

# BARROCO



## Imagen DEL PODER

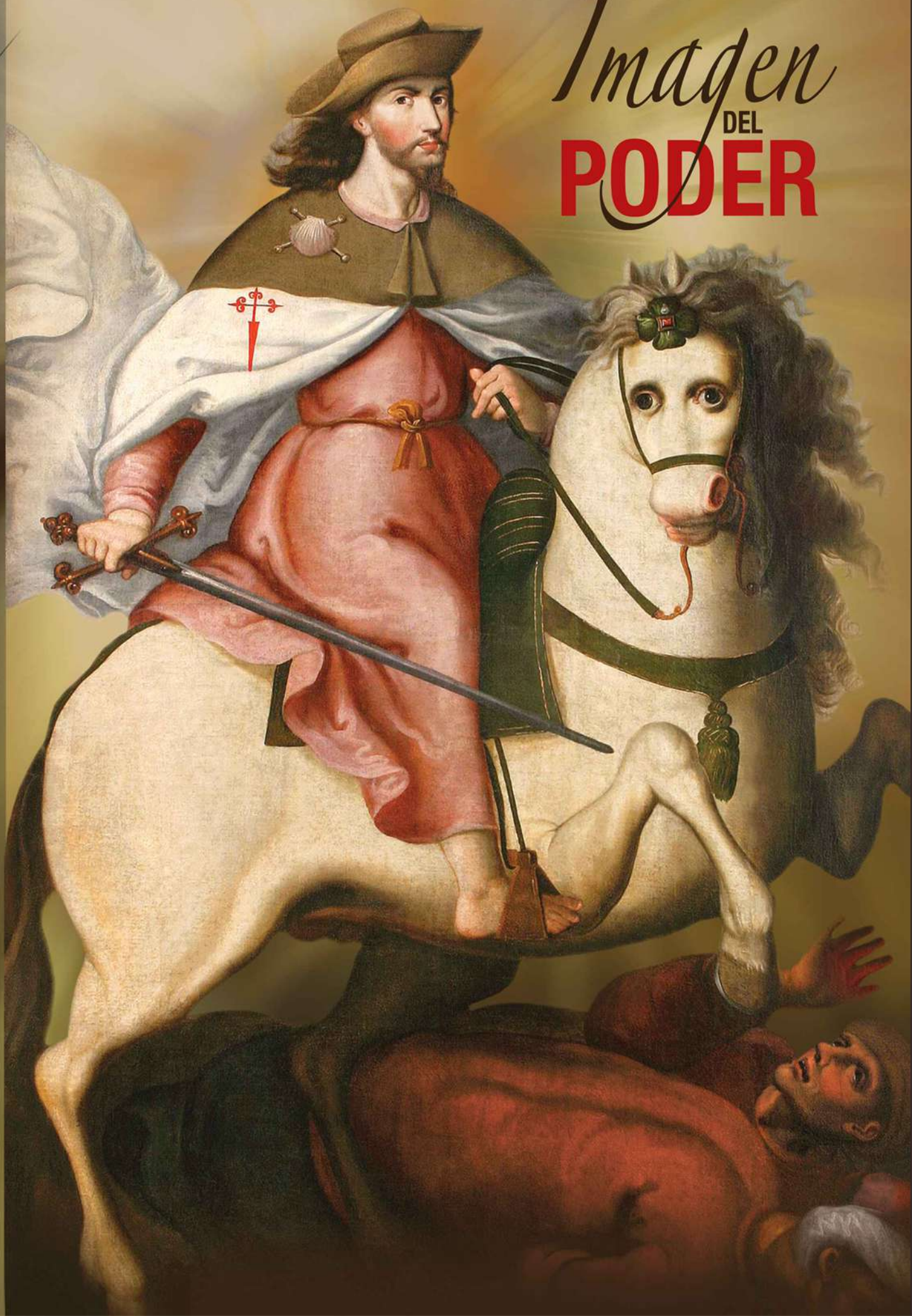




Imagen Portada: *Santiago*. Autor Anónimo  
Colección Museo Nacional de Arte. Bolivia

Libro publicado por la Editorial Visión Cultural  
Fundación Visión Cultural

Edición y Producción General:  
Norma Campos Vera

Diseño Gráfico:  
Fátima Gutiérrez

Impresión: Tecno Print

Depósito Legal: 4 - 1 - 1489 - 12  
Copyright © Fundación Visión Cultural  
[editorial@visioncultural.org](mailto:editorial@visioncultural.org)

Todos los derechos reservados

La Paz, Bolivia, 2012



# *Imagen* DEL **PODER**

FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL



VI ENCUENTRO INTERNACIONAL  
SOBRE BARROCO





# VI ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO



## ORGANIZACIÓN Y EDICIÓN:

Norma Campos Vera  
DIRECTORA DEL VI ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO  
FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL

## EL ENCUENTRO ES POSIBLE GRACIAS A:

FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL

GOBIERNO MUNICIPAL DE SANTA CRUZ DE LA SIERRA

UNIÓN LATINA

GRISO - UNIVERSIDAD DE NAVARRA

UPSA - UNIVERSIDAD PRIVADA DE SANTA CRUZ

EMBAJADA DE BRASIL

EMBAJADA DE ESPAÑA

EMBAJADA DEL ECUADOR

CONSULADO GENERAL DE CHILE

IRD - Instituto de Investigación para el Desarrollo

CENTRO CULTURAL SANTA CRUZ

# VI ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO

## *Imagen* <sup>DEL</sup> **PODER**

### CON EL AUSPICIO DE:

GOBIERNO MUNICIPAL DE SANTA CRUZ DE LA SIERRA

Percy Fernández. H. Alcalde Municipal

María Renée Canelas. Directora de Cultura, Patrimonio y Turismo

Juan Carlos Simoni. Jefe Departamento Cultura y Patrimonio

UNIÓN LATINA

José Luis Dicenta. Secretario General

Lisa Ginzburg. Directora de Cultura

Norma Campos Vera. Representante en Bolivia

GRISO - UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Ignacio Arellano. Director

Andrés Eichmann. Co-organizador

UPSA - UNIVERSIDAD PRIVADA DE SANTA CRUZ

Ricardo Martens. Presidente Fundación UPSA

Lauren Müller de Pacheco. Rectora

Victor Hugo Limpas. Decano Facultad de Arquitectura

EMBAJADA DE BRASIL

Marcel Fortuna Biato. Embajador

Evandro de Barros. Agregado Cultural

EMBAJADA DE ESPAÑA

Ramón Santos. Embajador

María Pérez. Agregada Cultural

EMBAJADA DEL ECUADOR

Susana Alvear Cruz. Embajadora

Michel Rowland. Primer Secretario

CONSULADO GENERAL DE CHILE

Jorge Canelas Ugalde. Cónsul General

Alejandra Cillerós. Agregada Cultural



IRD - Instituto de Investigación para el Desarrollo  
Marie-Danielle Demelas. Representante en Bolivia

CENTRO CULTURAL SANTA CRUZ  
Jorge Aliaga. Coordinador

UNA MIRADA AL BARROCO: EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA  
Teresa V. de Aneiva. Curadora

#### AGRADECIMIENTOS:

Orquesta Sinfónica de Sergipe. Brasil  
Calenda Maia. Chile  
Orquesta Municipal Camerata del Oriente  
Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Valladolid - España  
Silvio Mignano. Embajada de Italia  
Embajada de Francia. Ville de Nancy (France) - Conseil Général de Haute Savoy  
Fundación Cultural BCB  
Casa de la Libertad  
Rubén Darío Suárez Arana. SICOR  
Cainco  
Danilo Barragán Rocha,  
Marcelo Araúz, Paula de Paz Soldán  
Erick Rousseau, Paula Palacio  
Simona DiNoia, Luis Alberto Paz  
Silvia Rosza, Mayra Sanabria  
Fátima Gutiérrez, César Campos  
Tania Barrero, Fabiola Valda  
Miguel Aranda



# CONTENIDO

## PREFACIO

- 11 Norma Campos Vera  
DIRECTORA DEL VI ENCUENTRO  
INTERNACIONAL SOBRE BARROCO

## PONENCIAS

- 13 LA IMAGEN DEL PODER EN LOS ANDES  
TERESA GISBERT / BOLIVIA
- 23 EL LEGADO DE LA ANTIGÜEDAD Y DEL MEDIEVO  
EN LA ICONOGRAFÍA BARROCA DEL PODER  
MARGARITA VILA / ESPAÑA - BOLIVIA
- 33 UN ESCUDO, UN INFIERNO:  
REPERCUSIONES DE UNA IMAGEN DEL JUICIO FINAL  
GABRIELA SIRACUSANO / ARGENTINA  
AGUSTINA RODRÍGUEZ ROMERO / ARGENTINA
- 41 MONARQUÍAS RETRATADAS:  
IMÁGENES PARA LA CONTINUIDAD DEL PODER REAL  
AGUSTINA RODRÍGUEZ ROMERO / ARGENTINA
- 49 LA PINTURA MURAL Y LA CRISIS DEL PODER  
EN DOS IGLESIAS DE LA RUTA DE LA PLATA  
FERNANDO GUZMÁN SCHIAPPACASSE / CHILE  
MAGDALENA PEREIRA CAMPOS / CHILE
- 61 EL CULTO AL REY EN LAS MISIONES EX-JESUÍTICAS:  
EL CASO DE LAS PINTURAS MURALES  
DE GREGORIO VILLARROEL EN SAN JOSÉ DE CHIQUITOS (1810)  
ECKART KÜHNE / SUIZA
- 73 IMÁGENES DE UN REY SANTO.  
HUELLAS DE LA RECONQUISTA DE SEVILLA  
EN LA PINTURA NEOGRANADINA  
OLGA ISABEL ACOSTA LUNA / COLOMBIA
- 81 MEMORIAS DE APARIENCIAS.  
ENTRE LA REPRESENTACIÓN TEATRAL Y EL RETRATO DE GRUPO  
LEONTINA ETCHELECU / ARGENTINA
- 89 EL REY EN LA HOGUERA: LA DESTRUCCIÓN  
DE LOS RETRATOS DE LA MONARQUÍA EN VENEZUELA  
JANETH RODRÍGUEZ NÓBREGA / VENEZUELA
- 97 TENSIONES NAVIDEÑAS.  
PERMANENCIA DE ELEMENTOS BARROCOS Y SURGIMIENTO  
DE ASPECTOS MODERNIZADORES  
EN LA PASCUA SANTIAGUINA DEL SIGLO XIX  
OLAYA SANFUENTES / CHILE

# CONTENIDO

- 103 IMAGEN EXPORTADA:  
EL PODER DE LOS CENTROS DE PRODUCCIÓN  
EL CASO DE QUITO  
ALEXANDRA KENNEDY-TROYA / ECUADOR
- 111 EL AQUELARRE CRIOLLO  
MUJERES E INQUISICIÓN EN VENEZUELA  
DURANTE LA ÉPOCA BARROCA  
EMANUELE AMODIO / VENEZUELA
- 125 LOS CUERPOS DEL PODER EN LOS ANDES:  
LA MOMIA Y EL RETRATO  
MARÍA ALBA BOVISIO Y MARTA PENHOS / ARGENTINA
- 135 LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO INDIO EN EL PERÚ  
POR MEDIO DE LA VESTIMENTA (SIGLO XVI)  
ALEJANDRA VEGA PALMA / CHILE
- 141 CONQUISTA Y LENGUAJE ESCRITO.  
UN IMAGINARIO DEL PODER  
CARLOS D. MESA GISBERT / BOLIVIA
- 147 EL GOBERNADOR DE MOXOS  
LÁZARO DE RIBERA Y EL PODER  
ALCIDES PAREJAS MORENO / BOLIVIA
- 155 REPRESENTACIÓN DE LOS “BURÓCRATAS”  
COLONIALES. CHARCAS SIGLO XVI-XVII  
EUGENIA BRIDIKHINA / UCRANIA - BOLIVIA
- 163 EMBLEMAS DE PODER CACICAL  
EN BOLIVIA Y PERÚ S. XVI-XVIII  
LAURA ESCOBARI DE QUEREJAZU / BOLIVIA
- 173 SÍMBOLOS DE LEALTAD Y FIDELIDAD.  
FIESTAS Y CEREMONIALES EN EL CHILE BORBÓNICO  
JUAN MANUEL MARTÍNEZ / CHILE
- 179 EL INCA BARROCO:  
LOS ORÍGENES DE LA POLÍTICA NEOINCA DEL SIGLO XVII  
CARLOS ESPINOSA FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA / ECUADOR
- 183 LA MANCHA Y LA SANGRE:  
EL MARQUÉS DE SAN JORGE  
CARLOS ROJAS COCOMA / COLOMBIA
- 193 FRANCISCO Y SU ORDEN: DE ASÍS A YAGUARÓN.  
“VER A TRAVÉS DE LO VISIBLE LO INVISIBLE”. ELVIO LUNGHI  
MABEL AVILA / PARAGUAY
- 201 PODERÍO Y PROTAGONISMO DE LA COMPAÑÍA  
DE JESÚS: LA IGLESIA Y COLEGIO  
DE LA TRANSFIGURACIÓN EN EL CUZCO  
ROBERTO SAMANEZ ARGUMEDO / PERÚ



# CONTENIDO

- 211 EL URBANISMO COMO INSTRUMENTO  
DE AFIRMACIÓN DE PODER.  
EL CASO DE LA AUDIENCIA DE CHARCAS  
VICTOR HUGO LIMPIAS ORTIZ / BOLIVIA
- 225 *SVMPTUOSAS FÁBRICAS Y APARATOS CÉLEBRES.*  
ARQUITECTURA Y PODER:  
LOS ARCOS DE TRIUNFO EN EL SEISCIENTOS NOVOHISPANO  
LUIS JAVIER CUESTA HERNÁNDEZ / MÉXICO
- 241 DEVOCIONES Y CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES  
ENTRE LOS NEGROS Y MULATOS DE LA NUEVA ESPAÑA (S. XVIII)  
RAFAEL CASTAÑEDA GARCÍA / MÉXICO
- 249 INCAS Y CAUDILLOS EN DOS PIEZAS TEATRALES:  
O DE LOS HECHOS AL PAPEL  
ANDRÉS EICHMANN OEHRLI / ESPAÑA-BOLIVIA
- 261 EL BRASIL DE LOS FELIPES Y LA RECUPERACIÓN  
DE LA BAHIA DE TODOS LOS SANTOS  
LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES / BRASIL
- 271 PODER Y RESISTENCIAS  
EN LAS AUTOBIOGRAFÍAS POR MANDATO  
MARÍA EUGENIA OSORIO / COLOMBIA
- 279 EL DESVÁN, EL SÓTANO Y EL TORNO:  
VISUALIZACIÓN DEL PODER PATERNO  
EN DOS COMEDIAS DEL BARROCO ESPAÑOL  
GRACIELA BALESTRINO / ARGENTINA
- 287 PRESENCIA DEL PODER EN LA NOVELA PICARESCA:  
EL CASO DE “EL BUSCON”  
EDUARDO GODOY / CHILE
- 291 LA IMAGEN DEL PODER:  
LOS RETRATOS Y SEMBLANZAS DE GOBERNADORES  
EN LA *HISTORIA* DE ALONSO DE GÓNGORA MARMOLEJO  
MIGUEL DONOSO RODRÍGUEZ / CHILE
- 297 LENGUAJE Y PÚBLICO DEL TELÉMAGO EN LA ISLA  
DE CALIPSO *DE BERMÚDEZ DE LA TORRE.*  
LAS TESIS INÉDITAS DE JOSÉ MARÍA NAVARRO PASCUAL (1940-2008)  
CARLOS ARRIZABALAGA / PERÚ
- 305 UNA MIRADA AL BARROCO: EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA  
TERESA V. DE ANEIVA / BOLIVIA



## PRESENTACIÓN

**Norma Campos Vera**

Directora del VI Encuentro Internacional sobre Barroco

**E**l Barroco muestra expresiones tan variadas que constituyen una clara evidencia de contrastes, formas, símbolos y códigos. Lo percibimos en las diferentes esferas de la vida social. Se plasmaron contenidos iconográficos, generando muchas veces rupturas de tiempo y espacio, que fueron aprovechados por la imaginación de los artistas, literatos, arquitectos, entre otros, para lograr una vasta producción cultural. Son las diferentes áreas del conocimiento que enriquecieron el período barroco. Es innegable que lo complejo sustituyó a lo simple y lo natural facilitó el paso al artificio, concibiendo asombrosas formas de expresión. Reflexionar sobre todo ello, ha dado lugar a las diferentes versiones del Encuentro Internacional sobre Barroco, cuya sexta versión ha sido dedicada al tema “Imagen del Poder”, y que contó con la participación de especialistas de diferentes países en distintas disciplinas, cuyos trabajos se podrán encontrar en esta publicación.

El Barroco evidencia una serie de contrastes, ofrece a través de sus numerosos vehículos expresivos, diversas formas de manifestaciones, entre ellas, de la autoridad y del poder, en las que el ingenio va de la mano de un universo de símbolos. Estos elementos requieren variadas competencias de interpretación. Por ello, es preciso recurrir a múltiples disciplinas para intentar una adecuada aproximación a estas manifestaciones, a sus soportes y a sus actores, directos e indirectos.

La representación del poder se ha plasmado en una serie de obras portadoras de significados en los distintos ámbitos. Las sociedades tuvieron en el período Barroco sus peculiaridades. En una sociedad estratificada, las jerarquías se presentaban permanentemente y se traducían en conductas, indumentarias, símbolos de autoridad, en obras de arte, arquitectura, obras literarias, musicales, teatrales, etc., que fueron portadoras de significados, a menudo relacionados con la sacralización del poder en su amplio concepto.

De esta manera, fueron influenciadas las sensibilidades y las culturas de todos los estratos de la población, generando movimientos culturales, mostrando distintas visiones del mundo en cadenas de oposiciones, sobre las cuales se erigían los saberes teológicos, artísticos y hasta científicos que precisamente en el siglo XVII emprendían su despliegue.

La vasta producción cultural del Barroco ha dado lugar a la creación de obras de gran valor e importancia que hoy en día forman parte del patrimonio cultural de las distintas regiones y naciones.

La cultura barroca merece mayores espacios de investigación, reflexión y promoción, y es precisamente lo que se pretende con los Encuentros sobre Barroco, de generar una mayor conciencia del papel que cumple el patrimonio cultural en un espacio o territorio, ligado a la identidad cultural y a favor de la preservación, conservación, difusión e investigación cultural.







## LA IMAGEN DEL PODER EN LOS ANDES

TERESA GISBERT / BOLIVIA

### EL PODER, LA FE, Y LOS MITOS

**E**n toda sociedad el poder se establece en base a dos pilares fundamentales: las leyes, y el convencimiento de aquellos que tienen que acatarlas, de que están bien gobernados. Esto supone el respeto a las costumbres del país y la legitimidad de los gobernantes.

En la conquista del Perú, desde la muerte de Atahualpa (1533) hasta el gobierno del Virrey Francisco de Toledo y la ejecución del último Inca de Vilcabamba: Tupac Amaru I (1575); se vivió una resistencia militar de parte de los indígenas y hubo luchas internas entre los españoles y, finalmente, nació un movimiento religioso indígena, llamado Taqui Oncoy, el cual pervivió hasta los primeros años del siglo XVII.

Toledo para organizar el nuevo Estado, hizo el primer censo de población y organizó las “reducciones”, que consistían en reunir a los indígenas en pueblos de tipo español con el fin de facilitar el control. También dio varias ordenanzas tendientes a la desaparición de los antiguos dioses. Una de estas ordenanzas dice:

*“y por cuanto dichos naturales también adoran algún género de aves y animales, y para el dicho efecto los pintan e labran en los mates que hacen para beber y de plata, ... e los pintan en las paredes de las Iglesias. Ordeno y mando que los que hallaren los hagáis raer y quitareis ..... donde los tuviere y prohibiréis que tampoco los tejan en la ropa que visten”.*

A su vez el dominico Meléndez (1681) recomienda:

*“quitarles de los ojos (a los indios) todo aquello que no solo manifestamente fue ídolo adorado... y así se tiene mandado*

*que .... en ninguna parte, ni pública ni secreta de los pueblos de indios ... se pinte ... ni animales terrestres, volátiles, ni marinos, especialmente algunos dellos...”. Esta prohibición fue extensiva a la representación de los astros, pues Meléndez dice: “No se permita ni conservar sus ídolos, ni sus huacas, ni por razón de memoria y demostración de antigüedad...y así se tiene mandado que ... no se pinte el sol, la luna y las estrellas, por quitarles la ocasión de volver a sus antiguos delirios y disparates”.*

La simultaneidad entre la prohibición de representar animales y astros, y su vigencia en la arquitectura y la ropa, muestra cuán reacios fueron los indígenas para renunciar a sus divinidades y cómo los españoles tuvieron que tolerar ambiguas representaciones mimetizadas en la decoración barroca, y en el caso de los textiles se conservaron hasta hoy animales y astros en los diseños de los tejidos.

La aceptación de los naturales a su nueva situación no se dio tan fácilmente, ya que estos, mantuvieron esta resistencia invocando a sus dioses para que expulsen al Dios de los cristianos y, por supuesto, a los extranjeros que vinieron con El. Este último movimiento se conoce como el “Taqui Oncoy” (enfermedad de la danza). Finalmente, la conquista se había consumado y se busca una convivencia, desigual, pero convivencia al fin. Un paso definitivo fue mantener a los caciques y relacionarlos con la corona española, eximirlos de impuestos y hacerlos intermediarios entre el “rey” y la población indígena. Para conseguir esta convivencia era necesario tener la aceptación, de parte de los indígenas, del nuevo orden político y de la nueva religión; y de parte de los españoles la tolerancia de imágenes que aludían al viejo orden.



*Carro Triunfal con la Eucaristía sostenida por los reyes de España. Iglesia de Guaquí. Cuadro atribuido al pintor Juan Ramos (hacia 1730). Departamento de La Paz, Bolivia.*

Entrado el siglo XVII era necesario consolidar el nuevo orden y para ello se muestran lienzos con imágenes que relacionan el poder de los reyes con la defensa de la religión. Para entonces, mediados del siglo XVII, se había llegado a una cierta convivencia y el catolicismo era aceptado a través de mutuas concesiones. Entonces se decoran las iglesias con carros triunfales, pintados en lienzo, donde los monarcas hispanos llevan Eucaristía. Así podemos verlos hoy en los pueblos de Jesús de Machaca, Guaquí, y Achocalla, donde los reyes de España, omitiendo el tiempo que hay entre el primero y el último monarca, sostienen al unísono la Eucaristía. El cuerpo de Jesús en forma de hostia, era no solo un símbolo inequívoco, sino que era la presencia misma de Dios ante los hombres. Así los monarcas españoles se muestran como los que sustentan la fe católica, esa fe que da un trato especial a estos nuevos conversos que no podían ser juzgados por la inquisición, pues estaban exentos de ella, tenían sus propias leyes, y que, además, los que vivían en comunidades no estaban sujetos a un tributo personal. La hostia consagrada, “el cuerpo de Dios”, se muestra a través de la custodia, que en América tiene forma de Sol a diferencia de las custodias españolas que tenían forma de torre, como puede verse en la Catedral de Toledo.



*Custodia de la Catedral de Toledo. España.*



*Custodia hecha en Bolivia. Colección particular. La Paz.*



Este cambio de forma en la custodia, seguramente se dio en Cuzco, ya que en el Coricancha solía presentarse externamente la imagen del Sol. Al construirse la iglesia de Santo Domingo sobre los muros del templo del Coricancha, por la ventana del presbiterio se mostraba la custodia, no ya como torre sino en la imagen del sol; así se identificaba el cuerpo de Cristo con el astro. Lo que cada quien veía en esta custodia, sea español, mestizo, criollo o indio, era de la exclusiva incumbencia del sujeto. Para unos será Cristo-Hijo de Dios, para otros será el dios Sol, y para los más será simplemente Dios.

Más aun esta identificación visual del Dios cristiano con el Sol es, sin duda, un mensaje muy convincente para el pueblo indígena, y si son los reyes de España quienes sostienen este “Sol” el mensaje subliminal está dado. Los grandes carros triunfales con esta temática que se ven en las iglesias se multiplican en pequeños cuadros de uso privado con el mismo tema, aunque con algunas variantes, ya que no se muestra toda la dinastía, desde Carlos V hasta el monarca reinante, sino solamente se coloca el monarca vigente en ese momento. Hay lienzos con Carlos II, Felipe V, Carlos III y Carlos IV. La custodia está en una columna que sostiene el rey mientras los musulmanes tratan de tirarla al suelo. El rey es el defensor de Cristo, en su forma solar, y así se ha creado la relación entre el poder (representado por el rey) y la religión, representada por el Dios-Sol de la custodia, imagen que resulta válida tanto para indios como para españoles.

También hubo concesiones que llegaron a modificar el espacio de las iglesias cristianas, pues así como los indígenas hacían sus ceremonias al aire libre se crearon (ya desde México) las Iglesias con atrio y posas, a fin de que la catequesis y las misas pudieran darse en espacios abiertos. Buen ejemplo de ello es el Santuario de Copacabana.

Finalmente uno de los objetivos de la extirpación de la idolatría era extirpar los ídolos, quemándolos, destruyéndolos o echándolos al lago. Pero los cristianos se toparon con un inconveniente: en el Collao se adoraba a los cerros, que eran indestructibles. Es entonces que los extirpadores fundieron imágenes, así sobre los cerros pusieron a la Virgen que fue identificada con la Pachamama. Según Ramos Gavilán “*así como Sol con sus rayos fecunda la tierra, Dios fecunda a María*”. Se pintaron lienzos con esta iconografía, unos explícitos como en el caso de Potosí y otros implícitos como en el caso de Sabaya.

Pese a que el Concilio de Trento había prohibido la representación de la Trinidad en forma de tres personas, esto pervivió en los Andes, más aun persistieron las imágenes de la Trinidad con un solo cuerpo y tres cabezas. Había que representar tres personas distintas y un solo Dios. Los habitantes del antiguo Perú estaban acostumbrados a que los dioses no siempre fueran antropomorfos,



Iglesia de Santo Domingo. Cuzco, Perú.



El Rey de España defiende la custodia que los musulmanes intentan derribar. Colección particular.



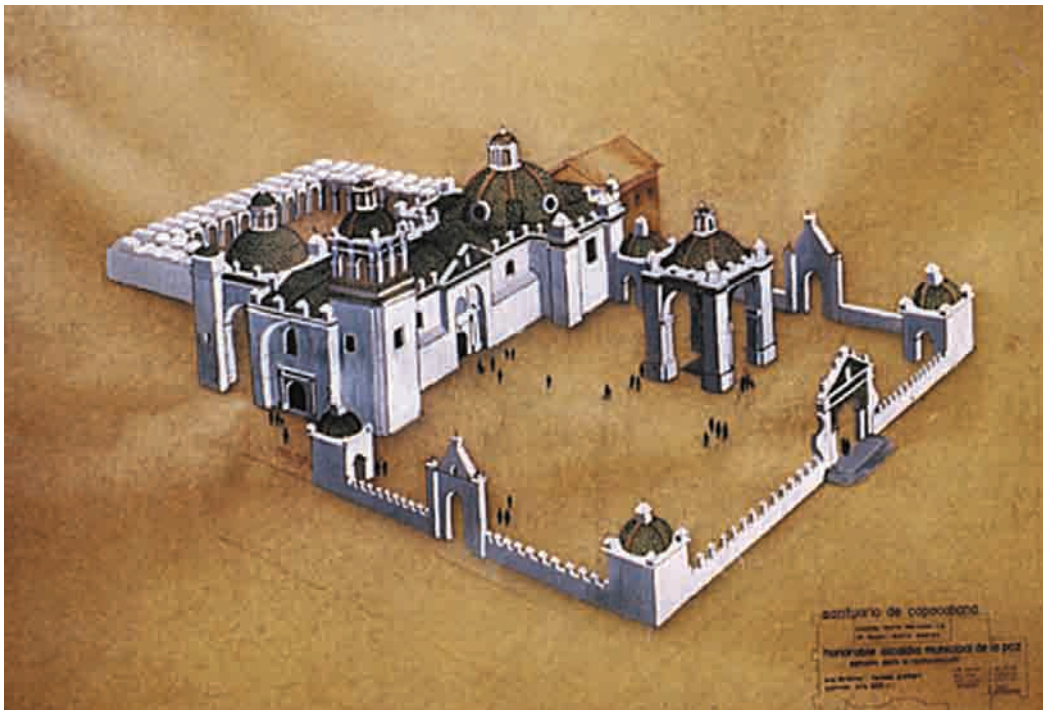


*La Trinidad*, donde Dios Padre tiene un Sol en el pecho lo que permite identificar a Dios con el Sol. Museo Regional de Cuzco, Perú.

podían tener dos rostros como Pachacámac, y de hecho existía un dios tricéfalo, llamado Tanga-tanga, al que alude Acosta, dice que es una prefiguración de la Sma. Trinidad. Por lo que estas imágenes fueron aceptadas en los Andes perviviendo allí aunque el Concilio de Trento las había prohibido expresamente.

Finalmente está Santiago, identificado con Illapa, dios del rayo, el que aun hoy se venera. La imagen que identifica a Illapa con Santiago nace cuando las tropas de Manco II cercan a los españoles en Cuzco, estos se refugiaron en la única y pequeña iglesia techada con paja. Los indígenas la asediaron con flechas encendidas. Una tempestad con rayos apagó el fuego y los españoles vencieron. En esta lucha los incas vieron a Illapa y los españoles a Santiago, su patrón. Desde entonces ambos quedaron identificados; por ello Santiago matamoros se convierte en Santiago mata indios.

Estas imágenes muestran como el poder colonial respeta el sentimiento religioso de los indígenas con imágenes ambiguas de doble lectura, pues les permite ser cristianos conservando al mismo tiempo sus tradiciones.



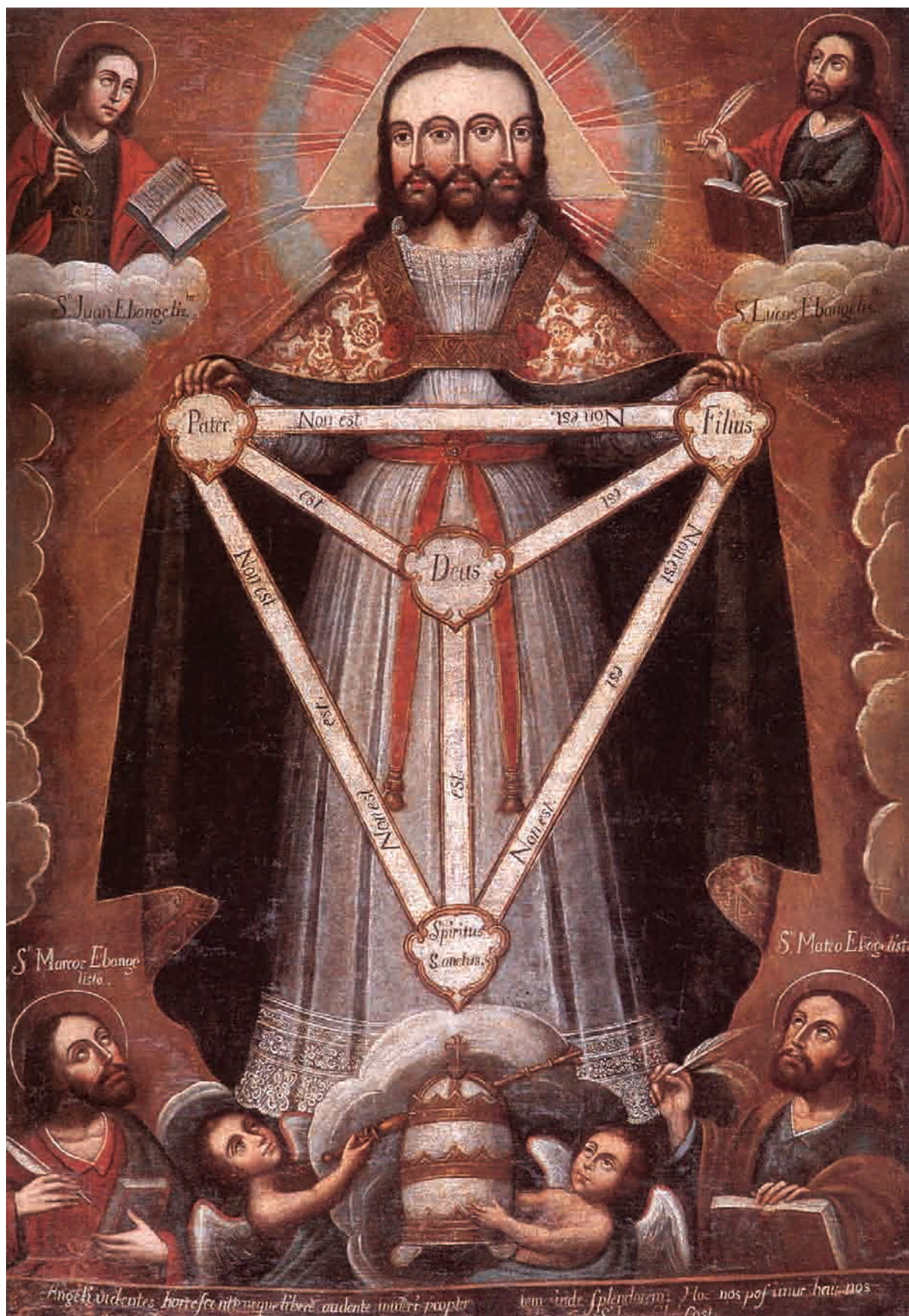
*El Santuario de Copacabana*, La Paz, Bolivia, con atrio delante de la iglesia lo que permite el culto al aire libre al que estaban acostumbrados los indígenas.





La Virgen identificada con el Cerro de Potosí. Como los cerros o “apus” formaban parte de la tierra la Virgen también es identificada con la Pachamama o Tierra. Museo Nacional Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia.





La Trinidad, en una versión europea prohibida por el Concilio de Trento, pues muestra a Dios con un solo cuerpo y tres cabezas. Museo de Arte, Lima. Perú.





*Dios tricéfalo del periodo formativo.*  
Museo Arqueológico de Cochabamba, Bolivia.



*Santiago mata-indios.* Museo de Cuzco, Perú.

## LA LEGITIMACIÓN DEL GOBIERNO

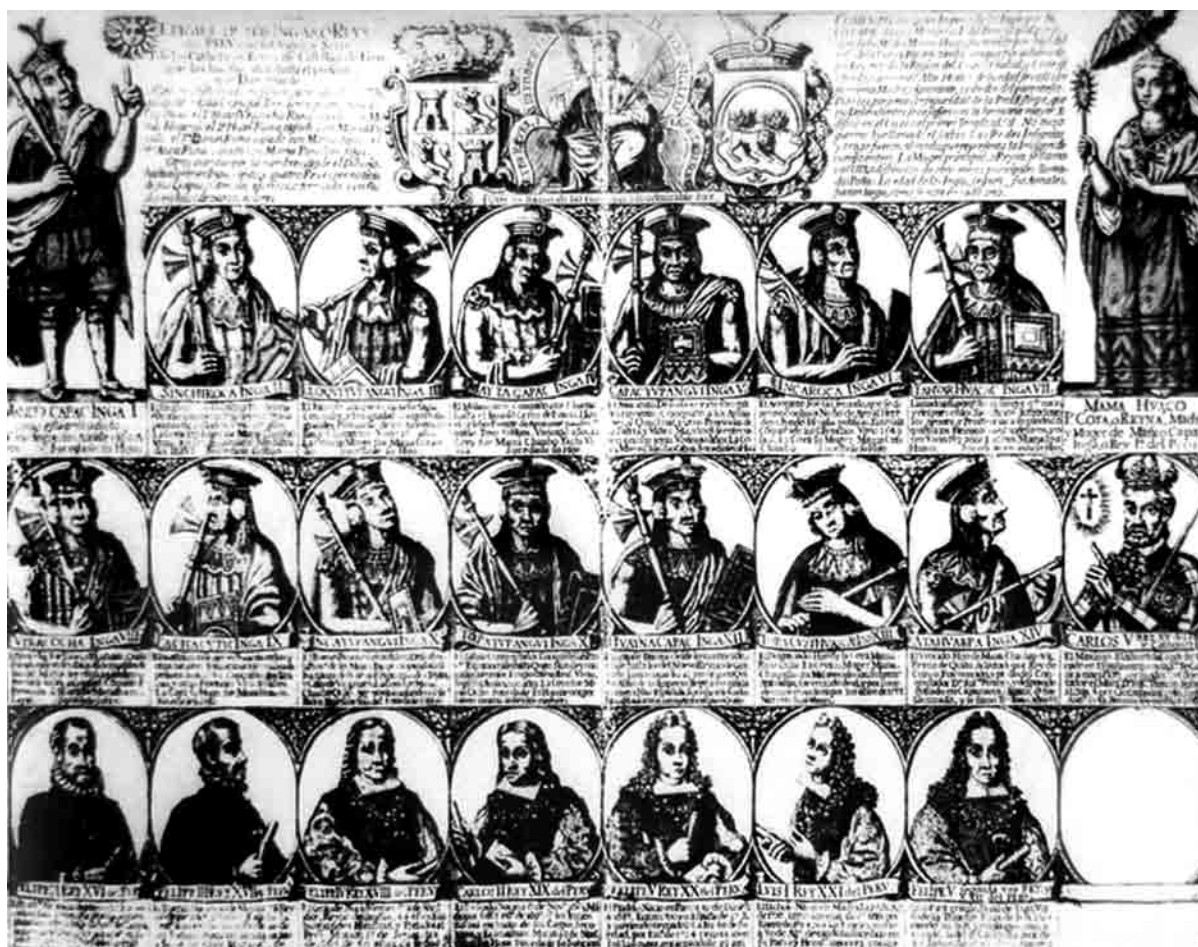
En la sociedad colonial, tanto entre los españoles como entre los indígenas, se mantuvo la costumbre de tener pinturas sobre la representación pictórica de los reyes incas, muchas veces acompañados de sus respectivas esposas, lo que indica el deseo de mantener viva una tradición y una historia que nunca se dio por terminada. La referencia más antigua la tenemos cuando el virrey Toledo manda a pintar cuatro paños con los linajes de los 12 incas para enviarlos a Madrid. Estos paños se guardaban en El Alcázar y perecieron en el incendio de 1734. Se supone que la portada del libro de Antonio de Herrera (1615) está tomada de los citados paños.

Durante todo el siglo XVII en la ciudad del Cuzco se pintaron series de los incas, su autor fue el pintor Navamuel que pinta a principios del siglo XVIII para el Marques de Valle Umbroso una serie de los reyes incas destinada al Virrey de Lima. Ya para ese tiempo era evidente el malestar en la población indígena, malestar que estalló en 1781 con la rebelión de Tupac Amaru II. Hacia 1723 se le encomienda a Alonso de la Cueva hacer un grabado sobre los reyes españoles como sucesores de los incas a fin de legitimar su mandato, dicho grabado fue ampliamente copiado y distribuido por todo el Virreinato, en él se muestran los incas desde Manco Capac hasta Atahualpa, y a continuación se coloca a Carlos V con la serie de los reyes españoles hasta el monarca reinante. Debajo de los bustos de cada inca se escribe, brevemente, la historia de su reinado; y bajo de los bustos de los reyes españoles se escriben todas las leyes que estos dieron a favor de los indios. Por ejemplo en Felipe II dice: “*Expidió la cedula sobre el servicio personal de indios en 1609. Con otras muchas a favor de ellos*”. De Carlos II dice: “*Mandó por su Real Cédula de 1697 que los indios no sean excluidos de los cargos seculares y eclesiásticos*”, etc. Este grabado, que era el medio visual de mayor difusión en su tiempo, tenía una finalidad política ya que por medio de él se coloca a los reyes españoles como legítimos sucesores de los incas y benefactores de los aborígenes. En un cuadro del mismo tipo se le añade la siguiente lectura: “*Efigie de los ingas o reyes del Perú con su origen y serie de los católicos reyes de Castilla y de León que les han sucedido hasta el presente*”.

El grabado de Alonso de la Cueva dio lugar a otros, siendo el mas conocido el de José Palomino publicado en el libro “*Viajes a la America Meridional*” de Jorge Juan y Antonio Ulloa. Dicho grabado que fue ejecutado en 1748 muestra a los reyes españoles como continuadores de la dinastía incaica. Pese a esta última propaganda política, ampliamente difundida, la rebelión de Amaru y Katari no se frenó y tuvo que ser sofocada por las armas.

El hecho de que el estado indígena sea el referente indispensable para legitimar cualquier gobierno se man-





Alonso de la Cueva que muestra la secuencia de los reyes incas seguidos por los reyes españoles.

tiene durante todo el siglo XIX. Bolívar se consideró no solo libertador sino restaurador que, en cierta manera, reivindicaba el incario. Así en un lienzo pintado sobre el grabado de Palomino vemos que el retrato del rey Carlos III ha sido tapado con el retrato de Bolívar y que sobre los reyes españoles se ponen los héroes de la Independencia como continuadores de los incas.

En el Siglo XIX se siguieron pintando las series de los reyes incas, pero se suprimieron completamente los reyes españoles. En Bolivia, que tradicionalmente tuvo el referente incaico en su pasado, después de la guerra del Pacífico y ya en el siglo XX buscó otro referente que fue el de Tiahuanaco, hecho que se acentuó después de 1952, especialmente por el apoyo que dio el gobierno a las excavaciones de Tiahuanaco. Ya se habían hecho trabajos en este centro arqueológico como los de Uhle, Bennett y Posnansky, pero después de 1952 estos trabajos se intensificaron. Con el paso de los años, los gobiernos empezaron a colaborar institucionalmente con las excavaciones de Tiahuanaco y en el siglo XXI se utilizó este escenario para la legitimación del gobierno. Quedó atrás el referente inca y se mantuvo velada la historia del oriente, relega-

da por su fuerte ligazón al pasado colonial y por desarrollarse en un contexto ecológico y cultural muy diferente.

Pese a que Bolívar abolió los cacicazgos en las ciudades andinas –sobre todo La Paz– los caciques siguieron siendo reconocidos pues allí los descendientes de éstos siguieron en los puestos de poder hasta fines del siglo XX. El presidente Andrés de Santa Cruz era hijo de la cacica de Guarina, Juana Calahumana. El presidente Pando, que llevó adelante la “guerra federal” (1989-1900) por la cual la capital de Bolivia se trasladó de Sucre a La Paz, estaba casado con una descendiente de los caciques Guarachi de Jesús de Machaca; en el siglo XX uno de los candidatos a la presidencia descendía de los caciques Guachalla de Pucarani, y un canciller de la República descendía de los Caciques de Caquiaviri; así mismo entre los descendientes de los Siñani, caciques de Carabuco, hay varios intelectuales influyentes. Algunas de estas familias aun guardan los escudos nobiliarios con las armas que les concedieron los reyes.

Así vemos como la imagen del poder en los Andes siempre tiene una relación “histórica” con el pasado indígena, y una relación sentimental con las creencias que a través de imágenes y fiestas se mantiene.





Pintura que copia el grabado de Palomino. Al centro el Rey Carlos III.  
Colección particular, La Paz, Bolivia.



Detalle.



La pintura anterior donde el retrato de Bolívar se había superpuesto al rey español.  
Con posterioridad un restaurador mal informado borró a Bolívar dejando visible la imagen del Rey.  
Colección particular, La Paz, Bolivia.



Detalle.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, José de, *Historia natural y moral de las Indias*, 2 vol. Sevilla, 1984.
- Arzans de Orsua y Vela, Bartolomé, *Historia de la Villa Imperial de Potosí (1736)*. 3 Tomos. Providence, 1965.
- Boulton, Alfredo, *El rostro de Bolívar*. Caracas, 1982.
- Calancha, Antonio de la, *Crónica Moralizada de la Orden de San Agustín en el Perú*. Barcelona, 1638.
- Cieza de León, Pedro, *La crónica del Perú*. Madrid, 1847.
- Duviols, Pierre, *La destrucción de las religiones andinas*. México 1970.
- Escobari de Querejazu, Laura, *De caciques nobles a ciudadanos paceños*. La Paz, 2011.
- Flores Galindo, Alberto, *Buscando a un Inca. Identidad y utopía en los Andes*. Instituto de Apoyo Agrario. Lima 1987.
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales*. Madrid 1723.
- Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Tercera edición, La Paz, 2004.
- *EL paraíso de los pájaros parlantes*. Tercera edición, La Paz 2000.
- Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes*. F.C.E. México 1994.
- Lara, Jaime, *CORPUS CHRISTI The Sun of God en Christian Texas for Aztecs. Art and Liturgy in Colonial Mexico*. University of Notre Dame Press. Indiana. USA. 2008.
- Ponce Sanjinés, Carlos, *Panorama de la Arqueología Boliviana*. La Paz 1981.
- Ramos Gavilán, Alonso, *Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*. Lima 1621.
- Ulloa Antonio y Jorge Juan, *Viaje a la América Meridional*. 1748.
- Wachtel, Nathan, *Sociedad e Ideología*. I.E.P. Lima 1973.



## EL LEGADO DE LA ANTIGÜEDAD Y DEL MEDIEVO EN LA ICONOGRAFÍA BARROCA DEL PODER

MARGARITA VILA / ESPAÑA - BOLIVIA

De los innumerables conceptos gestados por la mente humana, pocos han mantenido una transmisión visual tan fiel a sus orígenes como el del poder. Bastará revisar unas cuantas obras de la historia del arte para comprobarlo.

No parece casual que las más antiguas imágenes del poder remonten al Neolítico, periodo en el que la incipiente actividad agropecuaria estuvo ritmada por el culto a divinidades propiciatorias de la vida<sup>1</sup>. A una de ellas parece dedicada la estatuilla de Çatal Hüyük modelada hacia el 5.900 a.C. (Fig. 1). Ni el diminuto tamaño, ni la humildad de su estuco, son óbices para la monumentalidad y sentido de poder que transmite. Basta observar su aspecto para suponer que encarna algo más que la fertilidad femenina, acaso el poder generador de la tierra, sentada como está en un trono flanqueado por felinos en una composición tan frontal y simétrica como en las representaciones faraónicas<sup>2</sup>.

Así acontece con la de Kefrén, tallada hacia el 2550 a. C. Como la anterior y las que a continuación veremos, se

muestra firme y con el hieratismo a través del cual los egipcios buscaron manifestar la eternidad e inmutabilidad de lo divino. Mil trescientos años después, las colosales estatuas de Ramsés II a la entrada del Gran Speos de Abu Simbel reiteran la idea. La multiplicación de su figura, sumada al colosalismo, proclama la grandeza y poderío de un gobernante reverenciado como un dios entre su pueblo<sup>3</sup>.

Colosal fue también la imagen que de Zeus concibió Fidias para el templo de Olimpia en torno al 430 a.C. Tan impresionante fue su solemne apostura que se la incluyó entre las maravillas del mundo antiguo, siendo su efigie difundida a través de monedas y estatuas por todo el Mediterráneo. Acertado estuvo Quintiliano al decir que “su belleza añadió algo a la religión tradicional”, de tanto que conviene la majestad de la obra “al dios representado en ella”<sup>4</sup>. No ha de asombrar, pues, que a pesar de su desaparición, perdurase su eco en estatuas imperiales romanas y en las representaciones post-constantinianas del omnipotente Cristo.

<sup>1</sup> C.S. Chard: *El hombre en la prehistoria*, Ed. Verbo Divino, Estella, 1976, pp. 325-364 y Gardner's *Art through the Ages*, I, *Ancient and Medieval Art*, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., Nueva York, 1975, pp. 36-46.

<sup>2</sup> La fotografía está tomada de VV.AA.: *Historia Universal Lexus*, Ed. Lexus, Barcelona, 1999, pág. 14. Véase también H. W. Janson: *History of Art*, Ed. Harry N. Abrams, Nueva York, 1991, pp. 80-82, fig. 45.

<sup>3</sup> M. Stokstad: *Art History*, Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1995, pp. 104-105 y 118-119; M. Saleh y H. Sourouzian: *Catalogue Officiel du Musée Egyptien du Caire*, Ed. Philipp von Zabern, Maguncia, 1987, fig.31 y J.Sureda: *Historia Universal del Arte*, I, Ed. Planeta, Barcelona, 1986, figs. 225 y 275, pp. 184-185.

<sup>4</sup> Para la reconstrucción de su apariencia, véase el dibujo de hacia 1900 recogido en la *Historia Universal Lexus*, op.cit., pág. 160. Sobre la imagen de Zeus y su repercusión pueden consultarse G.M.A. Richter: *El arte griego*, Ed. Destino, Barcelona, 1980, pp. 118-9, figs. 149-151; A. Blanco Freijeiro, *Arte Griego*, C.S.I.C., Madrid, 1975, pp. 213-214 y también J. Yarla: *Fuentes y documentos para la Historia del Arte*, I, *Arte Antiguo*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1982, pp. 235-8 (Filostrato).





Fig. 1 Diosa de Çatal Hüyük, c. 5900 a.C.



Fig. 2 Missorium de Teodosio, c. 388.

Una de las más antiguas entre éstas, la plasmada en el mosaico de Sta. Pudenziana de Roma hacia el 415, le presenta cubierto de ropajes tan resplandecientes como su dorado nimbo<sup>5</sup>. Éste se aplicó primero a gobernantes helenísticos asimilados a Helios y desde el siglo III a monarcas sasánidas y romanos, volviéndose más notable su uso a partir del culto que Constantino profesó al Sol invicto y de su asunción como vicario del Rey de los Cielos.

Una de las imágenes que más claramente encarna esa concepción de monarquía sacralizada es la repujada en el disco de plata que en el 388 regaló a un leal funcionario el emperador Teodosio (Fig. 2). Como en las imágenes divinas previas, su frontalidad y rigidez simbolizan la inmutabilidad de su autoridad y la eternidad de su imperio en tanto que imagen terrenal del gobierno de Cristo<sup>6</sup>. Y también aquí la superior escala de su figura denota una jerarquía cuasi divina. Inferiores son las efigies de sus corregentes por entonces, Valentiniano II y Arcadio. La autoridad reservada a éstos se manifiesta mediante los atributos de poder que se tornarán distintivos de reyes y emperadores cristianos posteriores: el orbe alusivo al dominio sobre una porción del mundo y el cetro distintivo de la autoridad regia. Las diademas, mantos y escabeles en los que reposan sus pies completan –con los tronos y el gablete de gloria que enmarca a Teodosio– los atributos propios de la majestad imperial. Comparados con ellos, los soldados de la guardia palaciega parecen tan minúsculos como el funcionario que recibe la dádiva sin que su emperador se gire, mostrando hasta qué punto es insensible la dignidad de su cargo a todo accidente o cambio. El hecho de que hacia él revoloteen amorfos con victoriosas coronas y que bajo sus pies se efigie a la Madre Tierra de frutos rebosantes, no hace más que glorificar al emperador como gran señor del mundo y representante de Dios en la tierra.

Durante siglos perduró tal idea, como nos prueban famosas imágenes de Justiniano y Otón III. En el mosaico de San Vital de Rávena, el emperador bizantino destaca por su nimbo en medio de los representantes de los poderes civil, militar y eclesiástico sometidos a su augusta persona. En la efigie de Otón III presente en el Evangelario de Aquisgrán (Fig. 3), el joven emperador otoniano, entronizado y frontal, está inmerso en una mandorla.

