartas anuas o a otra fuente de información. En el libro ya mencionado de Juan Bonifacio, en una nota marginal se remite a una fuente en la que constarían relato y poema: “in annalibus de historia sedis Iuliensis prouincia peruanae”. Ioannes Bonifacius, 1605, p. 282.

³⁸ Antonio de la Calancha, [tomo II de la *Corónica moralizada*, Lima, 1653] 1972, p. 274.

³⁹ Gabriel de León, 1663, pp. 73-74.

⁴⁰ Andrés de San Nicolás, 1663, fols. 55v (allí empieza la narración del episodio) y ss. El poema se encuentra en los fols. 56v- 57v.

Al que da la vida y gloria⁴¹
 honra y vida le quitaron,
 en un palo le pusieron
 como a ladrón le tratando.
 ¡Ay, dolor,
 su sangre derramó por nuestro amor!

Con hiel amarga y vinagre
 su tormento regalaron
 dejándole el corazón
 con cruda lanza rasgado.
 ¡Ay, dolor,
 su sangre derramó por nuestro amor!

Al que da la vida y gloria 25
 honra y vida le quitaron,
 trátanle como a ladrón
 y pusiéronle en un palo.
 ¡Ay, dolor! ¡Ay, dolor!
 Su sangre derramó por nuestro amor 30

Con hiel amarga y vinagre
 en la cruz le regalaron;
 con cruel lanza le parten
 el corazón y el costado.
 ¡Ay, dolor! ¡Ay, dolor! 35
 Su sangre derramó por nuestro amor

Fray Antonio de la Calancha, teniendo noticia del milagro, se demora algunas páginas en la consideración de cada aspecto para él relevante. Uno de ellos es la actividad poética de la Virgen María:

Oh poeta divina, no te conocían los poetas gentiles y los filósofos grandes, pues afirmaron que el dios Apolo a quien llamaron sol, o creyeron que el sol era el dios Apolo, haciéndole autor [...] de los cantares e himnos; [...] Y si a este le hacen autor de la medicina, venid a la Virgen, id a Copacabana y veréis en una imagen el dueño de la poesía y el arte de la medicina obrándose a un mismo tiempo, sanando a un enfermo y enseñando himnos poéticos a un rústico. [...] Finalmente, los que desean saber música, versos y poesía, vayan a la Virgen de Copacabana: verán en seis liras la cifra del Evangelio y el epílogo de nuestra redención⁴².

3.1 COMPARACIÓN ENTRE LAS DOS VERSIONES

El contenido general es el mismo en ambas: la contemplación de la Pasión de Cristo. De ella el latino toma algunos aspectos y el castellano otros (hay una excepción: los versos castellanos 19 - 23 coinciden temáticamente con los 8 - 9 latinos). Esto podría explicarse si ambos registraran distintos pasajes de un original. El poema castellano parece

más atento a los episodios de la Pasión (la condena, la columna, la flagelación, la coronación de espinas, la hiel con el vinagre y la lanzada). Por su parte, el latino registra solo dos (la coronación de espinas y el Vía Crucis en panorámica), y dedica más versos a la contemplación del Crucificado: la cabeza, el cabello, los ojos, las mejillas, las manos, la boca. El motivo de la muerte sangrienta por amor aparece en el estribillo del castellano, mientras que en el latino viene en el verso 3. Fuera de ello, el latino se refiere a Jesús como a padre y el castellano como esposo, acaso dos fórmulas que expresan una estrecha cercanía afectiva.

Las diferencias pueden ser consideradas significativas hoy, pero a fines del siglo XVI y principios del XVII podrían pasar por cambios menores. De hecho, si bien Diego Flores no parece haber tenido noticias de la versión latina, Ramos Gavilán, quien habla de las fuentes jesuíticas en relación con el milagro, sí puede haberla tenido a la vista. Conoció también el canto en lengua indígena, posiblemente aymara como ya vimos, y sin embargo las diferencias no parecen haberle llamado la atención. Aquí vale la pena recordar que el uso de la paráfrasis admitido (como vimos) para la traducción, hacía muy flexible esta última. Así, cuando Diego Mexía de Fernangil traduce el *In Ibin* de Ovidio⁴³, casi triplica el texto original: un dístico puede dar lugar a un desarrollo de dos tercetos dantescos⁴⁴.

⁴¹ En Ramos Gavilán, “al que da su vida y gloria”, por transcripción defectuosa. Es la única diferencia que presenta su texto en relación con el modelo.

⁴² Antonio de la Calancha, [tomo II de la *Corónica moralizada*, Lima, 1653] 1972, pp. 277 - 278.

⁴³ Junto con las *Heroidas* del mismo poeta latino (Mexía de Fernangil, 1608).

⁴⁴ Por ejemplo Ov., *Ibis*, 3 (“nec quemquam nostri nisi me laesere libelli, / artificis periit cum caput Arte sua”), da lugar a: “En esto alcanzo próspera fortuna, / que mis libros a nadie han afrentado, / ni ha habido en ellos detracción alguna. / Si no es a mí, a ninguno han agraviado; / mi ciencia misma ha sido el instrumento / que solo yo perezca en este estado”. He arribado a este ejemplo gracias a la magnífica ponencia titulada “*Ovidius in Orbe Nouo*” que pronunció Eulogio Baeza Angulo en Alcañiz el 19-X-2010, en el V Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico.

4. UN RESTO DE LA VERSIÓN ORIGINAL

De momento hay que conformarse con una sola expresión que se conserva del poema en su lengua original. Se trata de una palabra que puede ser común a más de una lengua andina. Dice Diego Flores que “aquella repetición, ‘ay, dolor’, decía [el indio uru] en su lengua con esta palabra, *alao*, *alao*, dos veces repetida⁴⁵, que en su lengua es interjección muy significativa, tierna y en sumo grado dolorosa⁴⁶”. Entre los elementos que Calancha⁴⁷ modifica está la repetición de “¡Ay, dolor!”, en el estribillo, posiblemente con la intención de recoger la que encuentra en el relato de Flores y de Ramos.

He reunido, en la medida en que pude, piezas poéticas en aymara relacionadas con el santuario de Copacabana en dos devocionarios⁴⁸. De momento no pude hallar sino composiciones a la Virgen, pero ninguna de la temática de nuestro poema. Acaso me sea dado encontrar algo más, aunque fuera un fragmento del poema, en alguna canción que los devotos de la Santa Cruz hayan podido heredar de sus abuelos.

5. LA TRADICIÓN QUECHUA

La última en aparecer es la versión en “la lengua del inga”. No faltó quien la creyera compuesta por el franciscano Luis Jerónimo de Oré. Lo cierto es que de momento solamente la veo aparecer en la segunda edición de *Directorio espiritual en la lengua española y quichua general del Inga*, del jesuita Pablo de Prado⁴⁹.