Suele ésta simbolizar la gloria divina, según se advierte en el Cristo Pantocrátor de Tahull y en otras muchas representaciones semejantes del Medievo<sup>7</sup>. Sólo, pues, el carácter de *christomimetes* o personificador de Cristo que asume Otón III, la autoriza. Tan extraordinario rango que

<sup>5</sup> H. Honour y J. Fleming, *A World History of Art*, Laurence King Ltd., Londres, 1991, pp.265-268, fig. 7, 17.

<sup>6</sup> M. García Bellido, *op.cit.*, pp.773-6, figs. 1312-14 y H. Honour y J. Fleming, *op. cit.*, fig.7-18, pág. 268.

<sup>7</sup> O. von Simson, *Sacred Fortress: Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, Univ. of Chicago Press, 1948, pág. 35, *Gardner's Art through the Ages*, I, pp. 269-271 y M. Stokstad: *op. cit.*, pp.313-316 (Rávena), pág. 503, fig. 14-31 (Otón III) y pp. 525-527, fig. 15-19 (Tahull).



Fig. 3 Otón III en el Evangelario de Aquisgrán, c. 1000.



Fig. 4 Napoleón Bonaparte entronizado, por Ingres, 1806.

da enfatizado por sus brazos abiertos con el orbe crucífero, el rollo extendido por los símbolos de los evangelistas y la mano divina que le corona desde el cielo. Se visualiza así la idea política del soberano por gracia divina tan debatida en los textos jurídicos barrocos. Y lo hace en un grado aún mayor que el manifestado en monedas acuñadas en Bizancio que combinan las efigies imperiales con la representación de Cristo. Pero si ya lo señalado redundaba en una imagen de poder absoluto, éste se intensifica mediante la figura que sostiene el trono y encarna a la Tierra sometida.

Igualmente se hallan personificadas en cuatro doncellas las tierras del imperio ottoniano –Italia, Francia, Ale-

mania y Germania– que ofrecen al emperador sus orbes en un evangelario miniado a fines del siglo X. La pleitesía que en la miniatura de Aquisgrán rinden nobles, ejército y clerecía al emperador, es simbolizada por ellas<sup>8</sup>. Como en el *missorium* de Teodosio, también aquí la jerarquía del emperador se manifiesta mediante la superior estatura y el baldaquino que lo enmarca. Y como aquél, aparece investido con los emblemas de poder –trono, manto, corona, cetro y orbe– que, transmitidos desde el Bajo Imperio por la *Notitia Dignitatum* se constituyeron en distintivos de las imágenes monárquicas. Una de éstas es la que Ingres pintó de Napoleón Bonaparte (Fig. 4) en 1806, poco

<sup>8</sup> Las miniaturas ottonianas son estudiadas por J. Beckwith, *Early Medieval Art*, Thames and Hudson Ltd., Londres, 1986, pp. 97-107, figs. 84-85 y 87. Sobre la realeza cristocéntrica, véase E. H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Alianza Ed., Madrid, 1985, pp. 53-92 y 462-471, figs. 5 y 32, además de la imagen del rey David presente en la carolingia Biblia de Viviano contenida en las *Masterpieces of Illumination* publicadas por I. Walter y N. Wolf en la Ed. Taschen, Colonia, 2005, pág. 97, y en R. Calkins, *Illuminated books of the Middle Ages*, Ed. Thames and Hudson, Londres, 1983, pp. 107-9, cuyo contenido se relaciona con la *Maiestas Domini* de otra de sus páginas, siendo presentado así David como una suerte de anticipación del Señor del Universo. De las monedas bizantinas mencionadas, correspondientes a Justiniano II (685-95) y Basilio I (869-79) se trata en H. Honour y J. Fleming, *op. cit.*, figs. 7-47 y 7-48, pp. 283-86





Fig. 5 *Apoteosis de la Monarquía española*, por Tiepolo, 1765.

después de su proclamación como emperador de Francia<sup>9</sup>. Pocas veces el poderío se manifiesta en símbolos tan diversos como los romanos –la corona de laurel, águilas y orbes–, medievales –el manto, la espada– y cristianos –el respaldo en forma de lábaro, la mano divina del cetro, la larga túnica blanca– combinados en este hierático retrato.

Representaciones medievales y modernas reiteraron la entronización y emblemas propios de la autoridad. Algunas, además, enriquecieron su significado con la alegoría de las virtudes del gobernante o de las riquezas y partes del estado. Una de las más llamativas fue la plas-

mada por Ambrogio Lorenzetti en 1338 para el Palacio Público de Siena, al mostrar al Buen Gobierno rodeado por personificaciones de virtudes morales y teologales<sup>10</sup>.

Carácter alegórico revisten igualmente las figuras que acompañan a las hijas de Enrique VIII de Inglaterra en un cuadro de Lucas de Heere relativo a la sucesión de los Tudor. En la pintura, el entronizado soberano centra la composición recibiendo el homenaje de su primer sucesor, el adolescente Eduardo VI. Le flanquean, a su diestra, su primogénita María y el esposo de ésta, Felipe II de España, seguido del dios Marte (suponemos que por la guerra naval librada en 1588 entre ambos estados). El frente lo ocupa Isabel, su más destacada heredera, cuya sabiduría y próspera administración encomian las figuras de Minerva y la Abundancia que la escoltan.

Unas décadas antes, otro pintor se propuso transmitir algo de la gloria y poderío que los súbditos británicos reconocían en la llamada “reina virgen” mediante una imagen evocadora de los iconos sagrados. Mayestática en su porte y resplandeciente vestimenta, la soberana es portada en andas por sus devotos cortesanos como si de una venerada santa se tratara<sup>11</sup>.

Por ese mismo tiempo, el Veronés creaba una elaboradísima representación del poderío de un estado en el *Triunfo de Venecia*. Éste, pintado para el Palacio Ducal en 1585, puede ser considerado como el modelo de cuantas alegorías estatales plasmaron los artistas del periodo Barroco<sup>12</sup>. Superando a la soberana británica, la ilustre Venecia aparece encumbrada en los cielos. Respaldata por torres alusivas a la República, recibe la corona que le trae la Victoria mientras la Fama proclama su triunfo. En torno a ella, otras figuras completan su sentido, celebrando las libertades públicas, la fecundidad de sus campos, la prosperidad mercantil y la protección dispensada a las artes.

Fue otro veneciano, Tiepolo, el responsable de enaltecer el gobierno del ilustrado Carlos III con la *Apoteosis de la Monarquía española* que pintó para el Palacio Real de Madrid en 1765 (Fig. 5). Entronizada en el cielo y rodeada de las virtudes de la nación, apoya su diestra en un león que, como los que decoraban los tronos

<sup>9</sup> Las imágenes imperiales otomanas son tratadas por L. Grodecki et al. en *El siglo del año mil*, ed. Aguilar, Madrid, 1973, pp. 86-188. Del retrato de Napoleón, conservado en el Musée de l'Armée de París, tratan K. Clark, *Civilisation*, Harper and Row, Publ., Nueva York, 1969, pág. 301, fig. 208 y E. Bornay en la *Historia Universal del Arte*, Ed. Planeta, Barcelona, 1986, t. VIII (*El Siglo XIX*), pp 71-2, fig. 103. Dada la conservación de la miniatura otomana en la colección francesa de los Condé, es posible que fuera conocida por el diseñador del traje para la ceremonia de coronación de Bonaparte. De la importancia del retrato como evidencia figurativa del pasado da cuenta F. Haskell en *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, Yale Univ. Press, New Haven, 1993, pp. 26-80.

<sup>10</sup> Se ocupa del fresco y de la importancia de la justicia como principal asiento del gobierno E. H. Kantorowicz, *op.cit.*, en pp. 93-187 (la realeza ius-céntrica), fig. 18. Para la pintura, véase la edición de *Masterpieces of Western Art* por Taschen, Colonia, 1996, pp. 40-41.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 513-14. De otros retratos de la época trata M. Falomir en “El retrato de corte”, pp. 109-23 del *Catálogo de la exposición El retrato del Renacimiento*, Museo del Prado, Madrid, 2008.

<sup>12</sup> Véase la fig. en M. Vila Da Vila: “Reflexiones en torno al “Barroco” y sus orígenes”, pp.17-34, fig. 8 y en R. G. Tansey y F.S. Kleiner: *Gardner's Art through the Ages*, Harcourt Brace College, Forth Worth, 1996, pp. 786-7, fig. 22-67 (Venecia).

egipcios y medievales, encarna el poderío de la nación. El recurso a la mitología se enriquece con las figuras de Hércules y el Océano, en referencia a la fortaleza, la constancia en el esfuerzo y la vastedad de un Estado cuyas fronteras se extendían allende los mares<sup>13</sup>.

Justamente a la diversidad de tierras dominadas por tal nación aluden las figuras expuestas por Manuel Samaniego en el grabado correspondiente al “Español” en la serie dedicada a las *Virtudes y Defectos de los pueblos europeos* editada en 1788. Al igual que en el fresco anterior, también aquí la monarquía se encarna en una figura femenina. Los tradicionales atributos de majestad –el trono, dosel, manto de armiño y corona– se suman a la frontalidad para lograr la impresión de autoridad y poderío. De nuevo, las virtudes atribuidas a la nación, simbolizadas en el vigoroso Hércules y la sabia Minerva, la flanquean, junto con las alegorías de la Abundancia y la Religión Católica.

Similar composición y propósito cumple la lámina dedicada al “Italiano”. Como era de esperar, es la efigie papal la sedente en un trono inspirado en la cátedra de San Pedro del Vaticano. Sustituyendo el cetro por el báculo y la corona por la tiara, el artista logra una imagen de la dignidad papal tan distintiva como las previas<sup>14</sup>.

Son numerosas, en efecto, las imágenes que el Barroco creó para simbolizar los alcances del poder. Un trono sobre alto estrado, dosel, manto, corona y cetro, junto con una corte de espíritus impíos configuran el dominio del Anticristo plasmado en una pintura de la iglesia de Cachiaviri (1739) basada en un grabado de Wierix. La diferencia principal en cuanto a la composición estriba en la visión lateral del abominable soberano, propia de Judas en el arte medieval; pero sería temerario imputar exclusivamente a la maldad de aquél tal disposición si consideramos que una pose similar fue dada por Samaniego al soberano francés en otra de sus láminas<sup>15</sup>.

Y es en Francia en donde hallamos una de las más fastuosas imágenes del esplendor monárquico. Se trata de la pintura que J. Nocret dedicó a Luis XIV en 1670, tras haberse establecido la corte en Versalles (Fig. 6). Reclinado bajo un dosel en torno al cual se disponen sus familiares, el soberano –en consonancia con el papel de rey Sol que asumió al

iniciar su reinado– aparece envuelto en un manto dorado que deja su pecho al descubierto, a usanza de las divinidades clásicas. Tal como sucede en el Parnaso pintado por Rafael en la Estancia de la Signatura del Vaticano, al joven rey le rodean las musas. Conforme a lo que sucedía en los ballets de la corte, cada miembro de su familia interpreta una figura mitológica, manifestándose las damas como Diana, Venus o Flora, el delfín como el lucero del alba y el hermano del rey como un garante de la prosperidad del reino al sostener la rebosante cornucopia con el orbe<sup>16</sup>.

La presentación de Luis XIV como un dios no parece haber escandalizado tanto a los católicos de su corte como sucedió tres siglos después en EE.UU. cuando H. Greenough plasmó a su primer presidente como Zeus. Tanto molestó la majestuosa imagen de “Washington, el pacificador” –semidesnudo y entronizado– a un congresista contemporáneo, que propuso arrojarla al río Potomac “para ocultarla del mundo”<sup>17</sup>. Y es que la sobriedad e ideales democráticos que cimentaban la nueva república no se condecían con el endiosamiento al que el escultor había elevado al padre de la nación americana, por más que su intención hubiera sido honrar al hombre que había logrado la independencia al terminar la guerra con los británicos.

Fue la formación italiana del escultor la que inspiró semejante imagen. Como ya señalamos y se advierte en el camafeo de la *Gemma Augusta* (Fig. 7) tallada en honor del primer emperador romano, la presentación de un soberano a la manera de Júpiter fue algo habitual entre los gobernantes de la dinastía Julio-Claudia<sup>18</sup>.

La presencia de figuras alegóricas como la Madre Tierra, la *Oecúmene*, la diosa Roma y la Victoria para ensalzar el gobierno de los césares no era nueva en el imperio. Se había utilizado primero en el *Ara Pacis* y volvió a aparecer públicamente en el Arco de Tito hacia el año 80. La entrada imperial que tras las guerras judaicas en él se plasma, muestra a Tito coronado por la Victoria en un carro acompañado por las figuras alegóricas del Honor, el Genio del Pueblo Romano y la misma diosa Roma<sup>19</sup>. Y como las imágenes sedentes anteriores, también los triunfos imperiales romanos inspiraron las composiciones triunfales del Renacimiento y del Barroco. Si la dedicada por

<sup>13</sup> J.L. Morales y Marín: *Historia Universal del Arte*, Ed. Planeta, t.VII (*Barroco y Rococó*), fig. 733, pp. 387-8 (Tiepolo).

<sup>14</sup> S. Sebastián: “El arte iberoamericano del Siglo XVIII”, *Summa Artis*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1986, t. XXIX, pp. 377-81, figs. 419-420.

<sup>15</sup> La fotografía de la pintura y la explicación de sus textos se incluye en el estudio de G. Siracusano “¿No escuchas? ¿No ves? Interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las Postrimerías”, *Memoria del V Encuentro Internacional del Barroco: Entre cielos e infiernos*, Ed. Fundación Visión Cultural, La Paz, 2010. pp. 75-84, fig.4. El grabado de Samaniego se incluye en *Summa Artis*, *op.cit.*, fig. 421, pp. 377-81.

<sup>16</sup> Para las obras, véase la *Historia Universal Lexus*, *op.cit.* pp. 539-541 y A. M. González: *Rafael*, Ed. Historia 16, n° 8, Madrid, 1993, pp. 42-47.

<sup>17</sup> R. G. Tansey- F.S. Kleiner: *Gardner's Art through the Ages*, pág. 934, fig. 26-3.

<sup>18</sup> M. Stokstad: *op. cit.*, pp.245-249, fig. 6-32 (*Gemma Augusta*), Honour y Fleming, *op.cit.*, pág.179, fig.5-54 y García Bellido, *op.cit.*, pp. 241-2, fig.376.

<sup>19</sup> *Gardner's Art through the Ages*, I, *op.cit.* pp. 228-231, fig.6-52, Honour y Fleming, *op.cit.*, pp.182-3, fig.558 y García Bellido, *op. cit.*, pp. 324-6, fig. 541 (Arco de Tito).





Fig. 6 *La familia de Luis XIV*, por Noret, 1670.



Fig. 7 *La Gemma Augusta de Viena*, S. I.



Fig. 8 *El Triunfo de Enrique IV de Francia*, por Rubens, c. 1630.

Piero della Francesca a su patrono, Federico de Montefeltro hacia 1460 presenta al culto duque sentado en un carro con virtudes y coronado por la Fama, el Triunfo que de Enrique IV de Francia dejó inacabado Rubens hacia 1630 (Fig. 8) le muestra portando una rama de olivo mientras la personificación de Francia guía su cuadriga, le corona la Victoria y sobre él vela la diosa Ceres, en alusión a la abundancia que su gobierno trajo al reino tras las guerras libradas entre él y otros candidatos al trono<sup>20</sup>.

El legado de la antigüedad en la conformación de las imágenes del poder de la era barroca se advierte asimismo en los retratos ecuestres de reyes y emperadores. Es bien conocida la profunda influencia que el retrato de Marco Aurelio ejerció sobre los de posteriores monarcas y jefes militares. Por textos medievales sabemos que bajo

la pata alzada del caballo se hallaba un bárbaro en actitud suplicante<sup>21</sup>, siendo la clemencia del emperador filósofo hacia el vencido la celebrada aquí por el bronzista.

Más elocuente del poder del soberano, con todo, es la composición exhibida en una ebúrnea placa bizantina (Fig. 9). El emperador tallado en ella hacia el 500 brinda una soberbia imagen, sostenido como está su pie por la fértil Madre Tierra, en tanto la Victoria le corona, un bárbaro le rinde vasallaje, un militar le ofrece un trofeo y la mano de un apolíneo Cristo le bendice desde el cielo<sup>22</sup>.

Siglo y medio después, un aguerrido caballero fue repujado en el casco de un rey anglo sepultado en Sutton Hoo, al sur de Inglaterra. A pesar de la gran diferencia de escala y estilo respecto a la estatua ecuestre de Marco Aurelio, la pequeña representación comparte con la romana

<sup>20</sup> G. Fossi, *The Uffizi Gallery. Art, History, Collections*, Giunti Ed., Florencia, 2009, pp. 116-117 (Triunfo de Federico de Montefeltro) y 278-279 (Triunfo de Enrique IV).

<sup>21</sup> Sobre la obra y la tradición clásica véase F. Haskell y N. Penny, *El gusto y el arte de la Antigüedad*, Alianza Ed., Madrid, 1990, pp. 279-83, fig. 131, además de Honour y Fleming, *op.cit.*, pág. 180, fig. 5,56 y M. Stokstad: *op. cit.*, pág. 271, fig. 6-67 .

<sup>22</sup> Conocida como "Díptico Barberini", la pieza puede verse en la *Historia...Lexus*, pág. 256 y en *Hispria...del Arte*, Ed. Planeta, III, fig.216, pág. 105.





Fig. 9 Marfil Barberini, c. 500.



Fig. 10 Moneda con el emperador Arcadio triunfante, c. 400.

la idea de mostrar al enemigo vencido bajo el caballo. Se exalta aquí el poderío del jinete mediante la centralidad, el superior tamaño y la victoria sobre su fiero adversario<sup>23</sup>.

Erguidos en el carro de guerra o montados sobre la silla de briosos corceles, fueron muchos los gobernantes que, desde el antiguo Egipto hasta la era napoleónica, manifestaron el poder de sus personas y rangos. No sucedió en forma distinta en el Barroco, como prueba la orgullosa imagen de Luis XIV concebida por Coysevox para el Salón de la Guerra de Versalles. Adoptando la frontalidad propia de los faraones, a pesar del perfil de su encabritado caballo, el rey de Francia se manifiesta en toda su grandeza aplastando a un enemigo mientras la alegórica figura de la Victoria le corona<sup>24</sup>.

Por pretenciosa que tal imagen resulte para nuestros tiempos, hemos de reconocer que cumple con su cometido de elevar al soberano a una posición sobrehumana, como en la Antigüedad hicieron la Paleta de Narmer o la Estela del rey Naram-Sin de Acadia. En la primera, labrada hacia el 3100 a.C. para conmemorar la unificación de Egipto tras la sumisión de las fértiles tierras del norte al soberano del sur del país, Narmer humilla a su enemigo agarrándole los cabellos. En la otra pieza, ejecutada hacia el 2250 a.C. para celebrar la victoria de los acadios sobre los *lullubi*, Naram-Sin manifiesta su poderío no sólo con un tamaño que deja empequeñecidos a sus soldados, sino también por el tocado con cuernos que, entre los pueblos mesopotámicos, era distintivo de las divinidades. Que pisotee a su derrotado enemigo o le despeñe por la montaña es sólo pues el testimonio de un poder ilimitado<sup>25</sup>. Es posible con todo que tales imágenes tuvieran un propósito más elevado que la humillación del vencido. Quizás, como afirman textos egipcios posteriores, su intención fuera la de enaltecer al garante del orden establecido que destruye al mal personificado en el enemigo. Así ocurre en una moneda acuñada bajo el reinado de Arcadio (Fig.10), soberano del imperio romano de Oriente tras la muerte de Teodosio y, como ejemplo de dominio sobre las pasiones, en una estatua muy posterior fundida por los Leoni a mediados del Siglo XVI en honor de Carlos V<sup>26</sup>. Se trata de una de las más logradas alegorías del poder autocontrolado, al

<sup>23</sup> Puede verse la placa en la *Historia del Arte*, Ed. Planeta, t. III, fig.524. Un jefe guerrero de los ávaros en actitud también triunfante puede verse en Tansey y Kleiner; *Gardner's Art.*, pág. 366, fig. 11-20 (Tesoro de Nagy-szentmiklós).

<sup>24</sup> Véase Honour y Fleming: *A World...* pp. 523-25, fig. 13,46 o la *Historia del Arte*, Ed. Planeta, t. VII, fig.359 (Versalles).

<sup>25</sup> Las piezas aparecen reproducidas en M. Stokstad: *Art History*, pág. 74, fig. 2-16 y pp. 96-97, fig. 3-4, y en el *Catalogue ...Musée Égyptien...*, pp.18-34, fig. 8 (Narmer).

<sup>26</sup> La moneda del emperador Arcadio se reproduce en la *Historia Universal Lexus*, pág. 215. La estatua de Carlos V conservada en el Museo del Prado, también puede verse en M. Stokstad, *Ibid.*, pág. 691, fig. 18-11 y es objeto de estudio en el *Catálogo* de la exposición *El retrato del Renacimiento*, Museo del Prado, Madrid, 2008, pp. 384-7, incluyendo la fotografía de la estatua desnuda del emperador, pues su armadura se fundió por separado, igual que la alegoría del Furor, con lo que en la obra, como señala M. Falomir, se combinan dos tradiciones: "el retrato armado...adoptado por Roma y símbolo también del *miles christianus*, y el desnudo reservado a dioses y emperadores".



Fig. 11 *Augusto de Prima Porta*, Roma, 14 d.C.



Fig. 12 *Fidel Castro*, Palacio Strozzi de Florencia, 2011.

presentar al emperador venciendo al Furor y serenamente apoyado en una lanza, como a fines del Siglo IV a.C. había hecho Lisipo con Alejandro Magno. Precisamente en dicha obra se inspiraron varias estatuas de gobernantes helenísticos que, como la del presunto Demetrio de Siria, los representan en heroica desnudez. Y lo mismo ocurre dos milenios después en la que Canova esculpió de Napoleón como emperador a la manera de victorioso Marte<sup>27</sup>.

Retrato divinizado fue igualmente el de Augusto (fig.11) encontrado en Prima Porta (Roma). Mientras el rostro refleja la distintiva fisonomía de quien siendo miembro de la familia Julia se consideraba descendiente de Venus, el cuerpo de la estatua está basado en el canon de propor-

ciones propuesto en el *Doriforo* de Policleto. Igual sucede con la pose, en descansado contraposto clásico, mientras que la coraza recurre a la alegoría para mostrar en sus relieves el triunfo de Roma sobre partos, galos e hispanos y el poderío de Augusto como magnánimo gobernante de la tierra, manifestada en la base de la armadura a modo de generosa *Saturnia Tellus*<sup>28</sup>.

Aun sin la indumentaria ni las referencias alegóricas, es evidente que el retrato del 10º Inca Tupac Yupanqui incluido en el expediente de patente de nobleza de los caciques Cusicanqui, descendientes suyos y súbditos por aquel tiempo de la monarquía española, deriva en pose y presentación de imágenes renacentistas y barrocas que comparten con

<sup>27</sup> Véanse M. Stokstad, *op. cit.*, pág. 219, fig. 5-87 (gobernante) y H. W. Janson: *History of Art*, fig.885, pp. 648-9 (Napoleon de Canova).

<sup>28</sup> Además de consultar a M. García Bellido, *op. cit.*, pp. 193-6, puede verse Honour y Fleming, *op. cit.*, pp. 175-9, fig. 5, 50.



la de Augusto el contraposto<sup>29</sup>. También es de inspiración clásico-renacentista la decoración de las rodilleras, el bastón de mando y las coronas de laurel que hacia él acercan sus pajes, siendo de tradición incaica el resto del atuendo.

Algo anterior es el retrato de Felipe IV plasmado por J. B. Maino en el fingido tapiz incluido en *La recuperación de Bahía de Brasil* pintada para el Salón de Reinos del alcázar madrileño. En su calidad de soberano de la flotilla hispano-lusa que en 1625 expulsó de allá a los holandeses, ostenta la palma de la victoria. Aparece, además, pisoteando a los enemigos vencidos y coronado por su valido, el conde-duque de Olivares y por Atenea, la divina estrategia. De este modo, su poderío luce aún mayor que el manifestado por Luis XIII de Francia al retratarse coronado por la Victoria tras arrebatar, con ayuda holandesa, la plaza de La Rochelle a los hugonotes en 1628<sup>30</sup>.

Como ya señalamos, la presencia de figuras alegóricas junto a un gobernante fue habitual en el arte imperial romano y así aparece Domiciano acompañado por la diosa Roma y precedido por la Victoria, Marte y Minerva en su partida hacia la guerra. Es su condición de guías del emperador y su tamaño superior a los miembros del cortejo lo que les distingue como seres divinos y personificación de cuanto afirma el poderío de un imperio<sup>31</sup>.

Pero hay otras formas más simples de plasmar el poder a lo largo de la historia. Atributos distintivos de la monarquía como son el trono, la corona, el cetro, la espada y el manto real, realzan la majestuosa imagen que H. Rigaud nos ha legado de Luis XIV en su retrato de estado de 1701. También sirven aquellos para recalcar el irreducible poder de la muerte sobre toda materia en el grabado

que J. Bolaños imprimió en 1792 en México como parte de su serie sobre “La portentosa vida de la muerte”<sup>32</sup>.

La capacidad del ingenio humano para sintetizar en una imagen ideas tan complejas como las anteriores o de plasmar con una figura a todo un pueblo se advierte también en la estampa que presenta la edición que del *Leviatán* de Hobbes se publicó en Londres en 1651. En este tratado político que estudia la “materia, forma y poder” de la *Commonwealth*, el Estado –o Leviatán– se manifiesta como un descomunal soberano que, surgido del “principio de la utilidad social del absolutismo”, impone la ley para organizar la vida de la Comunidad<sup>33</sup>. Su encumbrado y vigoroso cuerpo, integrado por todo el pueblo, sostiene la espada del gobierno civil y el báculo relativo a la competencia eclesiástica de la República anglicana.

Su rigurosa frontalidad coincide con la que en la Antigüedad y el Medioevo había distinguido a dioses y reyes. Pero tal disposición no se limita a las representaciones del Poder en el pasado. La imagen con la que ciertos gobernantes actuales se presentan para atestiguar la firmeza de sus convicciones y liderazgo no está alejada de la que concibieron las más antiguas civilizaciones, y así se evidencia al comparar un relieve del faraón Micerino con el retrato de Fidel Castro (Fig.12) que sirve de anuncio a la muestra de la Strozina dedicada a “Retratos del Poder: Rostros y mecanismos de la autoridad”<sup>34</sup>. Que dicho centro florentino de cultura contemporánea haya destinado sus galerías a este asunto, prueba la vigencia del mismo y lo acertados que han estado los organizadores del VI Encuentro Internacional del Barroco en proponerlo como objeto de estudio.

<sup>29</sup> El retrato aparece reproducido en T. Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes*, Plural Ed., La Paz, 1999, lámina a color entre pp. 28-29. Del escudo perteneciente a los Cusicanqui, consta que fue otorgado por Carlos V en 1545 a Felipe Tupa Yupanqui (T. Gisbert: *Iconografía y Mitos indígenas en el Arte*, Ed. Gisbert y Cía., La Paz, 1980, pp. 161-162). De la obra trata L. Escobari en uno de los artículos de las presentes Actas.

<sup>30</sup> Las efigies aparecen reproducidas en la *Historia...Lexus*, pág. 518, la *Historia del Arte* de Ed. Planeta, t. VII, fig. 540, pp. 280-1, *Summa Artis*, XXIX, fig. 439 y el relato en la *Historia de España*, Ed. Planeta, t. VI, Barcelona, 1988, pp. 421-2, además de en el artículo de L. Peres incluido en estas Actas.

<sup>31</sup> El relieve aparece en la *Historia Universal Lexus*, pp. 206-7 y en García Bellido, *op. cit.*, pp. 321-3, fig. 539.

<sup>32</sup> Para el retrato de Luis XIV, véase M. Stokstad, *op. cit.*, pp. 750-1 y 776, fig. 19-1; para el grabado de Bolaños, consúltese S. Sebastián: *Summa Artis*, t. XXIX, fig. 159, pp. 165-169.

<sup>33</sup> Sucedió ello poco tiempo después de que, a raíz de la condena a muerte de Carlos I, se constituyera una República o *Commonwealth* gobernada por Cromwell, en su condición de Lord Protector, desde 1649 hasta 1658. Sobre el texto y la portada, véase T. Hobbes, *Leviatán o la materia, forma y poder de una República, eclesiástica y civil*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1949.

<sup>34</sup> *Catalogue... du Musée Egyptien*., fig. 33 (Micerino). La foto de F. Castro es obra de H. Sugimoto (1999) y la exposición que anuncia tuvo lugar entre el 1 de octubre de 2010 y el 23 de enero de 2011 en la Galería del Palacio Strozzi de Florencia.



## UN ESCUDO, UN INFIERNO: REPERCUSIONES DE UNA IMAGEN DEL JUICIO FINAL

GABRIELA SIRACUSANO / ARGENTINA  
AGUSTINA RODRÍGUEZ ROMERO / ARGENTINA

*“En ella noté luego de ser una composición muy vieja y trivial del Juicio final, pero grabada de nuevo con la añadidura del escudo de armas de España a la izquierda, por donde van los condenados al infierno, y sobre la puerta de éste. Y para poner el último sello a tan infame atentado y no dejar duda de la intención de a quién se dirige el tiro, han puesto en castellano y con carácter bien visible el respetable nombre de S.M. citándolo a juicio con trompetas”<sup>1</sup>.*

Las palabras de José Nicolás de Azara, diplomático en Roma durante el reinado de Carlos III, vertidas en una carta al Secretario de Estado Marqués de Grimaldi, nos llaman la atención. Dos funcionarios de alto rango analizando una imagen y, al parecer, discutiendo acerca del poder que parece emanar de ella. De acuerdo a sus apreciaciones, se trataba de una composición en la que un detalle sería la piedra del escándalo. Un detalle no menor: el escudo de armas de España “arrojado” a las puertas del infierno, mientras el nombre del rey era citado al Juicio Universal... En efecto, la minuciosa explicación implicaba la comprensión y percepción visual de un todo, de acuerdo a las reglas de la heráldica. Con rasgos que la acercan a la emblemática, la composición heráldica impone la presencia de un escudo de armas que, a la manera de la *pictura*, traba una relación sintáctica y semántica con el

*motto*, o *inscriptio*<sup>2</sup>. A su vez, otros elementos como el yelmo en el remate, y los personajes portantes suelen conformar este todo que, en sí mismo, guarda el sentido de su razón de ser: representar la insignia de un linaje, insignia que, como señalaba Covarrubias, debía cumplir la función de “señal que uno lleva para ser diferenciado de los demás” para que nadie ignore “sus dignidades” y ser respetado<sup>3</sup>.

En este caso, esta unidad conformada por imagen y palabra exhibía los elementos que permiten identificar el escudo real borbón: el blasón con sus diferentes cuadrantes y figuras zoomorfas y demás, que representaban su dominios, como Castilla y León, Aragón, Nápoles y las dos Sicilias, Borgoña, Brabante, Tirol, Habsburgo y Flandes, todos ellos unidos en un punto central por el escudo francés con las flores de lis, junto con la corona en el timbre y un *motto*, lema o divisa con la inscripción “DON CARLOS III. REY CATHOLICO D’ESPAÑA”. Una combinación visual y textual que, si bien no era la representación análoga del soberano –como podía ser su retrato– pivoteaba entre la representación y la presentación, y en la cual las palabras no dejaban dudas respecto de a quién se señalaba mediante esa operación deíctica.

Sin embargo, esta composición no habría significado en sí misma un riesgo o amenaza si no hubiera estado

<sup>1</sup> Carta de D. José Nicolás de Azara al Marqués de Grimaldi (Roma, 23 IV 1772). AGS, SE 068, fol. 4-5 sin num. Citada en Ferrero, Fabriciano, “San Alfonso María de Ligorio y los dos procesos de 1772-1773, contra Giambattista Remondini”, en *Spicilegium Historicum Congregationis SSmi Redemptoris*, año XIX, 1971, pág. 353.

<sup>2</sup> Ver Elkins, James. *On pictures and the words that fail them*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998. Pastoureau, Michel. *Heraldry. Its origin and meaning*. London, Thames and Hudson, 1997.

<sup>3</sup> Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua Castellana o española*, Madrid, 1611, parte segunda, fol 78v.

acompañada de otro elemento que funciona como el nexo entre esta unidad y la representación general: así como en el caso de la heráldica los escudos son sostenidos por soportes, tenantes o sostenes, según sea su ontología, aquí el tenante es un ángel. En efecto, este tenante alado comparte dos espacios diferentes: por un lado, el de la heráldica, y por el otro –o simultáneamente– el del espacio compositivo de una iconografía a la cual también pertenece, espacio que ofrecía la posibilidad de darle un sentido distinto al escudo en cuestión. Tal como daba a entender la frase de la carta de Azara, se trataba nada menos que de una estampa en la que la muerte, la resurrección, el castigo y la salvación eterna se conjugaban para exhibir una de las representaciones más impresionantes de la historia del arte. Nos referimos al Juicio Final o Universal. Situado en el registro medio de la escena en la que San Miguel con una lanza y la balanza en cada mano, pisa el cuerpo de un demonio, mientras pesa las almas de justos y pecadores, nuestro ángel ocupa el sector izquierdo de la imagen –respecto de Cristo–, aquel opuesto al de la puerta del Paraíso<sup>4</sup>. En dicho sector, un demonio sostiene un libro que llama a oprimir a los pobres de espíritu, mientras dos ángeles con trompetas anuncian el Juicio, la muerte corta cuerpos con su guadaña, y almas atormentadas son conducidas hacia su fatal destino.

Es entonces en este contexto, que el escudo de armas cobra una dimensión distinta. El blasón constituía uno de los tantos símbolos monárquicos del aparato propagandístico real orientados a sustentar el poder del rey así como el principio de soberanía. Tal como señala Bouza, “las imágenes por las que el poder es representado –ya sean retratos, escudos de armas, emblemas, medallas, obras reales, etc.– vienen a sustituirlo, es decir, son testigos de su existencia allí donde no llega la presencia regia...”<sup>5</sup>. En dicho sentido, a los ojos de los detractores de la imagen, este escudo equivalía a la presencia misma del rey. La fuerza de las estrategias dirigidas a consolidar una lectura reflexiva de las diferentes manifestaciones del monarca conducía hacia una única interpretación posible de la imagen en cuestión: Carlos III era representado como un condenado, un

réprobo a los ojos de Dios<sup>6</sup>. Una audacia icónica y simbólica que, aun cuando la presencia de figuras jerárquicas político-religiosas fuera tradicional en estas representaciones, le daba un carácter personal ineludible.

El tema del tránsito de los monarcas cristianos hacia la salvación eterna tampoco había escapado al imaginario escatológico: desde el Carlomagno presente en el infierno por sus pecados sexuales en la Visio Wettin hasta la salida del Purgatorio de Felipe II y su entrada al cielo en las visiones místicas de Sor María de la Antigua y el beato Julián de San Agustín, esta última plasmada en el lienzo de Bartolomé Murillo, en que se advierte el alma del rey católico siendo conducida por dos ángeles, momentos después de que un gran resplandor se manifestara en la tierra. La monarquía española gozaba del patronato que le había sido otorgado por María, patrona a su vez de todos sus dominios. Así lo había visionado Sor María en las palabras que Cristo le transmitiera:

*“Yo levantaré a España, y le daré cetro y Corona sobre todas las Provincias de el Mundo, y acabaré en ella la grandeza, que esta comencada del fuego de mi amor, tan celebrado con tan insigne milagro, como todos vieron en el Cielo. Yo daré a esta Obra dichosos fines; porque tienen los Españoles a mi Madre por tan suya, que por particular grandeza los llama hijos de mi seno; aunque ellos no pidan favor, ella mira tanto por el de todos, como si uno solo fuese”*<sup>7</sup>.

Desde esta perspectiva, varios místicos españoles habían contribuido, como dijimos, a “proteger” a sus monarcas de un posible destino de tormentos. Así también lo declaraba en 1612 Fray Juan Pinto de Vitoria, cuando relataba la visión que tuviera el Beato Padre Maestro Fray Juan Sanz en 1598 con ocasión de la muerte del rey Felipe II:

*“(...) y vio en espíritu, que grande numero de Angeles subian con grande alegría una alma al cielo; y admirado, pidió a Dios, que pues le hazia participante de aquella vision, fuese servido manifestarle, qué dichosa alma era aquella; y le fue revelado, que era la alma del Rey Catholico”*<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> “Estampa satírica del Juicio Universal con el escudo de armas de Carlos III, rey de España, grabado en Bassano (Venecia). Bassano: Remondini [1772]”. MPD, 21, 68. España, Ministerio de Cultura, Archivo General de Simancas.

<sup>5</sup> Bouza, Fernando, *Imagen y propaganda, Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998, pág. 65.

<sup>6</sup> Marin, Louis, *Le portrait du Roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

<sup>7</sup> Ribera, Fray Manuel Mariano. *Real Patronato de los Serenissimos Señores Reyes de España en el Real, y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced redención de cautivos*. Barcelona, Pablo Campins (imp.), 1725, pág. XXIV.

<sup>8</sup> Pinto de Vitoria, Fray Juan. *Vida del venerable siervo de Dios N. P. M. Iván Sanz del Orden de nuestra Señora del Carmen*. Valencia, Juan Chrysostomo (imp.), 1612, pág. 119.





Estampa satírica del Juicio Universal con el escudo de armas de Carlos III, rey de España, grabado en Bassano (Venecia). Bassano: Remondini [1772]. MPD, 21, 68. España, Ministerio de Cultura, Archivo General de Simancas.

Con estos antecedentes, la interpretación del detalle de la estampa aludida encontraba suficientes fundamentos para manifestarse. Retomemos, entonces, el caso y veamos cómo se desarrollaron los hechos. En 1760 un editor francés radicado en Cádiz de nombre Louis Bonnardel solicitó a la familia de impresores italianos, los Remondini, una estampa sobre el Juicio Universal<sup>9</sup>. Era una costumbre del editor encomendar grabados a los italianos para su venta en España y, principalmente, América. En una misiva a Italia, Bonnardel indicaba la necesidad de una imagen sobre el tema y recomendaba la copia de una estampa francesa de Jean-Baptiste Poilly<sup>10</sup>. En 1766 los Remondini la imprimieron, eligiendo a Ambrosio Orio, como grabador copista; Giovanni Volpato como grabador corrector; y Francesco Cattini, como fundidor y grabador de las inscripciones y del escudo del rey Borbón en cuestión<sup>11</sup>. Así, el Juicio Universal de Remondini circuló en Europa y América desde su creación<sup>12</sup>.

Seis años más tarde se desató el escándalo: el punto de partida sucedió en enero de 1772 cuando el gobernador de Popayán en Nueva Granada denunció haber visto en casa de un conocido la imagen que, según entendía, atacaba de manera feroz a la figura del monarca español. La noticia no tardó en llegar a España y en el mes de abril Azara se comunicó con Grimaldi por el asunto y el retiro de circulación de la imagen del Juicio Universal se convirtió en una cuestión de estado. Las estampas fueron buscadas e interceptadas en los sitios más recónditos del reino. De Italia a España, del Reino de Nueva Granada a Praga, las noticias de la presencia de esta imagen espantaron a los funcionarios reales<sup>13</sup>.

¿Quién podía estar detrás de semejante infamia? Los diplomáticos españoles no tardaron en señalar a los “responsables”: el asunto debía haber sido tramado por los jesuitas. Esta acusación era expuesta por el Marqués de

Grimaldi al escribir sobre el asunto: “No pudiendo darse que es obra de los Jesuitas quiere S.M. que en llegando a Roma, dé a entender al Papa y sus Ministros, que S.M. ha recibido una injuria muy grave con esta sacrilega satira”<sup>14</sup>.

Efectivamente, las imágenes que podían ser interpretadas como difamatorias contra la corona o enaltecedoras de la labor de los regulares de la Compañía eran consideradas por España como una peligrosísima estrategia de los religiosos. Ya en 1769 se había producido un escándalo a partir de la circulación de una imagen que representaba a San Ignacio de Loyola con inscripciones alusivas a la expulsión de los jesuitas. El hecho provocó la expedición de la Real Cédula del 3 de octubre de 1769 en la cual se prohibía la introducción, expedición y retención de estampas satíricas alusivas a los religiosos, imágenes “dirigidas todas a aumentar el fanatismo, y a fastinar a los Pueblos, abusando de los textos de la Escritura Santa, ofendiendo las justas resoluciones de los Soberanos, titulando odio y persecución a lo que ha sido justa y necesaria providencia...”<sup>15</sup>.

La investigación hispano-romana llevada a cabo sobre la estampa del Juicio Universal, que los documentos italianos llegaron a denominar como “la causa di Spagna”, condujo a los Remondini, quienes declararon acerca de la actuación del editor Bonnardel y su recomendación sobre la copia del modelo francés. El rastreo de las estampas que dieron origen al motivo rindió sus frutos, aunque finalmente los Remondini fueron absueltos.

Ahora bien, dada la importancia del blasón real en esta pesquisa, la documentación del proceso –conservada en el Archivo General de Simancas– incluyó como prueba la reproducción de este fragmento en un dibujo a pluma que señala a un ángel similar portando el conjunto heráldico, junto con una serie de textos que indican dónde debía estar ubicado respecto de la composición general, datos que nuevamente situaban al escudo en la misma zona

<sup>9</sup> Ragon, Pierre, “Louis Bonnardel, marchand d’images sous Charles III d’Espagne”, en *Dieu(x) et Hommes, histoire et iconographie des sociétés païennes et chrétiennes de l’antiquité à nos jours*, s/l, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2005, pp. 641-656.

<sup>10</sup> “...il faudrait une estampe du jugement universel. Elle serait bonne. Monsieur Jean-Baptiste de Poilly à Paris en a une de deux feuilles impériales. Quoiqu’elle n’est pas trop bien gravée, elle est bonne. Il faudrait la mieux graver. Extracto de la carta de Bonnardel a Remondini, extraído de Ragon, art. cit., pág. 651. Para la participación de grabadores y editores franceses en el comercio de estampas en Europa y América en el siglo XVII ver Rodríguez Romero, Agustina, “De París a Cuzco: los caminos del grabado francés en los siglos XVII y XVIII”, en *Goya*, n° 327, pp. 132-143.

<sup>11</sup> Ferrero, Fabriciano, “San Alfonso María de Liguori y los dos procesos de 1772-1773, contra Giambattista Remondini”, en *Spicilegium Historicum Congregationis SSmi Redemptoris*, año XIX, 1971, pág. 325.

<sup>12</sup> Ferrero, art. cit., pp. 304-390 y Freiherr von Pastor, Ludwig, *The history of Popes from the close to the Middle Ages*. London, Routledge y Kegan Paul, 1951, vol. 38, pp. 221-225.

<sup>13</sup> Ragon, Pierre, *op. cit.*

<sup>14</sup> Carta de Grimaldi a Arriaga, 11 de mayo de 1772, AGS, Estado 05068, en Freiherr von Pastor, *op. cit.*, pág. 222.

<sup>15</sup> *Documentación Jurídica, Carlos III: textos jurídicos de Prensa Oficial*, tomo XV, Madrid, Ministerio de Justicia, 1988, pp. 595-596.





“condenada”<sup>16</sup>. ¿El mismo escudo? Definitivamente no. Aquí la heráldica representada es distinta: el mismo evidencia un capelo cardenalicio y un águila coronada, mientras la divisa en la base refiere al cardenal Pompeyo Arrigoni, prodatario del Papa Paulo V a partir de 1605 y protector de la Orden de los Menores observantes.

Llegados, entonces, a este punto nos preguntamos: ¿es que el modelo francés que había recomendado Bonnardel tenía este detalle que había que reemplazar? ¿Si fue así, también habría sufrido los mismos embates que nuestro caso, dado que se trataba de un escudo de armas perteneciente a una alta jerarquía eclesiástica y, en principio, situado en el mismo sector? ¿O es que dicho modelo había tenido aceptación y existían antecedentes de su circulación? Y por último, ¿podía ser Jean-Baptiste Poilly, grabador francés nacido en 1669 y muerto en 1728, el *inventor* de esta imagen dedicada a un cardenal que había fallecido en 1616, es decir 53 años antes del nacimiento del grabador?

Comencemos por lo último. La letra en la cartela y una pequeña inscripción en el ángulo izquierdo del papel de nuestro dibujo revelan que el creador de la imagen que dio nacimiento a todas estas representaciones fue el grabador francés Philippe Thomassin y que se trataba de un Juicio Final realizado en 1606.

Thomassin, nativo de Troyes, se radicó en Roma a partir de 1585 y trabajó junto a distintos impresores hasta 1588, año en que comenzó a publicar su propia obra y también estampas de otros grabadores<sup>17</sup>. El *Juicio Final* es una imagen de grandes dimensiones –148 x 105 cm– creada a partir de la unión de ocho estampas, un sistema de composición de láminas en el que este artista destacó<sup>18</sup>. La estampa presentó tres estados: el original de 1606, uno segundo impreso por Rossi luego de la muerte de Thomassin acaecida en 1622 y un tercer estado en 1779 realizado por la Calco-grafía Camerale, nombre que adquiere la colección de la familia Rossi al ser adquirida por Clemente XII. Sobre la base de alguno de los dos primeros, Poilly habría realizado su estampa, reduciendo las ocho láminas a dos imperiales.

Responder a los otros interrogantes planteados nos va a permitir no sólo reflexionar sobre cómo las imágenes tienen esa capacidad de transformarse, readaptarse

y en dichos intentos ser funcionales a diversos intereses de poder –sea político, religioso, económico, etc.– sino también, presentar cómo este pequeño detalle del escudo cobra una densidad simbólica –en su diacronía, sincronía, y anacronía en términos de Didi-Huberman–, cuando advertimos que la historia de este *parergon* es la clave que nos abre nuevos horizontes sobre un problema que, hasta hace muy poco, creíamos haber arribado a resolverlo.

Tenemos indicios de que esta primera imagen de Thomassin es la que dio origen a un variado conjunto de versiones que, en general, sólo se diferencian por la presencia o no del escudo y una de las figuras que sostienen la cruz. El encargo del cardenal Arrigoni, protector de la orden franciscana, explica que aquél ubicara al *Poverello* junto a la cruz. Asimismo, su escudo de armas –plasmado en el mismo lugar que aquel que provocó aquella “imagen abominable”– no parece haber sido un problema. De hecho, Thomassin había sufrido en 1590 un proceso inquisitorial por la impresión de una estampa sin autorización y, probablemente, ello lo haya inducido a poner cuidado en composiciones que pudieran comprometerlo. Así, sus copias y versiones se reprodujeron y comenzaron a circular por diferentes territorios, dando origen a pinturas en las que la “metáfora infernal” acompañaba el discurso postridentino.<sup>19</sup> Durante el siglo XVII, desde la lejana Ispahán hasta Ledesma, como bien lo han señalado Teresa Gisbert y Andrés de Mesa Gisbert en nuestro anterior encuentro, desde Puebla hasta Cuzco y el lago Titicaca, su modelo provocó apropiaciones y reinversiones, en las que los artistas manipularon cada uno de sus elementos plásticos en pos de diferentes intereses ligados, en la mayoría de los casos, al proceso de evangelización. Mientras San Francisco se “transforma” en un ángel en una de las versiones grabadas, o en Bernardo de Claraval en el lienzo de la Gloria de Carabuco, nuestro escudo da lugar a un mensaje admonitorio, desaparece junto con su teniente o cede su espacio al escudo de las 5 llagas en el gran lienzo de Quispe Tito en San Francisco.

En este sentido, el motivo del escudo que hemos abordado ha sido la excusa para reflexionar en qué medida, durante el amplio período estudiado, la creación de las imágenes

<sup>16</sup> Durissimum Judicium Gentibus Profert. Dibujo a pluma del escudo de armas del cardenal Pompeyo Arrigoni, prodatario de Paulo V y protector de la Orden de Menores Observantes por Philippus Thomassinus. España, Ministerio de Cultura, Archivo General de Simancas, Estado, Legajos, 05068. Ver imagen en: <http://www.mcu.es/cbae/va/consulta/registro.cmd?id=181527>.

<sup>17</sup> Bruwaert, Edmond, *La vie et les oeuvres de Philippe Thomassin*, Troyes, P & J.L., 1914 y Bury, Michael, *The print in Italy, 1550-1620*, London, The British Museum Press, 2001, pág. 234.

<sup>18</sup> Biblioteca Nacional de Francia, Departamento de Estampas, DA-74(A)-Thomassin, Philippe.

<sup>19</sup> Ver *Eadem Utraque Europa*. *Revista de Historia Cultural e Intelectual*, Año 6, Nro. 10.



nes en las que el poder se manifiesta, implicó tanto para sus creadores como para sus observadores, tomas de posición respecto de cómo articular, transgredir o adaptarse a estos controles y de qué forma ellas tienen en sus *parerga* un aliado privilegiado para la construcción simbólica de las prácticas ideológicas del poder. Su capacidad de metamorfosearse, de permanecer presentes incluso en su ausencia, de hacerse

visibles e invisibles en la dialéctica del conjunto, de producir espesor semántico en su “delgadez” sintáctica, de encarnar en sus formas los deseos de poderosos pero también provocar los desafíos de sus sojuzgados o detractores, de estar a la vez dentro y fuera del discurso que emana de la composición general<sup>20</sup>, hace de estos “detalles” un dispositivo fundamental a tener en cuenta en nuestras investigaciones.



*Juicio Final*, José López de los Ríos, 1684. Serie de Postrimerías, Iglesia de Carabuco, Bolivia. Foto: Carlos Rúa.



*Juicio Final*, Quispe Tito, 1675. Convento de San Francisco, Cuzco, Perú.

<sup>20</sup> Derrida, J. *The truth in painting*, University of Chicago Press, 1987, pp. 60-61.





## MONARQUÍAS RETRATADAS: IMÁGENES PARA LA CONTINUIDAD DEL PODER REAL

AGUSTINA RODRÍGUEZ ROMERO / ARGENTINA

Este escrito presenta como punto de partida una imagen que funcionó como disparadora de los temas que desarrollaré a continuación<sup>1</sup>. Se trata de una de las pinturas que representa la procesión del Corpus Christi de Cuzco, en particular, el cuadro que identifica a los frailes agustinos<sup>2</sup>. (Fig. 1) La serie, recordemos, fue encargada por el obispo Mollinedo y pintada en torno a 1680<sup>3</sup>. Al igual que en la mayor parte de las obras que componen el conjunto, encontramos representados aquí a los protagonistas de la vida urbana, política y religiosa de la ciudad de Cuzco. Aunque en algunos rostros se evidencia cierta estereotipación, en muchos casos podemos reconocer la intención de retratar a individuos de carne y hueso.

En el plano superior de la composición encontramos el espacio de las viviendas, el marco escenográfico de la procesión. En las ventanas y balcones se asoman los rostros de aquellos que aprecian el espectáculo desde un punto de vista elevado y en las paredes de las viviendas se descubren pinturas que decoran el paso de los carros.

En esta obra en particular, las sargas que adornan los muros responden al tema *Reyes y Profetas de Israel*, motivos de amplia difusión en el Virreinato del Perú<sup>4</sup>.

Estas pequeñas pinturas dentro de la pintura, podrían vincularse con un conjunto de óleos que se halla actualmente en la Catedral de Cuzco, atribuido al pintor Antonio Sinchi Roca. La serie de la Catedral representa a siete profetas del Antiguo Testamento –*Samuel, Elías, Jonás, Jeremías, Zacarías, Eliseo y Esdras*– y a los reyes *David, Salomón, Asá, Ezequías, Manasés y Josías*<sup>5</sup>. (Fig. 2) Aun cuando las imágenes presentes en la pintura del Corpus enseñan diferencias, la composición general de las obras y la postura de los personajes nos permite proponer que los cuadros de la Catedral habrían servido de modelo para esta pintura del Corpus. En particular, resulta posible identificar a *Ezequías, Manasés, Moisés, David y Jeremías*.

Volvamos a la imagen de los frailes agustinos. A continuación de las seis obras que hemos reconocido como Re-

<sup>1</sup> Esta investigación se enmarca dentro del proyecto PICT 2008-1685, ANPCyT.

<sup>2</sup> Colección Larraín Peña, Santiago de Chile.

<sup>3</sup> La serie ha sido trabajada por numerosos autores, entre otros, Dean, Carolyn, *Inka Bodies and the Body of Christ*, Durham, Duke University Press, 1999; Wuffarden, Luis Eduardo, “La serie del Corpus: Storia, pintura e finizione nel Cusco del secolo XVII”, en *La processione del Corpus Domini nel Cusco*, Lima, Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, 1996. De manera reciente, Etchelecu, Leontina, “Pactos entre bambalinas: El retrato de grupo en las pinturas del Corpus Christi”, en *XII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia*, Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, Argentina, 28 al 31 de octubre de 2009; *Ibidem*, “Memorias de apariencias: entre la representación teatral y el retrato de grupo”, en *VI Encuentro Internacional sobre Barroco “Imagen y Poder”*, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 15 al 19 de marzo 2011.

<sup>4</sup> Rodríguez Romero, Agustina, “De París a Cuzco: los caminos del grabado francés en los siglos XVII y XVIII”, en *Goya*, n° 327, abril-junio 2009, pp. 132-143.

<sup>5</sup> Mesa, José de y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982, pág. 169 y ss.



Fig. 1 Frailes Agustinos, Serie del Corpus de Santa Ana, ca. 1675-1680. Reproducido en Dean, Carolyn, *Los cuerpos de los Incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco Colonial*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú, 2002.

yes y Profetas del pueblo hebreo se encuentra una séptima imagen, un séptimo retrato. A diferencia de los anteriores este representa, ni más ni menos, a Carlos II de España. Las características formales de la obra nos permiten distinguir que se trata de alguno de los retratos que Carreño de Miranda realizara del joven rey a partir de 1671.

¿Qué función cumple esta imagen en la pintura? En primer lugar, la manifestación del retrato del rey estaría dando cuenta de los diferentes modos en que el poder real se hacía presente en América. Como han propuesto numerosos autores, la distancia física y jerárquica del monarca se compensaba y construía a partir de la representación de diferentes símbolos e imágenes que aludían tanto al rey como a la monarquía<sup>6</sup>. Así, el retrato –como la ritualidad que lo rodeaba– se configuraba como una imagen con una alta carga de reflexividad al imponer la presencia del monarca y su poder<sup>7</sup>. En palabras de Roger Chartier,

...el retrato del rey, cualquiera sea su forma, es, al mismo tiempo, la representación de un cuerpo histórico ausente, la ficción del cuerpo simbólico del reino y la presencia real, en el simulacro mismo, de un cuerpo sacramental. Las imágenes encargadas de inmortalizar la gloria del rey, producir la adhesión al misterio de la sacralidad monárquica<sup>8</sup>.

En este sentido, entendemos que el retrato de Carlos II dentro de la pintura del Corpus de Cuzco se presenta como una metaimagen, una pintura dentro de otra pintura que sitúa la imagen del rey en el entorno de una celebración pública y religiosa, pero también política, y que sustenta su presencia en la procesión<sup>9</sup>. Asimismo, las sargas de los reyes y profetas de Israel presentan características similares, motivo por el cual se ligan claramente con el retrato real. Sin presentarse como metaimágenes –pero con un fuerte carácter presentativo– los diferentes

<sup>6</sup> González Enciso, Agustín, “Del rey ausente al rey distante”, en González Enciso, Agustín y Jesús María Usunáriz Garayoa (dirs.), *Imagen del rey, imagen de los reinos, Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1999, pp. 5-6.

<sup>7</sup> Marin, Louis, *Le portrait du Roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

<sup>8</sup> Chartier, Roger, “La representación regia: entre mostrar y mediar”, Prólogo a Bouzá, Fernando, *Imagen y propaganda, Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998, pág. 7.

<sup>9</sup> Mitchell, W.J.T., *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009.





Fig. 2 Antonio Sinchi Roca (atribuido), *Salomón*, Catedral de Cuzco. Fotografía: Daniel Giannoni.

retratos de ciertos individuos, religiosos y autoridades que procesionan y espectadores que observan el desfile, se vinculan con los retratos pintados.

Estos múltiples niveles de representación del retrato revelan la plasmación en imágenes de una compleja estructura de poder en la ciudad de Cuzco. Esta configuración se sustentaba en los individuos más destacados de la plebe, los curacas y las personalidades político-religiosas de la ciudad, y habría culminado en la figura del rey, lugar que en el conjunto se encuentra disputado por la figura del obispo Mollinedo. Pero esta estructura también era construida a partir de representaciones que le daban un sustento mítico-simbólico. Efectivamente, aun cuando el retrato de Carlos II es de mayor tamaño y se encuentra separado de las seis pinturas de reyes y profetas, las imágenes se encuentran en una misma línea de la composición. Asimismo, la actitud de los personajes más cercanos al retrato real contribuye a una lectura en continuidad de estas imágenes.

Los paralelismos trazados entre las dinastías españolas y diferentes monarquías históricas o míticas constituyeron



Fig. 3 Claude Vignon (inventor), Jérôme David (grabador), *Salomon*, buril. Reproducido en Pacht Bassani, Paola, *Claude Vignon, 1593-1670*, París, Arthema, 1992.

una estrategia habitual cuyo objetivo era el de, en palabras de Eugenia Bridikhina, construir un “universo referencial de continuidad y legitimidad política”<sup>10</sup>. Con citas a David, Salomón, Julio César o Carlomagno se habría buscado sustentar un arquetipo de realeza basado en cualidades fundamentales de todo monarca: el heroísmo y la sabiduría.

No podemos dejar de considerar que la representación de los personajes veterotestamentarios se orientó de manera clara a una sustentación de la figura de Cristo en tanto los profetas fueron presentados como los anunciadores del Mesías, mientras que los reyes representaron su linaje real. Como se desprende de los ejemplos mencionados, también resultó habitual el trazado de vínculos entre la corona española y los reyes y profetas del Antiguo Testamento con el objetivo de exaltar a la monarquía en clave mesiánica, en relación con la espera de un monarca ideal que gobierne el mundo como sustituto visible de Dios. En este sentido, resulta evidente el sustento mesiánico de los intereses y acciones de la corona española: ante los nuevos poderes temporales y espirituales concedidos al monarca español

<sup>10</sup> Bridikhina, *op. cit.*, pág. 194.



por el papado, se impulsó un discurso orientado a definir a la dinastía de los Habsburgo como sucesores directos de los monarcas hebreos y a España como el nuevo pueblo elegido, estrategia esta utilizada por numerosas dinastías<sup>11</sup>.

Ahora bien, ¿de qué modo se manifestó este discurso en América? Si en España la corte propició una distancia simbólica con el pueblo a partir del reinado de Carlos I, en América la situación se encontró amplificada por la distancia física entre España y los virreinos. Este apartamiento debía ser compensado con un mayor énfasis en representaciones que funcionaran como propaganda de la monarquía y de las figuras de los reyes.

Como lo han señalado numerosos autores, las ceremonias públicas desempeñaron un papel fundamental en la construcción de un mensaje simbólico de legitimación de la corona: fiestas por los nacimientos, proclamaciones, matrimonios y muertes eran organizadas en América con gran fervor<sup>12</sup>. La difusión de imágenes sobre temas vinculados al accionar de la monarquía, como la *Monarquía española como defensora de la Fe*, y la circulación de textos, como *La Corte Santa* del jesuita Nicolás Causino, contribuyeron a la glorificación de la corona española en América<sup>13</sup>. En el Tratado II del escrito de Causino, titulado “Reyno de Dios o disertaciones”, el autor postula la importancia de las monarquías, al considerar a los reyes como representaciones de Cristo y los reinos terrenales como imagen de la Monarquía Celestial. Es de destacar que el texto describe las cualidades que deben tener los monarcas y concluye con algunos comentarios acerca de la monarquía hebrea y sus protagonistas, desde Saúl a Joacaz, y destaca las virtudes y defectos de todos estos monarcas.

El aparato propagandístico de la corona habría contado en el Virreinato del Perú con un elemento más: las pinturas sobre *Reyes y profetas de Israel*. Consideramos que la importante difusión de esta iconografía habría contribuido a una política orientada a la conformación de una idea de autoridad bíblica a partir de la cual la Corona española se proponía como continuadora legítima de los monarcas hebreos. El estudio de las doce estampas francesas utilizadas como modelo para la mayor parte de las pinturas americanas que abordan este tema revela que en la mencionada serie de la Catedral de Cuzco se realizó una selección que buscó representar a aquellos monarcas que fueron ca-

racterizados, desde el texto bíblico, como justos y sabios, aquellos que hicieron el bien a los ojos de Yahvé –como David, Salomón, Asá y Manasés–, mientras que se excluyó a aquellos monarcas que la Biblia describió como pecadores –como Jehú, Joaquín, Joram y Sedecías– (Fig. 3).

Según señalaron Mesa y Gisbert:

*Esta temática, poco frecuente en la pintura de la ciudad incaica en los dos primeros tercios del siglo, parece ir ligada a propósitos de una política en pro de la Corona; tratar de afianzar en los fieles cristianos el origen divino de la monarquía. Esta monarquía se halla concretamente personificada en los reyes españoles<sup>14</sup>.*

Asimismo, los autores proponen que este discurso de apoyo a la monarquía habría encontrado en el siglo XVII a un fuerte patrocinador en la figura del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo. Más allá de su auspicio a la serie del Corpus y el encargo de diversas pinturas que destacaron el papel mesiánico del rey de España como defensor de la fe cristiana, consideramos que también podría vincularse al obispo el encargo de la serie de retratos de monarcas y profetas hebreos de la Catedral de Cuzco. La creación de las estampas francesas a mediados del siglo XVII y la cita de estas pinturas en la serie del Corpus avalan la hipótesis de que los cuadros habrían sido creados durante el obispado de Mollinedo como parte de la misma estrategia visual.

Más allá del conjunto catedralicio, existen otras series que abordan el tema en el Virreinato del Perú. Hasta el momento, la investigación en torno a la difusión de las estampas francesas que dieron origen a estos motivos nos ha permitido identificar veintitrés conjuntos que derivan de estos grabados<sup>15</sup>. Si bien la mayor parte se trata de series que presentan tanto a reyes como profetas, me interesa destacar dos conjuntos que exhiben exclusivamente a reyes y constituyen así un claro ejemplo de la representación de un mensaje dinástico. Por un lado, el conjunto del convento de Santo Domingo en la ciudad de Quito enseña catorce pinturas sobre monarcas hebreos. (Fig. 4) Por otra parte, el conjunto del Museo de la Merced de Santiago de Chile posee una factura quiteña que lo vincula de manera estrecha con el conjunto de Santo Domingo.

Cabe destacar que si bien la selección de reyes en estos conjuntos responde a un interés por exhibir aquellos individuos cuyas características podían ennoblecer la idea

<sup>11</sup> Mínguez, Víctor, *Visiones de la monarquía hispánica*, Castellón, Universitat Jaume I, 2007.

<sup>12</sup> Mínguez, Víctor, “Los ‘Reyes de las Américas’. Presencia y propaganda de la Monarquía Hispánica en el Nuevo Mundo”, en González Enciso y Usunáriz Garayoa (dirs.), *op. cit.*, pp. 231-257.

<sup>13</sup> Causino, Nicolás, *La Corte Santa*, Barcelona, Juan Piferrer, 1718, tomo 3. El texto de Causino tuvo una importante circulación desde 1624 y se encuentra en numerosos inventarios americanos de los siglos XVII y XVIII.

<sup>14</sup> Mesa, José de y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982, pág. 169.

<sup>15</sup> Rodríguez Romero, Agustina, “Reyes y Profetas de Israel en el Virreinato del Perú, Circulación, apropiación y resignificación de imágenes del Antiguo Testamento (siglos XVII-XVIII)”, Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2008.



Fig. 4 Nicolás Javier de Goribar (atribuido), *Manasés*.  
Fotografía: Agustina Rodríguez Romero.



Fig. 5 Marcos Zapata, *Sedecias*, Iglesia de San Antonio, Humahuaca, 1764.  
Fotografía: Academia Nacional de Bellas Artes.

de monarquía, en otros conjuntos –como en aquellos de Lima, Sucre, Arequipa o Humahuaca– se encuentra representado el rey Sedecias (Fig 5). Sedecias, último monarca de Judá, fue capturado por Nabucodonosor y cegado luego de presenciar la muerte de sus hijos. La estampa lo muestra encadenado, con sus ojos vacíos y sangrantes. Los tesoros del templo de Jerusalén se encuentran en el suelo mientras que el *menorah*, el candelabro de siete brazos, se tambalea como símbolo de la caída de Israel bajo Babilonia. En una apertura del muro se vislumbra un edificio en llamas, probablemente el templo de Salomón. La representación de un monarca vencido y castigado podría ser entendida como un mensaje perjudicial para la monarquía.

¿Podría explicarse el interés por representar a este monarca a partir de la relación de esta figura y la destrucción del templo, con las tribus perdidas de Israel? Justamente, una de las preguntas surgidas a partir de la conquista y colonización de América fue la del origen de los nativos americanos. Sus inexplicables ritos y costumbres fueron anotados por numerosos cronistas que proporcionaron el

material para la búsqueda de los paralelos con lo conocido o, al menos, con aquellas fábulas que formaban parte del imaginario de la época. El libro de Esdras narra el envío, por parte del Rey Ciro de Persia, de las tribus de Judá y Benjamín hacia Jerusalén para la reconstrucción del templo, destruido por los babilonios luego del reinado de Sedecias<sup>16</sup>. Las diez tribus que no fueron encomendadas con esta misión dejan de ser mencionadas en el texto bíblico y la tradición hebrea –y como consecuencia la cristiana– consideró a estos pueblos por perdidos. Ciertos textos apócrifos, como el Libro cuarto de Esdras, mencionan con mayor detalle la dispersión de estas tribus. Por otra parte, escritos como *Origen de los indios en el Nuevo Mundo e Indias Occidentales* (1607) del fraile dominico Gregorio García, *Esperanza de Israel* (1650) de Menasseh ben Israel, *Tratado único y singular del origen de los indios occidentales* de Diego Andrés Rocha o *Memorias antiguas, historiales y políticas del Perú* (1630) de Fernando de Montesinos constituyen ejemplos del interés por identificar a los indígenas americanos con alguna de las tribus perdidas de Israel<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Biblia de Jerusalén, Esd. 1:1-4.

<sup>17</sup> García, Fr. Gregorio, *Origen de los indios de el Nuevo Mundo e Indias Occidentales, averiguado en discursos de opiniones*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1607; Ben Israel, Menasseh, *Esperanza de Israel*, Madrid, Santiago Pérez Junquera, 1881; Rocha, Diego Andrés, *Tratado único y singular del origen de los indios del Perú, México, Santa Fe y Chile*, Madrid, Imprenta de Juan Cayetano García, 1891; Montesinos, Fernando de, *Mémoires historiques sur l'ancien Pérou*, Paris, Athus Bertrand, 1840.



Trazados los vínculos entre los monarcas del Antiguo Testamento y los reyes españoles nos preguntamos acerca de los posibles lazos con otra representación de tipo monárquica en América: nos referimos a las dinastías incaicas. Diferentes autores han señalado la construcción de un discurso escrito y visual orientado a sostener la idea de una continuidad dinástica entre los reyes incas y los reyes españoles. Desde los textos, como el Sermonario del Tercer Concilio o la Nueva Crónica, se identificó a los monarcas hispanos con apelativos indígenas –como Viracocha, Inca o Apo– con el objeto de transferirles la obediencia y el respeto a la autoridad reservada a los líderes nativos. Por otra parte, textos y representaciones teatrales buscaron reconstruir la dinastía incaica mientras que las actividades realizadas en honor a los reyes españoles contaron con la presencia de carros triunfales en los que se ubicaban personificaciones de los incas que buscaban plasmar la idea de una transición, de un traspaso del poder a manos de los Habsburgo.

Las diferentes imágenes de los monarcas incas, en particular en su vínculo con los retratos de los reyes españoles, habrían perseguido objetivos similares. Por un lado, los retratos de los incas personificaron el reconocimiento por parte de España de la potestad del sistema monárquico prehispánico, mientras que la plasmación de una continuidad de gobierno buscaba imponer la idea de una apropiación legítima de esa autoridad. Desde las imágenes encargadas por el Virrey Toledo y enviadas a Felipe II, se multiplicaron los retratos de los incas. Más allá de las figuras de cuerpo entero presentes en las obras de Guamán Poma y Murúa, se conocen numerosas referencias documentales que dan cuenta de la existencia de otras imágenes sobre el tema, ya sea en la forma de series de retratos de busto o de pie, o como dinastías en un solo lienzo<sup>18</sup>. Como es bien sabido, el interés por este tipo de representaciones es continuado a lo largo del siglo XVII y a principios del siglo XVIII se produjo un rebrote de esta iconografía con la difusión y reproducción del grabado del clérigo Alonso de la Cueva. Esta imagen plasmó visualmente la intención de trazar una secuencia monárquica ininterrumpida entre el poder inca y el español<sup>19</sup>. Ciertos retratos de los incas fueron conocidos a partir de la circulación de textos e imágenes que los representaron. El mismo Claude Vignon, autor de los motivos de Reyes y



Fig. 6 Atahualpa, Claude Vignon.  
Fotografía: Agustina Rodríguez Romero.

*Profetas de Israel* creó un conjunto de imágenes, luego llevadas a estampas por Jérôme David, sobre el tema *Filósofos y hombres ilustres*<sup>20</sup>. En este conjunto el artista representa a Atahualpa como “Atabalipa Roi du Perou”. Para la creación de esta imagen, Vignon se basó con toda probabilidad en las ilustraciones del libro de André Thevet, cosmógrafo real quien en 1584 escribe *Des vrais portraits et vies des hommes illustres, grecz, latines et payennes*<sup>21</sup>. (Fig. 6) Cabe señalar que el retrato de Atahualpa del texto de Thevet fue utilizado para la creación de la pintura que se encuentra en la colección del Banco Central de Ecuador en Quito.

El retrato de Atahualpa en el tomo 3 del libro de Thevet es el primero de una serie de monarcas americanos entre los que se encuentran Moctezuma, Nacolabsu, rey de los canibales, Paraousti, rey de la Florida y Paracoussi, rey del Plata, representado también por Claude Vignon.<sup>22</sup> Aunque aquí prevalece la intención

<sup>18</sup> Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y Compañía, 2004, pág. 125 y ss. y Cummins, Thomas, “La fábula y el retrato: imágenes tempranas del inca”, en AA.VV., *Los incas, reyes del Perú*, Lima, Banco de Crédito, 2005, pp. 1-65.

<sup>19</sup> Wuffarden, Luis Eduardo, “La descendencia real y el ‘renacimiento inca’ en el virreinato”, en AA.VV., *Los incas, reyes del Perú*, op. cit., pp. 232-244.

<sup>20</sup> Pacht Bassani, Paola, *Claude Vignon, 1593-1670*, París, Arthéna, 1992, pp. 284-293.

<sup>21</sup> Thevet, André, *Des vrais portraits et vies des hommes illustres, grecz, latines et payennes*, París, Viuda de I. Kervert y Guillaume Chaudiere, 1584, pág. 641.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 644, p. 656, pág. 663; Pacht Bassani, op. cit., fig. 176.



de satisfacer una curiosidad en torno a estos personajes “exóticos”, vale destacar la construcción de un discurso orientado a resaltar a la existencia de “reyes”, individuos que, si bien distan de ser considerados como iguales, son reconocidos en su autoridad monárquica.

Avancemos ahora hacia un cierre de esta tríada monárquica. Como hemos señalado, los retratos de Reyes y Profetas del pueblo hebreo se encontraron no sólo en la Catedral de Cuzco, sino también en los muros de templos menores, iglesias de indios como el templo de Tomave, Muñani o Cabana, éste último mandado a reconstruir por Mollinedo en 1680. La presencia de estas imágenes por fuera de los espacios destinados a la elite social y religiosa del Virreinato nos conduce a preguntarnos acerca del significado que podrían haber tenido estos retratos para los espectadores indígenas. Las representaciones de los monarcas del Antiguo Testamento podían ser decodificadas para la mirada neófita por los religiosos a través del sermón, tal como lo hace Antonio Vieyra en numerosos textos que describen el accionar de estos personajes<sup>23</sup>. Sin embargo, consideramos que la interpretación de estos retratos fue más allá de una simple identificación de los protagonistas de la historia del pueblo hebreo.

El análisis de estos retratos veterotestamentarios y de los retratos de los incas evidencia modos similares de representación del poder. La *mascaypacha* y el *tupayauri* podían ser asemejados a la corona y el cetro de los monarcas del Antiguo Testamento, entre otros símbolos que enaltecían a estas figuras. Por otra parte, la tradición oral y su recopilación en las primeras historias del Perú, estableció una secuencia lineal de monarcas incas que, según Cummins, adecuaba los conceptos andinos a la forma de la realeza europea, ignorando la existencia de cogobernantes en el Tahuantinsuyo<sup>24</sup>. Unido a esto, las primeras fuentes post hispánicas establecieron un número de doce incas, cantidad que vinculó el conjunto, desde una perspectiva católica, con otras series de fuerte presencia en la pintura colonial americana, como apóstoles, sibilas, reyes y profetas. Nos interesa resaltar que la hipótesis de la existencia de lecturas en paralelo de estas imágenes se encuentra reforzada por la presencia en el mismo tem-

plo de la Catedral de Cuzco de una dinastía incaica, hoy desaparecida, junto a la serie de *Reyes y Profetas de Israel*.

Como hemos desarrollado con anterioridad, la historia del pueblo de Israel resultó eficaz con objeto de plasmar la noción de un pasado en común para cristianos e indígenas. En este sentido, los escritos bíblicos proveyeron a los religiosos de un fuerte argumento para marcar una superioridad de la religión cristiana y de la cultura europea al ser presentados como pilares de la verdad/memoria cristiana, en tanto posibilitaban la reconstrucción de la “auténtica” historia de la creación del mundo y del hombre. En palabras de Fernando de Avendaño,

*Los incas como no tuvieron libros, no pudieron saber estas cosas, y sus historiadores dizen, que de las cosas antiguas por tradicion en sus Quipos solamente se acuerdan de quatrocientos, o quinientos años [...] De la misma manera los historiadores del Cuzco cuentan por sus Quipos, que uvo doze Reyes Incas, y por tradición dizen sus nombres*<sup>25</sup>.

Mientras que,

*...los Christianos por los libros de la Sagrada Escritura sabemos quantos años ha que Dios crió el mundo, y quantos años ha que Dios anego el mundo con el Dilubio, y quantos años ha que el Hijo de Dios se hizo Hombre, porque Dios lo reveló a sus Profetas, y la Santa madre Iglesia nos lo enseña, para que lo creamos firmemente*<sup>26</sup>.

La presencia de libros en las imágenes analizadas, aún en casos en que la tradición no señala a los retratados como autores de textos, sustenta la idea de que es la posibilidad de reconstruir la historia a partir de la memoria escrita lo que otorga superioridad a la religión cristiana y a la cultura europea frente a la religiosidad y cultura andina. Por otra parte, las citas al Antiguo Testamento fueron utilizadas para describir la lucha de los profetas contra la idolatría y la caída o salvación de los reyes con respecto a tales prácticas. Estas historias fueron aprovechadas por los extirpadores de idolatrías para crear analogías entre el pueblo de Israel y los indígenas americanos: la idolatría era un pecado que el pueblo de Israel había logrado superar<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Cfr. entre otros, *El V.P. Antonio de Vieyra de la Compañía de Jesus, todos sus sermones, y obras diferentes, que de su original Portugués se han traducido en Castellano*, Barcelona, en la Imprenta de María Marti Viuda, administrada por Mauro Marti, Librero, 1734.

<sup>24</sup> Cummins, art. cit.

<sup>25</sup> Avendaño, Fernando de, *Sermones de los misterios de nuestra Santa Fe católica, en lengua castellana, y la general del Inca*, Lima, Jorge López de Herrera, 1648, fol. 89 r.

<sup>26</sup> *Ibidem*, fol. 89 v.

<sup>27</sup> Rodríguez Romero, Agustina, “Jeremías contra las huacas, El Antiguo Testamento y la idolatría en textos e imágenes”, en Salles-Reese, Verónica y Carmen Fernández-Salvador, *Autores y Actores del Mundo Colonial, Nuevos Enfoques Multidisciplinarios*, Quito, Universidad San Francisco de Quito-Colonial Americas Studies Organization-Georgetown University, pp. 61-67.

Para concluir, consideramos que las imágenes veterotestamentarias contribuyeron a la conformación de la noción de autoridad bíblica a partir de la cual la Corona española se proponía como continuadora legítima de los monarcas hebreos y, desde un punto de vista mesiánico, sustituto visible del poder de Dios. Esta legitimación histórico-religiosa habría buscado superar cualquier argumentación en torno a los intereses indígenas por trazar sus vínculos con las dinastías incaicas con objeto de ser reconocidos como soberanos primigenios de los territorios ocupados por España.

A través de los retratos de los Reyes y Profetas de Israel tanto la Iglesia como la Corona española habrían perseguido el objetivo de sustentar e imponer nuevas representaciones para promover, por un lado, una reformulación del concepto de ancestro –vital para la religiosidad andina– ligándolo a los tiempos precristianos y común a

europeos e indígenas y, por el otro, una lectura en la que los reyes españoles se constituirían como continuadores legítimos del linaje incaico.

En este sentido, Cummins señala que “El *mallki*, el cuerpo físico del rey inca, ya no estaba presente como sucedía en el Cuzco del Tahuantinsuyo. Más bien lo que tomará el lugar del *mallki* será el retrato del inca...”<sup>28</sup>. Así, el retrato –ya sea del inca, del monarca español o de los Reyes y Profetas– se habría manifestado como una forma de retrato de la autoridad histórica, política o religiosa, un nuevo *mallki* construido a partir de las convenciones visuales de occidente. Así, la legitimidad que sostenía la presencia española en América podía ser construida como heredera de la monarquía inca y remontada hasta los tiempos del rey David y del rey Salomón.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, pág. 12.





## LA PINTURA MURAL Y LA CRISIS DEL PODER EN DOS IGLESIAS DE LA RUTA DE LA PLATA

FERNANDO GUZMÁN SCHIAPPACASSE / CHILE  
MAGDALENA PEREIRA CAMPOS / CHILE

La siguiente ponencia forma parte de un proyecto de investigación más amplio que realiza la Universidad Adolfo Ibáñez y Fundación Altiplano, y se vincula a las ponencias expuestas por los autores junto a Paola Corti en el V Encuentro Barroco realizado en La Paz el año 2009: “El Juicio Final de Parinacota” y “La pintura mural de la iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas como patrón iconográfico de la iglesia de la Natividad de Parinacota”<sup>1</sup>.

La presente exposición tiene como objetivo dar cuenta de una hipótesis interpretativa de ciertos aspectos de las postrimerías o novísimos pintados en los muros de las iglesias de dos comunidades aymaras, Copacabana de Andamarca en Oruro, Bolivia y Parinacota en Chile. En ambas obras se podrían observar las tensiones a las que estuvo expuesto el ejercicio del poder en el contexto de la agitación social que vivió el mundo colonial andino en la segunda mitad del siglo XVIII. En los casos en estudio se puede afirmar que las formas artísticas, parafraseando a Tom Cummins<sup>2</sup>, concebidas para establecer el orden Cris-

tiano en América se renuevan para enfrentar la crisis de la cultura y las instituciones que han ayudado a instaurar.

Como es ampliamente conocido, las reformas borbónicas provocaron un quiebre profundo en el equilibrio social del mundo colonial andino, cuyas consecuencias aún deben ser estudiadas. Estas nuevas condiciones gatillaron amplias rebeliones sociales, la población local dejó de ver los abusos de los funcionarios y el trabajo forzado en las minas como hechos puntuales, imputables a una persona determinada, desde la segunda mitad del siglo XVIII fueron interpretados como problemas de la administración colonial<sup>3</sup>.

Para los pueblos de Copacabana de Andamarca y Parinacota, localidades ubicadas en la ruta de la plata y, por tanto, en contacto permanente con Potosí y sus inmediaciones, es relevante entender lo que ocurría en ese territorio. Un fuerte movimiento social comienza en este período en la zona norte de Potosí, en Chayanta, coincidiendo con una baja productiva en la mina de plata que, entre 1700 y 1750, alcanza los umbrales más bajos en todo el período colonial; si bien luego repunta, nunca vuelve a sus índices iniciales<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Corti, Paola, Guzmán, Fernando y Pereira, Magdalena, “El Juicio Final de Parinacota” y “La Pintura Mural de la Iglesia de San Santiago de Curahuara de Carangas Como Patrón Iconográfico de la Iglesia de la Natividad de Parinacota”, en: *Entre cielos e infiernos, Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, editado por Norma Campos, La Paz: Unión Latina, Griso y Fundación Visión Cultural, 2010, 115-124.

<sup>2</sup> Cummins, Tom. 2007. “Formas de las ciudades coloniales andinas, libre albedrío y matrimonio”. En: *Las tretas de lo visible*, editado por Gabriela Siracusano, Centro Argentino de Investigadores de Arte - CAIA, Buenos Aires, 2007, pág. 152.

<sup>3</sup> Para observar el fenómeno como un proceso de larga duración los trabajos pioneros son: Campbell, Leon, “Recent Research on Andean Peasant Revolts, 1750-1820”, en *Latin American Research Review*, XIV, 1979, pp. 3-49. Stern, Steve, *Resistance, Rebellion, and Consciousness*, University of Wisconsin Press, Madison, 1987.

<sup>4</sup> Serrera, Ramón María, *Tráfico terrestre y red vial en las indias españolas*, Lunwerg Editores, Barcelona, 1999, pág. 162.

Según Sergio Serulnikov:

“...a mediados del siglo XVIII, la provincia de Chayanta es testigo de confrontaciones generalizadas por el control del sistema étnico de autoridad. Aunque no hubo explosiones de violencia extrema, este proceso incluyó demostraciones colectivas de fuerza, formas explícitas o encubiertas de desobediencia a las autoridades rurales, así como persistentes reclamos judiciales.”<sup>5</sup>

En esta misma provincia Tomás Catari comienza en 1777 una rebelión que llega hasta la zona de Oruro, en paralelo, José Gabriel Condorcanqui o Tupac Amaru II, lidera desde el Cusco ejércitos que promueven volver al culto del sol, movimiento que llegó hasta el interior de Arica el año 1781, conducida por líderes caranga y pacaje, los que llegan a desollar vivo al cacique de los altos de Arica, Diego Felipe Cañipa<sup>6</sup>. Los antecedentes remotos para este trágico final se pueden encontrar en la documentación local que, al menos en parte, refleja los conflictos entre los distintos estamentos de la sociedad andina de los altos de Arica<sup>7</sup>.

Las pinturas murales de Copacabana de Andamarca y Parinacota fueron realizadas en la segunda mitad del siglo XVIII<sup>8</sup>. Las dos tienen en común el haber sido pintadas en templos con un número de población importante y con presencia mayoritaria de la etnia aymara Caranga los que mantenían colonias en diversos pueblos altiplánicos y en los pisos ecológicos más bajos de la precordillera y costa<sup>9</sup>. Ambos sitios funcionaron como santuarios que congregaban a la población circundante de las estancias de ganado. Eran también lugares claves en el paso y posta en la Ruta de la Plata del mineral de Potosí que era llevado a lomo de llamas y mulas al puerto de Arica para su embarque hacia España.

La incorporación de las Postrimerías en las iglesias, tal como ocurre en Copacabana de Andamarca y Parinacota, era habitual en las capillas e iglesias que atendían a población indígena, se trata de programas iconográficos de un claro carácter penitencial y se condice con el espíritu e influencia medieval de las órdenes religiosas misioneras. En este punto es habitual citar la recomendación de Guamán Poma de Ayala:

*Y ancí en las yglecias y templos de Dios ayga curiucidad y muchas pinturas de los santos. Y en cada yglecia ayga un juycio pintado. Allí muestre la uenida del señor al juycio, el cielo y el mundo y las penas del ynfierno, para que sea testigo del cristiano pecador*<sup>10</sup>.

Lo cierto es que parece haber sido una opinión compartida por párrocos y misioneros. Muchas iglesias del área andina conservan aún pinturas murales o lienzos, de los siglos XVII y XVIII, que representan la muerte, el cielo y el infierno<sup>11</sup>.

Como es habitual en la pintura americana, la iconografía sigue las soluciones acrisoladas en la Europa Medieval para la representación del cielo, el juicio, el infierno y el purgatorio. Sin embargo, en Copacabana de Andamarca y en Parinacota se dan situaciones anómalas que no parecieran corresponder a procesos de transferencia de formas. Se trata de la antigua contradicción, descrita por Hans Belting, de la ineficacia de la Iglesia a la hora de gestionar las imágenes: las crea e impone, pero luego pierde el control sobre ellas<sup>12</sup>.

Estas anomalías se podrían explicar por el hecho de que las dos localidades tenían una alta presencia de indígenas y en ellas el control político y religioso nunca fue verdaderamente eficaz. Valga como ejemplo la situación en la que se encontraba Parinacota a mediados

<sup>5</sup> Serulnikov, Sergio, *Conflictos sociales e insurrección en el mundo colonial andino. El norte de Potosí en el siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006, pág. 47.

<sup>6</sup> La investigación acerca de los efectos de la rebelión en el actual territorio chileno son recientes, se puede consultar: Hidalgo, Jorge, “Rebeliones andinas en Arica, Tarapacá y Atacama, 1770-1781” y “Amarus y Cataris: Aspectos mesiánicos de la rebelión indígena de 1781 en Cusco, Chayanta, La Paz y Arica”, en: *Historia andina en Chile*, editado por Jorge Hidalgo. Editorial Universitaria, Santiago, 2004, 247-270.

<sup>7</sup> Se puede consultar: Egan, Demetrio. 1772. *Revisita de los Altos de Arica*. Archivo Departamental de Tacna, Serie Corregimiento, Legajo: 1 C. 8. *Pleito por el ingenio de Parinacota*, 1773, Archivo Nacional de Santiago de Chile, Archivo Judicial Arica, 49-7.

<sup>8</sup> Para Copacabana de Andamarca se puede revisar: Schauer, Philipp, Gisbert, Teresa, *Guía Turística de Iglesias Rurales, La Paz y Oruro*, Editorial Gisbert y Cia, La Paz, 2010, pp. 68-70. En el caso de Parinacota los antecedentes que permiten datar los murales son la presencia de azul de Prusia entre los pigmentos utilizados y el hecho de que se representen algunas personas vestidas con poncho, para más antecedentes se puede consultar: Corti, Paola, Guzmán, Fernando y Pereira, Magdalena, “El Juicio Final de Parinacota” y “La Pintura Mural de la Iglesia de San Santiago de Curahuara de Carangas Como Patrón Iconográfico de la Iglesia de la Natividad de Parinacota”, en: *Entre cielos e infiernos, Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, editado por Norma Campos, Unión Latina, Griso y Fundación Visión Cultural, la Paz, 2010, pp. 115-124.

<sup>9</sup> Llagostera, Agustín. “Retomando los límites y las limitaciones del “archipiélago vertical”” en: *Revista Chungará*, vol.42, n.1, 2010, pág. 288.

<sup>10</sup> Poma de Ayala, Guamán, *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615, f. 674 (688).

<sup>11</sup> Acerca de las postrimerías en la pintura mural andina se puede consultar: Flores, Jorge; Kuon, Elizabeth y Samanez, Roberto, *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993, pp. 138-153.

<sup>12</sup> Belting, Hans, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2009, pág. 9.





Detalle Leviatán, *Juicio Final*, Iglesia de Copacabana de Andamarca.



Detalle Leviatán, *Juicio Final*, Iglesia de Parinacota.



del siglo XVIII. El pueblo dependía de la parroquia de Codpa, donde vivía un sacerdote que debía atender a decenas de capillas dispersas en un territorio de 12.000 kilómetros cuadrados, debiendo transitar entre los 1.000 y 5.000 metros de altitud sobre el nivel del mar. Un informe del Obispo de Arequipa es decidor al respecto: constata que la población está en completo abandono, a la extensión territorial y las complejidades de la topografía, se sumaba que el cura era un hombre anciano. Tal es el descontrol que ni siquiera puede recabar información acerca de la cantidad de pueblos que dependen de la parroquia ni cuanta es la feligresía<sup>13</sup>. Esta situación no era una excepción, el clero se concentraba en las grandes ciudades y escaseaba dramáticamente en las regiones periféricas y zonas de misión. No tenemos antecedentes documentales de la situación de Copacabana de Andamarca, pero se puede pensar que, por su condición de santuario, no contaba con atención sacerdotal permanente.

Esta desatención en que se encontraban muchos pueblos del altiplano no impedía la circulación de ideas, palabras e imágenes, pero creaba la situación apropiada para que la apropiación y transformación de los elementos culturales externos adquiriera un marcado carácter local. Según Teresa Gisbert la pintura mural andina “destinada originalmente a enseñar los dogmas de la fe cristiana, se convirtió, con el correr del tiempo, en un medio de expresión popular”<sup>14</sup>.

Sin embargo, se puede afirmar que las peculiaridades de los murales en estudio fueron posibles, al menos en parte, por una dinámica propia de la iconografía y la literatura europea. Efectivamente, siguiendo una práctica habitual en la iconografía medieval, la pintura andina incorporó en los novísimos referencias a la historia local, adiciones que involucran, entre otros aspectos, la representación de autoridades indígenas y españolas. Para el caso europeo el ejemplo más conocido corresponde a la literatura: Dante en la Divina Comedia ubica en la vida eterna a muchos personajes de su época, incluidas algunas personas que detentaron diversas formas de poder en vida. La transposición de este modelo al ámbito andino se pone al servicio de un proceso de evangelización que se desarrolla en circunstancias particulares, especialmente si se trata de localidades apartadas como las de Copacabana de Andamarca y Parinacota y en un momento histórico de fuertes tensiones sociales.

Los muros de la iglesia de Copacabana de Andamarca están cubiertos completamente por pinturas, para el pre-

sente caso se analizará una escena de postrimería que se encuentra en el muro sur, justo al entrar al templo. Se trata de un peculiar Leviatán que tritura las almas de los condenados, mientras otros ascienden por una escala hasta las puertas del cielo, donde los recibe San Miguel Arcángel. La pintura se puede interpretar como la representación del continuo ascenso y descenso de las almas al cielo y al infierno, respectivamente. Un río cuyas aguas fluyen permanentemente en dos direcciones: la elevación a la visión beatífica y la caída a los tormentos del infierno. El color gris de los condenados expresa su carácter de cuerpos calcinados, los salvos ascienden por la escala, referencia a la que Jacob viera en sueños mientras viajaba a casa de su tío Labán<sup>15</sup>. La escena gráfica muy bien la idea de que al premio celestial se accede con esfuerzo, con el ejercicio de la virtud, los que no entienden esto se precipitan en el infierno.

Lo cierto es que, en lo que atañe al presente trabajo, las postrimerías pintadas en la iglesia de Copacabana de Andamarca sólo incluyen a un europeo. No es posible identificar a ningún español en las fauces del Leviatán o subiendo al cielo. El único hombre barbado se encuentra en otra escena, la del Purgatorio, ubicada frente a la que ahora se analiza. Todas las figuras, con excepción de la señalada, tienen el pelo largo y carecen de barba. Podría existir la tentación de pensar que se trata de un relato para mujeres, sin embargo es posible distinguir con claridad figuras con y sin senos. El español con armadura es, como se verá a continuación, un personaje que participa desde fuera en el proceso escatológico. Se trata de un relato de salvación y condenación en que los únicos actores son los habitantes originales del pueblo, el español es el encargado de indicar el premio que se asocia al ejercicio de la virtud y el castigo que recibirán los pecadores.

No se conocen fuentes documentales que nos permitan precisar antecedentes acerca de la gestación de esta obra. Podemos suponer que el sacerdote doctrinero debió dialogar con los artistas locales que ejecutaron la pintura y con la comunidad que la recibía. Lo cierto es que, en la metodología misional la imagen de un cielo y un infierno para indígenas debía tener una particular eficacia, la salvación y la condenación no era ya un asunto de españoles en la que los aymarás tenían una participación secundaria, ahora ellos eran los actores principales. Los planes de Dios no sólo eran universales, lo que queda expresado en las soluciones de Quispe Tito y Pérez Holguín, la Providencia Divina tiene una dimensión local, se aplica específicamente a los habitantes de Copacabana de Andamarca<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Cavero, Juan, *Auto proveído por el Sr. Obispo Cavero sobre que se tome información de los anexos que tiene el curato de Codpa Altos de Arica y la feligresía que cada anexo tiene*. Archivo Arzobispal de Arequipa.

<sup>14</sup> Gisbert, Teresa, “La pintura mural andina”, en: *Colonial Latin American Review*, 1992, 1: 1, pág. 109.

<sup>15</sup> Reau, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998, tomo I, volumen 2, pág. 179.

<sup>16</sup> Para la presencia de indígenas en las escenas de postrimerías se puede ver: Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Editorial Gisbert y Cia., La Paz, 2004, pág.79.



Fachada iglesia de Copacabana de Andamarca.



Capilla Miserere y fachada iglesia de Parinacota.

Algo similar ocurre en el Juicio Final que se conserva en la iglesia de la Natividad de Parinacota. En el cielo, el purgatorio y el infierno sólo se observan indígenas<sup>17</sup>.

Al igual que en Copacabana de Andamarca se trata de un relato de condenación en el que sólo tienen lugar indígenas. “Se trata de un Juicio Final cuyos protagonistas son los naturales de Parinacota: sus hombres y mujeres han sido representados saliendo de las tumbas el día de la resurrección, arrastrados por crueles demonios hasta el seno del infierno, torturados entre las llamas infernales para pagar por su impenitencia; purificados en el purgatorio de sus vicios y defectos; subiendo al cielo con el auxilio de los ángeles y el beneplácito de San Pedro”<sup>18</sup>.

El mural de Parinacota, como el Copacabana de Andamarca, manifiesta una posible transacción entre el misionero y la población local, quizá los sacerdotes debieron aceptar los hechos consumados de un mural pintado durante su ausencia. Se debe recordar, tal como relata el cura de la doctrina de Belén al obispo de Arequipa en 1778, que la presencia de sacerdotes era muy esporádica:

*“Me he visto en la necesidad de estar como misionero de pueblo en pueblo a fin de entablar la doctrina, explicarla y enseñarla en la lengua de los feligreses, solamente no he podido pasar a los tres anexos de la cordillera (Parinacota, Choquepimpie y Guallatire), por hallarme solo y no encontrar ayudante aymarista.”<sup>19</sup>*

Sin embargo, se debe aceptar que las imágenes debieron otorgar una renovada eficacia a los sermones sobre la vida eterna que muchos doctrineros harían repitiendo el *Tercero Catecismo y exposición de la doctrina cristiana por sermones*<sup>20</sup>. En este sentido no se debe descartar que las postrimerías sin españoles se hayan convertido en una metodología iconográfica aplicada en las localidades donde no existía población europea residiendo en forma permanente. Lo cierto es que los misterios de salvación y conde-

nación, a la luz de la representación, no eran sólo asuntos en los que los habitantes de Parinacota o Copacabana de Andamarca se sintiesen implicados; el destino eterno se había convertido en un elemento de la identidad local, la historia de la comunidad y la escatología cristiana eran una misma cosa. Es posible que el origen de esta solución esté en las representaciones medievales del infierno que muestran a las almas sin una distinción clara de sexo o personalidad; sin embargo, el pelo largo de casi todos los personajes y la presencia de un hombre barbado en el purgatorio de Andamarca, hacen pensar que, sin descartar el origen medieval, la lógica de estas imágenes es diferente<sup>21</sup>.

Las dos postrimerías en estudio, junto con plasmar la incorporación del pueblo aymara en el relato escatológico, parecen contener referencias a situaciones históricas concretas. Ambas representaciones interactúan con figuras o escenas que no pertenecen al relato normal. Se trata de una práctica que, sin ser habitual, no era extraña al ámbito andino, siendo el caso de los lienzos de Carabuco uno de los más conocidos y trabajados<sup>22</sup>.

El Juicio Final de Copacabana de Andamarca se compone a partir de una gran diagonal que es, a la vez, un río de cuerpos. En el punto más bajo se ubica la boca del Leviatán en la que se precipitan las almas de los condenados. En el centro de la diagonal se produce la inflexión, a la izquierda los cuerpos cenicientos descienden al castigo eterno, a la derecha las almas de los justos alcanzan la escala que los llevará a las puertas del cielo.<sup>23</sup> En el extremo superior de la diagonal San Miguel recibe a los salvos en el paraíso. Lo significativo para el presente estudio es que justo debajo del lugar donde el flujo de almas se separa se ubica la figura de un español con lanza, sable y casco. El personaje mira al frente, al lugar de los tormentos, y levanta su mano izquierda para indicar con el dedo al paraíso. Es un soldado español que en la entrada de la iglesia advierte a los habitantes de Copacabana de Andamarca las

<sup>17</sup> Castro, Chacama y Mir postulan que los condenados serían mujeres; sin embargo, de la observación de las imágenes y su comparación con otras en un contexto geográfico cercano, como las de los murales de Curahuara de Carangas, permite afirmar que las figuras imberbes representan a indígenas y no a mujeres. Castro, Nelson, Chacama, Juan y Mir, Ricardo, “Excitar y subyugar. Pastoral de la imagen y poblaciones indígenas en Arica Colonial” en: *revista Diálogo Andino* 34: 25-43, 2009, pág. 35.

<sup>18</sup> Corti, Paola, Guzmán, Fernando, Pereira, Magdalena, “El Juicio Final de Parinacota”, *Entre Cielos e Infiernos, Memoria del V Encuentro Barroco*, editado por Norma Campos, Unión Latina, Griso y Fundación Visión Cultural, La Paz, 2010, pág. 118.

<sup>19</sup> Barriga, Víctor, *Memorias par la historia de Arequipa*, Tomo III, Establecimientos gráficos La Colmena, Arequipa, 1948, pág. 280.

<sup>20</sup> *Tercero Catecismo y exposición de la doctrina cristiana por sermones, para que los curas y otros ministros prediquen y enseñen a los indios y a las demás personas*. [1584] 1773. Lima.

<sup>21</sup> En grabados del siglo XV y XVI, procedentes de fuentes bajomedievales, suelen aparecer las almas condenadas representadas como hombres y mujeres, jóvenes y desnudos; los varones van sin barba y las mujeres se distinguen por sus senos, como se puede ver en Mâle (1986, figs. 264-268-272).

<sup>22</sup> Gisbert, Teresa, “El Cielo y el Infierno en el mundo virreinal del sur andino”, Campos, Norma (Ed.), *Barroco y fuentes de la diversidad cultural*, Viceministerio de Cultura, Unión Latina, Unesco, La Paz, 2004, pp. 38-39.

<sup>23</sup> La posición está invertida. Si la representación incorporará a Cristo Juez al centro, los salvos debieran estar a su derecha y los condenados a su izquierda, lo que no ocurriría en este mural.



Escena de las postrimerías,  
muro del evangelio, Copaca-  
bana de Andamarca.



Detalle de soldado español.

consecuencias que tendrán sus vicios y les señala el camino de las virtudes que conducen a la salvación. La revisión de fuentes documentales podría arrojar luces acerca de las circunstancias que explican la curiosa figura. Lo cierto es que la imagen parece recordar que gracias a los españoles los habitantes del lugar pudieron conocer unos misterios que atañían directamente al pueblo aymara.

El soldado español, junto con destacarse por sus armas y su gestualidad, llama la atención por estar parado sobre unas piedras, como una pequeña colina. Lo curioso es que las demás figuras humanas que están pintadas en la iglesia no tienen tan peculiar base. Se trata de un elemento destacado, trabajado cuidadosamente por el artista. Es un peñasco yermo del que brotan unas hierbas insignificantes, en abierto contraste con las flores y árboles que pueblan toda la iglesia. Teresa Gisbert enfatiza el contraste que se produce entre el desolado paisaje en que se emplaza la iglesia y la exuberancia de formas vegetales que llena los muros del templo<sup>24</sup>. La piedra sobre la que se para el español parece recordar la dureza del medio.

El hecho de que el español esté parado sobre una piedra y justo debajo de la escala que remite al relato de Jacob permite recordar el relato de la visión del Patriarca. En efecto, yendo Jacob camino de la casa de su tío Laban, tuvo sueño en un lugar y se recostó sobre una piedra del lugar, al despertar recordó la visión que tuvo en sueños y

<sup>24</sup> Gisbert, Teresa, "La pintura mural andina", en: *Colonial Latin American Review*, 1992, 1: 1, pág. 127.

exclamó: “¡Qué terrible es este lugar! No es sino la casa de Dios, y la puerta de los cielos<sup>25</sup>.” Luego ungió la piedra con aceite y llamó a aquel lugar Betel que significa el lugar donde Dios habita, finalmente declaró: “esta piedra que he alzado como memoria será para mí casa de Dios, y todo cuanto a mí me dieres te daré el diezmo<sup>26</sup>.”

Se debe señalar que el relato bíblico es un testimonio del culto a las piedras presente en numerosas culturas. En este sentido, es sugestivo recordar que en los procesos de extirpación de idolatría una de las prácticas que se intentaba eliminar era precisamente la litolatría. El jesuita Acosta en su “Historia Natural y Moral de las Indias” expresa lo siguiente: “Mas en los indios, especialmente en los del Piru, es cosa que saca de juicio la rotura y pérdida que hubo en esto; porque adoran los ríos, las fuentes, las quebradas, las peñas o piedras grandes, los cerros, las cumbres de los montes que ellos llaman Apachitas, y lo tienen por cosa de gran devoción; finalmente, cualquier cosa de la naturaleza que les parezca notable y diferente de las demás, la adoran como renunciando allí alguna particular deidad<sup>27</sup>”. Arriaga, por su parte, autor del tratado “Extirpación de la idolatría en el Piru”, publicado en 1621, señala lo siguiente: “A cerros altos y montes y algunas piedras muy grandes también adoran y mochan, y les llaman con nombres particulares, y tienen sobre ellos mil fábulas de conversaciones y metamorfosis y que fueron antes hombres que se convirtieron en aquellas piedras<sup>28</sup>.”