La atribución a Oré fue inducida por el propio Pablo de Prado, pienso que de manera involuntaria. Encabeza una de las últimas secciones con el subtítulo “Algunos

cánticos traducidos en lengua quichua por el ilustrísimo D. Fr. Luis Jerónimo de Oré, Obispo de la Imperial, sacados de su *Símbolo indiano*”. Y transcribe las versiones en quechua de algunas piezas compuestas por Oré, entre las que incluye un cántico a la Pasión. Por cierto que una revisión superficial revela que los textos quechuas no siempre coinciden con la versión del *Símbolo católico indiano* de Oré⁴⁹. La última de las piezas mencionadas, el cántico a la Pasión, parece fiel a la versión del *Símbolo católico indiano*. Pero a continuación Prado ofrece “Otro cántico a la Pasión” que en vano se buscará en el *Símbolo* de Oré. El hecho de haber anunciado composiciones tomadas de este autor, sin marcar el sitio a partir del cual la fuente ya no es Oré, pudo llevar a atribuir este texto al insigne franciscano.

De modo que debemos situarnos frente a un fenómeno que, nuevamente, conduce a conjeturas. Por lo pronto es bastante razonable pensar que Prado tomó este cántico de una tradición ya existente, cuyo origen desconocía. Si hubiera podido identificar la fuente es muy probable que la mencionara. Pero como no era el caso, parece haber seguido una práctica que se verifica en otros devocionarios (como los mencionados de Copacabana), que suelen incluir oraciones devotas ya extendidas, cuya autoría o procedencia no parece preocupar a nadie.

El hecho de que Prado no haga ninguna referencia al milagro me parece que puede deberse al género de obra que realiza, en la que (por economía) nada sobra y lo que interesa es (entre otras cosas) un “ramillete” de textos piadosos cuyo éxito entre los lectores no deba nada a aspectos del contexto. Pero también, muy probablemente, a que es completamente ajeno a las otras dos tradiciones textuales que hemos visto.

Veamos ahora el texto que transmite⁵¹:

⁴⁵ Enmiendo “repartida” tal como aparece en Flores, porque me parece errata. En esto sigo a Ramos Gavilán, quien transcribe todo el pasaje de Flores y pone “repetida”.

⁴⁶ Fray Diego González Holguín, 1608, ofrece, para la expresión castellana “lastimarse con lágrimas”, la siguiente traducción al quechua: “Alau alau ñini huaccapayapuni”.

⁴⁷ Antonio de la Calancha, (tomo II de la *Corónica moralizada*, Lima, 1653) 1972, p. 275.

⁴⁸ Ángel Domaica OFM, 1932 y 1946. No he logrado consultar un cancionero en aymara, reunido por el P. Felipe Soliz para la coronación de la Virgen de Copacabana en 1925, del que me dio noticias el P. Daniel Rocha, que vive actualmente en Tarija. Pero presumiblemente no contiene el objeto de mi búsqueda, porque según me informa amablemente el P. Rocha los cantos son todos marianos.

⁴⁹ Pablo de Prado, 1650, fol. 230v - 231r. En la primera edición, de 1641, no se encuentra; esto si el ejemplar que pude consultar, trunco en las primeras páginas, es realmente el de ese año. Nada en su aspecto permite descartar esa fecha. Pude consultar tanto este como el de la edición de 1650 en los fondos digitales de la Brown University. El ejemplar de 1641 que reseña Barnadas, 2008, también está trunco.

⁵⁰ Por ejemplo el *Símbolo atanasiano*, que puede consultarse en Luis Jerónimo de Oré, 1598, fol. 67v y ss., difiere bastante de la versión de Prado (que dice seguirlo), 1650, 211v y ss.

⁵¹ Agradezco la generosidad de César Itier, quien (en tiempo récord) me facilitó la transliteración al sistema actual y la traducción del poema.

Texto en Prado ⁵²	Transliteración al sistema gráfico actual	Traducción	
Alau, alau Iesusca Huaccha cuyac caiñimpin Cruzpi chacataicusca. Iscai çuap chaupimpi Alau, alau.	Alaw! Alaw! <i>Iesusqa</i> wakcha-khuyaq kayñinpi <i>cruzpi</i> chakataykusqa iskay suwap chawpinpi. Alaw! Alaw!	¡Ay! ¡Ay! Jesús es tan misericordioso que ha sido crucificado en medio de dos ladrones. ¡Ay! ¡Ay!	5
Si[c]llaimana uyanri Yahuarinhuan suyusca, Chaquin maquincunari Tucui utcurcarisca. Alau, alau.	Sikllaymana uyanri yawarinwan suyusqa! Chakin-makinkunari tukuy hutk'urqarisqa! Alaw! Alaw!	¡Y su rostro hermoso surcado de sangre! ¡Y sus pies y sus manos todas traspasadas! ¡Ay! ¡Ay!	10
Riti yallic ucunri, Yahuarinhuan pirasca, Ñaurai rurac maquinri, Ancha yallin chutasca. Alau, alau.	Rit'i yalliq ukhunri yawarinwan pirasqa! Ñawray ruraq makinri ancha yallin chutasqa! Alaw! Alaw!	¡Y su cuerpo más blanco que la nieve pintado de sangre! ¡Y sus manos que hacían maravillas completamente tiesas! ¡Ay! ¡Ay!	15
Unui unui umanri Quichahuan pillurichisca Pucal mana siminri Yahuar allpai manasca. Alau, alau.	Unuy-unuy umanri kichkawan pillurichisqa! Pukaymana siminri yawar allpaymanasqa! Alaw! Alaw!	¡Y su cabeza tan blanda coronada de espinas! ¡Y su boca colorada que se ha vuelto tierra! ¡Ay! ¡Ay!	20
Canchai, canchai ñawinri, Millai tocarcariscam, Raurac çitoc casconri Yahuar paccha rurascam: Alau, alau.	K'anchay-k'anchay ñawinri millay thuqarqarisqam! Rawraq sir'uq qhasqunri yawar phaqa rurasqam! Alaw! Alaw!	¡Y sus ojos relucientes al que todos han escupido! ¡Y su pecho que ardía y resplandecía hecho cascada de sangre! ¡Ay! ¡Ay!	25
Adam Euap huchansi Iesusta ñacarichircan, Huaccha cuyac caiñinsi Cruzman chayachimurcan. Alau, alau.	<i>Adam Euap</i> huchansi <i>Iesusta</i> ñaka'irichirqan; wakcha-khuyaq kayñinsi <i>cruzman</i> chayachimurqan. Alaw! Alaw!	El pecado de Adán y Eva ha hecho sufrir a Jesús; su misericordia lo ha llevado a la cruz. ¡Ay! ¡Ay!	30

Salta a la vista la especial afinidad con la versión latina. Si se exceptúan las estrofas inicial y final, que hacen como de marco a las otras cuatro, la correspondencia temática es perfecta. En cada una de esas estrofas la voz poética atiende a dos centros de atención. Así:

- En la estrofa II contempla: a) el rostro; b) las extremidades traspasadas, fijadas a la cruz. Esto se corresponde, respectivamente, en el texto latino con los versos 15 - 16 (a) y 2 (b).
- En la III: a) el cuerpo ensangrentado; b) las manos tiesas. En el texto latino, versos 4 - 5 (a) y 17 - 19 (b).

- En la IV: a) la cabeza “blanda” coronada de espinas; b) la boca descolorida. En el latino, versos 8 - 9, en que aparece la “blandura” del cerebro (a) y 20 - 21 (b).
- Por último, en la V: a) los ojos; b) el pecho (traspasado) del que brota sangre. En el latino, versos 12 - 13 (a) y 3 (b).

Estas coincidencias son notables, pero lo es mucho más la que me guió en la búsqueda. Me refiero al único resto indígena del poema original, tal como lo transmite la tradición textual castellana, es decir la repetición de la lastimera expresión “alau, alau” en la posición exacta indicada por Flores y quienes lo siguen.

⁵² Pablo de Prado, 1650, fols. 230v - 231r.

6. FINAL: EL POEMA Y LA ORALIDAD

Hasta aquí solamente me he referido a la circulación impresa del poema, junto con la noticia de su canto en las iglesias de Juli y Copacabana. Pero es evidente que gran parte de la historia del poema se verificó en la oralidad.

Para que arribara a su forma quechua en forma impresa, en Lima, más de sesenta años después de su primera enunciación, tuvo que pasar por diversos avatares que acaso sean imposibles de reconstruir. Por ejemplo, su difusión oral le habría podido hacer arribar a una zona geográfica de habla quechua. Allí se la habría trasladado a la nueva lengua, con o sin intervención de alguien letrado. Su utilización por parte de comunidades indígenas llevaría finalmente a que Pablo de Prado lo integrara en un sitio “equivocado” (bajo el rótulo de piezas de Luis Jerónimo de Oré) de su librito de doctrina, prácticas varias (sacramentales, entre otras) y devociones. También puede pensarse en una rápida traducción al quechua por parte de miembros de la Compañía de Jesús. Pero en ese caso quedaría sin explicarse el hecho de que apareciera impreso solo una vez y tan tardíamente, y desvinculado de un milagro que acaso podía aumentar su prestigio. Esto último tal vez no tenga la importancia que hoy tendemos a creer, dado que (si atendemos a la literatura y a innumerables testimonios de la época) un milagro era considerado algo frecuente y bastante común.

También podemos decir algo sobre la circulación oral de la versión castellana del poema, dado que dejó huella en algunos soportes manuscritos. En la colección musical del Archivo Nacional de Bolivia dos de las piezas dedicadas a la Pasión de Cristo contienen parte del poema. De un lado, el estribillo viene recogido en uno de los juegos manuscritos que contienen la pieza “A Jesucristo adoremos”, del año 1764⁵³, que se encuentra entre los anónimos de la colección⁵⁴. Reitera la expresión de pena (lo mismo que Calancha y quienes lo siguen) y añade una palabra (que resalto): “¡Ay, dolor!, mas ¡ay, dolor!, / su sangre derramó por nuestro amor”. De otro, hay mayores coinciden-

cias en una pieza para tres voces cuyo incipit es “Desde la Cruz, para todos / pide Jesús perdón⁵⁵”, del maestro Pablo Grandón Montaña, de quien no tengo datos⁵⁶. En esta obra vemos el mismo pasaje, de acuerdo con la versión de Flores y Ramos Gavilán (“¡Ay, dolor, / su sangre derramó por nuestro amor⁵⁷!”) como uno de los tres estribillos de la pieza (el de las estrofas 2, 5, 8, 11, 14, 17, 20 y 23). Y la vigésima segunda estrofa coincide exactamente con la primera que transmiten Flores y Ramos Gavilán: “Aquel hermoso esposo / sobre todo lo criado / que sin tener culpa alguna / sus queridos le afearon”.

¿Cómo llegó este texto hasta los maestros de capilla de La Plata siglo y medio después de editados los libros que lo transmitían? Para mayor dificultad, recordemos que, en relación con la obra de Ramos Gavilán, “a los veinte años cabales de estampada la primera edición, refiere el padre Calancha, ya eran escasos los ejemplares⁵⁸”. El tratado de Diego Flores, por su parte, “si en su época [...] tuvo una amplia circulación⁵⁹” no dejó casi rastros en épocas posteriores, seguramente por el mismo motivo⁶⁰. Ya se sabe que los libros exitosos se agotaban rápidamente y se leían hasta la destrucción. Esto es lo que hace tan sorprendente la presencia de tales fragmentos en la “librería” de la Catedral, donde los maestros de capilla guardaban materiales dignos de ser retomados en el futuro. No sabemos por qué vías el texto caminó a lo largo de tantos años para que algunos de sus versos integraran, de maneras diversas, esos manuscritos destinados a su interpretación musical.

Pudo muy bien haber sido utilizado de manera sostenida por la capilla musical a lo largo del siglo XVII y no haber dejado ningún rastro, puesto que no se conservan piezas anteriores al año 1680. También pudo pasar por un largo periodo de silencio, hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Esto es dudoso, porque en tal caso no habría integrado piezas distintas, en fragmentos que a su vez muestran variantes. Esto suele ocurrir cuando, a partir del momento en que comienza la difusión de un texto, transcurre un tiempo prolongado que da lugar a una dispersión como la que se observa.

⁵³ ABNB, Música, 41. Tiene dos estribillos, uno para las estrofas impares (1, 3, 5 y 7) y el del poema que aquí se estudia para las pares (2, 4 y 6).

⁵⁴ El texto de las estrofas coincide con el de ABNB, Música, 974, pero en este último el estribillo es distinto.

⁵⁵ ABNB, Música, 1161.

⁵⁶ Salvo que las obras a él atribuidas tienen como fechas límite 1731 y 1757. Ver Waldemar Axel Roldán, 1986, ítems 1066 - 1071. Para el ítem 1161 lee “Pablo Prando”; me parece mala lectura por “Grandón”.

⁵⁷ En la parte del Alto se lee “por vuestro amor”, lo que puede deberse a errata del copista.

⁵⁸ Waldemar Espinoza Soriano, 2003, 467.

⁵⁹ Josep M. Barnadas, 2008, vol. I, p. 148.

⁶⁰ J. M. Barnadas (2008, p. 148) establece que el único repertorio que la registra en los siglos coloniales la *Bibliotheca Hispana Nova* de Nicolás Antonio (1672) publicada en dos volúmenes en 1783 y 1788.