El origen del santuario de Nuestra Señora de Copacabana de Andamarca nos remite a la leyenda fundacional de éste en el que la Virgen de Copacabana pide que se le erija un santuario. La leyenda explica que unos arrieros observaron signos milagrosos que fueron considerados como un mandato divino de levantar en ese lugar un centro de culto<sup>29</sup>.

Lo primero que expresa la leyenda fundacional es una necesidad de explicar el origen del pueblo y de la iglesia, lo segundo es que el acto fundacional se asocia a un hecho sobrenatural que señala ese lugar como especial, como un lugar sagrado. Podría tratarse de un antiguo lugar de culto que en un determinado momento fue cristianizado, la leyenda indica que la comunidad tomó la iniciativa de construir el templo, pero no se debe descartar la influencia de los misioneros que actuaban por el sector. Desde esta perspectiva la imagen del español pisando la piedra o montes

sagrados, *achachillas*, espíritus protectores de la comunidad, y apuntando al cielo se podría interpretar como una doble señal: por una parte se muestra el camino a la salvación eterna, por otra se indica la superioridad del mensaje cristiano respecto de los cultos idolátricos.

Se podría pensar que el mural quiere recordar una sacralización extramuros del conjunto atrial, ubicando dentro de la iglesia elementos significativos como los cerros o *achachillas* sagrados para la comunidad de Andamarca, de acuerdo a la visión indígena del espacio que maneja escalas territoriales diferentes a los simbolismos cristianos. Por tanto, lo que no pudo abarcar la arquitectura queda comprendido en las formas del mural.

En directa relación con la pedregosas montañas en las que se para el español se encuentran dos detalles de la escena infernal. En primer lugar llama la atención la piedra circular horadada que, a modo de oreja, está en el extremo opuesto a la boca del leviatán. Tiene similitud con la piedra de moler que se sigue utilizando por parte de las comunidades indígenas en las “costumbres” que acompañan al rito cristiano. Una piedra de las mismas características cuelga de la cuerda que amarra el cuello de un personaje condenado que esconde con su mano izquierda un bastón, uno de los signos de la investidura del curaca.

La piedra de Betel sería al mismo tiempo una piedra a la que la comunidad rendía culto. El soldado se ubica sobre la piedra, simbolizando al templo que se construye sobre un promontorio rocoso. La idolatría ha sido reemplazada por un templo y una liturgia cristiana, asegurando de este modo la salvación eterna de la comunidad. Si así fuera, la decisión de representar la piedra es arriesgada. En las prácticas de extirpación de idolatría era una necesidad la destrucción del ídolo. En este caso la estrategia parece haber sido la resignificación del objeto sagrado, no la negación directa de su poder.

Una segunda lectura, complementaria a la anterior, podría tener como punto de partida la aridez de la zona donde se ubica Copacabana de Andamarca. Sin duda se trata de una zona altiplánica particularmente infértil, todo trabajo de agricultura o ganadería es ahí particularmente difícil. El soldado español, por tanto, entrega su mensaje desde un tierra yerma que sería la misma Andamarca, prometiendo a los que lo escuchen un

<sup>25</sup> Génesis 28, 17, Sagrada Biblia, Nacar Colunga, Madrid, 1993.

<sup>26</sup> Génesis, 28, 22.

<sup>27</sup> Acosta de, Joseph, (1590) *Historia Natural y Moral de las Indias*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, pág. 224.

<sup>28</sup> Arriaga de, Pablo Joseph (1621) *La extirpación de la idolatría en el Piru*, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, Cuzco, 1999, pág. 28.

<sup>29</sup> Schauer, Philipp, Gisbert, Teresa, *Guía Turística de Iglesias Rurales, La Paz y Oruro*, Editorial Gisbert y Cia, La Paz, 2010, pp. 68-70.





Detalle de condenado con signos de investidura de un curaca.



Santo representando a Tunupa o San Bartolomé.

vergel exuberante que se representa en las flores, plantas, árboles y aves que cubren toda la iglesia, hasta constituir, en la zona del altar un verdadero bosque tropical.

Otro curso de interpretación que no es posible abarcar en la actual ponencia es la vinculación entre el santuario de la Virgen de Copacabana en el lago Titicaca y el de Andamarca en el lago Poopó. Esta relación nos remite a la leyenda de Tunupa, mencionada por cronistas como Alonso Ramos Gavilán, Santa Cruz Pachacuti y Antonio de la Calancha, dios del rayo, de los volcanes y creador de la naturaleza en el Colesuyo, quien tenía la facultad

de convertir a los desobedientes en piedra, como lo había hecho antiguamente en Tiahuanaco. El mito señala que el dios es atado en una barca y arrojado al lago, la embarcación al chocar con el extremo sur abre el río desaguadero que une el lago Titicaca con el Poopó donde la barca se hunde y reaparece en el salar de Uyuni<sup>30</sup>. Como es sabido los misioneros identificaron a Tunupa con el apóstol Santo Tomás o Batolomé<sup>31</sup>, cuya imagen está pintada en el muro norte de la iglesia.

Lo cierto es que la iconografía del cielo y del infierno ha sido intervenida, forzada en cierto modo, para destacar

<sup>30</sup> "Pusieron pues al Santo Discipulo después de muerto, en una balsa y echáronle en la grande laguna de Titicaca, a la providencia no de los cielos, ni de las ondas, sino del cielo. Refieren pues ellos, los antiguos que un recio viento sopló en la popa de la balsa y la llevó como si fuera a vela, y remo, con tanta velocidad que ponía admiración; y así tocó en tierra de Chacamarca, donde ahora es el Desaguadero que antes de este suceso no le había y la abrió con la proa de la balsa, dando suficiente lugar, para que las aguas corriesen, y sobre ellas fue navegando hasta los Aullagas, donde como arriba queda dicho, se hunden las aguas por las entrañas de la tierra, y allí se dice, quedó el Santo cuerpo..." Ramos Gavilán, Alonso, *Historia del celebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana, y sus milagros, e invención de la Cruz de Carabuco*, Lima, 1621, pág. 31-32.

<sup>31</sup> Gisbert, Teresa. "El cerro de Potosí y el dios Pachacámac" en *Revista Chungará*, Arica, vol.42, n.1, 2010, pp. 169-180. La iconografía de Tunupa o San Bartolomé aparece vinculada a las postrimerías, como en el caso de Carabuco, ver: Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Editorial Gisbert y Cia, La Paz, 2004, pp. 40-46. Estenssoro, Juan Carlos, "Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Tupac Amaru II", en: Cummins, Ramos, Phipps, Estenssoro, Wuffarden y Majluf, *Los incas, reyes del Perú*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2005, pp. 145-157. Schenonne cita dos ejemplos cuzqueños: Schenonne, Héctor, *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*, Fundación Tarea, 1992, V. I, pág. 175.



la autoridad del español, no en la figura de un misionero sino en la de un militar que señala el buen camino. Como se indicó, el mural debió ser pintado en el período en que las tensiones sociales estaban preparando o anunciando las posteriores rebeliones; una de las banderas de lucha fue precisamente la restauración de los cultos ancestrales que, en alguna medida, nunca fueron abandonados del todo<sup>32</sup>. El mural puede ser visto entonces como un respaldo a la autoridad española, cada vez más debilitada en la segunda mitad del siglo XVIII, que ordena el fin de la idolatría y señala el buen camino que culmina en un sitio maravillosamente fértil, en claro contraste con la infertilidad de la piedra y la sequedad de los montes que rodean el Santuario. Al mismo tiempo, le recuerda al curaca la igualdad del género humano de cara a los misterios eternos, su autoridad no lo librará de la condenación eterna.

En Parinacota, al igual que en Copacabana de Andamarca, las postrimerías incluyen una escena absolutamente ajena a la iconografía habitual. Justo en el centro del Juicio Final se puede reconocer la figura de un Curaca, vestido con un poncho listado, sombrero, pantalón y botas negras, cuyo análisis fue presentado en el V Encuentro Barroco realizado en la Paz el año 2009<sup>33</sup>. Se trata de la indumentaria habitual de un cacique de finales del siglo XVIII, incorpora prendas de vestir españolas y su rango es señalado por un poncho de finos diseños.

La figura es particularmente desconcertante, el líder indígena es escoltado por dos hombres barbados que parecen ofrecerle una chuspa o bolsa y un bastón de mando. Una serpiente que surge de las fauces del Leviatán se aproxima a la cabeza del curaca, mostrando su lengua bífida. Pero, sin duda lo más sorprendente es que se trata de un indígena de tres rostros, uno que mira al frente y dos de perfil en los que se observan delgados mostachos y narices prominentes, mimetizándose así con los rostros de los hombres barbados.

La interpretación de esta anómala iconografía, para la que no existe un referente cercano, debe comenzar a partir del hecho de que el Curaca y sus acompañantes se encuentran a la izquierda de Cristo, por tanto en el lado de los

condenados, y que una serpiente infernal parece tener un importante influjo sobre él. Aspectos en los que habrían reparado Briones y Villaseca el año 1984 al publicar la primera interpretación de la enigmática figura<sup>34</sup>. El hombre barbado de la derecha es un español elegantemente vestido que le muestra una bolsa, presumiblemente con dinero, el personaje de la izquierda podría ser un mestizo, pues su vestimenta es híbrida, y le ofrecería el poder asociado al bastón de mando que usaban los alcaldes y otras autoridades coloniales. Se podría interpretar, por tanto, como una imagen que muestra las causas por las que un curaca se puede condenar, las tentaciones del poder y del dinero lo harían asemejarse a los españoles que, para muchos sacerdotes del siglo XVIII, eran el principal escollo para el éxito de su labor misional. En 1741 el jesuita Ladilao Oroz lo expresa claramente en una carta dirigida a sus superiores: “nos parece que la obra misionera es más fácil y próspera cuanto más lejos esté de los españoles.” Si bien el jesuita Oroz está trabajando en Paraguay, una zona muy distinta al altiplano, sus palabras manifiestan un sentir común.

A lo señalado se debe agregar la siguiente precisión: los tres rostros son en realidad un rostro y dos máscaras, como las que se usaban y se siguen utilizando en los bailes religiosos. El curaca lleva dos máscaras de español, elementos que le permitirían luchar contra las tentaciones en representación de su comunidad. Como lo afirma Gisela Cánepa en su trabajo sobre la fiesta de Paucartambo, siguiendo a autores como Campbell y Lévi-Strauss, la máscara es capaz de anular los poderes del que representa<sup>35</sup>.

La salvación queda asociada, por tanto, a la preservación de su identidad. Mientras viva como Aymara y cristiano él y su clan podrán entrar al cielo. El posible papel de médium sanador atribuido al Curaca se podría ver reforzado al vincular su poncho multicolor con el arco iris, fenómeno al que las culturas andinas, como lo ha señalado Gabriela Siracusano, atribuían efectos benéficos<sup>36</sup>.

Es una advertencia al Curaca, una llamada a ejercer correctamente el poder del que está investido o, tal vez, la memoria edificante de un líder virtuoso que habría vencido las tentaciones infernales. Juan Chacama plantea la posi-

<sup>32</sup> Serulnikov, Sergio, *Conflictos sociales e insurrección en el mundo andino. El norte de Potosí en el siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006, pág. 197.

<sup>33</sup> Corti, Paola, Guzmán, Fernando y Pereira, Magdalena, “El Juicio Final de Parinacota”, en: *Entre cielos e infiernos, Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, editado por Norma Campos, Unión Latina, Griso y Fundación Visión Cultural, La Paz, 2010, pp. 115-124.

<sup>34</sup> Briones L., Villaseca P, *Pintura Religiosa en Tarapacá. Fe y color en el desierto*. Chile: Ed. Cabo de Hornos Ltda., 1984, pág. 69.

<sup>35</sup> Cánepa, Gisela, “Máscara y transformación: la construcción de la identidad en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo”. En: *Música, danzas y máscaras en Los Andes*, editado por Raúl Romero, 339-391. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, 1993, pág. 358. el carácter simbólico y transformador de la máscara se puede consultar: Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*. México: FCE, 1997. Campbell, Joseph, *Las máscaras de Dios*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. Lévi-Strauss, Claude, *La vía de las máscaras*. México: Siglo XXI, 1997.

<sup>36</sup> Siracusano, Gabriela, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005, pág. 256.



Escena de las postrimerías, muro de la epístola, iglesia de Parinacota.

bilidad de que contenga, al mismo tiempo, una referencia a Tupac Amaru, por la serpiente o *Amaru* que desciende de las fauces del Leviatán<sup>37</sup>. Si el mural fue pintado en el contexto de las rebeliones o poco después, la peculiar figura del Juicio Final de Parinacota estaría reflejando en imágenes la debilitada autoridad del cacique de Codpa, situación que se puede observar con claridad en los documentos de finales del siglo XVIII. Las tensiones a que estaba sometido le costaron la vida a Diego Felipe Cañipa, curaca de Codpa en tiempo de las rebeliones, quien fue ejecutado en la plaza del pueblo por no abjurar de su lealtad al rey.

Las hipótesis de interpretación que se han expuesto para los murales Copacabana de Andamarca y Parinacota, deben ser revisadas a la luz de nuevas evidencias. Sin embargo, es posible afirmar que las pinturas analizadas muestran una iconografía de las Postrimerías en la que los misterios de condenación y salvación quedan vinculados a la historia de la comunidad. En ambos casos la autoridad colonial andina: curaca, encomendero, militar o alcalde es insertada en el relato sagrado, conectando el tiempo de la eternidad con el tiempo presente, en un momento en que las estructuras de poder están en una profunda crisis.



Escena del trífrente.

<sup>37</sup> Chacama, Juan, "Imágenes y palabras, dos textos de un discurso: La prédica pastoral en los Andes coloniales. Doctrina de Codpa (Altos de Arica), siglo XVIII". En: *Revista Diálogo Andino* 33: 7-29, 2009, pág. 24.





# EL CULTO AL REY EN LAS MISIONES EX-JESUÍTICAS: EL CASO DE LAS PINTURAS MURALES DE GREGORIO VILLARROEL EN SAN JOSÉ DE CHIQUITOS (1810)

ECKART KÜHNE / SUIZA

## LAS ARTES EN LAS MISIONES JESUÍTICAS DESPUÉS DE LA EXPULSIÓN DE SUS FUNDADORES, 1768-1825

La mayoría de los estudios sobre las misiones jesuíticas de guaraníes, de Chiquitos y de Mojos, terminan con la expulsión de los jesuitas en 1767-68, que significaba supuestamente el fin de la prosperidad de estos pueblos y el retorno de sus habitantes al modo de vida ancestral. Nada es más falso que esto.

El historiador cruceño Gabriel René Moreno documentó en su “Catálogo del Archivo de Mojos y Chiquitos” el abuso del poder por muchos curas y administradores, la opresión de los indígenas y como reacción, varios levantamientos violentos contra estos abusos<sup>1</sup>. Pero también hubo curas, vicarios, administradores y gobernadores, que estaban muy preocupados de mantener y adelantar la economía y las artes de las misiones, gracias a ellos, podemos llamar las décadas entre 1780 y 1810 la segunda fase de florecimiento de las misiones de Chiquitos y Mojos.

Investigaciones recientes demuestran claramente que una parte importante de los edificios y obras de arte conservadas en las misiones jesuíticas de Bolivia datan de la fase post-jesuítica colonial, desde la expulsión de los jesuitas hasta el inicio de las guerras de independencia. En estos años se realizaron entre otros: en Chiquitos, la iglesia sencilla de Santa Ana con sus retablos; la fachada,

los retablos, los confesionarios y el púlpito de San Ignacio; los retablos, el púlpito y las pinturas murales de San Rafael; una refacción integral de la iglesia y las pinturas murales en San José; además muchas imágenes de santos, muebles, campanas, etc.<sup>2</sup> En Mojos, la mayoría de las iglesias documentadas en los dibujos de Melchor María Mercado son post-jesuíticos, y probablemente también los relieves de madera guardadas en el Museo Catedralicio de Santa Cruz. De igual manera, muchas obras importantes de las misiones jesuíticas de guaraníes se realizaron recién después de 1768, como la segunda iglesia con su torre en Trinidad (Paraguay), gran parte de los muros de la iglesia inconclusa de Jesús (Paraguay) y las arcadas de la nave de San Miguel (Brasil)<sup>2a</sup>.

La tarea para los nuevos señores de las misiones no fue nada fácil. De un lado, estaban obligados de aumentar la producción y exportación de tela de algodón y cera de abejas silvestres para mejorar el rendimiento económico de las misiones. Elevaron el tiempo de trabajo de los indígenas para la comunidad –o más bien para el estado– a tres días por semana, en vez de un día como en tiempos jesuíticos. Trataron con muchas dificultades introducir la producción de otros productos exportables, como el añil. Pero los gastos para los sueldos de los funcionarios eclesiásticos y estatales y para el sustento de las tropas subieron más rápido que los ingresos. Al mismo tiempo, el número del gana-

<sup>1</sup> René-Moreno 1888 / 1974.

<sup>2</sup> Díez Gálvez 2006; Kühne 2009; Kühne 2010.

<sup>2a</sup> Kühne, estudios inéditos.

do disminuyó por mala administración y por la venta clandestina a las minas de oro portugueses del Mato Grosso, lo que dificultó el abastecimiento de la población con carne.

Para no provocar levantamientos indígenas violentos, difícil de oprimir con las reducidas fuerzas militares estacionadas, los gobernadores trataron de acallar a sus súbditos con “juegos” en vez de “pan”, con fiestas religiosas más pomposas, capillas musicales más grandes y una decoración más profusa –aunque menos costosa– de los templos, con pintura mural y láminas brillantes de mica en vez del pan de oro. Así devolvieron una parte de la ganancia a los pueblos y justificaron al mismo tiempo la explotación creciente. Por esta razón, muchas de las tradiciones festivas y musicales, gran parte de la decoración de los templos y también las capillas posas en las esquinas de las plazas datan de la época post-jesuitica colonial.

Pero los gobernadores y administradores tenían que justificar estos gastos frente a la Audiencia de Charcas, al Consejo de Indias y al Rey, y explicar porque las nuevas provincias no generaron los ingresos esperados por el estado. Por esta razón, existe gran número de informes y testimonios que elogian las obras, reformas políticas y adelantos económicos realizados por los gobernadores –éxitos a veces solo imaginados– y proponen remedios infalibles para solucionar todos los problemas.

## RETRATOS REALES Y ESCUELAS DE DIBUJO Y PINTURA

Entre estos documentos destaca un grupo que se refiere a la producción de retratos reales y la fundación de escuelas de dibujo y pintura en los pueblos misionales de Mojos y Chiquitos. José Mariluz Urquijo señaló este fenómeno por primera vez en 1956 en su artículo “Las escuelas de dibujo y pintura de Mojos y Chiquitos” en los “Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas” en Buenos Aires<sup>3</sup>.

El caso más famoso es del artista Manuel de Oquendo, contratado en 1789 por el gobernador Lázaro de Rivero como pintor de los retratos del rey Carlos IV (1788-1808) y como maestro de una escuela de dibujo y pintura en el pueblo de San Pedro de Mojos, capital de la provin-

cia<sup>4</sup>. Los retratos del Rey y de la Reina se estrenaron en cada pueblo con una gran fiesta solemne, tocando piezas musicales compuestas por los indios en honor del Rey<sup>5</sup>. A veces, un salón especial fue construido expresamente para colocar los retratos. Las piezas musicales se conservan en archivos españoles, mientras que los cuadros reales se perdieron. Al mismo artista Oquendo se atribuyen las acuarelas anónimas de dos libros manuscritos de Lázaro de Rivera, con una descripción de la provincia de Mojos, de sus habitantes, animales, árboles y otras plantas, que el gobernador entregó en 1792 al Rey de España<sup>6</sup>, junto con una colección de muestras de animales y plantas de la provincia y de obras artesanales realizadas por los indígenas<sup>7</sup>.

El sistema educativo de las escuelas de dibujo y pintura consistía en copiar grabados de artistas europeos como Le Brun y Carracci, de igual modo como en las academias de arte contemporáneas en Europa. Según la ideología pedagógica de la época era preferible copiar los mejores artistas que la naturaleza misma. Por falta de estatuas griego-romanas y de pinturas originales de artistas famosos en las misiones, los modelos se reducían a algunos grabados neo-clásicos. Los mejores alumnos de cada clase se desplazaron después de su formación a otro pueblo para fundar una nueva escuela, según el sistema probado de las escuelas de música jesuíticas (y también actuales). Lázaro de Rivera mandó algunas de las copias dibujadas por alumnos de Oquendo a España, como muestras de la destreza de los artistas indígenas<sup>8</sup> (Fig. 1).

El caso de Manuel de Oquendo no era el único. Al menos cuatro veces, un gobernador contrató a un pintor de una ciudad colonial para pintar una serie de retratos reales y para fundar al mismo tiempo una escuela de dibujo y pintura en la capital de la provincia (Tabla 1)<sup>9</sup>. Otras escuelas más, algunas con profesores indígenas, se mencionan en Concepción de Baures (1792, Javier Valdivieso), San Pedro de Mojos (1796, Pablo Heugene) y en San Ignacio de Chiquitos (1805-07, Miguel Pocuvés)<sup>10</sup>. San Miguel de Chiquitos tenía en 1804 un taller de pintura, no calificado como escuela, con un maestro y 25 oficiales, quizás para realizar un repinte integral de la iglesia<sup>11</sup>. Parece que todas las escuelas mencionadas, al menos los de maestros forasteros, se cerraron después de dos o tres años para ahorrar los sueldos.

<sup>3</sup> Mariluz Urquijo 1956.

<sup>4</sup> Ver el artículo de Alcides Parejas sobre Lázaro de Rivera en este volumen.

<sup>5</sup> Lemmon 1987; Nawrot 2000, pp. 55-134 (ambos con transcripciones de partituras y textos).

<sup>6</sup> Palau / Sáiz 1989 (publicación integral de los dibujos y textos).

<sup>7</sup> Las colecciones enviadas a España no han sido localizadas todavía.

<sup>8</sup> Mariluz Urquijo 1956, fig. 1-3; Palau / Sáiz 1989, pp. 55, 68.

<sup>9</sup> Elaboración propia, basado en datos de Mariluz Urquijo 1956.

<sup>10</sup> Mariluz Urquijo 1956.

<sup>11</sup> Estado del pueblo de San Miguel, 1804 (Archivo Nacional de Bolivia, GRM, MyCh, vol. 33, doc. XVI, pág. 81).



Fig. 1 Copia de un grabado europeo de Le Brun, realizado en 1790 en la escuela de dibujo del pueblo de San Pedro de Mojos por el indígena Pablo Heugene, al que en 1796 encontramos como maestro de dibujo de la misma escuela.

Foto: Palau/Sáiz, 1989, p. 68.



Tabla 1: Retratos reales y escuelas de dibujo en Mojos y Chiquitos.

Lugar y año	Gobernador	Rey	Artista
Mojos 1786	Lázaro de Ribera	Carlos III 1759-1788	Anónimo
San Pedro de Mojos 1789-1792	Lázaro de Ribera	Carlos IV 1788-1808	Manuel de Oquendo
Chiquitos 1799	Fermín de Riglos	Carlos IV 1788-1808	Anónimo Cochabambino
San José de Chiquitos 1809-1811	Antonio Álvarez Sotomayor	Fernando VII 1808-1813-33	José Gregorio Villarroel

Elaboración propia, basado en datos de Mariluz Urquijo, 1956.

La justificación y razón principal para la fundación de estas escuelas, era el fomento de la industria de la provincia y la mejora de sus productos, sobre todo de las telas de algodón, con el intento de vender las telas pintadas a un precio más alto en las ciudades coloniales. De las pocas piezas conservadas de esta producción, dos colchas de algodón pintadas en la década de 1820 se guardan en la colección de Johann Natterer en el Museo Etnográfico de Viena<sup>12</sup>. No tienen mucho en común con los dibujos neo-clásicos antes mencionados (Fig. 2).

Otro producto del fomento de la producción artesanal por Lázaro de Rivera es un bargueño taraceado con nácar en el Museo de Arte de La Paz, con inscripción “DEL PUEBLO DE LA CONCEPCIÓN DE BAURES AÑO DE 1790”. Es el único bargueño taraceado conocido con procedencia misional indudable<sup>13</sup>.

Por la escasez de papel en los pueblos misionales, muy pocos fragmentos de dibujos misionales se conservaron hasta hoy, reutilizados en la fabricación de las tapas de cuadernos musicales de San Rafael, y recuperados durante la restauración del Archivo Musical de Chiquitos. Algunos de estos dibujos son muy ingenuos, mientras que otros son quizás restos de la enseñanza en una escuela de dibujo<sup>14</sup>.

## EL EDIFICIO DE LA “BÓVEDA” EN SAN JOSÉ DE CHIQUITOS, 1754

Durante las obras de restauración y puesta en valor del conjunto misional de San José de Chiquitos, se hallaron muchas pinturas murales antiguas, varias de ellas creadas por Gregorio Villarroel, uno de los maestros antes

<sup>12</sup> Mader 1989. Una publicación de las piezas bolivianas de la colección de Natterer en Viena está prevista.

<sup>13</sup> Teresa de Aneiva 1975, pp. 245-247; Gutiérrez 1995, pág. 360 (con indicación equivocada del repositorio).

<sup>14</sup> Sin publicar.





Fig. 2 Colcha, tela de algodón pintada con sol, plantas y personas, San Javier de Mojos, Bolivia, adquirido entre 1817 y 1835 por Johann Natterer, Museum für Völkerkunde, Wien. Foto: Mader, 1989, p. 29.





Fig. 3 La fachada del conjunto misional jesuítico de San José de Chiquitos, visto del sur, con la Capilla Miserere (1750), el frontis de la iglesia (1747), el campanario (1748) y la casa misional o “bóveda” (1754), después de la restauración. Foto: Eckart Kühne, 2011.

mencionados. Las obras fueron realizadas entre 2006 y 2011 por un equipo de Plan Misiones, y financiadas sobre todo por la Cooperación Española. El museo con las pinturas murales se inauguró el 26 de febrero de 2011, como parte del aniversario de 450 años de la fundación de Santa Cruz de la Sierra, a pocos kilómetros de la ciudad actual de San José de Chiquitos<sup>15</sup>. En el lado este de la plaza de San José de Chiquitos se levanta una fachada impresionante con una capilla miserere, el frontis de la iglesia (antepuesto a una nave muy sencilla y más antigua), el campanario de cuatro pisos y la casa misional, todo unido con un muro alto de piedra. Son los únicos edificios coloniales del Oriente boliviano construidos con piedra de canto, ladrillos, cal y bóvedas (Fig. 3).

La casa misional con las habitaciones de los misioneros, construida en 1754, generalmente llamada “colegio” o simplemente “bóveda” por su tipo de su construcción, se encuentra entre el patio principal del conjunto y el patio de los talleres al sur –y no entre el patio y la huerta–, como en todas las otras misiones jesuíticas conocidas. Es un edificio de seis salas grandes y dos corredores, todos con bóvedas de ladrillos, y un techo casi plano, accesible

con una escalera exterior. La primera sala más pequeña, con ventana alta a la plaza, era quizás el cuarto del sereno. La sala más grande, con un dormitorio separado por una pared de media altura (no conservada), era sin duda el cuarto para huéspedes ilustres, como Superiores, Visitadores u Obispos. La última sala, sin puerta al exterior y con un altillo de madera (no conservado), sirvió probablemente de almacén y comunicaba por una puerta interior con la oficina o el cuarto del hermano coadjutor o del mayordomo. Cada habitación tiene dos puertas, una ventana y a veces una alacena al lado de la ventana. La planta de los cuartos es igual como en las casas misionales de San Javier de Chiquitos, San Cosme y Damián y San Ignacio Guazú en el Paraguay y San Ignacio Miní en Argentina (Fig. 4).

Al inicio, solamente los dos corredores y el cuarto de huéspedes estaban pintados. En los corredores, estas pinturas consisten en pilastras y arcos esquemáticos, sin ningún zócalo, con cortinas, floreros, plantas y aves (Fig. 5). Restos de la misma decoración se conservan en la nave y el corredor sur de la iglesia. El motivo de las cintas entrelazadas de las pilastras aparece también en los tallados dorados de los retablos laterales y sagrarios. En a pared

<sup>15</sup> Quiero agradecer a Marta Rubio, a Marcelo Vargas y al equipo técnico de San José por el permiso de presentar aquí una primera muestra de estos hallazgos y por los documentos puestos a disposición. Una publicación sobre la restauración y puesta en valor del conjunto misional de San José de Chiquitos está en preparación.



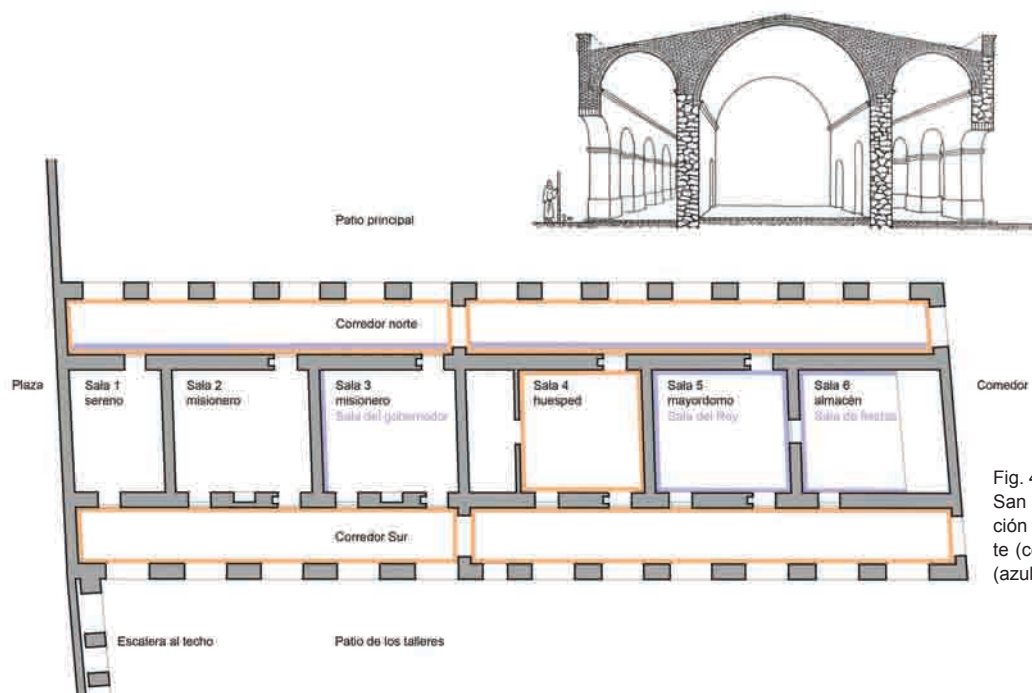


Fig. 4 Planta y corte de la casa misional o "bóveda" de San José, con el uso hipotético de las salas e indicación esquemática de las paredes pintadas inicialmente (color naranja) y las pinturas de Gregorio Villarroel (azul celeste). Dibujos: Eckart Kühne, 1986-2011.



Fig. 5 San José, "bóveda", corredor norte, con arcos y pilastras pintadas de la primera etapa y el zócalo alto ajedrezado de la segunda etapa, también jesuítica, junto con restos de etapas posteriores. Foto: Eckart Kühne, 2009.

oeste del corredor hay tres dibujos bastantes ingenuos de santos, probablemente San Cristóbal con el Niño Jesús (mal conservado), un santo con azucena con el monograma IHS, quizás San Luis Gonzaga, y San Vicente Ferrer con una trompeta. Es el único santo con una trompeta como atributo, que se refiere a sus predicaciones sobre el Apocalipsis. Hace dos años, Sieglinde Falkinger nos presentó aquí el sermón chiquitano del "Santo San Miguel", donde aparece San Vicente con su trompeta apoyando al Arcángel en su lucha contra el diablo "José Luzifel"<sup>16</sup>.

La única sala con pinturas murales jesuíticas es la sala de huéspedes, también decorada con arcadas y floreros, pero de tamaño más pequeño. El zócalo y la cornisa son posteriores. Entre los arcos aparecen pequeñas figuras de hombres galantes, músicos y animales, pero parece que no gustaron al superior jesuita y los hizo tapar después de poco tiempo con flores. Llama la atención que muchas de las decoraciones ingenuas y esquemáticas de la época jesuítica se pintaron con colores caros importados, como son el naranja de minio de plomo y el color verde. La pintura posterior de un obispo con dos acólitos encima de la puerta de ingreso es la prueba que la sala sirvió como alojamiento de huéspedes ilustres. Sin duda, estas figuras se pintaron en espera de una visita pastoral, aunque ninguno de los obispos que visitaron a Chiquitos en estas décadas llegó hasta San José.

Encima de estas primeras pinturas se destaparon muchos repintes posteriores. Aquí no es el lugar de un análisis

<sup>16</sup> Falkinger 2010.

detallado de las casi doce capas diferentes, que corresponden a seis etapas principales de decoración del edificio entero, y otros tantos repintes parciales. Entre otros hay un zócalo muy alto ajedrezado, posterior a los arcos y pilastras, pero quizás también jesuítico (etapa 2), un zócalo más bajo de romboides con flores grandes y algunas figuras de aves y hombres (etapa 3), y un zócalo con cubos en perspectiva (etapa 5), quizás anterior a las pinturas de Gregorio Villarroel (etapa 6)<sup>17</sup>. La tarea de destapar y separar estas diferentes capas de pintura fue un trabajo muy complicado, porque no estaban pintadas sobre revoques nuevos, sino solamente sobre capas muy delgadas de repintes de cal.

Las pinturas con zócalos de romboides (etapa 3) son omnipresentes y corresponden al curato de Manuel Rojas, nacido en 1752 en Chiquitos, hijo del artista Antonio Rojas, educado por los jesuitas, y desde 1880 hasta su muerte en 1813 párroco de San José y desde 1791 Vicario de Chiquitos. Hizo una refacción total de la iglesia y de los retablos, y un repinte del exterior e interior de todos los edificios del conjunto misional. Un motivo común de las pinturas murales del curato de Manuel Rojas son flores esquemáticas de ocho pétalos (etapas 3 y 4). Flores parecidas aparecen también en tallados de madera, relieves de barro y en la platería donada por Rojas a la iglesia. La persona de

Manuel Rojas es una figura muy importante para la historia de Chiquitos, y valdrá la pena de hacer toda una ponencia sobre él. Por el momento, basta mencionar que durante su curato, San José llegó a tener el mayor número de habitantes, 3660, comparado a los 2715 en el año de la expulsión<sup>18</sup>.

## LAS PINTURAS DE JOSÉ GREGORIO VILLARROEL, 1810

En el año de 1791 se abrió un camino nuevo y directo de Santa Cruz a San José, que se transformó entonces en el nuevo acceso y centro comercial de Chiquitos. Por esta razón, el gobernador interino Antonio Álvarez Sotomayor nombró en 1808 a San José como capital de la provincia. (La sede de la capital de Chiquitos cambiaba de lugar según los gustos de cada gobernador.) La casa misional se convirtió en casa del gobierno y recibió una decoración adecuada con nuevas pinturas murales en tres salas del edificio: la sala del gobernador (sala 3), la sala del Rey (sala 5) y el antiguo almacén convertido en sala de fiestas (sala 6). La pared del corredor norte fue decorada con un zócalo nuevo y con escenas alrededor de las puertas de las salas mencionadas (en azul en la Fig. 4).



Fig. 6 San José, "bóveda", corredor norte, detalle del desfile militar pintado por Villarroel: el alférez y su compañero. Foto: Eckart Kühne, 2009.

<sup>17</sup> La secuencia de las etapas 5 y 6 descrita aquí es diferente a la descripción en mis informes anteriores y en los paneles del Museo.

<sup>18</sup> Fischermann 2000; Kühne 2010, pp. 73-107.





Fig. 7 San José, "bóveda", sala 3, las virtudes cardinales justicia a templanza, pintados por Villarroel. En ambas escenas, el gobernador mismo aparece como representante de las virtudes. Foto: Eckart Kühne, 2011.

Estas pinturas son obras del ya mencionado José Gregorio Villarroel y de su escuela, realizadas entre 1809 y 1811. Son muy profesionales, con la utilización de muchos colores, detalles finos y elementos ornamentales variados, pero de calidad desigual, condicionada por la colaboración de los alumnos en la ejecución.

La puerta de la sala 3 (del gobernador) estaba encuadrada por dos guardias y quizás un escudo, de los cuales sólo se conserva el fragmento de un guardia. A la derecha de él se encuentra un desfile militar, presidido por un oficial y un tambor. Entre los soldados muy esquemáticos destacan el alférez con la bandera con su compañero, dibujados de manera más naturalista, y dos personas al fin que parecen caricaturas de personas reales (Fig. 6).

Encima de la puerta de la sala 5 se conserva un fragmento del escudo real con corona, sujeta por angelitos, y con la inscripción "EL REY". Pequeños restos demuestran que hubo figuras o escenas pintadas a ambos lados de esta puerta, pero no fue posible recuperarlas.

En la pared principal de la sala 3 hay cuatro escenas alegóricas de las virtudes cardinales, dispuestas en dos columnas, colocadas sin dudas a ambos lados del dosel alto del trono del gobernador. Las escenas muestran a la izquierda la prudencia y la fortaleza, y a la derecha la justicia y la templanza, según los carteles en las manos de figuras secundarias. Las virtudes no están representadas en la forma tradicional por figuras alegóricas femeninas, sino por el gobernador mismo, asentado dos veces en un sillón sin dudas similar al sillón real presente en la misma sala, y una vez en una silla en un nicho entre dos columnas. En la escena de la fortaleza aparece de pie, como comandante militar. La escena de la justicia es la mejor conservada. El gobernador, asentado en su trono, lleva los atributos de la justicia en sus manos: la balanza, la espada y una bola de hierro, mientras que la alegoría de la justicia se encuentra detrás del trono, sin atributos, apuntalando con el dedo al gobernador. Los tres personajes en frente del gobernador son blancos en traje español o criollo, a pesar de que la pintura se encuentra en un pueblo misional con población indígena (Fig. 7).

La sala 6, el antiguo almacén de la misión, fue transformado en un salón de recepciones y fiestas, sin eliminar el altillo de madera, pero convirtiendo la ventana en puerta exterior. Las pinturas nuevas consisten en un zócalo alto de color rojo con una franja de medallones de rosas, rematada con floreros y platos de frutas, en un estilo alegre y elegante, adecuado al uso nuevo de la sala (Fig. 8). La franja de la cornisa se quedó sin terminar. En las dos puertas se pintaron cortinas del mismo color como el zócalo, rematadas por un medallón entre volutas. Una de las puertas se abre a la sala 5, donde aparece el retrato del rey Fernando VII en el eje de la puerta.





Fig. 8 *San José, "bóveda", sala 6*, detalle de la decoración pintada por varios alumnos de la escuela de dibujo. Foto: Eckart Kühne, 2011.



Fig. 9 *San José, "bóveda", la pared principal de la sala 5* con el retrato del Rey Fernando VII y su comitiva, pintado por Villarroel y sus alumnos. Foto: Eckart Kühne, 2011.





Fig. 10 San José, “bóveda”, sala 5, plano del pueblo de San José, con los edificios del conjunto misional en escala exagerada, probablemente pintado por Villarroel. Foto: Eckart Kühne, 2009.

El rey está pintado en el centro de la pared, de cuerpo entero, debajo de un dosel con cortinas rojas, rematado por el escudo real, junto con toda su comitiva. Las dos personas que abren la cortina son quizás el gobernador propietario (Altolaquirre, destruido) y el interino (Álvarez Sotomayor). La persona en la esquina de la izquierda, que abre la cortina pintada de una puerta, podía ser un autorretrato del pintor Villarroel, con un soldado que le mira, apuntalando con el dedo al rey. Más figuras de la comitiva real se encuentran en las paredes laterales; algunas son quizás caricaturas de personas reales. Las figuras se alzan encima de una franja roja y de un zócalo de cubos en perspectiva (Fig. 9).

En la pared de la derecha hay otro documento extraordinario, un plano del pueblo de San José, que revela muchos detalles interesantes. Se distinguen claramente la fachada con capilla, la iglesia, la torre con balcón y la “bóveda”, el cementerio, cuatro patios diferentes y la huerta, y en primer plano las casas de los indígenas, dibujadas en escala menor. A la derecha, unas mujeres vestidas con tipoy, impulsadas por un cura con chicote, traen agua en cántaros del río Sutó. La pintura mural confirma muchos detalles del famoso plano y de la vista dibujados dos décadas más tarde por el naturalista francés Alcides d’Orbigny<sup>19</sup>. La re-

presentación del pueblo en una sala con pinturas que simbolizan el poder estatal demuestra que planos o mapas también son “imágenes del poder” y expresan el poder del gobierno sobre el territorio representado (Fig. 10).

Al lado del retrato del monarca hay un medallón con la inscripción: “De orden del Señor Don Juan Bautista Altolaquirre, capitán de ejércitos, gobernador político y militar de esta provincia, siendo gobernador en propiedad, mandó fabricar este retrato del Rey nuestro Señor Don Fernando VII el 3 de noviembre de 1810 a su costa.” Firmado por el pintor, José Gregorio Villarroel. La inscripción plantea algunos problemas. Primero por la fecha: en 1810, Fernando VII no era rey de España, sino vivía como rehén de Napoleón en Francia. Y el 3 de noviembre de 1810 es seis semanas después del grito libertario de Santa Cruz, del 24 de septiembre, y parece poco probable que este grito no se escuchó en San José de Chiquitos. Otra duda se refiere al supuesto comitente de la pintura: el gobernador propietario Altolaquirre fue nombrado en marzo de 1810, pero recién en marzo de 1812 llegó a asumir su cargo en Chiquitos<sup>20</sup>.

Otra inscripción solo parcialmente visible se encuentra en la base de la pintura: “[...] RETRATO [...] MONARCA FERNANDOVIIREYDEESPAÑAYDEESTASINDIAS.”

<sup>19</sup> Reproducidos en muchas obras sobre las misiones jesuíticas, entre otros en: Querejazu 1995, pp. 362, 495.

<sup>20</sup> Sobre los gobernadores Álvarez y Altolaquirre: Flores Silva 2000, pp. 47-48.

Miramos al retrato del monarca de cerca: tiene el ceño en su derecha y viste con el toisón de oro y con una banda amarilla. Algunos detalles más finos como la cadena del toisón de oro son esgrafiados. La corona imperial no está en su cabeza, sino en una mesita a su lado, lo que podía referirse a que pretende la corona, pero actualmente no la tiene. Pero al lado de la corona hay un reloj, que indica cinco minutos antes de las seis. No sabemos si son las seis de la mañana o de la tarde, cinco minutos antes del inicio de un nuevo día o cinco minutos antes del atardecer final de la monarquía (Fig. 11).

Quien piensa que esta interpretación del reloj es un poco arriesgada, tiene que mirar al escudo real que remata la pintura. Es el clásico escudo pequeño con las armas de Castilla y León sobre colores invertidos (equivocados), con toisón de oro, entre las dos columnas de Hércules. Las tres flores de lis borbónicas no están en un escudo central, sino abajo, en algo que parece a un calzoncillo. Pero lo más increíble es que el lema en las columnas no es el oficial “Plus Ultra” –más allá, siempre más lejos– establecido por Carlos V después del descubrimiento de América, sino se lee claramente “NON PLUS ULTRA” –hasta aquí no más– el lema medieval, de una época cuando las columnas de Hércules indicaban el fin del mundo conocido<sup>21</sup> (Fig. 12).

Indudablemente, este no fue un simple error del pintor, sino un gesto conciente y subversivo, aunque solamente perceptible por el conocedor. No sabemos si fue el pintor mismo o el gobernador interino quien lo inventó. Posiblemente, tanto los detalles subversivos, como la atribución del encargo de las pinturas al gobernador propietario ausente, corresponden a una doble estrategia, que permitió al pintor y/o al gobernador de fingir su apoyo al lado realista, e insinuar al mismo tiempo su convicción revolucionaria.

Las pinturas no quedaron visibles por mucho tiempo. Cuando el gobernador propietario Juan Bautista Altolaquirre llegó por fin a Chiquitos en 1812, trasladó la capital a San Rafael, donde reunió un ejército realista para atacar a los republicanos en Santa Cruz. Pero en el año siguiente, el patriota Ignacio Warnes lo asaltó en su refugio y lo venció en la batalla de Santa Bárbara, cerca de San Rafael de Chiquitos. Poco más tarde, Altolaquirre fue asesinado<sup>22</sup>. Tal vez fue Warnes mismo quien mandó tapar las pinturas realistas, sobre todo el Rey y toda su comitiva, su escudo y los soldados, mientras que las cortinas en las puertas, las flores en la sala 6 y quizás las virtudes cardinales de la sala 3 se adaptaron y sobrevivieron unos años más, para desaparecer también por casi doscientos años, hasta las obras de restauración y puesta en valor recientes.



Fig. 11 San José, “bóveda”, sala 5, retrato del Rey Fernando VII a cuerpo entero, con dos inscripciones, firmado por Villarreal. Foto: Eckart Kühne, 2009.



Fig. 12 San José, “bóveda”, sala 5, detalle del escudo real con el lema incorrecto “NON PLUS ULTRA”, Villarreal. Foto: Eckart Kühne, 2011.

<sup>21</sup> La descripción del retrato real se basa parcialmente en observaciones de Fernando García, el arquitecto que diseñó el Museo de San José.

<sup>22</sup> Flores Dorado 2010, pp. 93-112; Flores Silva 2000, pág. 48.



## BIBLIOGRAFÍA

- Diez Gálvez, María José, *Los bienes muebles de Chiquitos: Fuentes para el conocimiento de una sociedad*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 2006.
- Falkinger, Sieglinde, “El Arcángel San Miguel en la cosmovisión de los Chiquitanos”, en Norma Campos Vera (editora), *Entre Cielos e Infernos*, Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco, La Paz, Unión Latina, 2010, pp. 229-236.
- Fischermann, Bernardo, “Los Rojas, artesanos y sacerdotes cruceños en la Chiquitania”, en *III Reunión Científica, Festival Internacional de Música “Misiones de Chiquitos”*, Santa Cruz, APAC, 2000, pp. 141-150.
- Flores Dorado, Carmelo, *La conquista de Chiquitos*, Santa Cruz, 2010.
- Flores Silva, Chayo, *Los indios chiquitos antes de la llegada de los españoles*. [Historia de San Rafael.] Santa Cruz, sin fecha, aprox. 2000.
- Gutiérrez, Ramón (editor), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1995.
- Kühne, Eckart, “Arquitectura y arte en Oriente Boliviano después de 1767: un bosquejo”, en *Quinto Congreso de la Asociación de Estudios Bolivianos*, Sucre, 2009 (ponencia inédita).
- Kühne, Eckart, *Estudio Histórico del complejo jesuítico de San José de Chiquitos*, segunda versión revisada y aumentada, Zürich / San Ignacio de Velasco, Plan Misiones, 2010 (estudio inédito).
- Lemmon, Alfred E. (editor), *Royal Music of the Moxos*, New Orleans, New Orleans Musica da Camera, 1987.
- Mader, Elke, “Die Missionsprovinz Mojos in Nordostbolivien”, en *Heilige Experimente, Indianer und Jesuiten in Südamerika*, Zeitschrift für Lateinamerika Wien, 34, 1989, pp. 26-31.
- Mariluz Urquijo, José, “Las escuelas de dibujo y pintura de Mojos y Chiquitos”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, año 9, Buenos Aires, 1956, pp. 37-51.
- Nawrot, Piotr (editor), *Cantos guaraníes y moxeños*. Indígenas y Cultura Musical de las Reducciones Jesuíticas, Vol. 5, Cochabamba, Editorial Verbo Divino, 2000.
- 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, Ediciones el Viso, 1989.
- Querejazu, Pedro (editor), *Las Misiones Jesuíticas de Chiquitos*, La Paz, Fundación BHN, 1995.
- René-Moreno, Gabriel, *Catálogo del Archivo de Mojos y Chiquitos* (1888), Segunda edición con notas adicionales de Hernando Sanabria, La Paz, Editorial Juventud, 1974.
- Villegas de Aneiva, Teresa, “El mueble en la Audiencia de Charcas: el vargueño”, en *Arte y Arqueología, Revista del Instituto de Estudios Bolivianos*, 3 y 4, La Paz, 1975, pp. 227-250.



## IMÁGENES DE UN REY SANTO. HUELLAS DE LA RECONQUISTA DE SEVILLA EN LA PINTURA NEOGRANADINA<sup>1</sup>

OLGA ISABEL ACOSTA LUNA / COLOMBIA

Más de cinco siglos habían transcurrido desde la conquista islámica de Sevilla cuando el rey Fernando III, rey de Castilla y León y sus hombres derrotaron en 1248 al ejército almohade que defendía el dominio de la ciudad hispalense, que entonces era la capital de al-Andaluz en el nuevo imperio norteafricano. Más de quinientos años más tarde, en la segunda mitad del siglo XVII, en uno de los reinos de ultramar, serían evocados estos mismos hechos por un taller neogranadino de pintura a través de la realización de una serie de lienzos que ilustraban el mismo motivo, la escena final de la Reconquista de Sevilla que consistía en la entrega de las llaves de la ciudad a Fernando III por parte del entonces gobernador designado de Sevilla conocido por las crónicas hispalenses como Axataf (Abu el-Asan)<sup>2</sup>. ¿Qué hecho motivaba pintar un cuadro con un tema semejante en Santafé de Bogotá, una ciudad tan alejada en tiempo y distancia de tales acontecimientos?

El 24 de Mayo de 1671, se llevó a cabo en Sevilla una suntuosa procesión para celebrar la noticia tan esperada por muchos: el 7 de febrero del mismo año, el Papa Cle-

mente X había reconocido oficialmente a Fernando III como santo y con ello la extensión de su culto a todos los dominios españoles<sup>3</sup>. Con la canonización del rey santo se clausuraba así un proceso que habían comenzado los regidores y canónigos de Sevilla en 1622, quienes se habían animado a iniciarlo debido a una serie de canonizaciones de santos españoles resueltas en masa por el Papa Gregorio XV ese mismo año, se trata de san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, santa Teresa de Jesús, san Isidro Labrador y san Felipe Neri. Es importante anotar aquí que estas canonizaciones se unen a la serie de santos españoles que Roma avaló después del Concilio de Trento y que comenzó con la canonización de san Diego de Alcalá, realizada por el Papa Sixto V en 1588.

Recordemos que durante la Reforma los protestantes tuvieron una posición radical frente al culto de los santos, como lo anota Antonio Rubial García, abogaban que “una sociedad sin sacramentos y sin sacerdocio donde los creyentes tenían la obligación de llegar al sumo grado de perfección, no necesitaba santos”<sup>4</sup>. Por su parte, durante este periodo el papado no creó ningún santo nuevo, actitud que cambiaría radicalmente con la Contrarreforma.

<sup>1</sup> Deseo agradecer a Fernando Quiles, Henrik Karge y Gustavo Adolfo Vives Mejía, así como al Museo Colonial en Bogotá y al Museo de Antioquia en Medellín por la colaboración prestada para la realización de esta investigación.