BIBLIOGRAFÍA

- Albó, Xavier, “Notas sobre jesuitas y lengua aymara”, en *Un reino en la frontera: las misiones jesuitas en la América colonial*, Sandra Negro y Manuel Marzal (coords.), Quito, ABYA - YALA, 2000, pp. 277 - 287.
- Barnadas, Josep M., *Bibliotheca Boliviana Antiqua. Impresos coloniales (1534 - 1825)*, 2 vols, Sucre, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia - Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia - Centro de Estudios Bolivianos Avanzados, 2008.
- Bonifacius, Ioannes, *Historia virginalis de perpetua Virginis Matris praepotentis Dei uita et miraculis [...]*, Parisiis, apud Michaellem Sonnum, 1605.
- Annuae litterae Societatis Iesu anni MDLXXXIX ad patres et fratres eiusdem Societatis*, Romae, in Collegio Societatis Iesu, 1591.
- Bertonio, Ludovico, *Arte breve de la lengua aymara, para introduction del arte grande de la misma*, Roma, Luis Zanetti, 1603a.
- , *Arte y gramática muy copiosa de la lengua aymara [...]*, Roma, Luis Zanetti, 1603b.
- Bonifacii, Ioannis S.I., *Historia uirginalis de Beatissimae Mariae perpetuae uirginis matris praepotentis Dei uita et miraculis [...]*, Parisiis, apud Michaellem Sonnum, 1605.
- Bourassé, Ioannes Iacobus, *Summa aurea de laudibus Beatissimae Virginis Mariae [...]*, Paris, Migne, 1866, t. 12.
- Brugnolo, Furio y Aviva Garribba, “Enrique Garcés traductor del Canzoniere (1591): aspectos lingüísticos, estilísticos y métricos”, en *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América. Actas del Congreso (México, 18 - 23 de noviembre de 2004)*, México, UNAM, 2006, pp. 289 - 306.
- Calancha, fray Antonio de la, *Corónica moralizada*, t. II, Lima, 1653; en Calancha, A. de la y fray Bernardo Torres, *Crónicas agustinianas del Perú*, ed. Manuel Merino, Madrid, CSIC, 1972.
- Carthagea, Ioannes de, *Homiliae catholicae de sacris arcanis Deiparae et Iosephi*, t. IV, Romae, Iacobus Mascardi, 1616.
- Diccionario Histórico de Bolivia*, dir. Josep M. Barnadas, Sucre, Tupak Katari, 2002.
- Domaica, Ángel, *Devocionario consagrado a Nuestra Señora de Copacabana*, Madrid, Imp. Del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1932.
- , *Devocionario dedicado a Nuestra Señora de Copacabana y a Nuestra Señora de Guadalupe de Sucre*, Buenos Aires, Editorial Guadalupe, 1946.
- García Yebra, Valentín, *Traducción: historia y teoría*, Madrid, Gredos, 1994.
- González Holguín, fray Diego, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada qquichua o del Inga*, Lima, Francisco del Canto, 1608.
- Flores, Diego, *Preciosa margarita de la vida muerte y gloria de la serenísima Virgen María madre de Dios*, Lima, Francisco del Canto, 1611.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Eudeba, 1961.
- León O.S.A., Gabriel de, *Compendio del origen de la esclarecida y milagrosa imagen de N. S. de Copacabana, patrona del Perú, sacado de la Historia que compuso el R.P.M. Fr. Antonio de la Calancha, de la orden de N.P.S. Agustín [...]*, Madrid, Pablo de Val, 1663.
- Marracci, Hippolytus, *De diva Virgine Copacabana in peruano noui mundi regno deleberrima [...]*, Romae, apud Haered. Colinii, 1656.
- Mesa, J. de y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, Academia de Ciencias de Bolivia, 1972.
- Mexía de Fernangil, Diego, *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias. Con las 21 epístolas de Ovidio y el In Ibin, en tercetos*, Sevilla, Alonso Rodríguez Gamarra, 1608.
- Oré, Luis Jerónimo, Fray, *Símbolo católico indiano*, Lima, Antonio Ricardo, 1598; edición facsimilar: dir. Antonine Tibesar OFM, Lima Australis, 1992.
- Prado S.I., Pablo de, *Directorio espiritual en la lengua española y quichua general del Inga [...]*, Lima, López de Herrera, 1641.
- , *Directorio espiritual en la lengua española y quichua general del Inga [...]*, Lima, Luis de Lyra, 1650.
- Rípodas Ardanaz, Daisy, “Presencia de América en la España del seiscientos. El culto a la Virgen de Copacabana”, en *Páginas sobre Hispanoamérica colonial. Sociedad y cultura*, 2, Buenos Aires, PRHISCO - CONICET, 1995, pp. 47 - 78.
- Roldán, Waldemar Axel, *Catálogo de manuscritos de música colonial de la Biblioteca Nacional de Bolivia, s.l., PNUD / Unesco - Instituto Boliviano de Cultura*, 1986.
- San Nicolás O.S.A., Andrés de, *Imagen de Nuestra Señora de Copacabana, portento del nuevo mundo ya reconocido en Europa. Al Supremo Consejo de las Indias*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1663.



VIVALDI EN TENOCHTITLAN

SAMUEL MÁYNEZ CHAMPION / MÉXICO

Quiero manifestar mi regocijo por haberseme concedido la oportunidad de desplazarme desde la otrora Capital de la Nueva España en pos de compartir un trabajo doctoral que me ocupa desde el año 2005. En el IV Encuentro Internacional de Barroco llevado a cabo en La Paz, anticipé algo de lo que todavía no acertaba a revelarse como una gesta inacabable. Mas el viaje, decía yo, es fuente de solaz por constituir mi primera visita a una República hermana con la que México ha urdido una historia común. No sólo por el pasado colonial compartido, sino por los nuevos vínculos que deparó el exilio en territorio azteca a tantos chilenos de tanta y tan diversa valía. En diciembre de 1940, Pablo Neruda compuso un *Oratorio menor* suscitado por la muerte de un mexicano ilustre, uno de aquellos que creyó que el arte podía sacudir conciencias, y en sus versos desveló las amarguras de su propio exilio, anticipando su propia desaparición física.

Escribió el poeta:

*Hijo de la tierra, niño de la tierra, desde hoy entras en el tiempo.
Desde hoy tu nombre lleno de música volará cuando se toque tu patria, como desde una campana,
Con un sonido nunca oído, con el sonido de lo que fuiste, hermano.
Tu corazón de catedral nos cubre en este instante, como el firmamento.
¿Por qué has derramado la vida? ¿Por qué*

*has vertido en cada copa tu sangre? ¿Por qué has buscado
como un ángel ciego, golpeándose contra las puertas oscuras?*

*Me han pedido que repita tu nombre en el aire de América,
Que lo conozca el toro de la pampa, y la nieve,
que lo arrebate el mar, que lo discuta el viento.*

*Ahora son las estrellas de América tu patria
y desde hoy tu casa sin puertas es la tierra¹.*

El compatriota que escuchó desde su morada infinita la oración fúnebre se llamaba Silvestre Revueltas y su nombre viene a cuento para hablar, amparado en los ecos de las palabras de Neruda, de otro compositor inmenso que también supo de dolores en el alma, que asimismo fue un precursor y que, por los prodigios de su imaginación, se trasladó ingrátido, hasta el corazón del destronado imperio mexica.

Una vez más, la inmanente poesía del vate chileno se presta para rememorarle:

*Ah, pero de tu nombre sale música
y de tu música, como de un mercado
salen coronas de laurel fragante
y manzanas de olor y simetría.*

*Y tu canto grande y grandioso, tu ternura volcánica
llenan toda la altura como una estatua ardiendo.*

¹ Neruda. 1989. pp. 245 y 246.



Cartel alegórico elaborado por el Istituto Italiano di Cultura de la Ciudad de México.

Efectivamente, de su apellido brotan melodías, y su recuerdo es por sí solo una composición musical que en su volcánica altitud ha creado un planeta gemelo de la tierra.

¿Pero quien fue este viajero de mundos nunca vistos? ¿Por qué su obra nos conmueve aún a la distancia? ¿De dónde provino su motivación para interesarse en una cultura tan remota que sólo conocía por crónicas y leyendas?...