<sup>2</sup> Como se explicará más adelante a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos se le han atribuido cuatro lienzos que ilustran esta escena, tres de ellos se encuentran en Bogotá, en el Museo de Arte Colonial, en la Catedral y en la capilla del Sagrario, el cuarto se halla en la Catedral de Santa Fe de Antioquia. Ver: Morales de Gómez y García Riveros, 1996, pp. 82s. Inv. No.: 047; Vives Mejía, 1988, pág. 37 Inv. No. 20.

<sup>3</sup> Arellano, 1999, pág. 43.

<sup>4</sup> Rubial García, 1999, pág. 34.



Así la Iglesia postridentina dirigió varias de sus estrategias a la defensa y patrocinio del culto a los santos, por ejemplo la sesión XXV del Concilio no estuvo dedicada solamente a la defensa del uso de las imágenes, también a la invocación de los santos y a la honra de sus reliquias. De esta manera, la canonización de Fernando III se une a la de otros santos postridentinos españoles donde la figura del “guerrero cristiano” cobra trascendencia como parte de la acción pastoral de la Iglesia<sup>5</sup>. Vale la pena resaltar además que estas canonizaciones postridentinas, sobre todo españolas e italianas, se destacaron por su exultación y suntuosidad, ya que detrás de ellas había más que intereses católicos, como lo recuerda Fernando Quiles al anotar que “las canonizaciones no son sólo episodios de una historia del forcejeo entre las Iglesias cristianas. También forman parte del sistema de relaciones internacionales y de la alta política entre los polos del poder del mundo católico”<sup>6</sup>.

Por ende no es de extrañar que el proceso de canonización de Fernando III recibiera en 1628 el apoyo oficial de Felipe IV y posteriormente de Mariana de Austria como madre y regente de Carlos II. El respaldo de la Monarquía española en este proceso tenía también sus propias razones. A diferencia de otros reinos europeos como Francia con Luis IX convertido en san Luis a fines del siglo XIII por Bonifacio VIII, España no contaba con ningún santo rey cuyo culto fuera reconocido por Roma, lo cual se veía como un ingrediente faltante para consolidar la grandeza de la monarquía española. Así, la canonización de Fernando III, el restaurador del cristianismo en Sevilla, representaba no sólo un triunfo de la Iglesia católica en España, sino sobre todo la consolidación de la unión del catolicismo y la monarquía española a través de la figura del Rey santo.

A pesar de la intromisión real, las resoluciones del pontificado sobre la canonización de Fernando III se hicieron esperar algunos años, para darse finalmente en tres etapas, la primera, el 29 de mayo de 1655, cuando se aprobó su culto restringiéndolo a la ciudad de Sevilla y a la capilla de los Reyes en la Catedral hispalense;

en febrero de 1671 Clemente X resolvió extender su culto a todos los dominios españoles y el 6 de septiembre de 1672 se amplió su veneración a toda la Iglesia<sup>7</sup>.

Las celebraciones no se hicieron esperar, Fernando Torres Farfán describe, por ejemplo, en su obra *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y León*, escrita el mismo año de 1671, la suntuosidad y boato de los ornatos, arquitecturas efímeras, ceremonias religiosas, procesiones, sermones, fuegos artificiales con que se celebró en Sevilla la canonización del monarca<sup>8</sup>.

## PINTURAS DEL REY SANTO EN SANTAFÉ

Es justamente en este contexto del proceso de canonización de Fernando III que surgen algunas pinturas sobre él en el Nuevo Reino de Granada. Se trata de cuatro lienzos de diferentes formatos, disposiciones y con algunas variantes iconográficas, pero que representan la misma escena: la entrega de las llaves de la ciudad de Sevilla a Fernando III<sup>9</sup>. Tres de las pinturas se encuentran hasta hoy en recintos religiosos, una en la parte alta de la Capilla de la Virgen del Topo en la Catedral de Bogotá, la segunda en el crucero de la capilla del Sagrario en la misma ciudad y la tercera en la Catedral de Santa Fe de Antioquia en la parte superior del altar mayor<sup>10</sup> (Figs. 1-2). Así como tantas otras obras, la historiografía tradicional ha atribuido estas pinturas al legendario Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y a su taller, a pesar que entre ellas el estilo pictórico es a menudo disímil. Esta atribución debió hacerse inicialmente por Roberto Pizano en su libro de 1926, *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Pintor de la ciudad de Santafé de Bogotá, cabeza y corte del Nuevo Reino de Granada. La narración de su vida y recuento de sus obras*, principalmente a través de la pintura que se encuentra en la Capilla del Sagrario<sup>11</sup>. Esta obra pertenecería a una serie pictórica que el artista habría realizado por encargo y sobre la cual dio

<sup>5</sup> Quiles García, 2005, pp. 49 - 56.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Arellano, 1999, pág. 41.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 43.

<sup>9</sup> Existe un quinto lienzo en el Museo de Antioquia en la ciudad de Medellín que ha sido titulado *Visión de san Fernando* y que también se ha atribuido a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (Reg. 1527). A diferencia de los lienzos citados, esta pintura no representa la entrega de las llaves de Sevilla por el Rey san Fernando, por tal motivo no se ha incorporado en este estudio. La obra fue donada al Museo en 1947 al parecer por Federico Restrepo Pizano, quien hasta esa fecha la había conservado en París.

<sup>10</sup> Vives Mejía, 1988, pág. 37.

<sup>11</sup> Pizano, 1926, pp. 93 y 131. Pizano, en su catalogación identifica dos obras con el tema, la de la Capilla del Sagrario y la que actualmente se encuentra en el Museo Colonial.

el siguiente testimonio el fraile dominico Alonso Zamora a fines del siglo XVII:

“(…) grandes lienços, en que están de ayrosa, y gallarda pintura los casos mas principales, y misteriosos, que figuraron del Divinissimo Mysterio de la Eucharistia en el Testamento Viejo, y los que en el Nuevo pertenecen a su Sagrada Institución. Obra toda de pincel de Gregorio Vasquez Cevallos, en quien se han renovado los primores, viveza, y gallardia, que hasta los tiempos presentes celebran en el de Apeles los que entienden de este Arte prodigioso”<sup>12</sup>.

Si suponemos que la pintura sobre el Rey san Fernando pertenece a la serie pictórica de la Capilla del Sagrario mencionada por Zamora, qué papel cumplía ésta dentro de su programa iconográfico, si como lo menciona el mismo Zamora, el ciclo se ocupa de temas relacionados con escenas narradas en el Antiguo y Nuevo Testamento<sup>13</sup>. Aunque la presente reflexión no es un estudio sobre la comitencia o la autoría de estas obras, sí busca trazar algunos problemas que podrían ayudar a futuro a tener una respuesta más aproximada a estas cuestiones.

Para este análisis nos valdremos principalmente del lienzo que hace parte de las colecciones del Museo Colonial en Bogotá (Fig. 1)<sup>14</sup>. Una descripción de la obra nos permitirá entender mejor el motivo representado en los lienzos neogranadinos y la posible relevancia que este tema pudo tener en el Nuevo Reino de Granada. Esta obra de formato vertical, así como la de la Catedral de Santa Fé de Antioquia, dedica la escena principal a la entrega de las llaves por parte de Abu el-Asan al rey Fernando III, mientras que en un segundo plano abajo se observan los batallones del ejercito real entrando a la ciudad y que podemos identificar como Sevilla debido a que en el fondo se vislumbra la torre de la Giralda, campanario de la catedral de Santa María de Sevilla y símbolo arquitectónico y del poder del catolicismo en esta ciudad. Arriba en el cielo se encuentra una imagen de la Virgen vestida de forma cónica, tipo alcuza, se trata de una representación de la Virgen de los Reyes.

Previo a la reconquista de Sevilla en 1248 el poder almohade en al-Andalus venía sufriendo un debilitamiento



Fig. 1 Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (atribuido), *Entrega de las llaves de Sevilla a san Fernando*, segunda mitad siglo XVII, Museo de Arte Colonial, Bogotá.



Fig. 2 Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (atribuido), *Entrega de las llaves de Sevilla a san Fernando*, segunda mitad siglo XVII, Capilla del Sagrario, Bogotá.

<sup>12</sup> Zamora, 1701, Libro V, Cap. XII, pág. 507.

<sup>13</sup> En 1926 Pizano relacionaba 36 obras en la Capilla del Sagrario atribuidas a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Las pinturas que entonces debían conformar el ciclo pictórico referido por Zamora debían ser ocho, *Recolección del Maná*, *Campo de los Madianitas*, *El sueño de Elías*, *David danzando ante el Arca*, *Sansón y el león*, *Regreso de los exploradores de Canaán*, *La Cena Eucarística*, *El Lavatorio*, entre las cuales no se encontraría la *Entrega de las llaves de Sevilla a San Fernando*. Pizano, 1926, pp. 91-94.

<sup>14</sup> Se desconoce el lugar donde originalmente pudo estar expuesta esta obra, sin embargo se sabe que la pintura entró a las colecciones del Museo a través de una compra masiva de piezas perteneciente a la Colección Pablo Argáez en 1946. Algunas de estas obras, a su vez, habrían pertenecido en la segunda mitad del siglo XIX a importantes personajes de la élite cultural colombiana como Rafael Pombo y Alberto Urdaneta.





Fig. 3 Francisco Pacheco, *san Fernando recibiendo las llaves de Sevilla*, 1634, Catedral de Sevilla.

importante, en parte debido a los ataques que lograron proferirles Alfonso VIII de Castilla y Fernando III que lograron desestabilizar y dividir el imperio. De esta manera, la sociedad de al-Andalus caracterizada por su heterogeneidad religiosa comenzó a fragmentarse a partir de 1228 a través del surgimiento de nuevos reinos precarios que luchaban entre sí y de los cuales algunos recibieron el respaldo de los cristianos, situación que aprovechó Fernando III para tomar Córdoba en 1236, Jaén y Arjona en 1246 y por último Sevilla en 1248<sup>15</sup>.

El momento representado en las pinturas neogranadinas se ocupa de una escena posterior a la toma de Sevilla. Según la *Primera Crónica General* que encomendó Alfonso el Sabio y Sancho IV en 1289 y que según algunos autores españoles habría servido de base para el surgimiento de la iconografía fernandina<sup>16</sup>, Fernando III habría dado un plazo de un mes a Abu el-Asan y a sus hombres y seguidores para salir de Sevilla. Transcurrido ese tiempo, se habría realizado la entrega de las llaves de la ciudad al rey el 22 de diciembre de 1248. Sobre este hecho la *Primera Crónica General* anota que:

“Libradas todas las pleytesias de susto dichas que en razon del entregamiento de la noble cipdat de Seuilla fueron traydas, et el rey apoderado ya en el alcaçar della, commo dicho auemos, los moros demandaron plazo al



Fig. 4 Francisco de Zurbarán, *san Fernando recibiendo las llaves de Sevilla*, 1634, Colección Duque Westminster.

rey para vender sus cosas las que non podian leuar; et fue vn mes el que ellos demandaron, et el rey ge lo dio. El plazo conplido los moros auien vendido todas las cosas que vender quisieron; et entregados de su auer, entregaron las llaues de la uilla al rey don Fernando”<sup>17</sup>.

La iconografía escogida para las pinturas neogranadinas contaba para 1671, año de la canonización de Fernando III, con varios ejemplos. Según Torre Farfán, las pinturas que muestran a Abu el-Asan postrado a los pies de Fernando III habrían sido de gran popularidad y devoción privada en las casas de los sevillanos<sup>18</sup>. Como antecedentes debemos nombrar las obras que en 1634 Francisco Pacheco y Francisco de Zurbarán realizaron sobre este tema (Figs. 3 y 4), probablemente en el marco del proceso de canonización de Fernando III. La pintura *San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla* de Francisco Pacheco que se conserva en el antecoro de la catedral hispalense, a diferencia de otro lienzo con el mismo tema, se concentra en la entrega de las llaves por parte del rey Axataf a Fernando III y añade un elemento repetitivo en las pinturas neogranadinas: la imagen de la Virgen de los Reyes. La presencia de la imagen de la Virgen va a repetirse en versiones posteriores a la canonización de Fernando III ya que su presencia ayudaba a exaltar a Fernando III como un monarca protegido por la Virgen María<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Chejne, 1999, pp. 83s.

<sup>16</sup> Cintas del Bot, 1991, pág. 53.

<sup>17</sup> *Primera Crónica General ó sea Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, publicada por Ramón Menéndez Pidal, Nueva Biblioteca de Autores españoles, Madrid 1906, Tomo 1 pág. 767.

<sup>18</sup> Cintas del Bot, 1991, pág. 52.

<sup>19</sup> *Ibid*, pág. 56.

Por otro lado, la entrega de llaves a Fernando III, firmada y fechada por Zurbarán también en 1634 para el convento de la Merced Calzada en Sevilla, hoy en la Colección Duque Westminster, se relaciona iconográficamente con la obra anterior. Aquí los personajes principales, Abu el-Asan y san Fernando, están en una posición invertida, y el hecho se sitúa a las afueras de la ciudad de Sevilla como lo apunta la *Primera Crónica General*, en un portillo que había al Occidente de la ciudad llamado “Puerta del Aceituno”<sup>20</sup>.

Una de las diferencias más importantes de las obras de Zurbarán y Pacheco y los lienzos neogranadinos es el rey Fernando montando a caballo, según Cintas del Bot esta variación iconográfica no sería tan común e identifica como uno de los pocos ejemplos una obra anónima de fines del XVII que se encuentra en el retablo dedicado a san Fernando en la iglesia del Convento de San Clemente, iconografía que habría sido utilizada también en una pintura que decoró el arco triunfal que se levantó en la calle de Sierpes en 1671 con motivo de la canonización del Rey<sup>21</sup>. Así las pinturas neogranadinas serían de los pocos ejemplos que utilizaron esta iconografía que debió llegar a tierras neogranadinas probablemente a través de un grabado de Domingo Hernández de 1632<sup>22</sup>.

#### ATRIBUTOS DEL REY SANTO: UNA VIRGEN Y UNA TORRE

En la parte superior de los cuatro lienzos colombianos se encuentra la imagen de una Virgen quien le dice al Rey: “Cristo se te entregara y tendrán fin tus trabajos” (Fig. 1a). Debido a su vestuario se presenta como una virgen de forma triangular, tipo iconográfico común en la España y la América barocas y cuyas imágenes se conocen con términos como “Virgenes de manto tipo alcuza”, “Virgenes triangulares” y “pinturas de estatuas”<sup>23</sup>. Se trata de la imagen de la Virgen de los Reyes, escultura que habría sido llevada a Sevilla por el rey Fernando III, el Santo, como su acompañante e importante consejera durante la reconquista de la ciudad hispalense (Fig. 5).

Una leyenda narra que la Virgen se le habría aparecido un día al Monarca y le habría prometido ayuda para la



Fig. 1a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (atribuido), *Entrega de las llaves de Sevilla a san Fernando* (detalle de la imagen de la Virgen de los Reyes), segunda mitad siglo XVII, Museo de Arte Colonial, Bogotá.



Fig. 5 Anónimo, *Virgen de los Reyes*, siglo XIII, Catedral de Sevilla.

reconquista española del dominio musulmán. Después de la aparición, el Rey quiso tener una imagen mariana idéntica a la Virgen de su visión y por ello habría encargado la realización de tres esculturas<sup>24</sup>. Según el jesuita Juan de Villafañe en su *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imágenes de la reyna de cielos en España*,

<sup>20</sup> *Ibid*, pág. 54.

<sup>21</sup> *Ibid*, pág. 55.

<sup>22</sup> Información suministrada por Gustavo Vives, véase: <http://colonialart.org/archive/710a-711b/saint-ferdinand/?searchterm=Domingo%20Hern%C3%A1ndez>, consultada el 16 de junio de 2011. Según Héctor Schenone existen además otras dos obras con esta temática, una en el Convento de San Francisco en Cajamarca datado en el siglo XVII y otra del siglo XVIII del Museo Pedro de Osma en Lima, no obstante el autor no especifica su iconografía. Schenone, Héctor, *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*, vol. I, Fundación Tarea, Buenos Aires 1992, pág. 324.

<sup>23</sup> Acosta Luna, 2011, pp. 150 - 179.

<sup>24</sup> Hernández Díaz, 1947, pág. 19.





Fig. 6 La Giralda, siglos XII y XVI, Catedral de Sevilla.

las tres habrían sido “inseparables compañeras suyas en sus exercitos, en batallas, y en sus victorias, atribuyendo las muchas, que consiguió de los Moros, al patrocinio de la siempre Virgen María; por medio de estas Santas Imágenes”<sup>25</sup>. Por otra parte, José Hernández Díaz relacionó estas tres figuras con tres imágenes que aún se veneran en Sevilla: la Virgen de las Aguas de la iglesia del Divino Salvador, y dos imágenes marianas que reciben culto en el convento de San Clemente y en la parroquia de San Ildefonso, a las que también se conocen con el título de los Reyes.

Según la leyenda, al Monarca no le satisfizo ninguna de las tres imágenes talladas a semejanza de la Virgen que se le apareció, porque no guardaban parecido con ella<sup>26</sup>. Entonces, dos peregrinos, expertos en el arte de la esta-



Fig. 1b Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (atribuido), *Entrega de las llaves de Sevilla a San Fernando* (detalle de la Giralda), segunda mitad siglo XVII, Museo de Arte Colonial, Bogotá.

tuaria, se presentaron ante Fernando III y se ofrecieron para moldear “Una copia de Maria Santísima, en todo parecida a las señas, que el Rey daba, pidiendo para ello solo tres días de término, y un retrete separado, en que pudiesen trabajar”<sup>27</sup>. Cuando transcurrieron los tres días, el Monarca entró en el habitáculo donde los peregrinos trabajaban y vio “La Santa Imagen muy parecida al Original que havia visto; pero no encontró a los artífices; con que se persuadio haver sido Angeles los que la fabricaron”<sup>28</sup>. Desde entonces, el Rey profesó profunda devoción a esta imagen y dispuso un séquito para su servicio, que lo formaban una camarera, mayordomos, gentilhombres, capellanes, reyes de armas y guardias, “repartiendo estos oficios entre las Personas Reales, Grandes,

<sup>25</sup> *Ibid.*, pág. 20 y Villafañe, 1740, pág. 495.

<sup>26</sup> Hernández Díaz, 1947, pág. 20.

<sup>27</sup> Villafañe, 1740, pág. 497.

<sup>28</sup> *Ibid.*

Señoras, y Nobles de su Reyno”<sup>29</sup>. Por otro lado y más allá de la leyenda, según varios especialistas, la escultura en madera de la Virgen de los Reyes dataría del siglo XIII, sería de origen francés y habría sido una de las primeras, si no la primera, imagen de vestir en España<sup>30</sup>.

Esta imagen mariana habría acompañado así a Fernando III durante la toma de Sevilla, tanto así que según crónicas populares e historias hagiográficas, Fernando III tras encabezar un suntuoso cortejo al entrar a la ciudad se dirigió a la mezquita mayor donde entronó allí a la imagen de bulto de la Virgen de los Reyes en una misa solemne, donde “orando fervorosamente y derramando lágrimas de gozo y gratitud por el gran beneficio que acababa de obtener del Señor por intercesión de la Reina de los Cielos”<sup>31</sup>. El motivo de la Virgen de los Reyes en la iconografía fernandina parece haber sido común en las imágenes sevillanas que representaban la entrega de las llaves, en el caso de las pinturas realizadas por Zurbarán y Pacheco, habría sido Pacheco en su pintura para la Catedral hispalense quien habría introducido esta imagen mariana en el cielo de la misma manera que la encontramos en los lienzos neogranadinos (Figs. 1-3). Gracias a la crónica de imágenes milagrosas marianas españolas del jesuita Villafañe sabemos que durante el siglo XVII, siglo de la canonización de san Fernando y de la realización de los lienzos neogranadinos, a la Virgen de los Reyes todavía se le rendía un importante culto en la ciudad de Sevilla, veneración que se ha extendido hasta hoy.

Otro elemento característico de Sevilla en las pinturas neogranadinas y en especial en la versión del Museo Colonial lo representa la torre de la Giralda, nombre con el que se conoce el campanario de la Catedral de la ciudad y que después de la Reconquista se fue transformando en símbolo del poder de la Iglesia Católica (Fig. 6). Su imagen fue usada a menudo por los pintores locales para referirse a través de ella a Sevilla, como fue el caso de Miguel de Esquivel en 1620 y Bartolomé Estebán Murillo entre 1665-1666 con obras tituladas *Santa Justa* y *Santa Rufina*<sup>32</sup>. Parte del campanario de la Catedral sevillana lo conforma el minarete de la antigua mezquita, construido entre 1184 y 1198 durante el periodo florido de la arquitectura almohade en la ciudad. A este minarete le fue añadido entre 1560 y 1568 el cuerpo de campanas de estilo renacentista. Si bien, las pinturas neogranadinas identifican la escena en la ciudad de Sevilla a través de la Giralda, la reproducción de ella está lejos de ser una fiel copia. Sin embargo,

y a pesar de las diferencias en su representación, el hecho que la imagen de la Giralda esté presente en todos los lienzos neogranadinos mencionados puede tener que ver, además, con el reconocimiento de esta construcción como símbolo de la arquidiócesis de Sevilla de la cual dependieron originalmente las diócesis americanas (Fig. 1b).

## CONCLUSIONES: APROXIMACIONES HACIA UNA DATACIÓN

Sabemos que tanto en el Nuevo Reino de Granada como en otras poblaciones del Virreinato del Perú ya se rendía cierto culto o, por lo menos, reconocimiento al rey Fernando III antes del proceso de canonización. Por ejemplo, el cronista Juan de Castellanos en sus *Elegías de Varones Ilustres de Indias* de fines del siglo XVI se refería a él como “el rey santo”, así como en las Catedrales de la ciudades de Santiago del Estero, de Buenos Aires y de Asunción poseían altares dedicados a san Fernando antes de su canonización<sup>33</sup>. Sin embargo, al basarse las obras del Museo Colonial y de la Catedral de Santa fé de Antioquia en una fuente grabada de 1632 éstas deben enmarcarse cronológicamente en el siglo XVII y sobre todo dentro del proceso de canonización del rey santo que comenzó en 1622 y finalizó en 1671. Basados en esta premisa, podemos suponer que las cuatro pinturas acá mencionadas obedecen a una cierta producción masiva de la imagen de Fernando III recibiendo las llaves de Sevilla que pudo tener como fin propagar el culto al nuevo santo como símbolo de la unión del catolicismo y la monarquía española en una misma figura.

Sin embargo, de ser así, esta campaña no habría tenido mayor acogida, debido a que más allá de los lienzos mencionados, la escogencia de san Fernando como patrono de la Catedral de Santafé de Antioquia de fines del siglo XVIII y de haber fundado un municipio en su honor en el departamento de Bolívar a orillas del río Magdalena en 1759, el culto a san Fernando no parece haber contado con mayor respaldo popular en territorio colombiano, siendo pocas las imágenes de él que aun se conservan.

Por otro lado, las pinturas mencionadas se constituyen en los pocos ejemplos directos de la representación de la historia de la Reconquista española en el arte neogranadino, historia que antecedió la conquista del continente americano y que marcó la manera cómo debía ser propagada la religión católica y sobre todo la devoción a la Virgen María como principal aliada en la conquista de espíritus infieles.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 498.

<sup>30</sup> Hernández Díaz, 1947, pág. 28 y Verdi Webster, 2004, pp. 263 y 265.

<sup>31</sup> Palomero Páramo, 1983, pág. 17., Garzón, 1954, p. 72.

<sup>32</sup> Kagan, 1998, pp. 75 - 108.

<sup>33</sup> Quiles, 2005, pág. 65.



## BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Luna, Olga Isabel, *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*, Iberoamericana / Vervuert, Ars Iberica et Americana, Madrid / Frankfurt, 2011.
- Arellano, Ignacio J., Escudero, Manuel und Pinillos, Carmen M. (eds.), *El Santo Rey Don Fernando*, Universidad de Navarra - Edition Reichenberger, Pamplona- Kassel, 1999.
- Chejne, Anwar G., *Historia de España musulmana*, Cátedra, Madrid, 1999.
- Cintas del Bot, Adelaida, *Iconografía del Rey San Fernando en la pintura de Sevilla*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1991.
- Garzón, F., *Vidas populares: San Fernando Rey de España*, Editorial Apostolado de la prensa, Madrid, 1954.
- Hernández Díaz, José, *La Virgen de los Reyes. Patrona de Sevilla y de la Archidiócesis*. Estudio iconográfico, imprenta Suárez, Sevilla, 1947.
- Kagan, Richard L., "Urbs and Civitas in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain", en: Buisseret, David, *Envisioning the City: Six Studies in Urban Cartography*, Chicago 1998.
- Morales de Gómez, Teresa y García Riveros, Patricia, *Gregorio de Arce y Ceballos. Colección de Obras*, Instituto Colombiano de Cultura - Museo de Arte Colonial, Bogotá, 1996.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel, *Las Vírgenes de la Semana Santa de Sevilla*, Biblioteca de Temas Sevillanos, Sevilla, 1983.
- Pizano, Roberto, *Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. Pintor de la ciudad de Santafé de Bogotá, cabeza y corte del Nuevo Reino de Granada. La narración de su vida y recuento de sus obras*, Camilo Bloch (ed.), París, 1926.
- Quiles García, Fernando, *Por los caminos de Roma. Hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*, Miño y Dávila Editores, Buenos Aires, 2005.
- Rubial García, Antonio, *La santidad controvertida*, Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España, FCE- UNAM, México DF, 1999.
- Verdi Webster, Susan, "Shameless beauty and worldly splendor on the spanish practice of adorning the Virgin", en Thuno, Erik y Wolf, Gerhard (eds.), *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, Memorias del congreso celebrado en el Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte Rome (31/05/2003-2/06/2003), "L'Erma" di Bretschneider, Roma 2004, pp. 249-271.
- Villafañe, Juan de, *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imágenes de la reyna de cielos, y tierra, Maria Santísima, que se veneran en los mas celebres santuarios de España, segunda impresión, aumentada por su autor*, Imprenta y librería de Manuel Fernández, frente de la Cruz de Puerta Cerrada, Madrid, 1740.
- Vives Mejía, Gustavo Adolfo, *Inventario del patrimonio cultural de Antioquia II. Colecciones de Santa Fe de Antioquia*, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, Medellín, 1988.
- Zamora, Alonso, *Historia de la Provincia de San Antonio del Nuevo Reyno de Granada del Orden de Predicadores*, Imprenta de Joseph Llopis, Barcelona, 1701.
- Primera Crónica General ó sea Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, publicada por Ramón Menéndez Pidal, Nueva Biblioteca de Autores españoles, Madrid, 1906.



## MEMORIAS DE APARIENCIAS. ENTRE LA REPRESENTACIÓN TEATRAL Y EL RETRATO DE GRUPO

LEONTINA ETCHECU / ARGENTINA

Las “memorias de apariencias” eran la descripción del tipo de escenografía que los autores de piezas teatrales también definían; una forma de limitar la exacerbación decorativa de las obras por ellos escritas. Ocurría que muchas veces los excesos de la “puesta en escena” opacaban el brillo propio de la letra escrita. Luego, los “maestros de invenciones” hacían en base a estas memorias los bocetos preparatorios para las decoraciones pintadas.

En celebraciones de toda índole, los artistas responsables de levantar escenarios, articulaban los decorados en un hábil manejo de estrategias de comunicación, tendiente a conformar tanto a sus comitentes como a espectadores curiosos.

En el Perú virreinal la afición por las comedias no le fue en zaga a ciudades como Madrid y por ejemplo, los autos sacramentales que crecieron “al amparo de la fiesta de Corpus Christi”<sup>1</sup> estaban a la orden del día, para una población tan afecta a narraciones teatralizadas. Para llevarlas a cabo, se utilizaban elementos o maquinarias tomadas de las memorias de apariencias escritas por los autores teatrales que fueron readaptadas sirviendo también a los fines exaltatorios y propagandísticos del rey o de la iglesia. Luego, se preparaban bocetos y los “maestros de invenciones” eran los encargados de intentar poner en funcionamiento verdaderas tramoyas en aras de levantar espectáculos que despertaban la admiración de todos.

Podemos leer en un contrato de la época colonial, las comisiones para la construcción de arcos para esa ocasión religiosa, que da cuenta de la “producción escénica” que la misma demandaba:

Pedro de Aranda, maestro arquitecto, con los dueños de telares de los chorrillos: Francisco Canales, Dionicio de Cárdenas, Felipe de la Cruz, Andrés Solano, Diego de Chávez, *triumfal para hacer un arco para la fiesta del Corpus Christi, para maestrear el arco triumphal en la plaza mayor, conforme al mapa y que quede con perfección y a satisfacción de los dicho diputados del oficio, debiendo ser el adorno del arco de plata y tafetán de nácar y con lienzo, por cuyo trabajo se le pagará 100 pesos.*

(Prot. 293/562. ff. Esc.: Juan de Saldaña, 10 - V - 1691)<sup>2</sup>.

Ejemplo de algunos de estos escenarios lo vemos reflejado en los cuadros sobre la procesión de Corpus Christi de la ciudad de Cusco. Los artistas locales ofrecieron allí un espectáculo magnífico al más importante dogma cristiano.

Esta serie se halla hoy día en el Museo Arzobispal de Cusco, donde se conservan 12 cuadros de los 16 conocidos. Los restantes cuatro están en la ciudad de Santiago de Chile, en colecciones privadas. Podemos ver en la serie distintos momentos de la procesión de Corpus Christi. La

<sup>1</sup> Portús Pérez, Javier, *La Antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1993, pág. 220.

<sup>2</sup> Citado por Cornejo Bouroncle, Jorge, *Derroteros de arte cuzqueño*, Cusco, Ediciones Inca, 1960, pág. 85.



serie está datada por la mayoría de los autores entre 1675 y 1685.

Los artistas que la hicieron supieron cooptar las especiales circunstancias que se sucedieron allí desde la llegada del obispo Manuel Mollinedo y Angulo en 1673.

En esta oportunidad y para ejemplificar el tema que nos nuclea sobre “La imagen del poder”, he elegido dos cuadros de la serie, el del “Corregidor Alonso Pérez de Guzmán”, y del “Obispo Manuel Mollinedo y Angulo saliendo de la Catedral”. Son los retratos de ambas autoridades locales situadas en el centro de los lienzos, acompañadas por sendos séquitos. En sus figuras los artistas han subrayando las características esenciales de cada cargo, destacándose en ellas los atributos, las marcas de condición y de rango que parecen prevalecer sobre otras dimensiones figurativas.

La hipótesis que pretendo demostrar es que los retratos de estos dos personajes han sido pintados exacerbando la teatralización de sus personas, esto es que estarían cumpliendo con una suerte de “funcionalidad retratada”, detrás de la cual se ocultaría el verdadero interés de sus protagonistas: el de ser parte de una representación verosímil, pero que contiene una ficción.

Lo que quiero señalar, es que habría una competencia entre el supuesto tema que hace de marco –la exaltación eucarística–, y la ostentación sistematizada de los símbolos de poder y demostraciones de obediencia por parte de algunos grupos de concurrentes que también aparecen pintados, que ensombrecerían la liturgia de la fiesta, que se ve modificada en su valor religioso por este juego de alteraciones.

Las disposiciones de Trento sobre la celebración de Corpus Christi marcaron la posesión del espacio urbano por parte de la hostia consagrada, y esto convierte al desfile procesional en eucarístico por formar parte del oficio del día de Corpus. De esta forma, la plaza que nuclea la catedral se embebe de la sacralidad y solemnidad que la celebración conlleva.

El desembarco de la fiesta de Corpus Christi en los Andes fue potenciada por las disposiciones del virrey Francisco de Toledo quien había dispuesto en 1572 que la fiesta del Corpus se celebrara en cada provincia y “...al mismo tiempo reguló la festividad, disponiendo la participación de los gremios y otros sectores de la población”<sup>3</sup>.

Las formas de cultura expresiva que impusieron los españoles, como las danzas, los autos sacramentales, las

fiestas cívicas, patronales, entre otras, se incorporaron en un Cusco habituado a ser el centro de ceremonias, dentro de un contexto resignificado, a la luz de las nuevas modalidades de exaltación del misterio eucarístico.

En estas apropiaciones del otrora espacio sagrado en tiempos del incanato, el comportamiento de las autoridades civiles y eclesiásticas dentro de los cuadros, fueron un buen ejemplo de cómo el poder en la época colonial se representaba a sí mismo con fines de legitimación, y a la vez, cómo era utilizado por grupos subalternos.

En primer lugar, de la simple observación de los retratos del Obispo y del Corregidor se desprende la importancia del protocolo en la vida colonial sobre todo en época de festividades. Las Leyes de Indias contemplaban el orden jerárquico en las procesiones y desfiles públicos.

En Corpus siempre fue espinoso establecer el orden de prelación y precedencia de los participantes y más de una vez estas circunstancias fueron motivo de conflictos. La autoridad civil, el corregidor, y la eclesiástica, el obispo, en estos cuadros de la serie, ponen en evidencia sus pleitos en cuanto al tema de la precedencia ¿quién antecede a quién? Para resolver la contienda, el pintor haciendo gala de ingenio, retrató a cada uno en un cuadro autónomo, como lo señala el historiador peruano Luis Wuffarden “*cada funcionario es protagonista de su propio cortejo*”<sup>4</sup>.

## EL RETRATO DE GRUPO

Para poder coadyuvar a entender la original composición de la imagen del poder que trasuntan estas dos pinturas, he tenido en cuenta ciertas características que se aplican al género de pintura conocido como el retrato de grupo holandés.

Considero que esta visión sería una contribución a la lectura estética sobre la serie del Corpus de Santa Ana, enriqueciendo el estudio de su estructura compositiva, pero además, ayudaría a analizar las analogías de prácticas metodológicas que constituían la forma de trabajar de los talleres cusqueños del período de estas pinturas.

Este género pictórico se desarrolló ampliamente en la pintura flamenca<sup>5</sup>. Por citar algún ejemplo cabe destacar los cuadros de corporaciones militares que fueron retratados por Frans Hals y de Cornelis Ketel. Pero me he basado en los lineamientos que Alois Riegl describe en su obra “El Retrato de Grupo Holandés”. Cultor de la doctrina de

<sup>3</sup> Flores Ochoa, J. *La Linda en el Corpus Christi Cuzqueño*. Talleres gráficos J.L., Cusco, 2000, pág. 12.

<sup>4</sup> 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*. Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, Lima, 1996.

<sup>5</sup> El tema del retrato de grupo puede ampliarse en Riegl, Alois, *El retrato de grupo holandés*, también en Ayala Mallory, Nina, *La pintura flamenca del siglo XVII*, en Van de Wetering, Ernt, *Rembrandt the Painter at work*.



*Compañía del capitán Jacobsz, Amsterdam, 1588, Cornelis Ketel.*



*Detalle de La Compañía del capitán Allaart Cloeck y su teniente Lucas Jacobsz, por Thomas de Keyser, 1632, Colección del Rijksmuseum.*



la posible dirección de la voluntad artística, que funciona enseñando al ojo, y esto es lo que constituiría el verdadero “régimen visual” de una época. En palabras de Riegl: “*toda voluntad humana está dirigida hacia lograr una satisfactoria relación con el mundo*”. Es decir, que esta voluntad artística no goza de una libertad creativa en la elección de sus formas compositivas o expresivas.

El común denominador de esta modalidad del retrato de grupo holandés, fue captar la personalidad de cada sujeto que mantenía un lazo de comunicación visual con su compañero de grupo. El juego de miradas entre los personajes y el espectador, alertaba sobre la finalidad ulterior de la pintura: el uso social de la imagen y su multiplicación indefinida más allá de su época y de su historia, perdurando en la memoria colectiva, para que la misma pintura sirviera para varios usos.

En la serie de Corpus los protagonistas en cada una de las bandas horizontales del plano compositivo, configuran retratos de grupo fusionados en una acción que los conecta por igual, la fiesta al Santísimo Sacramento. Para poder hacer esto los artistas tuvieron que acercarse a la sociedad y captar la psicología de los personajes. Los pintores continuaron haciendo un tema religioso –el Corpus Christi–, pero encontraron una forma de ejemplificar el escenario político a través de una de sus caras: la unión de los dos poderes, el espiritual y el temporal.

Observemos el cuadro del corregidor. El plano compositivo ha sido dividido en 3 bandas o registros horizontales. Los sujetos retratados en cada uno de ellos constituyen un cuadro de grupo, y representarían la propia división de los estratos sociales en ese período.

En el primer registro del cuadro, puede verse la nueva “clase social”, cada vez más consolidada; en el segundo grupo o centro del paño, la “corte virreinal”, encabezada por el corregidor del Cusco, la máxima autoridad civil, que a falta de escolta propia, prefirió desfilar con los clérigos vestidos con su alba blanca, sin que esto significara un menoscabo en sus atribuciones, por el contrario se hizo retratar inmediatamente después de pasar por debajo de un arco triunfal, que remite a las entradas reales.

En cuanto al último registro –la parte superior–, la vieja elite de la sociedad peruana del siglo XVII, conforme a su estatus fue retratada con sus sirvientes y dentro de un espacio cuasi sacral: compartiendo escenario con el altar efímero, con imágenes de Cristo en la Cruz, y la virgen, pletórico de espejos y esculturas de ángeles, entre cortinados rojos de pesadas telas, rematado por un friso de pintu-

ras con representaciones angélicas y paisajes idílicos. Los grupos de personas a cada lado del altar semejan imágenes dentro de un retablo, que están siendo observadas cual esculturas de bulto, por los individuos del primer registro, o sea la banda inferior. Esta disposición podría deberse a que los artistas han querido subrayar la separación entre un espacio sacro (el que comparten con el altar) y un espacio profano, el del primer plano.

En cuanto al cuadro “Mollinedo saliendo de la catedral” también dividido en 3 registros, aunque más sutilmente. El obispo ocupa el centro, podemos decir que el formato casi cuadrado de esta tela permite visualizar la fachada de la catedral que fue concluida en 1654, y la capilla abierta y votiva del Triunfo cuya iglesia fue edificada recién a partir de 1666. Teniendo en cuenta que la datación de esta serie es ca. 1675, llama la atención el ensanchamiento del plano pictórico que hace el artista, cuando para la época de las pinturas la explanada de la catedral ya no presentaba esa fisonomía.

Aparentemente la representación plástica que realizaron los pintores, plantea una suerte de montaje escenográfico que se valió de la parafernalia barroca para construir un espacio en donde los miembros de cada grupo de autoridad –el del obispo y el del corregidor–, tuvieran la ocasión de exponerse y que sus retratos dieran cuenta de su importancia dentro de la comunidad.

Pero ¿hasta qué punto tendría sentido aprovechar el marco religioso, contratar pintores mestizos, retratar al obispo y al corregidor y hacer una serie no hagiográfica, sino de 16 cuadros que trata el mismo tema, pero con distintos protagonistas, simples vecinos de la ciudad, y todos para la misma parroquia de indios?

Una alternativa para este interrogante podría ser la concepción teatralizada de incluir retratos de grupos de individuos dentro de una serie. El enfoque serial dado al tema le habría permitido una suerte de efecto multiplicador que facilitaría darle apariencia histórica a hechos ficticios<sup>6</sup>, simulando un conjunto de personas reunidas para rendir culto al Santísimo, en una supuesta manipulación de tiempos heterogéneos, dentro de un escenario convencional al modo de representación y al tipo de festividad.

Pero también, en la “serie”, cada personaje alrededor del cual se organiza la pintura, tiene el mismo rango del personaje del cuadro contiguo; no existen jerarquías ni subordinados en la serie. Cada retrato tiene la importancia en sí mismo. Serán los símbolos los que marquen las diferencias entre el conjunto y los personajes, connotando a cada retratado.

<sup>6</sup> El cuadro del Obispo Mollinedo saliendo de la catedral. El edificio de la catedral que se aprecia corresponde a la época anterior del terremoto que sacudió a Cusco en 1655 y que destruyó la antigua catedral. La pintura está datada posteriormente y no se entiende porque el artista no representó la nueva iglesia. Cfr. Wuffarden, *op.cit.*



*El corregidor Alonso Pérez de Guzmán. Cuadro perteneciente a la serie del Corpus de Santa Ana, Anónimo, ca. 1675-1685, Museo Arzobispal de Cuzco.*



*El obispo Mollinedo saliendo de la catedral, cuadro perteneciente a la serie del Corpus de Santa Ana. Anónimo, ca. 1675-1685. Museo Arzobispal de Cuzco.*





Parroquia de San Cristóbal. Cuadro perteneciente a la serie del Corpus de Santa Ana, Anónimo, ca. 1675-1685, Museo Arzobispal de Cuzco.

Sugiero que los pintores recrearon una celebración a partir del papel jugado dentro de la sociedad virreinal, por cada uno de los personajes de las pinturas. Los supuestos protagonistas han sido reproducidos rodeados de una multitud y al mismo tiempo están despegados de los demás componentes de las pinturas. De este artificio resultaría un beneficio extrínseco al encargo de los lienzos, y es que la serie encarnaría un manifiesto providencial al logro de un fin.

Este fin se va evidenciando a medida que se llenan los espacios de símbolos de ostentación de poder<sup>7</sup>, componiendo un mapa de significaciones cuyas ramificaciones se entroncan en un lenguaje unívoco que se le enseña a un espectador avezado en captar mensajes a través de la plástica.

Entonces los cuadros deben ser vistos desde la representación de grupos de poder que actuaron conforme a la evocación o al significado que quisieron darle a cada pintura sus comitentes, dentro del lenguaje que todos en-

tendían, sobre las personas de los 3 registros horizontales de cada uno de los cuadros.

En cada obra estos retratos de grupos se van colocando en los lienzos escalonadamente (según los registros horizontales) hasta la configuración final, articulándose por obra y gracia de la retórica visual, hasta levantar un escenario cristiano de apariencia convencional.

En esta función la representación teatral que adquiere la fiesta religiosa actúa como una verdadera “memoria de apariencias” que consagra en su celebración a los pintores como “maestros de invenciones”, bajo el mecenazgo del poder de turno.

Considero que hay un uso de estas imágenes que trasciende la mera representación de tan augusta fiesta. En esta función siguen transmitiendo a su entorno un mensaje cifrado que transformaría la imagen en sonido.

En el cuadro del Corregidor, los donantes, una mujer nativa con dos niños<sup>8</sup> están en actitud de orantes ante el paso del Corregidor Alonso Pérez de Guzmán. Con este

<sup>7</sup> Quien lleva las varas del palio, quien acompaña al cortejo del obispo, quien porta el estandarte real, quien entra primero, quien precede a quien, quien está identificado como alferez real de su majestad, quien lleva la cruz de Santiago, quien ostenta una marca de condición, quien viste mangas de encaje, etc.

<sup>8</sup> Presumiblemente se trataría de una mujer perteneciente a alguna etnia, que denota jerarquía por llevar un prendedor *tupu*, y está acompañada por dos niños pequeños, que podrían ser sus nietos. Cfr. Wuffarden, *Ibid.*

proceder ambivalente, sus retratos “orantes” emitirían señales a su entorno, a su Dios, al espectador y por supuesto, al “venerado” corregidor, retrato central del cuadro.

Así parecieran reconocerle obediencia pero a la vez, demuestran con el poder de su encargo (el pagar por el cuadro), que no se sujetan a un orden superior, sino que el poder temporal de la realidad del Cusco colonial es una forma abierta en la que se yuxtapone la política con la religión.

Creo distinguir en los cuadros el concepto que los nuclea y que permitió que la serie tuviera sustento. Cada lienzo es legítimamente semejante con la realidad y fueron hechos para un público que responde al alfabetismo visual<sup>9</sup> de una manera cuasi natural.

Pero es ese el punto. Cuánto más verosímil menos real. La excesiva y minuciosa *performance* nos hace sospechar en un “*montaje sobre injertado que transgrede los límites de la ley de semejanza: se asemejaba a todo, luego no se asemejaba a nada*”<sup>10</sup>.

La esencia o motivo principal quedaría sublimado en la representación oficial de la celebración, espacio recreado para la estructuración de una compleja trama de negociaciones que debieron articularse de manera que en la composición no quedaran develados los antagonismos, sino más bien, que cada personaje se comportara de un todo de acuerdo a los postulados y protocolos establecidos por las distintas ordenanzas y costumbres existentes para este tipo de ceremonia religiosa.

Recordemos la división en tres registros del campo pictórico; el inferior donde se agrupa el grueso de los habitantes, indígenas, mestizos, negros, criollos, etc.; el segundo registro conformado por el grupo que acompaña la figura de la autoridad; y el tercer registro, integrado por personajes y decorado en un juego de mimetización, actuando de “fondo” no de figura.

La coexistencia de tantos personajes y otros elementos que interactúan con el espectador, hace que la composición se balancee, neutralizando la actitud protagónica de cada una de las autoridades y la devoción displicente de los donantes, ubicados en el primer plano; pero también evidencia la relevancia de ambos agentes sociales dentro de su entorno.

De esta forma vemos que los personajes y demás elementos compositivos del campo visual, se entregan a los juegos permutativos de la semejanza<sup>11</sup>, por lo cual podemos identificar la fiesta y la reconocemos como la máxima celebración de la cristiandad, pero esta semejanza no es la original, no sólo por no corresponderse con los sucesos tal y como ocurrían en la época de datación de la serie (ca.1675), sino también, porque los documentos, nos revelan las rivalidades entre los actores principales de las escenas<sup>12</sup>.

El artista unifica los distintos momentos de la narración pictórica recurriendo a la división de la serie por retratos de grupo. Cada cuadro se comportaría como si fuera el retrato de un grupo autónomo que acompaña, al corregidor, al Obispo, a un alférez real, etc.

Es cierto que la visible devoción al Santísimo da una cierta coherencia a la composición, pero la actitud de los grupos, el lenguaje corporal, gestual, las modalidades de sus apariencias, sus atributos, etc., fracciona la mirada del espectador en tantas partes como intereses encubra la pintura.

Tenemos que ver la producción de estas dos imágenes dentro de la trama social en que se arraiga y que las alimenta, por ello el género de retrato de grupo es el que se adecua a la estructuración mental del periodo colonial, en donde el tema de la presunción y de la exhibición de las personas, era tan importante como la ostentación del cargo mismo. En una época en que los juicios demoraban años en resolver cuestiones de filiación y derechos de continuidad, el simbolismo ritual pesaba ante la falta de legitimación de derecho.

Un problema a mediados del siglo XVII fue dirimir la elección del alférez real entre los 24 electores. El alferazgo fue un cargo de honor ambicionado por quienes se decían descendientes de Guayna Capac, como por los que no podían esgrimir tal filiación de origen. Esta situación dio lugar a numerosos recursos judiciales lo que hizo que la institución se “privatizara” pasando de padre a hijo.

Varios protocolos notariales dan cuenta de esto en el Archivo Departamental de Cusco y recogen estas reyertas que quedaron zanjadas recién con el virrey duque de la Palata que hizo lugar a una petición de los incas

<sup>9</sup> Cummings, T. y Rappaport, J. Between Images and Writing: The Ritual of the King's Quillca. En *Colonial Latin Review*, Vol. 7, n° 1, 1998.

<sup>10</sup> Didi-Huberman, G., Ante el tiempo, Adriana Hidalgo editora, Bs. As, 2008, pág. 125.

<sup>11</sup> Didi-Huberman, *op. cit.*, pág. 124.

<sup>12</sup> Millones, L. Las ropas del Inca: desfiles y disfraces indígenas coloniales. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXI, n° 41. Lima-Berkeley, 1995, pp.51-66. Este autor señala que los privilegios de la nobleza sometida debieron ser refrendados judicialmente a través de procesos que examinaban la sucesión y derechos reclamados por quienes decían ser descendientes de las panacas reales, frente a casos de una generación de caciques designados por la corona basados en genealogías imaginarias y dinero. En el mismo sentido puede consultarse, O'Phelan Godoy, S. *Kuracas sin sucesión*. Centro Bartolomé de Las Casas, Cusco, 1997.



nobles para que el derecho de elector pudiera trasladarse sucesoriamente.

No sorprendería que los artistas eligieran como una modalidad de trabajo encarar una serie en la que se unificaran los distintos intereses, recurriendo a retratos de grupo, coincidentes con las franjas horizontales, de suerte tal que cada uno de ellos pudiera recortarse del resto y adquiriera importancia propia para el representado o comitente.

Las pinturas son imágenes “auditivas” que se manifiestan a través de los elementos que las construyen y son estos los que nos dan las pautas para presumir los pactos entre bambalinas que se están dirimiendo a través de la plástica.

El alfabetismo visual en que fueron “educados” los nativos, ha dado sus frutos. El discípulo mestizo superó al maestro europeo o criollo, de tal forma que el arte se convierte en un ardid funcional al clientelismo de la sociedad del periodo colonial medio. Dentro de este espectro, tanto podía ser un criollo, un mestizo o un miembro de una jerarquía inca quien podía pagar por un cuadro.

Estos dos cuadros sobre la procesión de Corpus Christi son más un desfile triunfal alrededor de las autoridades civiles y eclesiásticas, que una ceremonia de devoción al principal dogma de la Iglesia Católica.

Estos lienzos son la contribución al más alto valor conferido a la pintura: el de dar cuenta. El pueblo debía “creer” en la visión representada, según la ejecución del rango de las figuras presentes en cada uno.

Destinados a ser un vehículo de comunicación de las estrategias que se llevaban a cabo entre pintores y comi-

tentes, mientras se sustanciaban los juicios por presuntos derechos sucesorios de ser declarados descendientes de las panacas reales.

Dentro de esta concepción política, pero sin perder de vista la lectura religiosa de la serie, los comitentes utilizan esta fusión de modalidades y le encomiendan a artistas un tema religioso en donde a pesar de la inclusión de su propia persona como donante/orante, sus retratos estarían destinados a posicionarse dentro de sus comunidades en los roles que pretendían legitimar o alcanzar, y encontraron en el retrato pintado, el marco sagrado que la fiesta religiosa les permitió sobre injertarse uniendo su imagen en un retrato autónomo dentro de un enfoque serial que le dio apariencia histórica a un hecho ficticio o por lo menos no resuelto.

Concluyendo, las autoridades del corregidor y del obispo que desfilan junto a sus séquitos, con su presencia en cuadros autónomos también, se convierten en garantes de los pactos entre bambalinas que se estarían dirimiendo a través de las pinturas.

Articulada la serie como si fueran piezas de un rompecabezas, donde hay algunos elementos que fueron cambiados ex profeso, los retratados no constituyen una totalidad hermética, sino que van mudando constantemente según el devenir de las reglas del coloniaje. Pero juntos dan la apariencia de un “microcosmos compacto y organizado”. Sin embargo, las figuras no parecen moldearse en la obediencia al culto, ni a un orden de prelación preexistente.



## EL REY EN LA HOGUERA: LA DESTRUCCIÓN DE LOS RETRATOS DE LA MONARQUÍA EN VENEZUELA

JANETH RODRÍGUEZ NÓBREGA / VENEZUELA

Esta Ponencia pretende explorar la *imagen del poder*, en este caso político, desde una perspectiva diferente a la acostumbrada. Para ello nos detendremos a analizar las prácticas iconoclastas que se produjeron en las primeras décadas del siglo XIX cuando se destruyeron los retratos del rey Fernando VII y todos los símbolos del poder monárquico en Venezuela. Esto nos permitirá evidenciar la continuidad en el imaginario colectivo de unas prácticas y símbolos que nos hablan del reconocimiento del *poder de la imagen*, elemento clave de la cultura barroca.

### EL RETRATO DEL REY COMO IMAGEN DEL PODER EN CARACAS

Durante el período de dominación hispánica era frecuente hallar la constante presencia de retratos de miembros de la monarquía española, especialmente del rey, en las instituciones oficiales y en la intimidad de los hogares caraqueños. La distancia que separaba al monarca de sus posesiones americanas era salvada simbólicamente por el envío de su efigie, en pintura y escultura, además de los innumerables grabados e ilustraciones de libros que servían a los artistas locales para conocer y copiar su figura. Así no resulta extraño encontrar en los inventarios de bienes, sin importar la posición social y económica del testador, frecuentes menciones a la posesión de estos

retratos, los cuales se convertían en una prueba de fidelidad a la institución monárquica, más que a un rey en sí mismo. Podríamos citar tan sólo a modo de ejemplos las testamentarias de don Manuel Felipe de Tovar, quien llegó a poseer veinticinco retratos de diferentes miembros de la Casa de Austria en 1678; o la de don Antonio Pacheco, conde de San Javier, quien contaba con “*unos retratos de Ntro Rey Felipe V, doña María Luisa de Saboya, Isabel Farnesio y el príncipe don Luis*” en 1743<sup>1</sup>.

A su vez, los retratos solían reemplazar la presencia física del rey en diversos acontecimientos sociales: como las juras, natalicios, onomásticos, matrimonios y exequias reales. En estas festividades públicas se acostumbraba colocar un retrato del soberano, a veces acompañado de uno de su consorte, en un entarimado en la plaza mayor de cada poblado, desde el cual presidía las fiestas que se efectuaban en esos espacios. De igual manera, en las sedes de los cabildos civiles de las ciudades americanas, un retrato del rey presidía desde un dosel todas las actividades cotidianas.

Por lo general, estos retratos no eran de gran calidad artística, en ocasiones se limitaban a ser grabados de papel coloreados, mientras en otras circunstancias encontramos referencias a lienzos de más de una vara de alto, con sus molduras doradas. En ambos casos se trataba habitualmente de retratos imaginarios, con rostros estilizados, producto de la fantasía del artista, que no respetaba del todo las semejanzas fisonómicas al estar inspirados a su vez en imágenes tomadas de libros y estampas.

<sup>1</sup> Carlos Duarte, *Patrimonio hispánico venezolano perdido, con un apéndice sobre el arte de la sastrería*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 2002, págs. 20 y 30.



Así estos retratos se limitaban a ser vehículos de propaganda del poder al representar al rey portando insignias convencionales como la corona, la banda celeste y blanca, el cetro o bastón de mando, la espada y el collar de la orden del Toisón de oro. De vez en cuando lo mostraban de cuerpo entero, otras veces de busto, posando en un espacio interior que rememoraba al palacio o al trono, con algún cortinaje rojo enmarcando la composición.

## DEL DOSEL A LA HOGUERA

Como bien acota Landavazo, “justo en los años en que se produjo el proceso que habría de desembocar en la independencia americana, el monarca español recibió las expresiones de adhesión, amor y lealtad más profusas y exaltadas jamás vistas en América, hasta el punto en que se llegó a la casi sacralización de su persona”<sup>2</sup>. Efectivamente, la decadencia política, económica y militar que afrontaba la monarquía española durante el reinado de Carlos IV (1788-1808), produjo unos intensos anhelos de renovación que se encarnaron como era natural en la figura de su hijo, Fernando (1784-1833), Príncipe de Asturias. Pero en esta oportunidad el proceso de cambio dinástico se realizó de manera inusitada. Las noticias que llegaron al continente americano explicaban que Carlos IV había abdicado a favor de Fernando a raíz del motín de Aranjuez en marzo de 1808, pero unos meses más tarde Napoleón Bonaparte había obligado al joven príncipe a devolver la corona a Carlos IV, y éste abdicó esta vez a favor del emperador de los franceses, quien cedió la corona a su hermano José Bonaparte; mientras tanto el ejército francés había invadido España y el Príncipe de Asturias, junto a su familia, eran prisioneros de Bonaparte en Bayona. Para agosto de 1808 en Madrid se declararía a Fernando, rey en ausencia.

Tales noticias contribuyeron a que en muy poco tiempo se lograra la idealización y mitificación de Fernando VII. Como nos explica Mínguez, “se trata de un proceso de construcción de un rey imaginado, al que se hace de-

positario de todas las virtudes y cualidades posibles, sin que su cautividad en Bayona merme en absoluto su prestigio. No deja de ser sorprendente porque se trata de un rey –a juzgar por sus contemporáneos y por los acontecimientos que protagonizó– de carácter débil y de personalidad mezquina y cobarde”<sup>3</sup>. Sin embargo, todo parece contribuir a idealizar su figura, al punto de convertirlo en *El deseado*, *El escondido* o *El traicionado*, epítetos que se emplearon para referirse a Fernando VII. Al tiempo que se produce una intensa campaña propagandística que utilizó la estampa como una forma de popularizar la imagen del monarca. Por ello cientos de grabados se difundieron con rapidez, con el objetivo de cohesionar a los reinos de España e Indias en la defensa de la monarquía.

Cuando el 15 de julio de 1808 se conocieron en Caracas las noticias sobre las abdicaciones en Bayona, se produjeron violentas reacciones populares en contra de la usurpación francesa. “*El pueblo conmovido, se presentó a las casas capitulares proclamando al señor Don Fernando VII, y pidiendo al momento se levantase el Real Pendón, como se verificó a las ocho y cuarto de la noche*”<sup>4</sup>. Así ese mismo día se procedió a efectuar la ceremonia de jura colocándose un retrato del rey en el dosel de la sala capitular, con la presencia de los miembros del cabildo civil y las autoridades provinciales. Resulta de particular interés que la jura caraqueña, “lejos de ocurrir por mandato de las autoridades reales, se produjo a instancias de las demandas surgidas entre los súbitos del rey en la provincia de Caracas”<sup>5</sup>. La jura era un acto de proclamación simbólico y solemne durante el cual se ratificaba la fidelidad al nuevo monarca. Este se regía por un ceremonial instaurado por los habsburgos hispanos desde 1516. En el acto se reverenciaba y aclamaba el pendón o estandarte<sup>6</sup>, símbolo de la institución monárquica, y bajo un dosel de terciopelo se exhibía un retrato en lienzo del nuevo rey, que era descubierto ante el pueblo congregado en la plaza mayor. Este retrato solía ir acompañado de variadas alegorías, epigramas y jeroglíficos que contribuían a reforzar la idea de poder y majestad.

<sup>2</sup> Marco Antonio Landavazo, “La sacralización del rey Fernando VII, la insurgencia novohispana y el derecho divino de los reyes” en *Revista de Indias*, núm. 221, vol. LXI, 2001, pág. 68.

<sup>3</sup> Víctor Mínguez, “La ceremonia de jura en la Nueva España, proclamaciones fernandinas en 1747 y 1808” en *Varia Historia*, vol. 23, Núm. 38, Belo Horizonte, 2007, pág. 286.

<sup>4</sup> Pedro de Urquiza y Pardo, *Relación documentada del origen y progresos del trastorno de las provincias de Venezuela hasta la exoneración del capitán Don Domingo de Monteverde, hecha en el mes de diciembre de 1813 por la guarnición de la plaza de Puerto Cabello*. Imprenta Nueva, Madrid, 1820, pág. 10.

<sup>5</sup> Ángel Almarza, *19 de abril de 1810. Último acto de fidelidad al rey de España*. Editorial Libros Marcados, Caracas, 2010, pág. 65.

<sup>6</sup> Para Tomás Straka (2000) “el poder simbólico de los pendones era tal, que cuando Sucre derrota a los españoles en Ayacucho, le manda a Caracas, cuna de la revolución, el pendón con el que Pizarro derrotó a los Incas, como prueba de la liquidación del poder español en América del Sur (y aún hoy el Ayuntamiento caraqueño conserva el pendón, por lo que hay que ver cómo una bandera podía materializar, sacramentalizar una idea de poder)”, pág. 192.

En el caso de la proclamación de Fernando VII en Caracas, la jura se produjo “bajo la angustia de una ciudad muy convulsionada, llena de rumores ante la posibilidad de una invasión”<sup>7</sup>, en la cual la reacción popular de fidelidad al rey cautivo sobrepasó la capacidad de reacción de las autoridades, que estaban sumidas en la confusión. Por lo que no pudo organizarse el acto con las pompas acostumbradas, como los banquetes, conciertos musicales, fuegos de artificio, corridas de toros, oficios litúrgicos, etc. A partir de esta ceremonia apresurada se encargaron numerosas imágenes de Fernando VII. Todas las sedes de cabildos y otras instituciones públicas requirieron contar con la imagen del rey, como fue el caso de la Universidad de Caracas que recurrió al pintor Marcos Martínez para efectuar un retrato a todo costo, que debía ubicarse en el dosel de la sala de la universidad en junio de 1809<sup>8</sup>. Y no serán pocas las familias que encomendaron retratos de *El deseado*, ante los cuales oraban por su bienestar y liberación; como fue el caso del mercero don Ramón Pérez de la Portilla, quien poseía entre sus pertenencias un retrato de Fernando VII traído desde Cádiz<sup>9</sup>.

A medida que transcurrieron los meses se incrementaron las muestras de lealtad y devoción en torno a las imágenes del monarca y se recogieron cuantiosos donativos para financiar la guerra en la península. “Hubo entonces en Caracas demostraciones de alegría y las gentes ostentaban escarapelas rojas y negras con las iniciales del rey legítimo”<sup>10</sup>.

Diversos actos se efectuaron para celebrar las noticias de cada victoria de las armas españolas, tal como se narra en la *Gazeta de Caracas*, del 30 diciembre de 1808:

“El 25 del corriente se ha abierto de nuevo el Teatro Público de esta ciudad, con general satisfacción de la numerosa concurrencia; y se dio principio a la función con el drama alegórico, La España restaurada,<sup>11</sup> muy propio de las actuales circunstancias de la nación, y terminado con una canción patriótica. A la vista de los personajes que representaban las provincias de España con trajes correspondientes, y sobre todo a la del

*Retrato de nuestro amado Soberano Fernando VII, presentado repentinamente con una bella iluminación, el entusiasmo de los concurrentes se manifestó del modo más expresivo, y las alegres vivas y fervorosos votos de muchos centenares de almas subieron al cielo, implorando las bendiciones de la Divina Providencia, vengadora de los derechos de los Reyes, sobre la persona del mejor y más querido de los soberanos [...] la alegría pública no se ha manifestado nunca de una manera menos equivocada; y los sentimientos de fidelidad, de que se hallaban poseídos los corazones, brillaron en todos los semblantes*”<sup>12</sup>.

Otro tanto sucedió en enero de 1809 cuando se conoció la noticia de la instalación de la Junta Suprema en España, el cabildo civil de Caracas manifestó su regocijo exponiendo “el real retrato en el balcón exterior del muy ilustre ayuntamiento que estaba adornado”,<sup>13</sup> mientras el cabildo eclesiástico “expuso también a la vista del público y en el balcón exterior de la sala de sus acuerdos, otro real retrato con su decente iluminación.”

Nuevamente el 15 de julio de 1809, cuando se cumplió el primer aniversario de la jura a Fernando VII, un grupo de vecinos solicitó al Capitán General, Vicente Emparan (1809-1810), permiso para celebrar la fecha, a lo cual el funcionario respondió facilitando un “retrato de nuestro amado monarca, que se colocó en la portada del cuartel del batallón veterano, y fue obsequiado con iluminación, salvas, sonatas militares y danzas”<sup>14</sup>.

Coincidimos con Almarza cuando afirma que “en todos los casos, las manifestaciones de lealtad se inscriben dentro de la tradición y recurrieron al sistema de representaciones del imaginario político del Antiguo Régimen”<sup>15</sup>. En efecto, se escribieron sermones, poemas, cartas pastorales, comedias y panfletos que mostraban a Fernando VII como una víctima. Al tiempo que se realizaron procesiones con su imagen, se cantaron *tedeums* con cada victoria y se celebraron los onomásticos del rey, todos estos eventos “heredados del pasado colonial, pero replanteados en función de la guerra”<sup>16</sup>. Es preciso reconocer que “el rey fue objeto de amor, lealtad y exaltada

<sup>7</sup> Ángel Almarza, *19 de abril de 1810. Último acto de fidelidad al rey de España*. Editorial Libros Marcados, Caracas, 2010, pág. 66.

<sup>8</sup> Carlos Duarte, *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela. Período hispánico y comienzos del período republicano*. Fundación Polar, Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2000, pág. 198.

<sup>9</sup> Carlos Duarte, *Patrimonio hispánico venezolano perdido, con un apéndice sobre el arte de la sastrería*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 2002, pág. 39.

<sup>10</sup> Caracciolo Parra-Pérez, *Historia de la primera república de Venezuela*. Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1992, pág. 158.

<sup>11</sup> Obra escrita por el filósofo, educador y poeta venezolano Andrés Bello (1781-1865).

<sup>12</sup> *Gazeta de Caracas*, Núm. 17, Caracas, 30 de diciembre de 1808, pág. 4.

<sup>13</sup> *Gazeta de Caracas*, Núm. 24, Caracas, 3 de febrero de 1809, pág. 1.

<sup>14</sup> *Gazeta de Caracas*, Núm. 51, Caracas, 21 de julio de 1809, pág. 4.

<sup>15</sup> Ángel Almarza, *Op. cit.*, pág. 55.

<sup>16</sup> Tomás Straka, *La voz de los vencidos. Ideas del partido realista de Caracas 1810-1821*. Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2000, pág. 89.



manifestación de cariño. Pero este exceso de amor, a partir de las formas que fue asumido el conflicto político, sufrió una mutación que, en pocos años, transformó al soberano en una figura lejana, despreciada y frágil<sup>17</sup>.

Poco a poco algunos caraqueños comenzaron a creer que España estaba irremediablemente perdida, que no existía gobierno legítimo, y por lo tanto la soberanía debía regresar al pueblo. En respuesta a esta orfandad política el 19 de abril de 1810 se instaló en Caracas la Junta Suprema Conservadora de los Derechos de Fernando VII, que marcó el inicio del proceso de independencia. Un año después, en el primer aniversario de la conformación de esta junta, los miembros de la Sociedad Patriótica consideraron oportuno manifestar públicamente su júbilo: “los socios después de un servicio divino, recorrieron las calles de la capital con banderas y estandartes, seguidos de gran golpe de pueblo, y aún de personajes considerables ostentando en el sombrero escarapelas tricolores. [...] Destruyéronse los retratos de Fernando VII y otros símbolos de la dominación española, en medio de mueras a la Metrópoli y a la tiranía.”<sup>18</sup> Uno de sus miembros, el padre José Joaquín Liendo y Larrea, “condujo una manifestación hasta las orillas del Guaire, portando un retrato de Fernando VII. Al llegar al río lo sumergió tres veces en el agua para ‘ahogar’ el infame Rey. Luego con peculiares ceremonias, enterró la efigie en la ribera para simbolizar con ello el cese del dominio español”<sup>19</sup>.

Esta práctica de castigar a un ausente a través de su imagen contaba con una larga tradición en la cultura occidental, precisamente para condenar a los culpables de delitos políticos y financieros. Incluso se llegaron a elaborar efigies para ejecutarlas públicamente: “La imagen se sometía al ritual completo de ejecución, no sólo ahorcándola, sino también condenándola a la picota, a la hoguera, descuartizándola o decapitándola”<sup>20</sup>. Esta profanación de la imagen pretendía despojar al culpable de su reputación, además de encauzar la ira colectiva, y se basaba según Freedberg en una lógica bastante simple: “si uno puede ser honrado a través de una imagen, también puede ser deshonorado a través de ella”<sup>21</sup>. Esta misma práctica la verificamos en Caracas, unos años antes, un 4 de agosto

de 1806, cuando el verdugo de la ciudad quemó en la plaza mayor, los papeles, banderas y el retrato del prócer independentista Francisco de Miranda (1750-1816), que se habían hallado a bordo de uno de los barcos desde el cual había invadido el pueblo de Coro. “El verdugo lo mostró primero al pueblo; luego lo pisó y lo echó al fuego”<sup>22</sup>. No es fortuito entonces que años después se repitan escenas semejantes, pero esta vez para enjuiciar al rey lejano y odiado<sup>23</sup>.

Como podemos apreciar en muy corto tiempo la situación política dio un vuelco vertiginoso. El 5 de julio de 1811 los diputados del Congreso general de Venezuela repudiaron a la monarquía y asumieron el modelo de república como forma de gobierno. La población se polarizó entonces entre quienes apoyaron la causa independentista, los que se mantuvieron fieles a los valores monárquicos y quienes intentaron no inmiscuirse. En este ambiente crispado, las imágenes del rey cobraron un renovado protagonismo. Tal como revelan las palabras del médico caraqueño José Domingo Díaz (1772-1834) en sus *Recuerdos sobre la rebelión de Caracas*, quien describió los sucesos del 5 de julio de 1811:

“Este día funesto fue uno de los más crueles de mi vida. Aquellos jóvenes en el delirio de su triunfo corrieron por las calles: reunieron las tropas en la plaza de la Catedral: despedazaron y arrastraron las banderas y escarapelas españolas: sustituyeron las que tenían preparadas, e hicieron correr igualmente con una bandera de sedición á la Sociedad Patriótica, club numeroso establecido por Miranda, y compuesto de hombres de todas castas y condiciones, cuyas violentas decisiones llegaron á ser la norma de las del Gobierno. En todo el día y la noche las atrocidades, pero indecentes furias de la revolución agitaban violentamente los espíritus de los sediciosos. Yo los vi correr por las calles en mangas de camisa y llenos de vino, dando alaridos y arrastrando los retratos de S. M., que habían arrancado de todos los lugares en donde se encontraban. Aquellos pelotones de hombres de la revolución, negros, mulatos, blancos, españoles y americanos, corrían, de una plaza á otra, en donde oradores energúmenos incitaban al populacho al desenfreno y á la licencia. Mientras tanto todos los hombres honrados, ocultos en sus casas, apenas osaban ver desde sus ventanas entreabiertas á los que pasaban por sus calles”<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> Esteban de Gori y Marina Gutiérrez de Angelis, “Lenguajes e iconografías de desmesura y amor por Fernando VII en los avatares de la crisis dinástica” en *Temas americanistas*, Núm. 22, 2009, pág. 39.

<sup>18</sup> Caracciolo Parra-Pérez, *Historia de la primera república de Venezuela*. Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1992, pág. 285.

<sup>19</sup> Citado por Carole Leal Curiel, “Tensiones republicanas: de patriotas, aristócratas y demócratas: la Sociedad Patriótica de Caracas” en Guillermo Palacios (coord.), *Ensayos sobre la nueva historia política de América latina, siglo XIX*. El Colegio de México, México, 2007, pág. 245.

<sup>20</sup> David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Cátedra, Madrid, 1992, pág. 297.

<sup>21</sup> David Freedberg, *Op. cit.*, pág. 299.

<sup>22</sup> Carlos Duarte, *La vida cotidiana en Venezuela durante el período hispánico*. Fundación Cisneros, Caracas, 2001, vol. 2, pág. 126.

<sup>23</sup> Agradecemos a la investigadora Olga Acosta el dato de que en el pueblo de Honda (Colombia) el 20 de noviembre de 1819 un grupo de vecinos envió una solicitud al gobernador a fin de que los retratos de Carlos IV y Fernando VII que se hallan en la Secretaría sean puestos en la horca por 9 horas y luego quemados a la vista del pueblo. Lo que demuestra la práctica de la *executio in effigie* en fechas bastante tardías. *Archivo General de la Nación*, Colombia, sección Archivo Anexo, Fondo Historia, legajo 27, folio 197.

<sup>24</sup> José Domingo Díaz, *Recuerdos sobre la rebelión de Caracas*. Imprenta de D. León Amarita, Madrid, 1829, pág. 33.

Esta conducta iconoclasta no parece ser un acto espontáneo y casual movido por las emociones desbordadas del momento, sino que se convirtió en una práctica recurrente entre algunos ciudadanos, como nos advierten los expedientes de las *causas de infidencia*, que se iniciaron cuando las autoridades realistas retomaron el control del territorio después de la caída de la primera república en 1813. En estos juicios se destaca el seguido contra el abogado Francisco Espejo (1758-1814) por su actuación en Caracas y Barcelona. A éste se lo acusó de: “haber salido por las calles públicas de Caracas luego que se declaró la independencia acompañado de Miranda y otros satélites con una bandera, infamando el carácter y sagrada persona de nuestro soberano el Señor Don Fernando Séptimo, diciendo a voces que muriese y viviese la independencia de Venezuela. De haber concurrido entre una chusma de pueblo a la plaza mayor, donde tuvieron la insolencia de quitar las banderas españolas de un tablado que estaba preparado para cierta música, y arrojándolas en el suelo con el mayor desacato y menosprecio las patearon y despedazaron entre aclamaciones y gritos de alegría.[...] Y en otra noche que tuvieron iluminación en el cuartel veterano, hallándose presente el confesante, tomó un retrato del mismo rey y después de escarnecerle llamándole cara de gato, con otros muchos vituperios lo arrojó al suelo y dio patadas a presencia de los circunstantes”<sup>25</sup>.

Otro personaje de conducta similar fue el médico francés Juan Buscat, a quien se acusó de quemar los bustos de los reyes que se hallaban en la Sala Capitular, en la plaza mayor de Barcelona el 10 de noviembre de 1811. Además de ello, uno de los testigos declaró, que ese día “sacó don Juan Buscat, que se hallaba presente, el estoque del bastón que traía y rompió el retrato del rey Fernando Séptimo, nuestro monarca, antes que lo llevasen a la hoguera donde lo incendiaron, cuyo retrato traían en la mano don Pedro Carvajal y el doctor Espejo”<sup>26</sup>.

También al capitán Matías Alzuru se le acusó de pretender quemar el retrato de Carlos IV en el pueblo de Guanare, tal como lo relata uno de los testigos: “que don Matías Alzuru fue uno de los que pretendió se quemase el retrato del señor Don Carlos Cuarto, pues el testigo le oyó varias veces tratar con los demás compañeros sobre el particular”<sup>27</sup>. En su defensa el padre capuchino fray Ángel de la Rioja presentó una certificación en la que señaló que “se me confió en la ciudad de Guanare pocos días ha, una representación hecha a efecto de quemar los retratos de los reyes Don Carlos IV y Doña María Luisa, su esposa, para que no quedara memoria de ellos

hecha por varios individuos de dicha ciudad, en cuyo número no estaba el citado capitán don Matías Alzuru, antes bien oí decir que habiéndosele propuesto a éste se uniese con los citados expnentes, respondió: No se quería meter en semejantes asuntos”<sup>28</sup>.

Igualmente el doctor Miguel Peña, gobernador del puerto de La Guaira en julio de 1812, “tuvo el atrevimiento de desatar su furia contra la Real Efigie”<sup>29</sup>, cuando entró a las oficinas de la Real Hacienda “y a un retrato del Señor Don Fernando Séptimo que estaba encima de una mesa, vuelto al revés, le levantó y con una duela de barril le dio golpes y rompió el retrato, acompañando en la acción las expresiones de que si todavía había reliquias de Fernando”<sup>30</sup>.

La violencia de los casos citados nos permite confirmar en primera instancia un reconocimiento del poder que la imagen del rey ejercía sobre la sociedad venezolana, incluyendo a sus detractores; y en segunda instancia una inversión de los códigos culturales, fenómeno en el cual lo que antes era apreciado como expresión de la majestad, de la patria y hasta de lo sagrado, se convirtió rápidamente en símbolo de opresión y tiranía.

## EL PODER DE LA IMAGEN

Como podemos concluir aún subsistían viejas fórmulas y tradiciones, por lo que se procuró la destrucción de los símbolos como una estrategia de propaganda política, pero también de guerra simbólica. Esto es aún más evidente en la decisión del cabildo civil del pueblo de Nirgua, que en septiembre de 1811, organizó la quema pública del retrato de Fernando VII y el pendón real en la plaza mayor, como acto de adhesión a la independencia. El abogado y político Juan Germán Roscio (1763-1821) narró brevemente el hecho en un ensayo titulado *Patriotismo de Nirgua y abuso de los reyes* escrito el 18 de septiembre de 1811. En éste Roscio, más interesado en combatir el alegato del derecho divino de los reyes, le responde al ayuntamiento del pueblo lo siguiente: “Por ella se califica la prudencia con la que Usted evadió el peligro y la sublimidad de sentimientos que manifestó, arrojando en una hoguera en esa plaza pública el retrato y armas de Fernando, el hijo de María Luisa, y el pendón que, como monumentos de ignominia y servidumbre, permanecían en la sala de ese cuerpo capitular, depositados por transmisión de nuestros progenitores fascinados con

<sup>25</sup> Mario Briceño Perozo (ed.), *Causas de infidencia*. vol. 2, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1960, pág. 279.

<sup>26</sup> Mario Briceño Perozo (ed.), *Op. cit.*, vol. 1, pág. 492.

<sup>27</sup> Mario Briceño Perozo (ed.), *Op. cit.*, vol. 1, pág. 506.

<sup>28</sup> Mario Briceño Perozo (ed.), *Op. cit.*, vol. 1, pág. 521.

<sup>29</sup> Citado por Elías Pino Iturrieta, *La mentalidad venezolana de la emancipación (1810-1812)*. Eldorado Ediciones, Caracas, 1991, pág. 184.

<sup>30</sup> Mario Briceño Perozo (ed.), *Op. cit.*, vol. 1, pág. 352.



la idolatría que se tributa a los reyes, apoyada y propagada de generación en generación”<sup>31</sup>. Llama poderosamente la atención que se califiquen a estos objetos como símbolos de “idolatría” y “monumentos de ignominia y servidumbre.”

En una carta de Roscio escrita unos días antes del acto, el 7 de septiembre de 1811, explicaba que: “Un gran inconveniente lo constituyó el fanatismo del pueblo con respecto a la autoridad de los monarcas. Se trató insistentemente de combatir ese concepto de origen tan remoto como arraigado en el medio, mas la vacilación siempre estuvo presente por su prestigio: “...y nada influían los clamores de cierto número de patriotas en el ánimo de los que así opinaban, pues este número era muy corto en comparación de los que todavía creían que los reyes son dioses sobre la tierra y tan invulnerables como Júpiter; que su autoridad y poder provienen inmediata y exclusivamente de los dioses; y otra muchedumbre de delirios nacidos del gentilismo y de la idolatría”<sup>32</sup>.

Según se desprende de estos hechos y discursos la estrategia consistía en crear un tránsito simbólico entre el antiguo régimen a un régimen republicano, pero en el cual no bastaba con el retiro de los retratos y otros símbolos monárquicos a la oscuridad de algún depósito, éstos debían ser destruidos en actos públicos como una forma de alterar violentamente la memoria histórica; su conservación era incompatible con la independencia.

En este ambiente de guerra civil y radicalización política en el cual muchas familias sufrían la persecución, el exi-

lio o la muerte, es natural que algunas decidieran esconder e incluso destruir los retratos de los monarcas que poseían en sus hogares. Su sola presencia podría evidenciar su lealtad a la causa realista y con ello hasta la pérdida de la vida, tras el recrudescimiento de la guerra. Esto explicaría la desaparición casi total de los retratos mencionados en tantos documentos. Sin embargo, nuevos estudios han revelado que algunos pintores reutilizaron los retratos reales y los de sus funcionarios locales, como soportes para representar a las nuevas autoridades políticas. Es el caso del retrato del virrey Abascal que poseía el cabildo limeño, el cual fue reutilizado para retratar a José de San Martín (1778-1850) por el pintor Mariano Carrillo en 1822<sup>33</sup>. Otro tanto se descubrió recientemente al efectuarse exámenes de radiografía al retrato del patriota chileno Francisco Calderón, pintado en 1823 por José Gil de Castro, sobre una tela del mismo artista que representaba a Fernando VII, fechada en 1816<sup>34</sup>. Según los estudios la imagen subyacente encontrada era muy semejante a otro retrato elaborado por Gil de Castro en 1815 y conservado en Lima. Es evidente que la carencia de materiales y los costos de producción obligaron a reutilizar telas viejas, al tiempo que esto contribuyó sin duda a la guerra ideológica que se estaba librando. Es muy probable entonces que tras algunos retratos de nuestros héroes independentistas se oculten aún, en las sombras, las imágenes de Fernando VII y otros monarcas anteriores.

<sup>31</sup> Pedro Grases, *Pensamiento político de la emancipación venezolana*. Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988, pág. 66.

<sup>32</sup> Citado por Elías Pino Iturrieta, *La mentalidad venezolana de la emancipación (1810-1812)*. Eldorado Ediciones, Caracas, 1991, pág. 191.

<sup>33</sup> Luis Eduardo Wuffarden, “Avatares del bello ideal. Modernismo clasista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825” en *Visiones y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*, Banco de Crédito, Lima, 2006, pág. 149.

<sup>34</sup> En nota de prensa el Museo de Arte de Lima (MALI) notificó este descubrimiento en julio de 2009, en el marco del proyecto internacional de investigación “José Gil de Castro: Cultura visual y representación del antiguo régimen a las repúblicas sudamericanas”, financiado por la Fundación Getty de Los Ángeles.

## BIBLIOGRAFÍA

- Almarza, Ángel, *19 de abril de 1810. Último acto de fidelidad al rey de España*, Caracas, Editorial Libro Marcados, 2010.
- Briceño Perozo, Mario (ed.), *Causas de Infidencia*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1960, 2 vols.
- Díaz, José Domingo, *Recuerdos sobre la rebelión de Caracas*, Madrid, Imprenta de D. León Amarita, 1829.
- Duarte, Carlos, *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela. Período hispánico y comienzos del período republicano*, Caracas, Fundación Polar, Fundación Galería de Arte Nacional, 2000.
- Duarte, Carlos, *La vida cotidiana en Venezuela durante el período hispánico*, Caracas, Fundación Cisneros, 2001, 2 vols.
- Duarte, Carlos, *Patrimonio hispánico venezolano perdido, con un apéndice sobre el arte de la sastrería*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 2002.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes, Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Gazeta de Caracas*, Núm. 17, Caracas, 30 de diciembre de 1808, tomo 1.
- \_\_\_\_\_, Núm. 24, Caracas, 3 de febrero de 1809, tomo 1.
- \_\_\_\_\_, Núm. 51, Caracas, 21 de julio de 1809, tomo 1.
- Gori, Esteban de y Mariana Gutiérrez de Angelis, “Lenguajes e iconografías de desmesura y amor por Fernando VII en los avatares de la crisis dinástica”, en *Temas americanistas*, núm. 22, 2009, pp. 38-53.
- Grases, Pedro (comp.), *Pensamiento político de la emancipación venezolana*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Landavazo, Marco Antonio, “La sacralización del rey Fernando VII, la insurgencia novohispana y el derecho divino de los reyes” en *Revista de Indias*, núm. 221, vol. LXI, 2001, pp. 68-90.
- Leal Curiel, Carole, “Tensiones republicanas: de patriotas, aristócratas y demócratas: la Sociedad Patriótica de Caracas” en G. Palacios (coord.), *Ensayos sobre la nueva historia política de América Latina, siglo XIX*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 231-264.
- Mali, “El rey oculto. Revelador descubrimiento en el marco de los estudios realizados por el proyecto de investigación sobre José Gil de Castro revelan aspectos desconocidos acerca del periodo de la independencia”, *Nota de prensa*, Lima, 10 de julio de 2009. <http://www.museodearte.org.pe>
- Mínguez, Víctor, “La ceremonia de Jura en la Nueva España, proclamaciones fernandinas en 1747 y 1808” en *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 23, núm. 38, 2007, pp. 273-292.
- Parra-Pérez, Caracciolo, *Historia de la primera república de Venezuela*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1992.
- Pino Iturrieta, Elias, *La mentalidad venezolana de la emancipación (1810-1812)*, Caracas, Eldorado Ediciones, 1991.
- Straka, Tomás, *La voz de los vencidos. Ideas del partido realista de Caracas 1810-1821*, Caracas, Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2000.
- Urquinaona y Pardo, Pedro de, *Relación documentada del origen y progresos del trastorno de las provincias de Venezuela hasta la exoneración del capitán Don Domingo Monteverde, hecha en el mes de diciembre de 1813 por la guarnición de la plaza de Puerto Cabello*, Madrid, Imprenta Nueva, 1820.
- Wuffarden, Luis Eduardo, “Avatares del bello ideal. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825” en *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*, Lima, Banco de Crédito, 2006, pp. 113-198.





## TENSIONES NAVIDEÑAS. PERMANENCIA DE ELEMENTOS BARROCOS Y SURGIMIENTO DE ASPECTOS MODERNIZADORES EN LA PASCUA SANTIAGUINA DEL SIGLO XIX

OLAYA SANFUENTES / CHILE

Las palabras y melodías del cantautor catalán Joan Manuel Serrat en su canción *Fiesta* nos iluminan y sugieren tópicos y características que la consolidan como una manifestación soberana de la cultura. Efectivamente, repasando y cantando los párrafos de Serrat podemos decir que la fiesta es: despliegue del ser sagrado y profano, un corte en la temporalidad cotidiana o hito en el tiempo ordinario, espacio temporal cualitativamente valioso donde todos logran ser y parecer otra cosa en una convivencia acompañada de una estética específica, para finalmente poder concluir cantando “Se acabó, el sol nos dice que llegó el final”.

Con esta música de fondo, podemos ir presentando nuestra celebración navideña en el Santiago del siglo XIX, al tiempo que iremos intentando demostrar que, a pesar del proceso de secularización<sup>1</sup> y modernización que comenzará a experimentar la sociedad chilena, la Navidad se mantendrá hasta mediados del siglo XIX como una fiesta heterodoxa y con tintes barrocos. A partir de entonces, por modificaciones urbanas, influencias exter-

nas y cambios en la forma de concebir la piedad, la navidad se irá transformando en una fiesta más privada y familiar, con tintes extranjeros y menos chilenos.

Por la amplitud de los temas que aquí estamos sugiriendo, nos abocaremos a ver la transformación de la fiesta navideña desde mediados de siglo, a la luz de los cambios propuestos por las autoridades frente a un nuevo concepto de orden y como corolario de una nueva forma de ver la piedad desde Roma. En este proceso veremos que las preocupaciones por el orden son compartidas por las autoridades civiles y eclesiásticas e incorporan a la prensa como un nuevo protagonista en la discusión pública<sup>2</sup>.

### LA CELEBRACIÓN DE LA NAVIDAD EN CHILE

Las navidades coloniales fueron una instancia festiva que, al igual que muchas otras, compartían una naturaleza sensitiva y exteriorizante que podría denominarse barroca<sup>3</sup>. Si a esto le agregamos que la Navidad en Chile se daba

<sup>1</sup> La idea de secularización que utilizamos se aleja de la de la sociología clásica que parte de la base de que la diferenciación de las esferas secular y religiosa llevaban necesariamente no solo la privatización sino la declinación de la religión. La evidencia ha mostrado que la religión siguió presente también en la dimensión pública. Esta idea la he tomado de Serrano, Sol, *Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, pág 20.

<sup>2</sup> “Los periódicos se convirtieron en el soporte material de participación”, Bernedo, Patricio, *Prensa e Iglesia en el Chile del siglo XIX*. Usando las armas del adversario, *Cuaderno de Información* 19, 2006, pág 103.

<sup>3</sup> Nos inclinamos por las ideas de José Antonio Maravall en *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*; Editorial Ariel, Barcelona, respecto al barroco, que para referirse a este fenómeno tanto en Europa como en América, lo trata como un concepto de época, en que hay una relación indisoluble entre poder político y religioso y en que toda la sociedad se ve afectada. El barroco lo entenderemos como una herramienta al servicio de la conservación de una visión de mundo y de una sociedad en tensión. Mediante recursos persuasivos se trata, al mismo tiempo, de persuadir y de acallar a la masa para mantener el orden.

en la época estival, en que la naturaleza pródiga desplegaba toda su fertilidad y bonanzas, la sensualidad, el gozo y las muestras de amor ponían el tono y permitían que las navidades fueran bastante carnavalescas. Muchos desórdenes y desbandes hubo en las navidades coloniales, lo que llevó a las autoridades religiosas a pronunciarse.

Las características barrocas y religiosas<sup>4</sup> de la navidad capitalina se mantuvieron casi intactas durante gran parte del siglo XIX. Tanto la prensa, como los viajeros que se acercaron y avicindaron en nuestro país, así como fotografías de época nos muestran esta abigarrada celebración llena de estímulos y bastantes desórdenes. Durante muchos años la fiesta tenía su centro en la Plaza de Abastos, hasta que la magnitud que alcanzó obligó al intendente a trasladarla a la Alameda. Desde todos los lugares aledaños de Santiago llegaban los tenderos y venteros con sus frutas, flores, fritangas, horchatas, helados y dulces a instalarse a los costados de la Alameda para vender sus productos. El pueblo se paseaba y disfrutaba de la celebración, donde convivían, transversalmente, ricos y pobres, grandes y chicos, hombres y mujeres.

Todo este despliegue y derroche de recursos no era otra cosa que una demostración explícita de lo vivida y genuina que la celebración del nacimiento del Hijo de Dios era para los fieles decimonónicos. Cada vez que se celebraba navidad, se participaba activamente en la conmemoración, en la vuelta a vivir el gozo que producía este evento fundante del cristianismo. La encarnación de Dios se entendía como un evento que afectaba inmediatamente la existencia de los hombres. Se la veía como una realidad histórica propiamente tal<sup>5</sup>.

Por esta razón es que la visualidad de la celebración navideña siempre incluía elementos sacados de un tiempo y espacio contemporáneo y chileno. Las ofrendas navideñas eran aquellas que proporcionaban el campo chileno con sus cosechas estivales. Flores y frutas constituían las ofrendas al Niño Jesús en fanales y pesebres, así como eran el regalo preferido entre aquellos que se estimaban. Los hombres regalaban *albahaca a las niñas retacas* y los duraznitos de la virgen y las brevas de la estación se regalaban a grandes y niños.

Es la importancia absoluta de la fiesta navideña en el sistema de valores de esta sociedad tradicional la que explica todo el derroche pero, al mismo tiempo, los desórdenes aparejados a la celebración. El acontecimiento es tan magno y su conmemoración tan genuina, que no hay zona de la vida que no se afecte, ya sea mundana o religiosa<sup>6</sup>. Frente a todo esto, la Iglesia hubo de reaccionar. Heredera de un reformismo eclesiástico del siglo XVIII con tendencias regalistas, la Iglesia chilena decimonónica reaccionó con distancia frente al culto tan exteriorizado que podía caer en supersticiones, emotividades, irracionalidades y suntuosidades<sup>7</sup>. Hubo también reformismo dentro de la Iglesia que, en un primer momento ilustrado y luego ultramontano, defendió algunos elementos secularizadores para depurar expresiones consideradas profanas<sup>8</sup>. La autoridad civil también se pronunciaba frente a los desbandes de las fiestas navideñas. En sus intentos de conseguir el orden y la vida civilizada, los desórdenes callejeros eran una preocupación. La siguiente cita, muy temprana en el siglo XIX, resume los tópicos que preocupan tanto a las autoridades eclesiásticas como a las civiles y contiene las características que se mantendrán intactas en el tiempo, constituyéndose en temas de preocupación compartida por las dos esferas en el contexto de la secularización y modernización.

“La construcción de ramadas en las festividades de Pascuas y de los patronos de los pueblos, sirve para atraer multitud de gentes de ambos sexos que se entregan a la embriaguez, al juego y a los demás excesos consiguientes a un concurso permanente a todas las horas del día y de la noche. Para evitar estos males se ha decretado su prohibición por la Sinodal del Obispado y por los bandos del Gobierno. Pero en el transcurso del tiempo se han visto renovadas por un reprensible disimulo de los jueces territoriales o por ignorancia de tales prohibiciones. A fin de que no continúe este abuso, mando a todos los jueces del Estado tengan especial cuidado en observar dicha prohibición, haciendo que se publique por bando en sus respectivos territorios este decreto, que para el efecto se insertará en la Gaceta Ministerial”<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Entendiendo la fiesta religiosa como aquella con raíz sagrada, de carácter trascendente, que afirma la vida y la confraternidad entre los hombres. Cruz, Isabel “Una instancia de sociabilidad pública: el legado de la fiesta religiosa barroca en Chile a principios del siglo XIX”, en Aguilhon, Maurice (et. Al), *Formas de Sociabilidad en Chile, 1840-1940*, Santiago de Chile, 1992, pág. 73. Más adelante, Cruz señala que para ella, las fiestas religiosas de origen colonial, mestizas, son las fiestas en el pleno sentido de la palabra.

<sup>5</sup> Pieper, Josef, *Una teoría de la fiesta*. Madrid, 1974, Ediciones Rialp, pág. 34.

<sup>6</sup> Pieper, Op.Cit, pág. 44.

<sup>7</sup> Serrano, Sol, “La privatización del culto y la piedad católicas”, en Sagredo, Rafael y Cristián Gazmuri (eds), *Historia de la Vida Privada en Chile, Tomo II. El Chile moderno. De 1840-1925*, Editorial Taurus, 2006, pág. 140.

<sup>8</sup> Serrano, Sol, *Qué hacer con Dios en la República*, pág. 24.

<sup>9</sup> Valdez, Cristóbal, *Colección de las leyes y decretos del gobierno desde 1810 hasta 1823*. Santiago, Imprenta Chilena, 1920, pág. 166.



Tanto para los ojos de la autoridad civil como para los eclesiásticos, los desórdenes de las navidades decimonónicas eran muchos y de variada índole.

Uno de los excesos más importantes es el que se relaciona con el consumo de *alcohol*. En las fiestas navideñas, fondas y chinganas constituían los espacios predilectos del pueblo para celebrar después de los oficios religiosos y hasta altas horas de la noche. Era ahí donde los desórdenes y abusos morales suscitaban la preocupación de las autoridades.

Algunos extranjeros quedaron impresionados con ciertas escenas navideñas comentando que el pueblo permanecía toda la noche en las ramadas de la Alameda cantando, bailando, comiendo, jugando y bebiendo “de forma realmente salvaje”<sup>10</sup> Algunos aristócratas sentían también repulsión por las formas populares de celebrar, considerando que las celebraciones navideñas en las calles santiaguinas eran repugnantes por los excesos de la bebida en el pueblo<sup>11</sup>.

Las autoridades y la opinión pública a través de la prensa manifestarían su compartida preocupación. El año 1851 estalló una controversia entre el periódico *El Progreso* y la *Revista Católica*<sup>12</sup>, ya que el primero acusaba a la Iglesia por no velar ni fiscalizar la embriaguez acaecida durante la navidad de 1850. La prensa católica se quejaba también de la negligencia civil para hacerse cargo de este problema, en que el “libertinaje del pueblo que ha bebido sin tasa hace caso omiso de la decencia que exigen las buenas costumbres”<sup>13</sup>.

Variadas disposiciones municipales intentaban controlar las ventas de alcoholes y los desbandes que su consumo exagerado producían. Había una especial preocupación por la decencia pública de parte de las autoridades, pero los venteros intentaban burlar las disposiciones e improvisaban toda clase de refrescos con malicia para satisfacer a los sedientos consumidores.

Hacia 1892 se promulgó la Ordenanza general de Policía para los establecimientos y lugares en que se expendían bebidas fermentadas o destiladas, según la cual los locales que vendían alcohol quedaban bajo control policial, prohibiéndose la venta a menores de 16

años y el comercio de alcohol en los espacios públicos. Los excesos continuaron y en 1899 se lanzó una nueva y más estricta ordenanza que prohibía la venta de cualquier tipo de alcohol en los espacios públicos urbanos.

Los ruidos navideños constituían, asimismo, un factor de desorden para las autoridades.

Para la eclesiástica, el canto en lengua vulgar en la misa de aguinaldo implicaba algo intolerable. Hacia 1838, las autoridades eclesiásticas de Santiago decían que no era posible que en las misas navideñas se escucharan las mismas entonaciones de los estrados, teatros y aún las de otros lugares de inmoralidad y corrupción. Mandaba, entonces al provisor y vicario general que pusiera orden y que se cantaran solamente canciones aprobadas para las misas solemnes<sup>14</sup>.

Diez años más tarde, el Arzobispo Rafael Valentín Valdivieso vuelve a insistir en este camino, preocupado por el tenor profano y popular que la celebración navideña seguía desplegando. Utiliza las categorías de inmoderación e impropiedad para describir lo que ocurre en estas fiestas e insiste en la importancia de velar por los ritos establecidos por la iglesia para evitar escuchar “cantares con entonaciones profanas, pífanos y otros instrumentos que imitan cantos de aves o gritos de cuadrúpedos”<sup>15</sup>. Hay, asimismo, testimonios de viajeros que se impresionan con esta algarabía y ruidos animales en los templos. C.E Bladh describe las fiestas navideñas de Chile como “extrañas y exóticas” y cuenta que hasta las iglesias llegan las personas con gallinas y cerdos vivos que son golpeados para hacerlos cloquear y chillar<sup>16</sup>. Otros tocaban pitos y cuernos o metían bulla con matracas produciendo un terrible ruido que duraba toda la noche.

Hay también una preocupación respecto a controlar los excesos que tengan que ver con el *cuerpo*.

En las calles santiaguinas la gente pululaba y paseaba sin rumbo, armando un torbellino de confusión con gritos y chillidos. La gente se empujaba y se perdía en calles y callejuelas, armando una masa unida y compacta<sup>17</sup>. Se daban restregones, pellizcos y “otras impertinencias”<sup>18</sup>. Esto llevaba, muchas veces a riñas y pleitos callejeros.

<sup>10</sup> Treutler, Paul, *Andanzas de un alemán en Chile, 1851-1863*, Editorial del Pacífico, 1958, pág. 502.

<sup>11</sup> Errázuriz, Amalia, *Mis días de peregrinación en Oriente*, Santiago, s/f, pág. 338.

<sup>12</sup> La *Revista Católica* aparece el 1 de abril de 1843 publicándose en forma interrumpida hasta 1874, cuando fue reemplazada por *El Estandarte Católico*, diario político dirigido por el clero, que a su vez fue reemplazado por *El porvenir*. La revista Católica fue reestablecida en 1892 con publicaciones quincenales.

<sup>13</sup> *El Chileno*, 27 de diciembre de 1885, número 644, Santiago.

<sup>14</sup> Manuel Arzobispo Electo-Pedro Reyes en *Boletín eclesiástico o sea colección de edictos, estatutos i decretos de los preladados del Arzobispado de Santiago de Chile*, Santiago, Imprenta de la Opinión, 1861, Tomo I, pág. 53.

<sup>15</sup> Arzobispo Rafael Valentín Valdivieso en *Boletín eclesiástico o sea colección de edictos, estatutos i decretos de los preladados del Arzobispado de Santiago de Chile*, Santiago, Imprenta de la Opinión, 1861, Tomo I, pág. 223-224.

<sup>16</sup> Bladh, C-E, *La República de Chile, 1821-1828*, Imprenta Universitaria, Santiago, 1951, pág. 55.

<sup>17</sup> Corresponsal en Santiago para *El Diario*, 26 de diciembre de 1854, número 1104, Valparaíso.

<sup>18</sup> Corresponsal en Santiago para *El Diario*, 20 de diciembre de 1855, número 1408, Valparaíso.

Pero nuevamente, la prensa de opinión mostraba su preocupación y decía que el intendente estaba preocupado y que ya vendrían tiempos sin inconvenientes y desórdenes y que la Pascua sería celebrada de un “modo digno”<sup>19</sup>. Pasada la navidad, el mismo diario hacía una apología al intendente Tocornal, quien habría trasladado las ventas a la Alameda desde la Plaza de Abastos. Se adoptaba así el modelo europeo del paseo ordenado por una calle ancha y señorial, con las ventas al costado dispuestas con todo orden y simetría. Alguna prensa destacó, entonces, el comportamiento del pueblo en la fiesta, argumentando que entraba lentamente un espíritu de orden y moderación. En 1869 *El Ferrocarril* comentaba que, a pesar de que la Alameda se hizo estrecha para contener a tanta gente, el ambiente era de alegría y no ocurrió ningún desorden y solo hubo algunos ebrios que fueron llevados a la policía.<sup>20</sup>

Se ve que la prensa es el lugar para discutir el modelo de celebración y la idea de orden que los diferentes grupos defienden. Para esos mismos años, el conservador diario *El Mensajero del Pueblo* se quejaba, en cambio, de los excesos, acciones inmodestas, riñas, pendencias y embriagueces que se llevaban a cabo en la Alameda para el 24 de diciembre<sup>21</sup>. Para esta prensa, las fondas y chinganas y las correrías por la Alameda constituían el “mundos inversus” del catolicismo postridentino<sup>22</sup>.

## LA NUEVA PIEDAD

Frente a todos los excesos heredados de una sociedad tradicional y de una piedad barroca, la jerarquía de la Iglesia irá tratando de imponer, a través de variadas herramientas, pero sobre todo apoyada en las posibilidades del impreso, un nuevo tipo de piedad. Una piedad más íntima, individual, menos exteriorizable<sup>23</sup>, una piedad más familiar y menos colectiva<sup>24</sup>.

Un libro clave en este escenario lo constituía la *Imitación de Cristo* de Kempis, lectura obligatoria en el Seminario de Santiago y recomendado por la prensa como libro clave para ser un buen cristiano<sup>25</sup>. Aquí y en otras lecturas piadosas se hablaba de la importancia de la oración individual como arma frente a los males del siglo. Más que dotar de herramientas doctrinarias, la nueva piedad quería llegar al corazón y al intelecto del fiel para lograr su verdadero convencimiento. A diferencia de la experiencia barroca festiva comunitaria, en la experiencia piadosa de lectura y de devoción, el único testigo era el libro<sup>26</sup>.

Las novenas, junto con los devocionarios, fueron el género más frecuentemente adoptado por los impresos piadosos destinados a devociones particulares. Esta era una forma textual surgida a principios de la Edad Media en Francia y España que, como lo dice su nombre, consistía en el rezo durante nueve días seguidos de una determinada devoción con el propósito de conseguir algún favor o gracia o para prepararse para la celebración de un acontecimiento especial. Estaban asociados a una práctica de lectura intensiva. Suponían una lectura personal, de forma colectiva o individual, en la casa o en una iglesia. Eran baratas de conseguir<sup>27</sup>.

Hemos encontrado un cuerpo importante de novenas de Navidad para el siglo XIX. Impresas en el extranjero o bien en Chile, estos documentos permitían una preparación espiritual para el esperado acontecimiento del nacimiento de Cristo.

“Los impresos piadosos dedicados a devociones particulares dan cuenta de una piedad romántica con grandes dosis de emotividad, tal y como lo había sido la piedad barroca, pero que a diferencia de ésta, ponía su acento en la oración interior, personal e individual a través del método de oración mental. Esto era en parte expresión de la fuerte influencia recibida de la espiritualidad francesa

<sup>19</sup> Corresponsal en Santiago para *El Diario*, 20 de diciembre de 1856, número 1716, Valparaíso.

<sup>20</sup> *El Ferrocarril*, 25 de diciembre de 1869, Santiago.

<sup>21</sup> *El Mensajero del Pueblo*, 24 de diciembre de 1870, número 29, Santiago.