Apliquemos las pinceladas más gruesas del retrato. Antonio Vivaldi nació en Venecia el 4 de marzo de 1678 en el seno de una familia de pocos recursos. Ese día, cosa que raramente avviene, hubo un terremoto en la urbe adriática. Su padre fue violinista y barbero. Afanes progresistas hicieron que recibiera una educación eclesiástica, pues era la única forma de recibir enseñanza gratuita, no obstante, la vocación religiosa no latía con brío suficiente en su ánimo. Prefería hacer música y deleitarse con los dones que el Señor le prodiga a sus criaturas.

En poco tiempo logró dominar el violín y sus dotes creativas fueron espoloadas por su progenitor. Se cree que su padre fue su maestro. Una vez ordenado sacerdote se empleó como profesor de música en un hospicio para huérfanas de la ciudad lacustre. Para el lucimiento de esas doncellas hendidas por el rechazo, compuso una pasmosa cantidad de músicas. Su eficacia como pedagogo traspuso fronteras y su fama como compositor se esparció por Europa merced a la publicación de sus conciertos del *Estro Armonico*, que ratificaron su caudal melódico y lo situaron en el mapa, sin embargo, el lucro material no estaba en las

obras instrumentales sino en los circos operísticos. Se lanzó entonces, a la madura edad de 35 años, a las aguas turbulentas del espectáculo. Picado por el aguijón del teatro no se apartó nunca más de la senda canora. En los libretos que musicalizó encontró personajes que le sirvieron para transmutar su personalidad y volverse héroe, villano o, mejor aún, bebedor del limo de la inmortalidad... Uno de estos se intituló *Motezuma*, un *dramma per musica* de escaso mérito dramático y de nulo rigor histórico que se estrenó en el *Teatro di Sant'Angelo* en el otoño de 1733.

En el ocaso de su existencia Vivaldi no tuvo más opción que emigrar hacia Viena, pues la oferta laboral que le suministraba su patria se había agotado. La causa principal de su auto exilio reside en que su última aventura operística se le había resquebrajado por orden de un cardenal de Ferrara, quien vetó su ingreso a esa ciudad, donde todo estaba listo para el montaje. La razón es clara: al cardenal le incomodó la presencia de un cura que se las arreglaba para no oficiar misas y que, además, tenía el descaro de viajar con un séquito mujeril que decía asistirlo en sus dolencias². Aquí debemos apuntar que el abad veneciano mantenía relaciones sospechosas con una cantante y, por si no bastara, también con la hermana de ésta. En Viena lo aguardó otro fiasco y, poco después, su endeble humanidad terminó por desgajarse. Recibió sepultura de mendigo y, cosa notable, en la fosa común que lo alojó, llegarían 50 años después los restos de Wolfgang Amadeus Mozart...³

² El reverendo Vivaldi fue ordenado sacerdote en 1703 y acaso ofició misas durante ese año. Se sabe que en tres ocasiones abandono el altar a mitad de un servicio religioso para correr a la sacristía para anotar un tema melódico. Su excusa era una "estrechez pectoral" que le provocaba asma...

³ Vivaldi muere el 28 de julio de 1741 y Mozart el 5 de diciembre de 1791. Ambos fueron sepultados en la fosa común del cementerio para indigentes *Spitaller Gottessacker* de las afueras de Viena, hoy desaparecido.



El sacerdote pelirrojo caricaturizado por Pier Leone Ghezzi durante el estreno de su primera ópera en Roma⁴.

Aunque resulte demasiado escueta, la semblanza enunciada debe mucho de su brevedad a las grandes lagunas biográficas que subsisten sobre el inaprensible personaje. Baste con decir que después de su fallecimiento su estela musical cayó en una penumbra casi absoluta. Tendrían que transcurrir dos centurias para que emergiera de nuevo dejando estupefactos a melómanos y encendiendo envidias de músicos estreñidos. La primera ejecución mo-

derna de las *Quattro Stagioni* tiene lugar hasta 1939. En tiempo record estos conciertos se sitúan a la cabeza de los discos más vendidos y, a la par, comienzan a difuminarse las descalificaciones que hoy perviven. Un reconocido musicólogo alemán mentado Wilhelm von Wasielewski describió al presbítero como un “escribiente de garabatos, en el peor sentido de la palabra, uno que produce obras en las que emplea una considerable técnica y una extraordinaria habilidad formal pero que está desprovisto de sustancia y significado.” Y en cuanto a las “cuatro estaciones” pontificó que:

“El aspecto más interesante de estas composiciones es la posibilidad de que hayan podido influenciar las Estaciones de Haydn...⁵ [...] La diferencia real entre el italiano y el gran compositor alemán reside en los logros de su producción. Las Estaciones de Haydn contienen música muy hermosa, cosa que no puede decirse de la obra de Vivaldi del mismo nombre. Como con el resto de sus composiciones, su forma es insípida...⁶

Pero fue el italiano Luigi Dallapiccola quien se encargó del juicio más lapidario: “Vivaldi no fue el compositor de 600 conciertos, sino de un concierto que repitió seiscientas veces”⁷.

Tornando a la gratuidad de las descalificaciones, hemos de desmentirlas con hechos: para empezar, Vivaldi codifica la forma del concierto. ¿Qué quiere decir esto? Como continuador de la evolución instrumental lograda por sus predecesores en los *concerti grossi*, el preste buscó la emancipación de un instrumento solista de la masa orquestal encontrando una fórmula que equilibró fuerzas las energéticas de los movimientos veloces y el lirismo de los tiempos lentos. Además, fue el primero en escribir una cadencia –sección donde el solista exhibe su virtuosismo improvisando sobre los temas propuestos– dentro del concierto⁸. Y por si fuera poco, fue uno de los iniciadores de la música programática, ya que consiguió a través de los recursos instrumentales a su disposición detallados retratos sonoros del hábitat que lo circundó.

Es precisamente en uno de sus conciertos, donde refulge uno de los enigmas que propala esta ponencia. Ve-

⁴ La leyenda al pie de la caricatura dice; *Il Prete Rosso, Compositore di Musica che fece l'opera a Capranica del 1723.*

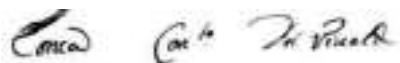
⁵ El oratorio *Die Jahreszeiten* de F. J. Haydn fue compuesto por encargo de Gottfried van Swieten, quien escribió el libreto. A van Swieten la idea se le ocurrió al leer el poema *The Seasons* de James Thomson. El nexo entre Vivaldi y Haydn es improbable, pues Thomson empezó a escribir su poema *Winter* antes de que se publicaran las *stagioni* vivaldianas, esto es, en 1725. En todo caso, Thomson pudo haberse inspirado en la obra del compositor Christofer Simpson *The Seasons, the Months and other Divisions of Time* que empezó a difundirse en Inglaterra alrededor de 1665.

⁶ Wasielewski. 1869, pp. 61-63.

⁷ Citado por Marc Pincherle. Vol. II p. 231.

⁸ Con esto Vivaldi pavimentó la senda para que los intérpretes no hicieran de las suyas a la hora de improvisar basándose en los temas principales. Prueba de ello la hallamos en las cadencias elaboradas en los últimos tiempos de sus conciertos para violín RV 212 y RV 582, también conocidos como “*Per la Solennita della S. Lingua di S. Antonio in Padua*” y “*Per la Santissima Assunzione di Maria Vergine*”, respectivamente. Tales cadencias –hay 15 en total– ponen de manifiesto la desbordada maestría que el minusvalorado sacerdote alcanzó en su veste de ejecutante. En ellas palpita el germen de la exaltación instrumental que buscarían los violinistas que vinieron después de él.

mos. Dentro de la catalogación hecha por Peter Ryom⁹ de la obra *omnia*, resalta un sugestivo título que se inscribe bajo el número RV 163 cuyo sobrenombre es *Conca*, que se traduce del veneciano como caracol. En el encabezado del manuscrito puede corroborarse, tanto la designación genérica como su apelativo:



¿En qué estaba pensando el cura para interesarse en un artefacto sonoro tan poco dúctil como el caracol? ¿Pudo tratarse de una concha calcárea como las que empleaban los antiguos mexicanos, o fue nada más una metáfora musical?... Difícil precisarlo, lo único cierto es que con respecto al uso del caracol no había indicios previos de su empleo. Acorde con las verdades a medias de la historia, la primera partitura que empleó caracoles fue compuesta por Revueltas en 1939 para la banda sonora de la película *La Noche de los Mayas*¹⁰. Es pues paradójico, que las oscuridades que circundan al eclesiástico se multipliquen conforme se avanza en el estudio de su obra y sus circunstancias. Aquello que resulta incuestionable es el furor creativo que lo impulsó a emprender travesías sonoras en todas las direcciones que le apeteció. Bien lo dice Cesare Fertonani: “En los particulares de esta producción (La de los conciertos a programa) se concretan sus aspiraciones para representar a la vida humana en su totalidad.”¹¹ Caso análogo al de Miguel de Cervantes, cuyos viajes literarios comenzaron en los villorrios de Castilla La Mancha en andas de Alonso Quijano para concluir con los *Trabaxos de Persiles y Segismunda*, donde sus protagonistas planeaban llegar hasta los polos... Si consideramos esa aspiración vivaldiana que se expresó a través de un instrumento incógnito, será necesario recurrir a inferencias para elaborar una hipótesis.

El papel pautado de la partitura es de una procedencia extraña, al parecer, bohemia. Con ello se ha inferido que debió haberlo compuesto entre 1730 y 1732, que fueron los años en que se representaron sus óperas en Praga. De ahí se asume que Don Antonio estuvo presente pero, en realidad, no hay constancia de ello. Vivaldi pudo haberlas mandado por correo. Michael Talbot escribe que lo único con que se cuenta son “pruebas circunstanciales.”¹² De ese presunto viaje se ha deducido que pudo darle la ocasión

para escuchar un instrumento llamado *Wettertrompette*, es decir, una concha marina que era usada en las montañas de Bohemia, a la que los campesinos le atribuían poderes mágicos sobre las precipitaciones pluviales¹³. Meras especulaciones.

Hilvanando hipótesis podemos sugerir un encuentro que pudo acaecer en Milán en 1721 entre Vivaldi y Lorenzo Boturini. Ciertamente las fechas coinciden. Boturini estudiaba jurisprudencia en la capital lombarda¹⁴ y estaba próximo a comenzar el peregrinaje que lo llevaría hasta “Las Españas”, donde recibiría la encomienda de cobrar a nombre de la condesa Manuela de Oca Silva y Moctezuma, una “*merced que S. M. le hizo de mil pesos anuales a título de alimentos*,”¹⁵ al gobierno virreinal de la Nueva España por ser descendiente en línea directa del *tlaothani* Motecuhzuma Xocoyotzin.

Vivaldi, por su lado, había llegado a Milán para la representación de su *dramma pastorale La Silvia*¹⁶. ¿No es plausible que Boturini, hombre culto predestinado a la valoración de las “antigüedades” mexicanas, sembrara en el cura algún germen que pudiera convertirse en la ópera *Moteczuma*, de cuya génesis ignoramos todo? ¿Podríamos refutar la posibilidad de que Boturini ya hubiera comenzado a recolectar sus vestigios del pasado y que tuviera en su poder un caracol de aquellos que usaban los mesoamericanos, encantando al compositor con su poderosa sonoridad?...

En fin, el terreno es demasiado pantanoso y no hay manera de sustentar ninguna hipótesis con comedimiento. Es preferible que escuchemos un movimiento del concierto a cuyos pentagramas me permiti agregarle los caracoles que quizá Vivaldi tuvo en mente pero que no tuvo a la mano para pedirlos en su partitura.

Ahora es momento de allegarnos el *dramma per musica* que se estrenó en Venecia y que inauguró la zaga de las óperas centradas en el mandatario nahua. No está por demás recordar que a través de los siglos Motecuhzoma II ha merecido vituperios que han variado desde imbécil, supersticioso y pusilánime hasta los de afeminado y “mujer de los españoles”. Quiérase o no, los epítetos traspasan los rencores y encubren las frustraciones de esa raza nuestra que, al cabo de las turbulencias de su mestizaje, no ha encontrado la sintonía de sus emociones. Los mexi-

⁹ El *Répertoire Vivaldien*, abreviado como RV, dio inicio en 1973 y sus actualizaciones están a la orden del día.

¹⁰ Revueltas, 1989 p. 249.

¹¹ Fertonani C., 1992, p. 48.

¹² Talbot. 1978, pp. 78 y 79.

¹³ Fertonani. 1992. pp. 141 y 142.

¹⁴ Antei, 2007. pp. 35 y 36.

¹⁵ *Ibid*, p. 115.

¹⁶ *Dramma per musica* RV 734 que sigue extraviado, aunque muchas de sus arias sobreviven.

canos seguimos anclados a un hispanismo exacerbado o nos imbuye la idealización de un pasado indígena impoluto. Hurgamos en la heredad sanguínea que nos habita sin hallar repuestas diáfanas que atenúen nuestra escisión interna. Podemos resumirlo en términos musicales: las secuelas de la Conquista nos moldearon como una sociedad cuyas reverberaciones anímicas producen cacofonías. La sinfonía multiforme de nuestro coloniaje nos mantiene inermes aguardando el retorno de un improbable Quetzalcóatl bajo cuya batuta lograremos tocar al unísono.

Vale la pena señalar un dato significativo: la únicas estatuas existentes del monarca tenochca no se encuentran en México sino en Erlangen, Alemania y en España; esta última en el Palacio Real de Madrid, donde acredita, junto a la del inca Atahualpa, su contribución al encumbramiento de la Corona de España. Asimismo, es innegable que la falta de consenso en cuanto al papel que desempeñó en la conquista, ha relegado sus méritos de gobernante en la conducción del imperio mexica a su época de máxima expansión y florecimiento. Hay que tener presente que la ascensión al poder en tiempos prehispánicos aparejaba una instrucción férrea sustentada en la dureza y la abstinencia. Gracias a eso, los futuros mandatarios que egresaban del *Calmécac* templaban su ánimo, logrando el dominio de sí mismos. Sus cuerpos y sus corazones se habían hecho resistentes de manera sistemática al frío, al hambre, a la falta de sueño y a los autosacrificios. Curiosamente, eran los hijos de la élite a quienes se sometía al mayor rigor educativo ya que serían los líderes sobre los que descansarían los destinos del imperio. Un precepto inevitable para los Señores electos era (apréciese el paralelismo con reyes decadentes, virreyes envilecidos y demás peleles usurpadores de sillas presidenciales) el de saber abstenerse de placeres corporales y vicios varios, pero, sobretudo, el de no malgastar la riqueza y los tributos del pueblo...