<sup>22</sup> Salinas, Maximiliano, *Historia del pueblo de Dios en Chile. La evolución del cristianismo desde la perspectiva de los pobres*, ediciones Rehue, Santiago, 1987, pág. 122.

<sup>23</sup> Hay que decir, no obstante, que frente a una Iglesia conservadora y temerosa de los resultados de la Independencia, va surgiendo lentamente otra iglesia más liberal que sabrá dialogar con los cambios sociales y culturales que van apareciendo. Sin embargo, para Maximiliano Salinas, desde 1850 a 1880 el espíritu conservador se adueña de la Iglesia. Salinas, *Op.Cit.*, pág. 148.

<sup>24</sup> “Celebra el nacimiento del Niño Dios, yendo al templo, a tomar parte en esas hermosas fiestas de la noche y de la mañana. Júntate con buenos cristianos, pasa un día tranquilo con tu esposa y tu familia.” *El Mensajero del Pueblo*, 24 de diciembre de 1870, Año I, número 29, Santiago, pag. 413.

<sup>25</sup> Salinas, *Op.Cit.*, pág. 128.

<sup>26</sup> Cherniavsky, Carolina, *La religión en letra de molde: Iglesia y lectura en la arquidiócesis de Santiago, 1843-1899*, tesis para optar al título de doctor en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesor guía Sol Serrano, Santiago, 2008.

<sup>27</sup> Cherniavsky, Carolina, *La religión en letra de molde: Iglesia y lectura en la arquidiócesis de Santiago, 1843-1899*, tesis para optar al título de doctor en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesor guía Sol Serrano, Santiago, 2008, pág. 214.

contrarreformista a través de las congregaciones religiosas que se habían instalado en el país a partir de la década del cuarenta. Pero también esta piedad afectiva, íntima y sentimental, opuesta al racionalismo y al intelectualismo que caracterizará a la piedad católica chilena de mediados de siglo, fue fomentada y propagada desde Roma”<sup>28</sup>.

Van surgiendo a finales del siglo XIX nuevas formas de celebrar la navidad que también hablan de un cambio de foco y de aspectos tendientes a la privatización de las prácticas votivas.

Hacia 1870 una revista católica conservadora habla de la celebración de la navidad de algunas familias “verdaderamente cristianas”, donde el padre, la madre y los hijos arrodillados delante de una imagen del niño, recitan oraciones y cantan villancicos. El contraste con la otra forma de celebrar, la profana y popular queda explícita: “La Plaza de Abastos, la Alameda, ¿no son testigos de acciones inmodestas, de riñas, pendencias, embriagueces y otros cien actos tan punibles como estos?”<sup>29</sup>, argumentaba la publicación de tinte conservador.

Grupos de particulares proponen hacer fiestas en sus casas, prometiendo orden y moderación<sup>30</sup>. Hacia 1879 se anuncia en los periódicos la lista de fiestas particulares que habrá en Santiago<sup>31</sup>, así como la organización de kermesses navideñas.

La celebración en la intimidad de los hogares seguía siendo alrededor de un nacimiento o pesebre. Si bien antes éstos tenían un carácter más bien público, donde una comunidad extendida se acercaba a ofrendar, la preparación y las prácticas votivas asociadas a los nacimientos también participan de la tendencia a la privatización. A finales de siglo asistimos a citas que hablan de una preparación más familiar de los pesebres. Tenemos, asimismo, un precioso cuadro de Arturo Gordon donde se respira un ambiente de devoción y recogimiento en el rezo de la novena ante un pesebre.

Paralelas a estas fiestas particulares y privadas, seguirán organizándose las fiestas públicas y populares en la Alameda<sup>32</sup> y en otros barrios, como de San Isidro y San

Diego. En esos lugares los cantos y bailes populares se prolongaban toda la noche hasta el amanecer a través de puestos de frutas, flores y dulces. Se bailaban zamacuecas al son de arpa y guitarra<sup>33</sup>. Las cantoras lucían vistosos trajes llenos de cintas y blondas y entonaban sus villancicos, aguinaldos y tonadas a María y al Niño Jesús<sup>34</sup>.

Se ve claramente en estas iniciativas el deseo y el esfuerzo de parte de la jerarquía eclesiástica por disciplinar las prácticas religiosas. Este esfuerzo se intensifica a mediados del siglo XIX, con la gestión del arzobispo de Santiago –Rafael Valentín Valdivieso– desde 1847 y con la ayuda de la Revista Católica. Sin embargo, la autoridad civil también compartía esta preocupación. El intendente José Miguel de la Barra decía que las costumbres de la ciudad eran un deber tanto del Estado como de la Iglesia, lo cual es elocuente de la presión del estado por quitar la exclusividad de la Iglesia en la esfera pública.

Diversas corrientes irán produciendo una privatización de la piedad en el siglo XIX. Sol Serrano explica este proceso enriqueciendo y complejizando el término. Para ella, la religión se privatizó en el sentido de que progresivamente fue expulsada del estado y redefinió su lugar en el reordenamiento del espacio público tradicional y moderno, de las calles, de la política, de la opinión y del debate. Sin embargo, continuó teniendo presencia pública en el culto colectivo. En la segunda vertiente, la religión se privatizó en el sentido de que se hizo más interior, íntima, familiar<sup>35</sup>.

Creemos que con las fuentes hemos podido mostrar estas dos tendencias. Por un lado la forma de celebrar la Navidad fue acomodándose a los nuevos escenarios políticos y urbanos del Santiago de finales del siglo XIX, lo que terminó por generar una segregación en la forma tradicional de celebrar la navidad. Ya no fue más una celebración masiva y transversal, en un espacio urbano compartido sino que para la mayoría quedó confinada a ciertos lugares públicos autorizados y tildada desde entonces como religiosidad popular. Son resabios vivos de ese catolicismo barroco colonial. Por otra parte, las autoridades favorecieron las prácticas más privadas e individuales frente a las públicas y colectivas en lo que a devoción se refiere.

<sup>28</sup> Cherniavsky, *Op.Cit.*, pág. 217.

<sup>29</sup> *El Mensajero del Pueblo*, 24 de diciembre de 1870, Año I, número 29, pág. 412.

<sup>30</sup> *Las Novedades*, 19 de diciembre de 1878, número 367, Santiago.

<sup>31</sup> *Los Tiempos*, 25 de diciembre de 1879, número 608, Santiago.

<sup>32</sup> El paseo de las Delicias fue anoche visitado por un concurrencia inmensa de gente, en su mayoría del pueblo”, en *El Chileno*, 25 de diciembre de 1888, número 1590, Santiago.

<sup>33</sup> *Los Tiempos*, 26 de diciembre de 1878, número 305, Santiago.

<sup>34</sup> Salinas, Maximiliano, Canto a lo divino y la religión popular en Chile hacia 1900, Lom ediciones, pág. 172.

<sup>35</sup> Serrano, Sol, “La privatización del culto y la piedad católicas”, en Sagredo, Rafael y Cristián Gazmuri (eds), *Historia de la Vida Privada en Chile, Tomo II. El Chile moderno. De 1840-1925*, Editorial Taurus, 2006, pág. 153.





## IMAGEN EXPORTADA: EL PODER DE LOS CENTROS DE PRODUCCIÓN EL CASO DE QUITO

ALEXANDRA KENNEDY-TROYA / ECUADOR

A mediados de los 90 empecé a advertir la magnitud del fenómeno de exportación de arte quiteño barroco para el culto fuera de la Audiencia de Quito, fenómeno que más adelante situé en el último cuarto del siglo XVII, con un claro dominio de los talleres de la capital, que inicialmente se dieron a conocer alrededor de la destacada figura de Miguel de Santiago y cuyo taller recibió encomiendas artísticas tanto desde el sur como desde el norte.

A través de la revisión de la documentación primaria y la constante visita y análisis de colecciones públicas y privadas fuera de Ecuador, fui tomando conciencia no solo de la enorme cantidad de piezas de arte religioso que habían sido demandadas desde distintos puntos de la América Latina, sobre todo hacia la costa pacífica, sino que esta exigió cambios o adaptaciones en el proceso mismo de elaboración, en el uso de nuevos materiales, el embalaje que asegurase la conservación en traslados por tierra y mar, en la cadena de comerciantes no especializados, en la utilización de ciertas iconografías predominantes, entre otros. El primer rastreo más sistemático lo hice en Chile, quizás la región que más obra quiteña demandó a lo largo de los siglos XVIII y primera mitad del XIX, sobre todo desde los sectores religiosos.

Sin embargo, conforme pude estudiar el fenómeno desde casa y ampliar el tipo de objetos solicitados, el número de lugares y sujetos que encomendaban obra, este resultó más complejo de lo que había pensado. Mucho dependió de quien y por qué razones se solicitó una obra. Por citar un ejemplo: esculturas de devoción requeridas

desde la rica población payanesa del siglo XVIII, tanto por las órdenes religiosas como por los grandes comerciantes, podían “darse el lujo” de costear y transportar piezas completas de tamaño natural y “enriquecerlas” con aditamentos realizados por los orfebres locales; en cambio, por los mismos años, buena parte de la escultura devocional que iba a Santiago o Rancagua era a candelabro, cabezas y manos salían de Quito para ser vestidas en su lugar de destino, es decir “naturalizarlas”. La continuidad de este fue posible gracias a la demanda de sectores populares quienes ligados aún a la religiosidad barroca, les interesaba el valor religioso (e inamovible) del objeto más que su valor estético, en un momento en que las elites ilustradas americanas promovían la sistematización de las artes y el uso de recursos visuales “clasicistas”.

Así, la fama de un arte quiteño de contenido religioso, realizado por buenos artífices y a bajos costos, permitió su supervivencia hasta mediados del siglo XIX. En este proceso, no solo viajaron las obras sino que incluso muchos de los artistas quiteños tras la luchas independentistas se instalaron en pueblos y ciudades en Venezuela, Colombia, Perú y Chile, por citar los lugares más frecuentados. Lo hicieron como artistas, educadores de arte, fotógrafos y contribuyeron efectivamente a la formación de liceos y academias de arte en sus nuevos lugares de residencia. Se adaptaron como los camaleones, a veces produciendo y ofreciendo obra de corte barroco, en otras, aquella que estaba de moda: retratos neoclásicos, pintura de historia de corte romántico y así otros.

Quito, conjuntamente con otros centros como Cuzco, Lima o Potosí, se convirtieron en lugares destacados de producción y exportación de herramientas visuales para el culto religioso, y posteriormente, en el caso de Quito, para instrumentar la construcción de las nuevas naciones. Si bien algunas imágenes supusieron la extensión de cultos arraigados en Quito –i.e. Virgen Peregrina de la Merced o la Apocalíptica de Quito– la mayor parte de las veces se trató de obra genérica revestida del consiguiente poder en el sitio de destino, por quienes solicitaban las obras completas o en partes y las adaptaban a la realidad social y económica del lugar, y finalmente por quienes hacían uso de las mismas. Resumiendo, el poder de la imagen iniciaba su reacción el momento de aterrizar en el lugar en particular y en un momento concreto, sin embargo, la emisión de la misma estaba fuertemente ligada con el tipo de culto generado en el lugar de origen.

Por fortuna, estas investigaciones tuvieron eco en Quito y en el 2007 se realizó un Seminario Internacional titulado “Arte quiteño más allá de Quito”, auspiciado por el municipio capitalino y coordinado por Alfonso Ortiz Crespo. Algunos de los colegas que participan de este Encuentro en Santa Cruz aportaron sustancialmente a la comprensión del fenómeno desde los lugares de recepción de obra y artistas quiteños. Las memorias de dicho Seminario fueron lanzadas hace pocos meses en Quito, mi aporte consistió en el planteo general de la problemática al abrir dicho Encuentro y en cerrar el libro incorporando las ricas y variadas contribuciones de los colegas de manera comparativa. (Véase: “A modo de epílogo”, en: VVAA, *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del seminario internacional, agosto del 2007, Quito*, Biblioteca Básica de Quito 27, Quito, FONSAL, 2010, pp.378-385). Este aporte se reproduce a continuación.

## IMAGEN EXPORTADA: EL PODER DE LOS CENTROS DE PRODUCCIÓN

Me siento parcialmente responsable de haber provocado la realización del seminario “Arte quiteño más allá de Quito” y el libro correspondiente. Desde principios de los noventa había empezado a trabajar el tema de la exportación masiva de objetos artísticos y artesanales desde Quito. En 1994 fui invitada a Santiago de Chile por la Universidad Católica, la Fundación Andes y la Galería Carroza en Santiago de Chile, con el objeto de observar fondos públicos y privados en varios lugares donde se encontraban un sinnúmero de piezas de arte quiteño arribadas a Chile desde el siglo XVIII. Entonces, registramos y fotografiamos las piezas que suponíamos –a través de un análisis eminentemente visual– formaban parte del gran corpus del arte

de Quito y que por diversas circunstancias habían sido exportadas durante el periodo colonial a esta Capitanía. Posteriormente, completé una investigación que fue publicada en 1998 en la *Revista Historia* de la Universidad Católica de Chile denominada “Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile, siglos XVIII y XIX”.

El tema me siguió preocupando y se abrieron varios interrogantes. Me interesaba conocer desde donde se exportaban las piezas, hacia donde (una especie de cartografía del problema), qué tipo de piezas viajaban, quiénes y con qué objeto las solicitaban, cómo repercutió esta exportación en la realización técnica de las piezas (industrialización y lo que en su momento denominé como “atajos” en la producción) y en su conservación, las redes familiares de comercio informal que se establecían en la exportación de estos y muchos otros bienes del más variado tenor, la exportación simbólica de ideas y formas de religiosidad, su modificación no sólo material sino en las formas de uso y consumo de las mismas en los lugares de destino, así como la itinerancia tardía de artistas, cosa que fui descubriendo en el camino sobre todo para los casos chileno, peruano y colombiano.

En el año 2000 publiqué un artículo general sobre el tema con respecto a las relaciones entre Ecuador y Perú: “Notas sobre las relaciones artísticas entre el Ecuador y Perú, siglos XVI al XIX”. Amplié el radio de acción de mi investigación y realicé una nueva incursión sobre el tema, capítulo que incluí en un libro coordinado y editado por mí: *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades* (Editorial Nerea, 2002) y que denominé “Arte y artistas quiteños de exportación”. Este trabajo, con pequeñas modificaciones, ha sido reproducido en este libro.

No cabe duda de que por aquellos años nadaba en aguas fangosas debido a que “lo quiteño” aún no había sido desbrozado, no contábamos con trabajos monográficos serios sobre la obra de artistas en particular, técnicas y materiales utilizados, una buena cronología en la producción y las transformaciones estilísticas e iconográficas que iba sufriendo el arte quiteño, el funcionamiento de talleres, amén de muchos otros trabajos de los cuales partir. El problema sigue en pie y la preocupación latente en determinar la procedencia quiteña, peruana o novohispana se evidencia en muchos de los ensayos presentados en el simposio. Se vive aún de las falsas atribuciones dictaminadas por anticuarios o marchantes con fines meramente lucrativos, o de atribuciones que en su momento realizaron los padres de la historia del arte latinoamericano en las primeras décadas del siglo XX, y que aún no han sido revisadas.

Por fortuna, en la actualidad la fotógrafa Judy Bustamante conjuntamente con la historiadora del arte esta-

dounidense Susanne Stratton, también coautora en este libro –con el apoyo del Fondo de Salvamento (FONSAL), la Municipalidad, el Museo de la Ciudad y el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, en Quito– coordinan un proyecto sobre pintura colonial quiteña que apunta a suplir, al menos inicialmente, este gran vacío.

Así, estos valiosos aportes producto del simposio, contribuyen a ‘mapear’ el fenómeno de mejor manera y a echar una mirada desde los mismos lugares de recepción, tanto a través de las obras que aún permanecen en pie como de los documentos primarios que atestiguan la adquisición de una serie de obras que por múltiples razones han desaparecido. Lo que a continuación sigue, y por supuesto la lectura detenida de los ensayos del libro citado, corrige, amplía, redimensiona o profundiza en buena parte los puntos que fueran observados o estudiados en los trabajos antedichos. A modo de acápites voy destacando y comentando aquellos puntos que en el transcurso de la presentación de ponencias, en el panel de conclusiones y sugerencias que se realizó a modo de cierre del simposio y de una nueva lectura crítica de cada uno de los capítulos en su versión final, fueron surgiendo.

## CRONOLOGÍA

Conocemos de una que otra obra de arte quiteño exportada durante los siglos XVI hasta el primer cuarto de la segunda mitad de la centuria siguiente. Durante este período se trata más bien de encargos puntuales oficiales o extraoficiales: un presente al rey Felipe III por el oidor Juan del Barrio Sepúlveda de la obra “Los mulatos de Esmeraldas” con el fin mostrar los éxitos de la colonización en tierras americanas; otras que se envían de convento a convento; regalos que los indianos –civiles o religiosos– que deseaban obsequiar a sus lugares de origen en España o a los santuarios de su devoción, platería donada por obispos y particulares, pequeñas piezas de belén para los conventos y particulares que se llevaban en sus petacas los viajeros intra-continentalmente o hacia Europa.

Al parecer, durante el último cuarto del siglo XVII se establece un mercado más fluido y abundante de obra solicitada desde la Nueva Granada, que arranca con las series comisionadas al pintor Miguel de Santiago y su taller, por la catedral y el convento de San Francisco, ambas en Bogotá. Durante los siguientes 100 años, la exportación de pinturas, esculturas completas o por piezas, platería y aditamentos de plata como aureolas o coronas, estampas impresas en Quito, vestimenta litúrgica, rosarios y marcos, mobiliario, entre otros, se va incrementando sustancialmente. Es tal la producción y los ingresos que resultan de su venta fuera de la Audiencia de Quito –antes de la debacle económica

debida en buena parte al libre comercio– que en un informe del presidente Carondelet de 1800, este lamentaba la imposibilidad de suplir lo que antes fuera una “floreciente industria y aplicación de las artes”. Tan destacada había sido su producción, añade, que a los quiteños se les había conocido en su momento como los “chinos de América”.

A pesar de lo anterior, este suplido de arte –y la itinerancia de artistas quiteños, un nuevo fenómeno que ocurrió a partir de las guerras de independencia– continuó dándose en lugares como Chile hasta mediados del siglo XIX. Si bien en buena medida se mantuvo la estética colonial barroca, se incorporaron elementos relativos al nuevo concepto de “nación”, es decir, una transferencia de patrones y relectura de contenidos o una modificación en la temática que los artistas debían realizar para una sociedad más secularizada en donde se les comisionaba, además de obra de uso religioso, retratos, paisajes, obra histórica.

Cabe destacar que, si bien la mayoría de los trabajos abordan el tema de la exportación y recepción de obra religiosa durante el período colonial y los primeros decenios del siglo XIX, queda aún por investigar la demanda de parte de coleccionistas privados que se da sobre todo a lo largo del siglo XX, tema esbozado únicamente por Suzanne Stratton-Pruit para el caso de los Estados Unidos y la formación de estas a partir de la “Exposición del Centenario” de Filadelfia en 1876.

## LUGARES DE DESTINO

Al parecer el grueso de encargos es solicitado desde Sudamérica, en su gran mayoría desde el Virreinato de la Nueva Granada y la Capitanía General de Chile y por supuesto al interior de la misma Audiencia de Quito. En el primer caso cabe destacar los corredores de la exportación hacia la región de Antioquia y el valle del Cauca, lugares donde se desarrolla una minería sobresaliente durante el siglo XVIII, y el área alrededor de Bogotá. En Chile, se tiene noticias de su ingreso por Valparaíso y su redistribución a Santiago y Rancagua. Los receptores suelen transformar físicamente la obra o rearmarla en el lugar de destino, cosa que le reviste de nuevos significantes.

Para el caso de Lima, Jaime Mariaza, propone que este centro cosmopolita por excelencia fue un lugar destacado de recepción tanto de obra cuzqueña durante el siglo XVII, como de obra quiteña a lo largo de la centuria siguiente, aunque ésta aún no ha sido debidamente documentada. Insiste en que las fuentes grabadas usadas durante el siglo XVII siguen vigentes cien años más tarde y corresponden a los modelos que los artistas comisionados desde los diversos lugares usarán dando respuestas distintas.

Las regiones periféricas de recepción serían Mérida en Venezuela, vía las rutas andinas de comercio esta-



blecidas desde Quito y Bogotá, y desde aquella hacia la región de Maracaíbo. Sin embargo, señala Janeth Rodríguez, el paso de piezas a Mérida parece haber sido discreto, al igual que para el caso de Río de la Plata. A esta región –a Buenos Aires, Santafé y Córdoba– se registra el arribo de piezas pero ni tan frecuente, ni de tan buena calidad ya que si bien las de Quito, al igual que las piezas peruanas, son un símbolo de prestigio, resultan más onerosas y difíciles de trasladar, según Darco Sustercic.

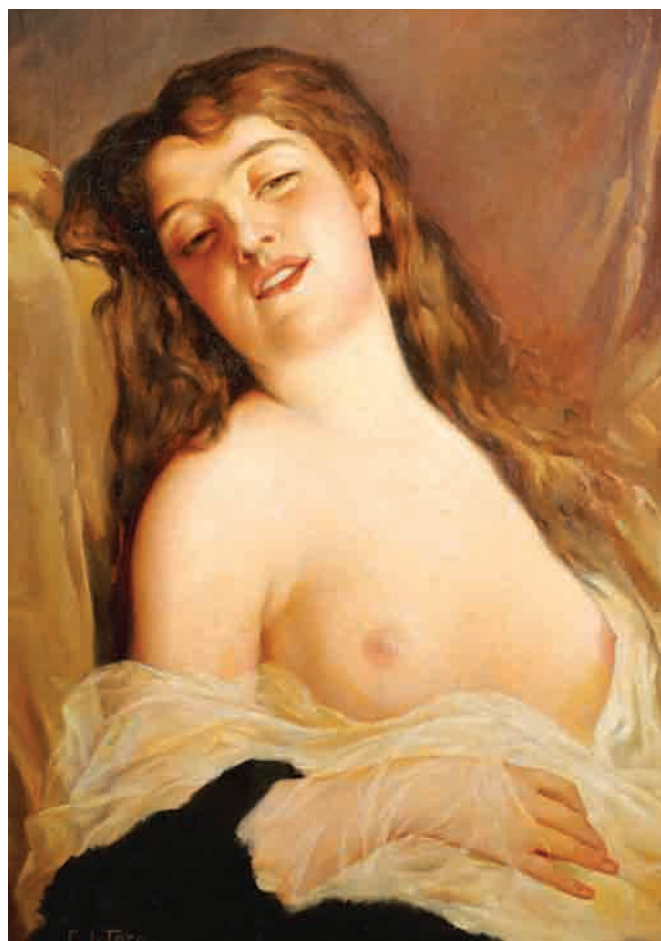
La Audiencia de Charcas (actual Bolivia), al parecer, también fue un lugar de destino periférico a lo largo del siglo XVIII, aunque existen, como en los otros lugares, ciertos pedidos preferenciales como la Virgen de la Merced de Quito, llamada “La Peregrina”, o las tallas de pesebre que gozan, en general de gran aceptación. Los encargos continúan desde Bolivia después de la independencia ya que se solicita a Quito retratos de Bolívar o Sucre de pintores tan conocidos como Juan Manosalvas, o encargos especiales a Joaquín Pinto para que rea-

lice el retrato de pie de uno de sus prohombres “Pedro Domingo Murillo” de 1894, citado por Pedro Querejazu.

Aunque en su ensayo Alfonso Ortiz, citando documentos de la época, insiste en que durante las últimas décadas del siglo XVIII, existió mucha “estimación” desde Europa de “toda especie de juguetes y 'hechuras de madera’”, sobre todo desde Cádiz desde donde se hicieron continuos encargos de urnas, molduras o marcos y rosas secas, Ángel Justo y Jesús Paniagua creen que la presencia de arte quiteño en España fue más bien moderada y que seguramente no habrá influenciado la producción artística de este país. Paniagua insiste, sin embargo, en la importancia de capitales quiteños destinados a la construcción de la arquitectura religiosa española y pone de ejemplo el convento concepcionista de Segura y el seminario de San Mateo de Valderas de los carmelitas descalzos. En mi ensayo, recojo noticias sobre pedidos especiales en lugares como Panamá o México, que si bien puntuales, parecen corroborar la buena fama y estimación del arte quiteño.



*Glorificación de Pedro Domingo Murillo.* Joaquín Pinto. Quito. 1894. Museo de la “Casa de Pedro Domingo Murillo” en La Paz. Foto: Pedro Querejazu.



*Mujer semidesnuda.* Luis Toro Moreno. 1918. Colección Romero-Pinto. La Paz, Bolivia. Foto: Pedro Querejazu.



*Reyes Magos*, talla de madera policromada. Museo Julio Marc. Rosario. Argentina. Foto: Darko Sustersic.



*Cristo Rey*, anónimo, siglo XVIII, madera policromada y encarnada, imagen de vestir. Museo de América. Madrid. Foto: Alfonso Ortiz Crespo.

## ‘ESTIMACIÓN’ DE LAS ARTES DE QUITO

Es interesante advertir que quienes nos hemos visto involucrados en el tema, no hemos explicitado ni profundizado en las razones por las cuales este arte habrá sido ‘estimado’ o habrá supuesto un símbolo de estatus para sus compradores y usuarios. Rodolfo Vallín, en su calidad de conservador, advierte sobre la bondad de los materiales y el dominio de las técnicas artísticas y en la versatilidad con la que los talleres quiteños se adaptaron a las demandas del mercado, sobre todo los de escultura, que resolvieron el problema de peso y espacio mediante la elaboración de partes que se armaban o montaban en el lugar de destino o mediante el uso de madera balsa, cosa que he observado en mi ensayo.

Es evidente que un mejor conocimiento de los gustos y expectativas de los comitentes podría ayudar a esclarecer mejor el problema. Sin embargo, según Jaime Mariazza, los encargos son tan variados que los pintores tales como los peruanos Cristóbal Lozano, Cristóbal de Aguilar, Pedro Díaz, o el quiteño Xavier Cortés de Alcocer, se mueven entre ser más ‘modernos’ (i.e. neoclásicos) o

volver a un acusado arcaísmo barroco. De todas formas, continúa el citado autor en el caso de Lima, “se condicionó y reafirmó el gusto por lo quiteño y se difundió el uso de la stampa germana como antecedente formal, fenómeno que alcanzó también a la ciudad de Cuzco”. Y si bien Marta Fajardo despliega en su ensayo un conocimiento erudito en base a la revisión de fuentes primarias invalorable, descubre el sinnúmero de pedidos, procedimientos y artistas involucrados en el comercio de platería de Quito a Popayán y Santafé de Bogotá, en ningún momento se mencionan las razones de tal o cual pedido. Es probable que los precios –bajos costes– unidos al preciosismo técnico de las obras hayan influido decisivamente en su demanda. Un informe de 1780 del administrador de alcabalas de Quito, Carlos Pesenti, citado por Alfonso Ortiz, habla de que en Quito se producían pinturas “finas” en calidad y cantidad, que salían a las provincias vecinas y “cuyo valor no es correspondiente a la obra”.

Es interesante el análisis que hace Fernando Guzmán de la serie de “Santa Rosa de Lima”, del pintor quiteño Laureano Dávila, para el monasterio de las dominicas de Santa Rosa en Santiago de Chile a inicios del XVIII debi-



do a la prosperidad económica de la Capitanía y los textos escritos que pudieron haber inspirado la misma, relatos hagiográficos y repertorios iconográficos, textos teatrales para un público iletrado. Interesante sería poder estudiar la intermediación con el monasterio quiteño de Santa Catalina a través de su archivo. Guzmán destaca los aportes del pintor Dávila en el costumbrismo y detalles arquitectónicos y de interiores para ‘criollizar’ a la santa americana y crear los modelos visuales de una santa propia.

Mas la ‘estimación’ no es sólo del mercado colonial, sino cómo la misma historiografía del arte actual incorpora su estudio, advierte y valora su presencia. Destaco el trabajo de Janeth Rodríguez quien hace una pesquisa muy concienzuda, sobre cómo en Venezuela se había favorecido más bien el estudio de arte europeo y cómo tomó tiempo para que los estudiosos locales pusieran atención al arte americano que se encontraba desperdado y desconocido en diversas colecciones públicas y privadas del país. El tema del prestigio, calidad y precios convenientes es relevado en su trabajo y distingue entre los caraqueños quienes, por ejemplo, tenían más aprecio de la obra que venía de la Nueva España (México), en tanto que los santafereños y payaneses tenían sus ojos puestos en las piezas provenientes de Quito.



*Santa Rosa frente a los Inquisidores.* Laureano Dávila, segundo cuarto del siglo XVIII. Monasterio de Santa Rosa. Santiago de Chile. Foto: Fernando Guzmán.

## DE LACAS DE PASTO A RETRATOS DE HÉROES

Se ha generalizado la idea de que la exportación de las artes quiteñas estaba centrada básicamente en lienzos y tallas de madera para el culto. Sin embargo, los diversos aportes en el libro señalan un universo muy amplio de objetos que salían de los talleres, desde materia prima para la elaboración de óleos, rosarios, hasta obras de talla religiosa de grandes dimensiones con sus aditamentos de plata como las que hallamos en el Museo Arquidiocesano de Arte Religioso de Popayán.

Quizás uno de los productos más interesantes que revela una historia compleja de acomodos, despliegues y repliegues, es el arte del barniz de Pasto. Estudiado por María del Pilar López, ella propone que lo que fuera una técnica prehispánica que tuvo su origen en la región colombiana de Nariño, se extendió por los Andes hasta Cuzco y finalmente sufrió un repliegue a la región de origen, pasando por Quito hasta Pasto, lugar de origen de la materia prima, la resina del árbol denominado “mopa mopa”. Los incas se habían apropiado de la técnica integrándola a la producción de objetos como los *queros* y sería el sistema mitimae el que probablemente posibilitó su difusión. Ya en contacto con Europa, nos dice López, entre Pasto y Quito se reanudó o sobrevivió la producción del barniz, una técnica de impermeabilización y decorado en madera semejante a las lacas chinas y los barnices europeos, con patrones decorativos distintos a los prehispánicos y que en este nuevo contexto tuvieron gran aceptación.



*Alegoría del triunfo de la Inmaculada*, autor anónimo, siglo XVIII, talla en madera estofada y policromada, base y arco de plata repujada. Colección Banco de la República. Bogotá. Foto: Marta Fajardo de Rueda.





*Últimos momentos del General José Miguel Carrera en el sótano de Mendoza.* Juan Manuel Blanes. 1873. Óleo/cartón. Museo Nacional de Artes Visuales. Montevideo. Uruguay. Foto: Gloria Cortés Aliaga y Francisca del Valle Tabatt.

## SIGNIFICACIONES, RESIGNIFICACIONES Y USO DE LAS IMÁGENES EXPORTADAS

Los lienzos enviados desde Quito, en particular las series de la “Doctrina Cristiana” y la serie de “El Alabado” en San Francisco de Bogotá –el primero de Miguel de Santiago, el segundo seguramente del círculo de este artista–, materializan la influencia que habría ejercido la experiencia evangelizadora en México sobre otras regiones y particularmente en Quito, puesto que a través de la exportación de lienzos desde este centro y otras ciudades se aseguraba la circulación de ideales franciscanos de evangelización. Carmen Fernández-Salvador hace un análisis muy iluminador de la primera serie destinada a una audiencia más letrada, entrenamiento de sacerdotes, perfeccionamiento

pastoral en el Nuevo Mundo, con el fin de que los fieles se identifiquen con los miembros de la orden; la segunda, destinada a un uso público en la iglesia operando en estrecha relación con la palabra de los predicadores, no como ilustradores de la palabra oral o escrita y la arquitectura como el “palacio de la memoria”. Por la misma línea apunta Adriana Pacheco con el *locus orandi* de las carmelitas del Carmen de Santafé de Bogotá en el que se emplean imágenes quiteñas y el papel que juegan en la oración.

La colección de Niños de fanal de Quito en el Museo de la Merced de Santiago de Chile, resulta un pretexto para Olaya Sanfuentes, para indagar en la vida cotidiana y la diversidad de prácticas; cuerpo e infancia, el uso de las imágenes y sus contextos: espacio simbólico coherente entre el rezo, la práctica espiritual y la ofrenda material.

Un aporte relevante es el trabajo de Gloria Cortés y Francisca del Valle, al intentar establecer los nuevos móviles que motivan la exportación de series religiosas quiteñas en el Chile decimonónico, ya que si bien –anotan– se mantiene una estética colonial, se incorporan elementos relacionados con el concepto de “nación”, retratos y paisajismo, una transferencia de patrones y relectura de contenidos. Los hacen con el “Santoral dominico” de la recoleta del Belén de 1841, encargada a Antonio Palacios y pintada por Nicolás, Tadeo y Ascencio Cabrera con el apoyo de grabados. Un proceso de modernización y transformación del imaginario latinoamericano, los sistemas de interpretación de textos y modelos de interpretación en el cual estas representaciones fueron apropiadas y resignificadas a través de la organización del contenido y la originalidad del mensaje. Trabajan otras dos series dominicanas, “La Vida de Santo Domingo” de 1837 del templo de Santo Domingo y “Las Postrimerías” en el convento de San Vicente Ferrer (48 cuadros de un total de 70) de 1841 y 1847, del taller de los Cabrera, pero que cuenta con la participación de Antonio Palacios y su hijo Manuel.

Poco a poco el imaginario local y el rechazo a la tradición del barroco quiteño cobraron fuerza entre los jóvenes chilenos cuando surgieron talleres independientes

de artistas que vinieron de Europa con planteamientos antiacadémicos; tal es el caso de Antonio Smith quien instauró la pintura del paisaje entre los chilenos. Por 1875, año de la “Exposición Internacional de las Artes y las Industrias” en Santiago, se difundió la modernidad y empezó la circulación de litografías de maestros como Blanes, de hechos históricos, sobre todo pintura de historia, tal como vimos en imágenes anteriores.

El simposio y el libro que difunde las participaciones resultan un laboratorio de investigación y propuestas muy rico en torno a temas, casi todos tratados por vez primera y que descubren a través del caso Quito, cuánta riqueza podría haber en el análisis cruzado de miradas y lugares, que como Quito, también fueron emisores o receptores de obra colonial hasta bien entrado el siglo XIX. Sólo me queda, entonces, agradecer a Alfonso Ortiz Crespo como coordinador académico del evento y quien tan acertadamente organizó un equipo de investigadores dispuestos a escuchar, reflexionar y transformar los textos a la luz de los descubrimientos o los planteamientos de los mismos colegas, a modo de obra abierta. Es esto lo que deseamos que sea, una obra abierta que invite a otros o nosotros mismos a reformular los planteamientos sobre este proceso de intercambios entre la América Latina, anglo América y Europa.



# EL AQUELARRE CRIOLLO

## MUJERES E INQUISICIÓN EN VENEZUELA DURANTE LA ÉPOCA BARROCA

EMANUELE AMODIO / VENEZUELA

*Más aun, es inútil argumentar que cualquier resultado de la brujería puede ser fantasioso e irreal, porque tal fantasía no puede lograrse sin acudir a los poderes del demonio, y es preciso que se haya establecido un contrato con éste, por medio del cual la bruja, real y verdaderamente, se obligue a ser la sierva del diablo y se consagre a éste por entero, y ello no se hace en sueños, ni bajo la influencia de ilusión alguna, sino que colabora real y físicamente con el demonio y se consagra a él. Pues en verdad, este es el fin de toda brujería; se trate de efectuar encantamientos por medio de la mirada o por una fórmula de palabras, o por cualquier otro hechizo, todo ello pertenece al diablo...*

Heinrich Kramer y Jacob Sprenger,  
*Malleus Maleficarum*, 1486.

### INTRODUCCIÓN

La historia del arte occidental ha delimitado un periodo histórico a partir de formas y contenidos producidos en Europa, desde la mitad del siglo XVI hasta el final del siglo XVII y algunas décadas del siglo XVIII, definiéndolo como “época barroca” y aunque en términos estilísticos esta definición, a menudo con una caracterización negativa, ha asumido autonomía propia, desbordando la cronología específica, por rigor metodológico es útil aclarar que asumimos esta definición de manera estricta, es decir, hubo un “barroco histórico”, correspondiente a una manera de pensar, obrar y soñar. Desde esta perspectiva antropológica, las claves de interpretación del arte “barroco” han de ser buscadas en la sociedad que lo produjo, en las relaciones sociales, en las respuestas cotidianas dadas por distintas poblaciones a los problemas vitales de su existencia, unificadas más o menos profundamente por el intento homogeneizador de la predica cristiana, renovada durante el siglo XVI por el Concilio de Trento, como respuesta contrarreformista a los movimientos cismáticos del norte europeo. Sin embargo, ya que se trataba de una sociedad poco homogénea, con estamentos contrapuestos, la imposición de discursos y prácticas, tanto religiosos como laicos, implicaba una pugna social que daba cabida a la actuación de aparatos ideológicos y represivos, a fin de moldear las conciencias y disciplinar los cuerpos.

Aunque las producciones artísticas de la época barroca reflejan esos conflictos sociales, sobre todo para estigmatizar los desvíos de la fe cristiana y las penas que acarreaban en la ultratumba, la atención de los productores de imágenes era pilotada con fuerza hacia la representación de un recorrido salvífico que llevara al devoto a proyectarse hacia un mundo feliz *post mortem* a través de la superación de etapas de perfeccionamiento, definidas bipolarmente como tensión entre el cuerpo y el espíritu, el pecado y la gracia y, finalmente, la tierra y el cielo. Un recorrido individual que soslayaba completamente la definición grupal y cultural de cada conciencia: el pecado es individual y así también la salvación.

En ese recorrido salvífico terrenal interviene el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, tanto en España como en América, con el explícito mandato de conducir por la senda cristiana a quienes se habían, real o presuntamente, desviado. Así, mientras el arte pictórico mostraba en imágenes la alternativa entre el paraíso y el infierno, redundada y connotada por los sermones dominicales y festivos, la Inquisición diocesana y del Santo Oficio ponía en práctica, en la vida cotidiana de las poblaciones bajo escrutinio perpetuo, la alternativa terrenal: la vida cristiana dentro de las normas o las mazamoras y la muerte. Para los inquiridos, fueran o no culpables, se abría así un abismo de sufrimiento que nos obliga a contemplar el espectáculo de un dolor ajeno a nuestra experiencia



contemporánea o, mejor, negado a nuestra conciencia, que el simulacro discursivo de los documentos solamente en partes nos permite imaginar. Es, pidiendo venia por la metáfora, el lado oscuro del mundo barroco que aparece así en todo su terrible despliegue; ese otro mundo que, seducidos por la belleza del arte, a menudo olvidamos.

## 1. EL TRIBUNAL DE LA INQUISICIÓN: MANDATO Y ACTUACIÓN

El primer Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición fue creado en los primeros siglos del segundo milenio de la era cristiana con el propósito de coadyuvar y finalmente dirigir la represión de las herejías religiosas, es decir, de aquellos grupos de creyentes que se alejaban de la ortodoxia romana. No se trataba de una simple admonición fraternal sino de una verdadera persecución, auxiliada por



*Brujas preparando hechizos, Ulrich Molitor,  
De Lamiis et Pythonicis Mulieribus (1489).*

los ejércitos de los diferentes poderes temporales aliados de la iglesia católica, para que “*toda depravación herética sea alejada de los límites y las fronteras de los fieles*”, como indicaba la bula de Inocencio VIII *Summis desiderantes affectibus*, de 1448. La inquisición perseguía también individuos aislados que interpretaban de manera diferente la doctrina, condenándolos con facilidad a la hoguera. A estos se añadían cualquier otro que trasgrediera las normas, fuera un disconforme sexual o simplemente alguien con un saber médico heterodoxo. Precisamente en el campo médico, por toda Europa perduraban saberes populares, directa o indirectamente relacionados con los cultos agrarios precristianos, es decir, a menudo la curación implicaba algún tipo de ritual, lo que avivaba ferozmente la atención de los inquisidores, dispuestos a ver la acción del demonio en casi todas las prácticas no canónicas. De esta manera, comenzó la persecución de la “*brujería*”, considerada por teólogos e inquisidores como la expresión máxima del pacto con el diablo, siguiendo el *Levítico* en su capítulo 20 (*Levítico*, 20: 6 y 27), texto ampliamente utilizado por Heinrich Kramer y Jacob Sprenger en su *Malleus Maleficarum* (1486): “*Y la persona que atendiére a encantadores o adivinos, para prostituirse tras de ellos, yo pondré mi rostro contra la tal persona, y la cortaré de entre su pueblo... Y el hombre o la mujer que evocare espíritus de muertos o se entregare a la adivinación, ha de morir; serán apedreados; su sangre será sobre ellos*”.

En 1492, tres eventos marcan la historia española y mundial: Castilla y Aragón completan la reconquista ocupando Granada; se produce la expulsión de los judíos; y Colón, intentando llegar a las indias por Occidente, desembarca en el continente americano, comenzando su conquista y colonización. De esta manera, el impulso unificador, social y cultural, de los Reyes Católicos necesitaba una institución que emprendiera la purificación y aculturación forzada de los judíos (marranos), de los islámicos (moriscos), recién convertidos al cristianismo, y de los indígenas americanos. Para esto, se dieron amplios poderes al recién recuperado Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición medieval, instituido nuevamente en 1478 por los Reyes Católicos, quienes le dieron nuevas tareas y poderes con la *Pragmática* de 1492. Su primer Gran Inquisidor fue el tristemente célebre Torquemada. Inicia así en España una fuerte campaña de represión de los diferentes culturales, a menudo con finalidades más económicas que religiosas, que desembarca en el continente americano ya desde las primeras décadas de la conquista. Fueron tres las sedes principales del Santo Oficio en la América Española: Lima y México en 1569 y Cartagena de Indias en 1610, esta última con jurisdicción sobre las provincias de Tierra Firme (actuales Venezuela y Colombia) y las islas del mar Caribe.

Brujería, sodomía y bigamia fueron las acusaciones más frecuentes para condenar y llevar a la hoguera a los acusados, seguidas de pactos con el diablo, judaísmo, luteranismo, herejía, blasfemia y hasta posesión de libros

heréticos o pinturas “deshonestas”. Los indígenas fueron excluidos de la jurisdicción del Tribunal del Santo Oficio, cayendo su vigilancia bajo la competencia de los misioneros o, en el caso del Perú, bajo el examen del Tribunal para la extirpación de las idolatrías. De esta manera, españoles y criollos, esclavos y libertos, hombres y mujeres, sobre todo en ámbito urbano, terminaron bajo sospecha de la máquina inquisitorial.

## 2. LA PERSECUCIÓN DE LAS BRUJAS EN VENEZUELA

La definición clásica de la “bruja” que el medioevo cristiano elaboró, indicaba el pacto con el diablo como condición implícita o explícita. Esto implicaba que, aun cuando no se apreciaran los signos de la obra del ángel de las tinieblas, como marcas rojas en el cuerpo de la acusada u olor de azufre, eran las prácticas las que se juzgaban en base a una categorización previa que los manuales inquisitoriales indicaban, dejando a los jueces amplia discrecionalidad en su definición maligna. Se trataba, en fondo, de una casuística cuyos eslabones eran definidos por la mayor o menor gravedad, en relación a los dogmas de la fe cristiana y, evidentemente, a la mayor o menor pretendida adhesión a los designios del maligno. Prácticas supersticiosas, hechizos amorosos o de invulnerabilidad, curaciones con yerbas, adivinación, rituales cristianos invertidos, declaraciones contrarias a los dogmas cristianos, sueños con incubos, evocaciones de un demonio y hasta reuniones nocturnas con participación del diablo, entre otras, fueron prácticas consideradas anticristianas y, por esto, diabólicas. En la mayoría de estos casos, producidos por la afiebrada fantasía de los inquisidores, las prácticas reales pertenecían más a la medicina popular que a la influencia de algún espíritu diabólico, aunque hay que tener presente que esa medicina popular colonial era el resultado de múltiples aportes culturales derivados de la cultura popular española, la indígena americana y la traída por los esclavos africanos, en cuyo contexto existían rituales que evocaban espíritus tutelares propios. Esa medicina natural y ritual se había mezclado también con los contenidos de la doctrina cristiana, donde se admitía la existencia de *ángeles*, *tronos* y *dominaciones*, lo que implicaba el uso de signos cristianos, terminando esto por condicionar la percepción inquisitorial que transformaba a los espíritus indígenas o africanos en demonios.

Sobre este universo de creencias y prácticas se concentró la mirada de los inquisidores de la red que el Tribunal del Santo Oficio de Cartagena había tejido en todo el territorio de Tierra Firme: comisarios, abogados, *familiares* y los mismos vecinos, fueron impulsados a observar, espiar y delatar a quienes se comportaban de manera rara o los que realizaban prácticas que los *Edictos* inquisitoriales



Brujas, Martin Le Franc, *Le Champion des Dames* (1451).

habían descrito como demoníacas. Véase el primer edicto que el inquisidor Lic. don Juan Sáenz de Mañozca y Zamora hizo pregonar en 1610 en todas las parroquias del extenso territorio bajo su jurisdicción, al momento de posesionarse de su cargo en Cartagena de Indias:

*Ítem, que muchas personas, especialmente mujeres, fáciles y dadas a la superstición, con más grave ofensa a Nuestro Señor, no dudan de dar cierta adoración al demonio, para fin de saber de las cosas que desean, ofreciéndole cierta manera de sacrificio, encendiéndole candelas y quemando incienso y otros olores y perfumes y usando de ciertas unciones en sus cuerpos, le invocan y adoran con el nombre de Ángel de Luz y esperan de él las respuestas o imágenes o representaciones aparentes de lo que pretenden<sup>1</sup>.*

Los comisarios recibían las denuncias de los vecinos o de los familiares, las registraban y, según el caso, avisaban a la autoridad civil para que aprendieran al delatado, sospechado de prácticas diabólicas. De estas denuncias, queda registro en un Cuadernillo de final del siglo XVIII, resguardado en el Archivo Arquidiocesano de Caracas: se trata de 89 denuncias a 124 individuos, recopiladas entre los años 1787 hasta 1810, de los cuales 23 eran mujeres (AAC, Santo Oficio, Carpeta 1). Las denuncias de brujería se refieren a:

- Oraciones para escaparse de la cárcel;
- Unturas para fines torpes;
- Recitar los rezos cristianos al revés para conseguir lo que se quisiera;
- Polvos para alcanzar lo deseado o conseguir el favor de los hombres;
- Negar la Trinidad e invocar el demonio para escaparse de los deudores;
- Echar suerte para encontrar las cosas perdidas;
- Brebajes para conseguir el favor de las mujeres;
- Rituales contra la mala suerte o para adivinar el origen de un mal;
- Rituales anticristianos para volar;
- Uso de yerbas y tabaco para curar.

Nos interesan aquí las 23 mujeres denunciadas: siete eran blancas, una negra, una morena, una mestiza, tres mulatas, una indígena y nueve sin categorizar. De estas mujeres, diez fueron acusadas de hechicería, dos de brujería, seis de blasfemia y proposición herética y cinco de posesión de libros prohibidos, probablemente blancas acaudaladas. Para tener una idea del tipo de prácticas que se denunciaban y que el comisario de la inquisición consideraba fidedignas, citamos dos de ellas:

*Francisco Polo pardo libre vecino de esta ciudad que vive en la calle de San Juan, denuncia contra una mulata llamada*

*Dorotea que vive en la misma calle de San Juan, alta pica-razada de viruelas, que esta engaña a muchos valiéndose de la superstición de echar suertes para hallar las cosas perdidas: el mismo denuncia que de un peon que vive en los Llanos llamado Salvador en el ato de Don Pedro Caravalla de las Mercedes en el calvario, que el tal se valia tambien de suertes para lo mismo, se recivio este denuncia el dia 11 de septiembre/19/ del año de 94 por la mañana.*

*Candelaria Delgado parda libre que vive en las casas Nuevas de San Jacinto denuncia haverle oido decir a Maria Tomasa Muños negra esclava de Chepita Muños que vive junto de Magallane Pinzon que Incolaza Ascanio negrita libre que vive en la calle de San Lazaro usaba una matica que regaba con aguardiente y tabaco para sus bruxeria o embustes dixo que era testigo de esto un negro que llaman el sargento Bello que vive en la misma calle de Thomasa Muños se recibo este denuncia dia 11 de Agosto del año 97 por la mañana.*

Los denunciantes son aquí vecinos y vecinas, impulsados a menudo para desquitarse de alguien que daba fastidio o tenían como enemigo, pero también por haber observado directamente los presuntos hechos que denuncian o, más frecuentemente, haber escuchado de alguien que fulana o mengana realizaba esas prácticas, estrategia para no terminar involucrados en la misma denuncia como cómplice o cliente. Véase, por ejemplo, la denuncia que María Ramona del Carmen, una mulata negra, hace contra una mujer llamada Magdalena: “*havia oido decir a una muchacha de la calle que ella no conoce que una muger llamada Magdalena que tampoco conoce ensoñaba o daba no se que brebage a los hombres para que estos quisiesen y solicitasen a mugeres*” (idem). Es este el resultado de la acción permanente de curas e inquisidores: constituir una sociedad de delatores para mantener el control sobre la población, haciéndolos cómplices de la acción represiva. De esta manera, nadie se salva de la mirada delatora, pero al mismo tiempo, para salvarse, todos pueden transformarse en delatores.

No todas las denuncias terminaban en procesos y éstos a menudo se resolvían en el mismo lugar de la aprensión de los reos, mientras que los casos más graves eran derivados a Cartagena de Indias, sede principal del Tribunal. En este sentido, hay que tener en cuenta que también la iglesia diocesana, celosa de su poder local, perseguía por su cuenta a los transgresivos y transgresivas de la moral y de la religión. Así, es posible hablar de dos inquisiciones: una local, en el ámbito de las diócesis, donde era el obispo el principal responsable de la entrega al poder civil; y otra regional, dependiente de la sede del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Cartagena. Así, la red de comisarios y familiares del Santo Oficio se superpone a la red de las parroquias y solamente en algunos casos

<sup>1</sup> En Toribio Medina, José, *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Cartagena*. Ed. Imprenta Alzeviriana, Santiago de Chile 1899, pág. 137.





*El sabbat de las brujas*, Hans Baldung Grien, 1510.



coinciden en las figuras de párroco/comisario. En el medio de estos dos aparatos represivos estaba la población, sobre todo la de bajos recursos, intentando llevar una doble vida: la pública, según las normas oficiales, y la privada, escondida, según los deseos y las propias creencias.

Entre los individuos reprimidos durante la época colonial en el territorio de la actual Venezuela y de los cuales hemos conseguido registro documental, encontramos tanto mujeres como hombres, incluyendo los casos de matrimonios que trasgredían y así eran aprendidos y procesados. Es el caso, por ejemplo, de la familia Rumbos, Francisco y Ana María, de Quibor, el primero, mulato esclavo y la segunda, zamba libre. Los dos tenían una doble actividad: curaban con yerbas a blancos, negros y mulatos; pero, con los indígenas, escenificaban una sagrada representación asumiendo Francisco el papel de Cristo en la cruz y Ana María, la de una figura femenina, María o Magdalena, que le besaba los pies, terminando estas escenificaciones con rituales curativos. Los dos fueron aprendidos, él como hechicero y ella como bruja, cuando se corrió la voz que algunos enfermos curados por los dos se habían muerto<sup>2</sup>.