Si bien es cierto que al noveno regidor mexica se le imputó la caída del mayor señorío indígena hasta entonces conocido, es indudable que su calamitoso destino inflamó la imaginación de músicos y poetas. Para nuestra sorpresa existen alrededor de 32 creaciones musicales, entre ballets, bandas sonoras y óperas, éstas últimas di-

vididas entre *drammi per musica*, melólogos, melodramas, pasticcios y tragedias que, de modos cuestionables, intentaron un acercamiento hacia el inasible *tlahtoani*. Como es de prever, los autores no fueron mexicanos sino europeos o norteamericanos¹⁷. De forma análoga sobreviven 9 óperas con los nombres de *Hernán Cortés*, concebidas por más extranjeros que por españoles.

Para que no se me culpe de omisiones tengo que agregar los títulos *La conquista*¹⁸, *La noche triste*¹⁹, *Azora, la hija de Motezuma*²⁰, y *la Reina India*²¹ en donde el “Señor del ceño fruncido”²² figura como personaje secundario. Con respecto a los compositores que intitularon sus obras *Motezuma* o *Montezuma* apuntemos a los alemanes Graun y Henze, a los austriacos Starzer y Seyfried, al checo Myslivecek, al inglés Bishop, a los italianos Galuppi, Anfossi, Insanguine, Sacchini, di Majo, Paisiello, Zingarelli,²³ Federici y Treves, y a los norteamericanos Gleason, Loomis y Sessions.

Dicho lo anterior, es procedente que sintetice el argumento de la ópera estrenada en Venecia, pero antes es imperativo señalar que Vivaldi se limitó a musicalizar el libreto de otro hombre de fe, un tal Alvise Giusti quien en sus ratos de ocio escribía poesías que la posteridad no rescató. El melodrama fue concebido como una farsa con final feliz y, como podemos suponer, la ideología que Giusti coló en el libreto se apegó a su filiación católica y fue, por supuesto, fiel a la versión providencialista de la historia. En la trama encontramos que, además de personajes ficticios y castrados –Hernán Cortés canta con voz de soprano–, *Motezuma* es un cretino a quien domina su consorte. No es de extrañar que este rol femenino haya sido el único concebido con esmero en su perfil psicológico y que haya tenido el mayor número de arias, pues lo protagonizó la amante de Vivaldi. Es así que *Motezuma* y su impetuosa mujer tienen una hija que se enamora de un hermano de Cortés –recordemos que el conquistador fue hijo único– y la perspectiva de matrimoniarla es la única salida viable para el conflicto. No obstante, el Señor mexica no está de acuerdo y propone que a la necia se le sacrifique sin piedad, mas interviene su esposa para vencerlo de que tenga paciencia con la pobre muchacha y

¹⁷ Naturalmente, están excluidas de esta lista las obras de teatro que, aquí sí, fueron escritas por mexicanos. Recuérdense las de Sergio Magaña y Homero Aridjis.

¹⁸ Título empleado tanto por Lorenzo Ferrero, como por Wolfgang Rhim.

¹⁹ Ópera de Jean Prodomides sobre un libreto de Hélène Pierrakos.

²⁰ Ópera del dramaturgo David Stevens con música de Henry Kimball Hadley.

²¹ Obra de teatro escrita al alimón por Robert Howard y John Dryden cuyo estreno contó con música de John Banister; posteriormente fue remusicalizada por los hermanos Purcell.

²² Traducción del nombre náhua Motecuhzoma.

²³ Fue maestro de Saverio Mercadante que a su vez fue profesor de composición del catalán Jaime Nunó, autor del Himno Nacional mexicano.

complota con Cortés para que los esponsales se realicen sin contratiempo. Cuando la falaz amazona se entrevista con el extremeño le espeta las propias consignas de Giusti:

*Vivíamos todavía entre sombras, nacidos ciegos, fuera del mundo.
Innoble, olvidada, esta vasta región. Entre mil errores de culto y
costumbre todas las mentes sumergidas con desmesura... Durante
largos siglos fueron mis pueblos tan idiotas, que incluso los propios
tesoros les eran ignotos...*²⁴

Naturalmente, la caída de Tenochtitlan se plantea sin que Motecuhzoma II derrame una gota de sangre; Cuitláhuac y Cuauhtémoc ni siquiera existieron. Es una imprecisión nimia. La anexión del señorío mexica se logra orquestando la famosa boda que funciona como metáfora de la unión de los dos mundos. Con júbilo se entonan loas para el matrimonio. En la escena conclusiva los naturales elevan vítores para los españoles y la bendita monarquía que les ha hecho el favor de asimilarlos. El texto del coro final reza, literalmente y en italiano:

*Al gran genio guerrero,
La caída de un imperio,
Las altas glorias.
Las victorias
Cada quien las adscriba al invicto "Duce".
¡Viva el monarca hispano!
¡Viva Hernán!*²⁵

No existen datos que corroboren fehacientemente cómo reaccionó el público veneciano en el estreno, lo único cierto es que Vivaldi nunca más volvió a proponer otra puesta en escena y que no colaboró de nuevo con el deficiente libretista. Con independencia de las patrañas históricas en las que incurre, la construcción dramática está llena de enredos que se resuelven mediocrementemente y sus recitativos son demasiado largos, y lo fueron aún para los operófilos de aquel siglo. Lo interesante del asunto es que la partitura vivaldiana se extravió y que aquello de lo que se dispone actualmente es una copia hecha por un amanuense anónimo que llegó, quién sabe cuándo y por qué, a la *Sing Akademie* de Berlín, que la tuvo en resguardo sin que a nadie le llamara la atención. Y no acaba ahí el entuerto. El acervo de la academia coral berlinesa fue evacuado en 1945, en plena conflagración bélica, a un castillo en Polonia, donde fue secuestrado por el Ejército Rojo. Una crónica polaca refiere que un tanque soviético pasó por el Castillo de Ullersdorf, topándose con una serie de

cofres que contenían muestras de lo más desgranado de la cultura alemana. Fueron 55 mil páginas de partituras que los soldados decidieron llevarse a cuestas. El trofeo de guerra se depositó en las escaleras del Conservatorio de Kiev, que también estaba en ruinas. Reconstruido el edificio, el acervo berlinés fue incorporado en el fondo reservado de la biblioteca donde a nadie tampoco le importó que ahí estuviera la partitura vivaldiana.

A principios de los setentas Alejo Carpentier se enteró de la existencia la ópera del *Prete Rosso* y se puso a escribir la novela *Concierto barroco* que publicó en México en 1974. Carpentier localizó junto a Roland de Candé el libreto de Giusti en Venecia y con eso le bastó para armar la trama. En 1992 Jean Claude Malgoire, amigo de los sobredichos, se dio a la tarea de "reconstruir" el libreto de Giusti con otras músicas de Vivaldi, pues para ese entonces la partitura de daba por perdida. Sólo los rusos sabían de su existencia. El *pasticcio* de Malgoire se estrenó en Monte Carlo y después se presentó en México, donde muy pocos se sintieron cómodos con el tratamiento dado a la Conquista.

Tuvo que transcurrir otra década para que un equipo de investigadores de Harvard lograra echarle un vistazo al archivo del Conservatorio de Kiev y entonces, para sorpresa de melómanos y curiosos, localizaron el acervo berlinés que tuvo que ser devuelto, previo juicio, a su lugar de origen. En 2002, ya de regreso en la Academia Coral, Stefen Voss publicó a los cuatro vientos que había encontrado la partitura de Vivaldi pero, y aquí hay un material fabuloso para otra novela, sin que sepamos cuándo, quién y por qué, un vándalo se ensañó con la partitura arrancándole grandes porciones. Alrededor de un 30 % le fue mutilado, por lo que diversos músicos se dieron a la tarea de "reconstruirla" utilizando otro material de Vivaldi. Son cuatro las "reconstrucciones" que se han hecho hasta la fecha, todas ellas sujetas al libreto de Giusti y a su manipulación de los hechos.

De ahí que, desde los arcanos de su rabia, el ignoto agresor de la partitura me empujara a interrogarme: ¿qué podía yo hacer, en mi calidad de mexicano, para repensar una idea germinal que versaba sobre el derrumbe del imperio mexica desde la atalaya eurocéntrica? ¿No era posible separar las responsabilidades para darle a Vivaldi el crédito por la música y a Giusti el descrédito por el libreto? ¿No era prioritario reelaborar la obra para que la réplica indígena sobre su propia conquista no quedara, una vez más, relegada? ¿No se han relegado ya lo suficiente los indígenas como para decidirse a considerar lo que ellos y su cultura tendrían que decir, aunque fuera en un plano

²⁴ Giusti. 1733, fol. 17r.

²⁵ Giusti. 1733, fol. 34r.

melodramático? ¿No se abría una ventana para un diálogo en el mejor de los modos posibles, es decir, empleando al arte como desfacedor de agravios? ¿No debía intentarse una relectura de los personajes arquetípicos de la historia de México para intentar una sanación, por mínima que resultara, de nuestras fracturas de identidad? Ante la caterva de mandatarios espurios, ladrones, asesinos e ignorantes que hemos tenido y las consecuencias trágicas de sus mandatos, ¿podría negarse la necesidad que tiene el país de aferrarse a una figura mítica que encarnara al gobernante ideal, en otras palabras, al guerrero sabio que hace acopio del arte para dignificar la existencia de su pueblo?

La resultante de estos interrogantes y otros tantos que dejo en los pliegues del viento, fue una certitud con cuyas arborescencias se pavimentó la ruta a seguir. Una vez que entendí que la partitura vivaldiana no podía mantenerse en pie por sí misma y que, forzosamente, había que completarla, decidí refutar el libreto de Giusti para ceñirlo a la *Visión de los vencidos*; fue consecuente sustituir al italiano por el náhuatl, el maya y el español, amén de yuxtaponer instrumentos musicales prehispánicos en la orquestación barroca europea. Tenía que conseguir una ambientación sonora más apegada a lo que el argumento mismo presupone²⁶. Ambientación sonora y lingüística que tiene, vale decirlo, implicaciones de mayor hondura, con ella se coadyuva en la preservación de la cosmoacústica de los antiguos mexicanos.

Previsiblemente, a los personajes ficticios elucubrados por Giusti les di carpetazo, así como a su tesitura y jerarquía. Huelga decir que alteré la trama original y que para la reconstitución de la música faltante seleccioné gemas vivaldianas. De manera sucinta comento que mi libreto inicia la acción en Tenochtitlan antes del arribo hispano, que en el segundo acto aviene el encuentro de culturas y que la obra concluye con la muerte de Motecuhzoma II, al tiempo de la *Noche victoriosa*, mal llamada *Noche triste*.

En aras de la brevedad, la narración de las tensiones internas entre los protagonistas puedo soslayarla. Quizá sea atinado recalcar que para no caer en partidismos resolví la controvertida muerte de Motecuhzoma II de la manera más imparcial posible. El *tlahtoani* es apuñalado por los españoles, recibe una pedrada de manos indígenas, pero también acaricia la idea del suicidio.

He de confesar que una vez hundido en el torbellino, la aceptación cabal de mi ignorancia me obligó a pedir auxilio a los sabios de la historia de México, a los máximos estudiosos del *corpus* vivaldiano, a hombres de teatro, a etnomusicólogos, lingüistas y poetas. Con sus palabras de aliento logré sentirme menos indefenso en el pantano de inquietudes que me tragaba²⁷. Para mi alborozo, su adhesión con mis afanes fue tal, que trajo aparejada, entre otras venturas, la aceptación de mi tesis en el Doctorado en Estudios Mesoamericanos de la Universidad Nacional.

Caigo en la cuenta de que todo aquello que pueda seguir diciendo es prescindible. Lo mejor es hacer que la música hable por sí misma y, como versaría Neruda, que a la muerte de Moctezuma, “*todo lo que arde, canta, florece, baila y revive, todo lo permanente, alto y profundo de nuestra América lo acoja...*”

MOTECUHZOMA II



Idea original, reelaboración y nuevo libreto de

SAMUEL MÁYNEZ

Sobre músicas de

Antonio Vivaldi

Ópera en tres actos, con sinfonía

Venezia, 1733 – Mexihco-Tenochtitlan, 2009

²⁶ Vivaldi dejó ejemplos donde buscó ambientaciones sonoras menos italianizantes. Tal es caso de su ópera *Il Giustino*, donde introduce un salterio para simular el paisaje sonoro de Bizancio.

²⁷ Debo agradecer la asesoría que me brindaron los doctores Alfredo López Austin y Miguel León Portilla, los poetas Juan Bañuelos y Jorge Cocom Pech, el escritor Vicente Leñero y los maestros Francesco Fanna (director del *Istituto Italiano Antonio Vivaldi*), Giorgio Fava (Titular de los *Sonatori de la Gioiosa Marca*) Alejandro Reyes, Enrique Nieto, Rafael Tena y Librado Silva.

BIBLIOGRAFÍA

- Antei, Giorgio. *El caballero andante. Vida, obra y desventuras de Lorenzo Boturini Benaduci*. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2007.
- Fertonani, Cesare. *Antonio Vivaldi. La simbologia musicale nei concerti a programma*. Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992.
- Giusti, Alvise. *Moteczuma*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Di Sant 'Angelo. Venezia. Merceria all 'insegna della pace. 1733.
- Neruda, Pablo. *Oratorio menor a Silvestre Revueltas, de México, en su muerte*. México. Biblioteca Era, 1989.
- Pincherle, Marc. *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*. Dos vols. Paris, Flammarion, 1948.
- Revueltas, Silvestre. *Silvestre Revueltas por él mismo*. México, Ediciones Era, 1989.
- Talbot, Michael. *Vivaldi*. Madrid, Alianza Editorial, 1978.
- Wasielewski, Wilhelm von. *Die Violine und ihre Meister*. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 1, 1869.