*Juicio Final* (detalle), Anónimo, Venezuela comienzo siglo XIX. (Colección Beclá Venturini, Caracas).

Sin embargo, generalmente, más que grupos o familias enteras, los acusados o delatados eran individuos específicos que no raramente vivían solos y con actividades que colindaban con las que presuntamente se referían al campo mágico. Es el caso de las comadronas o de los yerbateros, ambas actividades asociadas al curanderismo del cual se interesará en el siglo XVIII el protomedicato acusándolos de intrusismo en la profesión médica<sup>3</sup>. De cualquier manera, gente que traficaba con “polvos” más o menos milagrosos había por doquier en Caracas como en el resto de las ciudades coloniales, donde el saber mágico popular español se había mezclado con el indígena y el africano traído por los esclavos. Véase el caso de la caraqueña María Basilia Sequeda, blanca y dueña de esclavos, denunciada en 1792 por la parda libre María Lucrecia Peynado por tener “unos polvos para conseguir todo lo que uno quería, y que por estos polvos varios esclavos se habian libertado y que la declarante se lo comunico a una comadre suia llamada Petronila Nolasco Garcia, esclava que vive en su casa y que la tal como creio en ello por que le dixo a la declarante que viera como los solicitava para libertar una hija suia” (AAC, Santo Oficio, Carpeta 1).

Del conjunto de los procesos que hemos identificado, sobresale una perspectiva de género que es importante subrayar: son sobre todo las mujeres a ser acusadas de hechicería y brujería, mientras que los hombres lo son de herejía y blasfemia. Priva aquí una representación de género, con los hombres definidos por el “intelecto”, mientras las mujeres lo son por la “carne”, así como indicaba el *Malleus Maleficarum*:

*Porque en lo que respecta al intelecto, o a la comprensión de las cosas espirituales, parecen ser de distinta naturaleza que los hombres, hecho respaldado por la lógica de las autoridades, y apoyado por diversos ejemplos de las Escrituras. Pero la razón natural es que es más carnal que el hombre, como resulta claro de sus muchas abominaciones carnales.*

Así, los hombres, por la característica indicada, llegan a la herejía porque se aplicaban a reflexionar, por su cuenta y sin la guía sacerdotal, sobre los misterios de la fe, errando en sus conclusiones; mientras las mujeres, por su relación más estrecha con la naturaleza, llegarían con más facilidad a conocer sus secretos, como las yerbas curativas y la partería, pero siendo más débiles correrían mayores riesgos de caer en las garras del demonio. Esta relación entre mujeres y naturaleza, sobre todo en lo que refiere a la reproducción, es ampliamente explícita en la *Bula* de Inocencio VIII emitida en 1448:

<sup>2</sup> Cf. Amodio, Emanuele, “Disciplinar los cuerpos y vigilar las conciencias. La represión inquisitorial de brujos y curanderos en la Provincia de Venezuela durante el siglo XVIII”. En *Procesos históricos*, 18: 1-23, Mérida 2010.

<sup>3</sup> Cf. Amodio, Emanuele, “Curanderos y médicos ilustrados. La creación del Protomedicato en Venezuela a finales del siglo XVIII”. *Asclepio*, XLIX, 1: 95-130, Madrid 1997.

Muchas personas de uno y otro sexo, despreocupadas de su salvación y apartadas de la Fe Católica, se abandonaron a demonios, incubos y súcubos, y con sus encantamientos, hechizos, conjuraciones y otros execrables embrujos y artificios, enormidades y horrendas ofensas, han matado niños que estaban aún en el útero materno, lo cual también hicieron con las crías de los ganados; que arruinaron los productos de la tierra, las uvas de la vid, los frutos de los árboles; más aun, a hombres Y mujeres, animales de carga, rebaños y animales de otras clases, viñedos, huertos, praderas, campos de pastoreo, trigo, cebada Y todo otro cereal; estos desdichados, además, acosan y atormentan a hombres Y mujeres, animales de carga, rebaños y animales de otras clases, con terribles dolores Y penosas enfermedades, tanto internas como exteriores; impiden a los hombres realizar el acto sexual y a las mujeres concebir, por lo cual los esposos no pueden conocer a sus mujeres, ni éstas recibir a aquéllos.

El texto papal enuncia los efectos perniciosos de la influencia del demonio, apuntando fundamentalmente a los procesos vitales de cada comunidad: la reproducción de la naturaleza y de los hombres, además del mantenimiento de la salud, siendo la matanza de los niños la imagen que resume su acción maléfica. Así, sobre todo en los momentos de crisis, el discurso del poder se centra sobre la mujer que de esa función reproductiva es imagen y sujeto y, en particular, en aquellas mujeres que se dedican a cuidar del parto y de la salud: las comadronas y las curadoras<sup>4</sup>. De allí que a ellas son dedicadas las mayores acusaciones de brujería y relaciones con el demonio, las que ejercitarían en grupo, así como normalmente se reunían en las cocinas para charlar de sus cosas, mundo del cual los hombres eran en gran parte excluidos<sup>5</sup>.

### 3. EL PACTO CON EL DEMONIO Y EL AQUELARRE NOCTURNO

La literatura sobre el mundo mágico medieval y barroco generalmente asume una de las dos posturas dominantes: sobre la existencia del “Pacto con el diablo” se trata de representaciones imaginarias de los sujetos o de sus perseguidores; o de hechos reales rituales, donde el demonio desempeña su papel como ser imaginario o

como ser espiritual real. Dejando para más adelante la discusión sobre la realidad ritual del pacto, desde una perspectiva antropológica lo que nos interesa es reconstruir los acontecimientos históricos de la persecución y asumir por ahora como coherentes también los relatos de los “hechos” que generaron la acusación de pacto con el demonio, producidos por los inquisidores y las víctimas, a menudo bajo tortura. En este sentido, prácticas y discursos se justifican los unos con los otros, aunque hay que tener en cuenta que en una sociedad estratificada y multiétnica a menudo hay discursos dominantes de los cuales los subalternos a menudo se apropian, transformándolos y mezclándolos con los propios.

Entre *Bulas* papales y *Tratados* de superstición, que guiaron a los inquisidores en su cacería, el texto seminal continúa siendo el *Malleus Maleficarum* y a él recurrimos para aproximarnos a la “manera en que se establece el pacto formal con el demonio”, como reza uno de los títulos del texto:

*El primer método es cuando las brujas se reúnen en cónclave, en un día prefijado, y el demonio se les aparece en el cuerpo de un hombre, y las insta a tener fe en él, y les promete prosperidad mundana y larga vida; y ellas recomiendan a una novicia a su aceptación. Y el demonio pregunta si abjurará de la Fe, y abandonará la santa religión cristiana y la adoración de la Mujer Anómala (pues así llaman a la Santísima Virgen MARIA), y jamás venerará los Sacramentos; y si ve que la novicia o el discípulo se muestran dispuestos, el demonio extiende la mano, lo mismo que la novicia, y ésta jura, con la mano levantada, cumplir con el pacto. Y hecho esto, el diablo agrega en seguida que no es suficiente; y cuando el discípulo pregunta qué más debe hacerse, el diablo exige el siguiente juramento de homenaje: que ella se le entregue en cuerpo y alma, para siempre, y que haga lo posible por atraer a otras de su sexo a su poder. Y por último añade que debe preparar ciertos ungüentos con los huesos y miembros de niños, en especial de los que han sido bautizados; por todos cuyos medios podrá cumplir con todos sus deseos, con la ayuda de él.*

Una buena parte de los casos de persecución identificados para las provincias de Tierra Firme que integran la actual Venezuela, cerca de un centenar, fueron resueltos localmente por el aparato eclesial diocesano auxiliado

<sup>4</sup> Cf. Mannarelli, María Emma, *Hechiceras, beatas y expósitas*. Ediciones del Congreso del Perú, Lima 1999.

<sup>5</sup> El hecho de interesarnos principalmente de las mujeres no debe hacernos olvidar que el otro grupo perseguido con saña fue el de los esclavos y negros manumisos o de segunda generación, amén que una parte de nuestras perseguidas pertenecían a este mismo grupo. En este sentido, al miedo ancestral de los hombres europeos hacia las mujeres, lo que en última instancia desata la segregación marital, la exclusión y la represión, hay que añadir el miedo a los esclavos. Escribe Jaime Humberto Borja Gómez: “Las relaciones de poder se basaban en las imágenes creadas y en la estigmatización y represión de la instituciones primarias del indígena y del negro. Las imágenes se reforzaron con muchos de los comportamientos de los dominados. Los esclavos, por ejemplo, les enseñaron a los blancos a temerles: los españoles tenían miedo de los poderes sobrenaturales de los negros, como lo demostró la proliferación de acusados por ejercer la brujería, herbolaría o hechicería con fines amatorios en el siglo XVII” (Borja Gómez, Jaime Humberto, “El control de la sexualidad: negros e indios (1550-1650)”. En Jaime Humberto Borja Gómez (ed.), *Inquisición, muerte y sexualidad en el Nuevo Reino de Granada*. Editorial Ariel, Santa Fe de Bogotá 1996, pág. 182).





*El aquelarre*, Francisco de Goya (1797-98).  
Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

por el poder civil. Algunos otros, los percibidos como más graves, fueron derivados directamente al Tribunal de la Inquisición de Cartagena. De estos casos, citamos algunos que involucran mujeres acusadas de pacto con el demonio.

Laureana del Basto, una mujer de Mérida, “morena de rostro, pelinegra, con un lunar al lado siniestro y otro entre la ceja y el ojo”, fue acusada en 1653 por nueve testigos, de los cuales siete eran “hombres principales”, por haber utilizado yerbas y lavatorios para atraer a los hombres, practicar la adivinación leyendo las rayas de las manos y, sobre todo, que “hablaba con un espejo y se reía con él y lo mismo hacía estando sola en la cama a deshora de la noche” (AHNM, Inquisición, libro 1021). Trasladada a Cartagena, fue recluida en el convento de Santo Domingo, desde donde intentó defenderse asegurando que no sabía que curar con yerbas fuera pecado. Sin embargo, los inquisidores estaban convencidos que se trataba de un clásico pacto con el demonio, aunque “implícito”, lo que le valió, junto al hecho que el fiscal la consideraba “con poco juicio”, una condena relativamente leve: el destierro por dos años de la villa de Mérida y de la de Madrid. Sin embargo, el periodo de reclusión y los interrogatorios, a menudo violentos, habían mellado la resistencia de la mujer, tanto

que el mismo fiscal terminó por declarar en 1654 que “salió sin juicio de la cárcel de tal manera que anda en cuerpo y en cueros por las calles dando carreras” (idem).

Igualmente dramáticos los otros dos casos que siguen: dos mujeres, una de Cumaná y otra de Barquisimeto, acusadas de brujería y pacto con el demonio. Ana Rodríguez de Villena era de la isla de Margarita, pero vivía en Cumaná donde estaba casada con un canario de nombre Alonso Martín del Cerro (AHNM, Inquisición, libro 1021). Fue acusada en enero de 1638 de “echar la suerte con las habas”, facilitar yerbas para ser queridos, hablar con los difuntos y, sobre todo, que “volaba como bruja”, aunque ella negaba estas dos últimas acusaciones. Hay en este, como en otros casos, un contrapunteo entre admisiones bajo tortura y retractación sucesiva que termina por recaer encima de la acusada, pero también obliga a los jueces a dudar, de alguna manera, de las admisiones bajo coacción, lo que influye positivamente en la determinación de las penas. Así, la acusada, a pocos días del encierro, cuenta los detalles de su aprendizaje, explícitamente arrepentida:

*Declaró que siendo doncella había topado a un indio piache, mohán, en un aposento, el cual le dijo que estaba llamando a su curador, que luego entendió era el diablo y esta rea le dijo que le llamase que quería verle para que le curase un dolor que tenía en la espalda y el indio le ofreció que si lo decía de veras lo llamara. Y habiéndole dicho que sí, vino el demonio la noche siguiente en figura de un pájaro que llaman “pan-jinegro” y había dado un silbo, pero no había querido entrar dentro porque esta rea tenía u rosario al cuello y habiéndoselo quitado volvió el demonio en figura de sapo y viéndolo la rea rezó el Credo entre sí, con lo cual se había ido el sapo (idem).*

En otras ocasiones, cuenta a los inquisidores cómo se había encontrado nuevamente con el diablo y cómo le había pedido favores, pero había sido defendida por los rezos del marido, tanto que había exclamado: “¿Qué hacen los diablos que no llegan y me llevan?”. Hay una evidente lucha entre el diablo, el marido y el deseo de la rea de escaparse de su vida cotidiana, no sabemos cuán dura, aunque ella termina por declarar que son los diablos que la persiguen y no ella quien los busca. De hecho, durante el traslado en barco a Cartagena, el diablo vuelve a parecerse como un indio desnudo quien le pide de sacarse un crucifijo que llevaba en el cuello. Sin embargo, al momento de la sentencia, vuelve a retractarse negando todo. No sabemos cuánto le sirvió hacerlo, aunque no terminó en la hoguera sino que se la condenó a salir en el auto de fe con las insignias de hechicera y una vela de cera en las manos, además de ser desterrada por dos años de la ciudad de Cumaná.

El otro caso trata de la acusación en 1772 a Lucía Negra, una partera del Tocuyo, de quien se rumoreaba que en determinadas noches se quedaba como muerta, con gran estruendo de las gallinas que se encontraban en el techo del



*Vuelo de brujas*, Francisco de Goya (1797-98).  
Museo Nacional del Prado, Madrid.

cuarto de dormir. Eran estos signos inconfundibles de que se trataba de una bruja que en espíritu volaba, espantando las gallinas, para participar de las reuniones con otras brujas y el demonio, el llamado *sabbat* o *aquelarre*, con palabra vasca. Ni la defensa del cura, quien declaraba que la mujer era cristiana y que iba a misa con regularidad, sirvieron a contrastar la fama de bruja de Lucía, tanto que hasta su novio, el negro Agustín, había desistido de sus intenciones matrimoniales. Una vez más, se trata del “rumor” que corre entre los diferentes estamentos, prestándose tanto hombres como mujeres, del mismo grupo social o de otro, a su difusión (lo que expresa un claro sistema de control social implícito). No sabemos como terminó el caso (AICT, Sección Brujerías y Herejías, Tomo 1, Legajo 41).

Un poco más complejo es el caso de Bárbola de Alborno, una mulata libre de Barquisimeto, quien fue acusada en 1633 por diez mujeres, sus cómplices, de “*ser bruja y acudir a las juntas de tales, donde hacía el reniego ordinario y los demás ritos y ceremonias, como son besar el cabrón en el trasero, cenar de las cenas de las brujas y juntarse con el diablo, conociéndola carnalmente*” (AHNM, Inquisición, libro 1020). Fue presa y trasladada a Cartagena, donde a lo largo de



*No hubo remedio*, Francisco de Goya (1799).  
Museo Nacional del Prado, Madrid.

dos audiencias negó todas las acusaciones, pero a la tercera admitió todo, relatando cómo se había involucrado en esas ceremonias para liberarse del duro trabajo en los campos cuando, un viernes, otra mujer la había convencido a participar en la junta con el demonio. Allí habría negado al dios cristiano, con la promesa de bienes terrenos en abundancia, siéndole asignado un diablo de nombre Tumaque como compañero, quien le dio algunas órdenes:

*La mandó a hacer una cruz en el suelo con el pie izquierdo y la borrarse con el trasero... y luego bailaron alrededor de un cabrón y al dar la vuelta le besaban en el trasero y ésta hizo lo mismo y al besarle le despidió una ventosidad hediendo a piedra de azufre y luego habían cenado una comida desabrida y guisada sin sal, que no había podido saber de qué era y apagadas las candelillas que traían en las manos, se juntaron las brujas a sus diablos y la dicha Bárbola de Alborno con el suyo, el cual la conoció por el vaso trasero (idem).*

Las varias confirmaciones de los hechos llevaron Bárbola de Alborno a ser declarada culpable de herejía y pacto con el demonio pero, ya que había mostrado arre-



pentimiento, fue admitida a “reconciliación” con la iglesia, aunque obligada a desfilar en un auto de fe público, con las insignias de bruja y la *coroza* (sombrero alto y de punta), vestida con un *sambenito* con dos aspas (cruces de San Andrés), lo que indicaba la gravedad del delito, y a declarar públicamente su abjura. Además, fue condenada a un año de “hábito y cárcel” y al sucesivo destierro de todo el obispado una vez cumplida la pena.

La historia de Bárbola tiene una coletilla dramática: casi un año después, en noviembre de 1635, cuando todavía estaba cumpliendo su condena, fue llamada a testificar en contra de una de sus compañeras de Barquisimeto, pero esta vez opuso resistencia a confirmar las acusaciones, negando de haber sido bruja y de haberse encontrado con el demonio. El juez la mandó a despojar del hábito religioso y fue nuevamente encerrada en la prisión de la inquisición. Aquí fue sometida al “tormento de la rueda”, esta vez doble: *in caput proprium*, para confesar sus propias faltas, y *in caput alienum*, para confesar la de las demás. Intentó resistirse y negar todo, pero, a la segunda sesión de “tormento”, cedió al dolor “a la primera vuelta”, confesando nuevamente tanto sus acciones brujeriles como las de las demás acusadas. Fue así condenada nuevamente en enero de 1636 al destierro y además a cien azotes por haberse retractado.

#### 4. LA CENA DE LAS BRUJAS: REALIDAD E IMAGINACIÓN

A comienzo del apartado anterior dejamos de lado el problema de la realidad del *aquelarre* a fin de tener una base etnográfica sobre la cual basar nuestro examen de la cuestión. Lo que hay que añadir a lo ya dicho, ampliando la problemática al mundo europeo, es que el fenómeno brujeril medieval descrito y perseguido por la inquisición no incluye el cónclave diabólico por lo menos hasta la segunda mitad del siglo XIV, según los datos y reconstrucción aportados por Carlo Ginzburg (1989), salvo en forma larvada, la que se “desarrollará” durante el siglo sucesivo asumiendo las formas que encontramos en época barroca. Caro Baroja, en su fundamental obra de 1961, *Las brujas y su mundo*, la cual extrañamente no aparece citada en el texto de Ginzburg, propone fijar la fecha hacia los años 30 de ese mismo siglo, refiriéndose particularmente a los procesos de Carcassonne (Francia), donde la representación del *sabbat* aparece ya estructuralmente constituida. Veamos la referencia a algunas declaraciones de mujeres perseguidas en Toulouse:

Ana María de Georgel y Catalina, mujer de Delort, ambas de Toulouse y de edad madura, han dicho en sus confesiones jurídicas que desde hace unos veinte años se hallan afiliadas al innumerable ejército de Satanás, dándose a él, tanto en esta como en la otra vida. Que muy a menudo, y siempre en la noche del viernes al sábado, han asistido al Sabbath, que se celebraba ora en un lugar, ora en otro. Que allí, en compañía de hombres y mujeres sacrílegos, se libraban a toda clase de excesos, cuyos detalles causan horror... Allí se encontró con un macho cabrío gigantesco, al que saludó y al que se abandonó. El macho cabrío, a cambio, le enseñó toda clase de secretos maléficos<sup>6</sup>.

Mas allá de los posibles orígenes de la figura del cabrío, desde los cultos populares centroeuropeos hasta la referencia bíblica al sacrificio mosaico que ligaría el aquelarre al sábado judío (el nombre *Sabbat* es una derivación obvia del sacrificio hebreo), lo que nos interesa es que su figura entra en los manuales inquisitoriales y, como el mismo Caro Baroja escribe, “con una velocidad vertiginosa, de mediado del siglo XIV en adelante, se van recogiendo noticias acerca de él aquí y allá”<sup>7</sup>. Que después haya pasado a América, como creencia o como ritual, con los migrantes populares y con los mismos inquisidores y sus *Tratados*, es cosa no sólo obvia sino también demostrada, por ejemplo, en nuestro caso, por la presencia de mujeres blancas españolas acusadas de brujería y de pacto con el demonio en Cartagena de Indias. Véase las declaraciones del mulato Juan Lorenzo en el proceso contra Lorenza de Azevedo, cuando declara que esta le dijo que conocía “una muger que avía venido de España, sin nombrarla, que avía hecho por ella grandes cosas” (AHNM, Inquisición, Leg. 1620, cuaderno 1)<sup>8</sup>.

Así, dando por demostrada la existencia de prácticas individuales curativas y mágicas compartidas por gran parte de las poblaciones de bajo recurso en Europa como en América, la cuestión se centra en la existencia o no de la reunión sabática, lo que implicaría la existencia de redes de connivencias y hasta organizaciones específicas. Antes que nada, retomando a Caro Baroja, parece evidente “que hay que convenir en que lo que se dice es siempre más fácil de averiguar que lo que en realidad ocurre, o sea lo que ha servido de base a aquello que se dice precisamente. La bruja de los relatos puede ocultarnos, así, a un personaje real difícil de retratar con rasgos realistas”<sup>9</sup>. Aun con esta dificultad, este autor parece convencido de la existencia real de la reunión de las brujas, dejando para los teólogos el problema del diablo y su realidad, pero metodológicamente advirtiendo que existen más informaciones sobre los que creían en las brujas de lo que las mismas

<sup>6</sup> En Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo*. Alianza, Madrid 1986, pág. 115-116.

<sup>7</sup> Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo*, cit., pág. 119.

<sup>8</sup> Cf. Tejado Fernández, Manuel, *Aspectos de la vida social en Cartagena de Indias durante el seiscientos*. Escuela de Estudios Hispano-americanos, Sevilla 1954, pág. 202.

<sup>9</sup> Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo*, cit., pág. 300.





*Auto de fe de la Inquisición*, Francisco de Goya (1814-16). Museo Nacional del Prado, Madrid.

brujas y brujos creían. Sin embargo, la lección de Carlo Ginzburg estriba precisamente en la posibilidad de divisar las ideas subalternas de una determinada época aun cuando “las ideas, creencias y esperanzas de los campesinos y artesanos del pasado nos llegan (cuando nos llegan) a través de filtros intermedios y deformantes”<sup>10</sup>.

Para esta tarea, es posible hoy echar mano de recursos bastantes sofisticados, como el “análisis del discurso” o la semiótica, para identificar las formas y los contenidos que pueden atribuirse unas veces a los inquisidores y otras a los inquiridos. Como el mismo Ginzburg propone en el caso de *El queso y los gusanos*, “la irreductibilidad a esquemas conocidos de parte de los razonamientos de Menocchio nos hace entrever un caudal no explorado de creencias populares, de oscuras mitologías campesinas”<sup>11</sup>.

Precisamente la referencia a la mitología, a partir de una lectura de Levi-Strauss, permite a Ginzburg avanzar su hipótesis en relación a las reuniones de los *Beneandanti* friulanos: aunque no excluyendo la existencia de cultos ligados a la agricultura y la cacería, sobre todo aquellos que hacían

referencia en Europa a la Diana de los griegos y romanos, “la realidad física de las juntas brujeriles no recibe ninguna confirmación, ni por vía analógica, de los procesos contra los bienandantes. Ellos declaraban concordemente que de salir de noche “invisiblemente con el espíritu”, dejando el cuerpo inconsciente... Expresiones como “existencia de la brujería” y “culto brujeril documentado” (poco acertadas ya que asumen el punto de vista deformante de los inquisidores) delatan... la confusión entre mitos y ritos, entre conjunto coherente y difuso de creencias y grupo organizado de personas que las habría practicado”<sup>12</sup>.

De esta “mitología” participarían evidentemente también los inquisidores quienes, por su parte, habían construido su representación a partir de textos escritos, es decir, de la “historia de las ideas” occidental, sobre todo cristiana. Intentaremos demostrar la validez de esta conclusión volviendo al relato de Bárbola de Albornoz, la mulata de Barquisimeto de la cual hemos arriba descrito los sufrimientos. Como se recordará, Bárbola terminó por “confesar” bajo tortura cómo en la reunión con el diablo

<sup>10</sup> Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos*. Ed. Muchnik Editores, Barcelona 2000, pág. 11.

<sup>11</sup> Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos*, cit., pág. 17.

<sup>12</sup> Ginzburg, Carlo, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Ed. Einaudi, Torino 1989, pág. XXIII.



*Aquelarre (El gran Cabrón)*, Francisco de Goya (1819-23). Museo Nacional del Prado, Madrid.

había marcado una cruz en el suelo con el pie izquierdo, haberla borrado con el trasero, haber bailado y besado el cabrío, etc. Esta descripción del encuentro con el diablo resulta demasiado coherente con los manuales de la inquisición y hasta con otro proceso que veinte años antes se había realizado en Logroño, en el País Vasco, contra las mujeres de Zugarramurdi, para no producir la sospecha que quien metía las palabras en la boca de la rea, después de haberla torturada, era el mismo fiscal de la inquisición. Pero tenemos datos más cercanos: en 1628 fue procesado en Cuba por la inquisición cartaginesa un esclavo carabalí de nombre Antón, quien terminó declarando que Isabel, la mujer que le había iniciado en la brujería, lo llevó “a un campo adonde a poco rato vio que vinieran muchos hombres y que en un trono alto, en figura de cabrón grande, se sentó el demonio y luego, de dos en dos, fueron a darle obediencia, besándole el trasero, que llevo a éste consigo a ofrecérsele y el demonio a largó los brazos para acariciarlo como suyo... Dijo y hizo el reniego de la fe y ley evangélica de Nuestro Señor Jesús Cristo y pisó la cruz...” (AHNM, Inquisición, Libro 1020, f. 298).<sup>13</sup> Otro ejemplo, referente a perseguidos por el Tribunal del Santo Oficio de Cartagena, se refiere a un grupo de mujeres de Tolú, del Nuevo Reino de Granada, donde Lucía Biáfara había confesado en 1633 que “luego bailaron alrededor de un cabrón y como iban dando la vuelta lo besaban en el trasero y dicho cabrón estaba muy contento de ello, saltando hacia arriba y descubriendo el trasero y esta rea confesaba lo besó en él y al besarlo le despidió una ventosidad hediendo a piedra de azufre y luego cenaron un ajíaco de carne humana guisado sin sal, con sólo agua...” (AHNM, Inquisición, Libro 1020, f. 326).

Bárbola y Lucía fueron procesadas en el mismo año en Cartagena, lo que podría llevarnos a pensar en la posibilidad de una comunicación entre las dos mujeres dentro de la cárcel inquisitorial, ya que una comunicación previa es bien difícil considerando las grandes distancias que hay entre Barquisimeto en la Provincia de Venezuela y Tolú en el Nuevo Reino de Granada; de cualquier manera, Antón lo fue en 1628 en Cuba, lo que implica la imposibilidad de comunicarse con las mujeres citadas. Cabe evidentemente otra hipótesis con más visos de realidad: lo que unificaba a los tres perseguidos, y los otros y otras que por falta de espacio no citamos, son los inquisidores, comenzando con el mismo Juan Sáenz de Mañozca y Mendoza, presidente del tribunal de Cartagena, quien después de graduarse de bachiller en artes en México, había cursado en Salamanca derecho y cánones, lo que es una demostración de su saber literario e inquisitorial, siendo esta ciudad uno de los centros de producción de tratados morales y manuales inquisitoriales. Como declaraba en 1612 en un momento de lucidez uno de los tres inquisidores de Logroño, Alonso de Salazar, “no hubo brujos ni embrujados en el lugar hasta que se comenzó a tratar y escribir de ellos”<sup>14</sup>.

Nuestra primera conclusión es que la construcción del relato del aquelarre americano aquí reportada pertenece al imaginario de los inquisidores, aunque es posible indicar algunos contenidos de origen popular más o menos entremezclados con el dominante de la inquisición: el diablo como indio, el tipo de comida consumida, la invocación a los espíritus, etc. En este sentido, es innegable, sobre todo después del aporte de Bajtin sobre la

<sup>13</sup> De Mello y Souza, Laura, “Bruxaria em três tempos: o sabá entre Europa, a África e a América”. En O’Phelan Godoy, Scarlett y Carmen Salazar-Soler (eds.), *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*. Ed. Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2005, pp. 181-196.

<sup>14</sup> En Henningsen, Gustav, *El abogado de las brujas*. Ed. Alianza, Madrid 1983.

obra de Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*<sup>15</sup>, que entre cultura popular y cultura elitista o literaria medieval había intercambios, apropiaciones y mediaciones de abajo hacia arriba y viceversa. De allí que, cuando los inquisidores empujan los reos hacia la construcción del relato “oficial” del aquelarre, encuentran también terreno ya abonado por las vivencias y creencias de los perseguidos. Esta conclusión depone evidentemente más a favor de la existencia discursiva del relato y no necesariamente de la ritual, así como lo ha sugerido Carlo Ginzburg.

Sin embargo, en la medida en que ese discurso, ideológico e intelectual para gran parte de los inquisidores, se hace mito para los estratos populares de esas sociedades, también recuperando fragmentos de las culturas populares y cultas del pasado, en el sentido de Gramsci, se constituye como marco cultural de referencia más o menos inconsciente para las prácticas cotidianas y las extraordinarias de las fiestas y carnavales. De hecho, es verdad que el relato mitológico adquiere a menudo autonomía propia, pero lo es también que su existencia no prosigue solamente en el “mundo de las ideas” sino que corresponde siempre a prácticas concretas, la mayoría de las veces de tipo ritual. Lo que nos llevaría a avanzar la

hipótesis de la existencia de grupos de vecinos y vecinas que, por necesidades sociales y hasta sexuales, pudieran haberse “organizado” alrededor de figuras carismáticas, sobre todo mujeres de saberes y prácticas curativas y mágicas, y realizado “cenas” donde encontraban la posibilidad de expresar más libremente su sentir intelectual y corporal, pescando en esto en la memoria de las culturas tradicionales indígenas o africanas donde, no hay que olvidarlo, existían juntas rituales que incluían prácticas culinarias y sexuales más o menos transgresivas y hasta la presencia de individuos simbólicamente mascarados o la incorporación de espíritus de la naturaleza. Como escribe Lisón Tolosana a propósito de las *Beatas*, “Todos aquellos que por razones personales, temperamentales y/o estructurales militan en ese campo intersticial pisan una superficie inclinada que insensiblemente les desliza hacia formas socio-mentales *contra*”<sup>16</sup>. Si asumimos esta hipótesis como guía, tal vez se nos abriría un mundo secreto de resistencias y alegrías compartidas, un país al revés donde son las mujeres a tener la batuta, acompañadas por hombres reacios a asumir la identidad masculina que se le imponía, al fin, el sueño de un mundo más libre.

---

<sup>15</sup> Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Ed. Alianza, Madrid 1987.

<sup>16</sup> Lisón Tolosana, Carmelo, *La España mental: el problema del mal*. Ed. Akal, Madrid 2004, pág. 66.



## BIBLIOGRAFÍA

- Amodio, Emanuele, “Curanderos y médicos ilustrados. La creación del Protomedicato en Venezuela a finales del siglo XVIII”. *Asclepio*, XLIX, 1: 95-130, Madrid 1997.
- Amodio, Emanuele, “Disciplinar los cuerpos y vigilar las conciencias. La represión inquisitorial de brujos y curanderos en la Provincia de Venezuela durante el siglo XVIII”. *Procesos históricos*, 18: 1-23, Mérida 2010.
- Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Ed. Alianza, Madrid 1987.
- Borja Gómez, Jaime Humbert, “El control de la sexualidad: negros e indios (1550-1650)”. En Jaime Humberto Borja Gómez (ed.), *Inquisición, muerte y sexualidad en el Nuevo Reino de Granada*. Editorial Ariel, Santa Fe de Bogotá 1996.
- Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo*. Alianza, Madrid 1986.
- De Mello y Souza, Laura, “Bruxaria en três tempos: o sabá entre Europa, a África e a América”. En O’Phelan Godoy, Scarlett y Carmen Salazar-Soler (eds.), *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*. Ed. Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2005, pp. 181-196.
- Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos*. Ed. Muchnik Editores, Barcelona 2000.
- Ginzburg, Carlo, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Ed. Einaudi, Torino 1989.
- Henningsen, Gustav, *El abogado de las brujas*. Ed. Alianza, Madrid 1983.
- Lisón Tolosana, Carmelo, *La España mental: el problema del mal*. Ed. Akal, Madrid 2004.
- Mannarelli, María Emma, *Hechiceras, beatas y expósitas*. Ediciones del Congreso del Perú, Lima 1999.
- Tejado Fernández, Manuel, *Aspectos de la vida social en Cartagena de Indias durante el seiscientos*. Escuela de Estudios Hispano-americanos, Sevilla 1954.
- Toribio Medina, José, *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Cartagena*. Ed. Imprenta Alzeviriana, Santiago de Chile 1899.

---

### Leyenda:

AGN: Archivo General de la Nación Caracas.

AHNM: Archivo Histórico Nacional, Madrid.

AICT: Archivo de la Iglesia de la Concepción del Tocuyo, Venezuela.

AAC: Archivo Arquidiocesano de Caracas.

---



## LOS CUERPOS DEL PODER EN LOS ANDES: LA MOMIA Y EL RETRATO

MARÍA ALBA BOVISIO Y MARTA PENHOS / ARGENTINA

**E**n el mundo andino, el cuerpo, tanto en vida como post-mortem, ha sido depositario de una fuerte carga simbólica respecto de la organización socio-política fundada en las relaciones de parentesco. Desde el nivel del ayllu hasta el del imperio, las figuras de los fundadores del linaje son el fundamento y sostén de la vida andina. El presente trabajo examina el papel de las momias reales como agentes activos en la configuración de la organización incaica, y los deslizamientos de sentido operados entre la época prehispánica y el periodo colonial respecto de la presencia del poder encarnada en los cuerpos de los antepasados y su representación en imágenes.

Partimos del supuesto de que en el pensamiento andino prehispánico nada puede existir sin materialidad y que todo lo que existe aún en su ser el objeto y la idea en un todo indivisible, lo que implica que no habría representaciones

en el sentido que éstas tienen en la cultura occidental sino presencias. La noción de *pacha*, propia del quechua y el aymara, alude en términos generales a la dimensión integrada de espacio-tiempo<sup>1</sup> de modo que no es posible pensar un ser que transcurre en el tiempo sin un estar en el espacio<sup>2</sup>.

Las fuentes coloniales, en especial las vinculadas a los procesos de extirpación de idolatrías y los diccionarios y vocabularios, así como la información que provee el registro arqueológico permiten aproximarnos al sentido de la momia real en relación con tres nociones: la de cuerpo humano, cuerpo humano muerto, y antepasado<sup>3</sup>. *Uccu* o *uku* en quechua y *hanchi* en aymara se traducen como “cuerpo del hombre y de todos los animales”, es decir que el cuerpo humano se inscribe en la misma dimensión que el cuerpo animal. Sin embargo, si atendemos a otros conceptos se evidencia que la continuidad del hombre con la naturaleza no implica la negación de su identidad parti-

<sup>1</sup> En el *Vocabulario de la lengua quechua* de González Holguín, *pacha* se traduce como “tiempo, suelo, lugar”, González Holguín, 1989 [1608], pág. 268. Bertonio traduce del aymará *pacha* como “tiempo” y como “en lugar”, pero además despliega varias entradas donde da cuenta de la inclusión de la espacialidad en el campo semántico del término, por ejemplo: “*pacha*: si se le pospone *alak* o *aca* o *manca*, significa el cielo, la tierra y el infierno [se trata del inframundo, interior de la tierra], según le precede”, Bertonio, 1984 [1608], pp. 242-3. Taylor establece que en el Vocabulario de González Holguín *pacha* tiene dos acepciones, una asociada con “el tiempo y el espacio en general” y otra con la noción de “integridad o identidad absoluta”, y en los relatos de Huarochirí un conjunto de frases se refieren a un aspecto del espacio-tiempo relacionado con la suerte, el destino, Taylor, 1987, pág. 32. En Bertonio también aparece la noción de totalidad identificada con *pacha*: “pospuesto significa todo o todos”, Bertonio, op. cit., pág. 243.

<sup>2</sup> Refiriéndose al Vocabulario de González Holguín, Porras Barrenechea señala que “Es posible deslindar [...] lo importado y lo autóctono tanto desde el punto de vista filológico como conceptual [...]”, Porras Barrenechea, 1989, XXVII. Bertonio anota: *alma* = “alma, porque ya sauen y usan deste vocablo”.

<sup>3</sup> Tal como ha señalado Surrallés (2010), no existe en quechua ni en aymara un término que equivalga a la noción renacentista de “cuerpo en general”, vale decir, como realidad limitada por una superficie y dotada de una extensión, si no que necesariamente las nociones de cuerpo remiten a lo viviente.

cular encarnada en el cuerpo. González Holguín traduce el término quechua *soncco* como “el corazón y entrañas, y el estómago y la consciencia, y el juzio o la razón, y la memoria y el corazón de la madera y la voluntad y entendimiento”; mientras que *puyhuan* significa “corazón de animales solos” y la expresión *puyhuan sonccoyok runa*, “corazón bestial, de hombre sin entendimiento”. En el diccionario de Bertonio hallamos la palabra *lloccollocco*, que en aymara designa al “corazón”, diferenciándolo de *huyna*, que denomina a los “bofes”, es decir la entraña sin entendimiento, el interior bestial. La existencia de un órgano que define el carácter de ese cuerpo como poseedor de entendimiento daría cuenta de que es en el cuerpo donde se constituye la persona diferenciada del animal. Podríamos decir que el ser persona acontece en el cuerpo.

Ahora bien, si parece haber una relación estrecha entre el cuerpo y el ser persona: ¿qué ocurre cuando el cuerpo muere? Existen términos específicos para nombrar al “cuerpo muerto”: *amaya* o *hahuari* en aymara<sup>4</sup>; *aya* en quechua<sup>5</sup>. Los cuerpos de los difuntos reciben una denominación específica, *mallqui*. El jesuita José de Arriaga lo define en estos términos: “son los huesos o cuerpos enteros de sus progenitores gentiles”<sup>6</sup>. Si bien en los diccionarios consultados no se consigna esta acepción –Bertonio traduce *mallqui* como “planta para trasplantar” y González Holguín como “la planta tierna para plantar o cualquiera árbol frutal”– en fuentes posteriores (tratados, procesos, cartas annuas), se reitera infinidad

de veces la mención a los *mallqui* como “los huesos de los difuntos”. El mismo término alude al “cuerpo de los progenitores” y a la semilla o planta, lo que claramente se vincula con el papel de los antepasados como “dadores de vida”, concepción que se expresa reiteradamente en las fuentes<sup>7</sup>. Mientras que hay palabras que designan una noción general de “antepasado” como origen de la comunidad –en quechua *machu* (viejo) o *aunquicuna* (nobles señores) y en aymara *nayra* (primero) o *haque naca* (primeras personas)– el concepto *mallqui* refiere al cuerpo en sí del difunto, cuerpo donde se constituye la persona del antepasado como dador y renovador de vida y en el caso del soberano quien otorga el poder político-religioso.

El carácter vital de los *mallqui* se expresa en su constante interacción con los vivos<sup>8</sup>. En las confesiones de indígenas aparece claramente la veneración de que eran objeto, y las consultas y rogativas que se les realizaban<sup>9</sup>. La momia, el cuerpo embalsamado o el fardo funerario no serían un cuerpo sin vida, un *amaya* o *aya*, sino el cuerpo del antepasado depositario de la historia y la identidad del grupo. Pero para que esta distinción se efectivice, y en la medida que el ser implicaría un estar, es necesario “construir” un cuerpo para el modo de ser específico del difunto/antepasado. Las evidencias arqueológicas nos muestran una verdadera fabricación, desde épocas muy tempranas, de nuevos cuerpos a partir de materiales humanos: el propio cuerpo del difunto, fibras textiles, caballos, metales, piedras, *spondylus*, etc. Se produce otra

<sup>4</sup> Bertonio, op. cit., pp. 15 y 108.

<sup>5</sup> González Holguín op. cit., 39. La “muerte” se denomina *huañuy* en quechua y *hihuaña* en aymara, distinguiéndose, en ambas lenguas, una diversidad de muertes posibles: la muerte de acuerdo a cómo llega al sujeto reviste diferentes connotaciones conceptuales. Por ejemplo, *ttuychicalla huañuy*, en quechua es “muerte instantánea”, *calpamanta huañuy* “muerte violenta”; en aymara, *huaracufina hihuañana* significa “mala muerte”, *sappa hihuañana*, “buena muerte”. En quechua “la muerte natural” se denomina: *pacarisca* o *pacarik huañuy*. La raíz *paca* o *pacca*, que significa “cosa escondida adentro”, aparece en términos como: *pacarichick*: “dar principio a alguna cosa”, *pacarini*: “nacer”, *pacarina*: “lugar de origen/creadores de su naturaleza”, *pacarik pacha*: “el principio del mundo”, *pacariy*: “renacer”. De modo que *pacca* está connotando tanto al muerto en el interior de la tierra como al feto en el útero, a la semilla germinando y a los antepasados.

<sup>6</sup> *Tratado de la Extirpación de la idolatría en el Perú*, 1621.

<sup>7</sup> A modo de ejemplo podemos citar este pasaje de una carta annua referido al hallazgo de la tumba del cacique de los checranos (obispado de Lima), Livia Cancharco: “Habiendo sido el primer cacique de aquella provincia, habían aprendido de sus mayores, por la fama y las historias que les escucharon, que él había sido fundador del género humano, que era quien daba la vida, productor de todas las plantas y de las mieces, el que daba la lluvia, el hacedor único de todos los alimentos necesarios para la conservación de la vida humana...”, *Carta Annuia*, Lima, 1614, Polia Meconi, 1999, pp. 369-70.

<sup>8</sup> “[a los *mallqui*] los cabos de años mudandoles ropas matandoles llamas ofreciendoles la sangre y chicha quemandoles sebo coca maíz [...] baylandoles diferentes bailes y quando se los baylaban el pariente mas zercano cargaba el cuerpo en las espaldas y con el bailaba un día y una noche...” Confesión de Don Alonso Ricari, principal del pueblo de San Francisco de Otuco, Cajatambo, 1656, Duviols, 1986, p. 72. Dean ha señalado este significado de la palabra *mallqui* aportando el ejemplo de Juan de Santa Cruz Pachacuti, quien en su *Relación de Antigüedades del Perú* (1613) dibuja a los ancestros como árboles con raíces, listos para ser trasplantados, Dean, 2010, pp. 30-1.

<sup>9</sup> En su informe sobre la idolatría del pueblo de Ocros, el licenciado Rodrigo Hernández Príncipe, visitador de la provincia de Huailas durante el arzobispado de Lobo Guerrero, consigna la siguiente información obtenida de las confesiones acerca de los difuntos venerados y consultados que son “los *mallquis*, que son cuerpos gentiles del común”: “Isabel Tanta manifestó a Caxa Poma y Chaupis Villca, *mallquis* de sus bizagüelos [...] María Nun manifestó a Cóndor Mallqui Cámac, progenitor de su marido...Inés Carhua Quispe hizo manifestación de Ullico Huica, *mallqui* de su marido... Cecilia Poma Caxa, vieja de 100 años [...] hizo manifestación de Hacác Colque Huanca, *mallqui* de Hernando Pisa Páucas, su marido difunto y a su tío Huacanca, *mallquis* respetados [...] Todos estos tenían sus depósitos, aunque apartados de la gente principal, y para consultar a estos se aprovechaban de unos y otros viejos y a veces de hechiceros”, Hernández Príncipe, 1923 [1622], pp. 55-6.



distinción, esta vez respecto de los vivos, ya que no se trataría solo de preservar al que fue sino de generar un nuevo cuerpo, el del antepasado que reviste un carácter divino.

Contamos con noticias muy tempranas referidas a las momias de los gobernantes incas en las que se da cuenta del estado de conservación de sus cuerpos, las telas que los envolvían, insignias y otros objetos que los acompañaban, así como el hecho de que periódicamente se sacaban para ser exhibidas en la plaza del Cuzco<sup>10</sup>. Sin duda, uno de los testimonios más interesantes es el de Polo de Ondegardo, encargado de buscar las momias incas, quien observa la “excesiva diligencia en conservar los cuerpos y sustentarlos y honrarlos después de muertos” y afirma que “embalsamaban los cuerpos muertos destos ingas”<sup>11</sup>.

Las crónicas que describen la captura, condena y ejecución de Atahualpa presentan divergencias, fundamental-

mente respecto de la fortuna del cuerpo del inca una vez muerto. Algunos señalan que fue parcialmente quemado, otros totalmente, las más tardías que fue decapitado<sup>12</sup>, pero todas coinciden en que Atahualpa eligió bautizarse para que la condena de muerte en la hoguera por traición se conmutara por la pena del garrote. Pedro Pizarro se refiere a la importancia que otorgaba Atahualpa a la conservación post-mortem de su cuerpo para poder cumplir su rol como ancestro (*mallqui*): era menos grave bautizarse que permitir que quemaran su cuerpo; de ahí que un siglo más tarde los extirpadores indicaran como procedimiento sistemático la quema de los cuerpos de los difuntos hallados en las sepulturas indígenas<sup>13</sup>.

Respecto de las técnicas de momificación las fuentes son sumamente ambiguas<sup>14</sup>. La conservación de los cuerpos en la región se remonta a etapas muy tempranas,

<sup>10</sup> La más temprana referencia a las momias se encuentra en la *Relación de la Conquista del Perú* de Pedro Sancho de la Hoz, secretario de Pizarro, fechada en 1534. De la Hoz redactó esta relación por orden de Pizarro para enviarla al rey de España, al final de la misma el autor asegura que la leyó en presencia de Pizarro y de los que estaban a su servicio quienes por haberla hallado exacta la firmaron. El original español se perdió pero previamente había sido traducido al italiano por Juan Bautista Ramusio e incorporado en su *Colección de Viajes* publicada en Venecia a mediados del siglo XVI. En 1849 Joaquín García Icazbalceta encontró en esta colección el relato de Pedro Sancho de la Hoz, lo devolvió al español y lo publicó como Apéndice del libro *Conquista del Perú* de W. H. Prescott. De la Hoz alude al cuerpo del inca Wayna Capac: “Este Guarnacaba que fue tan nombrado y temido, y lo es hasta hoy día así muerto como está, fue muy amado de sus vasallos, sujetó grandes provincias y las hizo sus tributarias; fue muy obedecido y casi adorado, y su cuerpo está en la ciudad del Cuzco, muy entero, envuelto en ricos paños y solamente le falta la punta de la nariz. Hay otras imágenes hechas de yeso o de barro las que solamente tienen los cabellos y las uñas que se cortaba y los vestidos que se ponía en vida, y son tan veneradas entre aquellas gentes como si fueran sus dioses. Lo sacan con frecuencia a la plaza con músicas y danzas, y se están de día y noche junto a él espantándole las moscas. Cuando algunos señores principales vienen a ver al cacique, van primero a saludar a estas figuras y luego al cacique, y hacen con ellas tantas ceremonias, que sería gran prolijidad escribirlas. Se junta tanta gente a estas fiestas que se hacen en aquella plaza, que pasan de cien mil ánimas”, de la Hoz, 1853 [1534], pág. 196.

<sup>11</sup> de Ondegardo, 1918 [1570], pp. 7-8. El tratado *Los errores y supersticiones de los indios* es el resumen del perdido *Tratado y averiguación de los errores y supersticiones de los indios*, en el que Polo volcó la información recabada en la encuesta sobre religión indígena. En 1559 había sido nombrado corregidor del Cuzco por el virrey Marqués de Cañete. Los documentos posteriores, surgidos de los procesos de extirpación de idolatrías, dan cuenta de que esta necesidad y cuidado no era solo propia de la elite sino que alcanzaba a todos los estratos de la población. Por ejemplo en el informe de la misión de los jesuitas Pablo José de Arriaga e Ignacio Teruel a las provincias de Ocros y Lampas, Cajatambo, 1619, se consigna que: “Andando los padres en esta visita tuvieron noticia que en un pueblo adonde no avían aun entrado avían sacado dos cuerpos y teniedolos en una casa con vaile y borrachera publica de todo el pueblo dos o tres día [...] y tienen tan buena traza en disponer los cuerpos que no se comen de gusanos antes se secan y enjugan de suerte que se halló cuerpos de mas de doscientos y trescientos años entre otros se hallaron de dos casiques antiquísimos vestidos de ropas muy ricas con los ojos de oro y mucha plumería por todo el cuerpo de que hazen lindos vestidos y unas como medias lunar que ponen en la cabeza a modo diadema y otras cosas estas huacas y cuerpos muertos adoran y consultan en sus necessidades...”, Duviols, 1986, pág. 452. En una *Carta Annuá*, también referida a una misión posterior a la provincia de Ocros, fechada en el año 1675, los padres explican: “hallamos que en una pieza de ropa que tegan en los valles de algodón, muy limpia y muy delgada cosido estaba enbuelto y recién coçido un cuerpo cruçados sobre los pechos los braços, el cabello negro y muy largo en postura de quien estaba sentado, tenía en la boca y sobre las rodillas unas tortas de mayz mascado que llaman parpa no sele veyá hueso alguno porque la piel estaba tan entera, tan enjuta y tan fuerte q. causó admiracion a quantos la vimos [...] avia poco le avían hecho por resurrección su fiesta pues estaban tan reçientes los ilbanes”, Polia Meconi, op.cit., pág. 540.

<sup>12</sup> Véase Ramos, 2010, p. 62.

<sup>13</sup> Este Atabalipa había hecho entender a sus mujeres e indias que si no le quemaban el cuerpo, aunque le matasen avía de bolver a ellos; que el sol su padre le resucitaría. Pues sacándole a dar garrote a la plaza, el padre fray Vicente de Valverde ya dicho le predicó diziéndole se tornase cristiano; y él dixo que si él se tornaba cristiano si le quemarían; y dixéronle que no; y dixo que pues no le avían de quemar que quería ser baptizado, así fray Vicente le baptizó y le dieron garrote, y otro día le enterraron en la yglesia que en Xaxamalca teníamos los españoles, Pedro Pizarro, 1853 [1571], pág. 221.

<sup>14</sup> Por ejemplo, Garcilaso, al describir el interior del Coricancha (que difícilmente haya visto directamente), señala: “A un lado y a otro de la imagen del Sol estaban los cuerpos de los reyes muertos puestos por su antigüedad, como hijos de ese Sol embalsamados que (no se sabe como) parecían estar vivos: estaban asentados en sus sillas de oro, puestas sobre los tablonés de oro en lo que solían asentare”, Garcilaso de la Vega, 1960 [1609], pág. 519. Polo, quien halló varias momias y envió algunas de ellas a Lima simplemente señala que estaban “embalsamadas”. Los cronistas que afirman haberlas visto como Garcilaso, Acosta y Calancha insisten en que estaban muy bien conservadas sin más detalles.



Fig. 1 *Fardo de necrópolis en Paracas, costa sur del Perú, siglo V a.C.*



Fig. 2 *Fardo de necrópolis en Paracas, costa sur del Perú, siglo V a.C., esquema del interior.*

como los fardos de la cultura Paracas, que ponen de manifiesto prácticas de preparación del cuerpo en manos de expertos<sup>15</sup> (Figs. 1 y 2). El tratamiento que recibe el cuerpo del difunto varía de acuerdo a las épocas y regiones, como muestra el registro arqueológico<sup>16</sup>. Sin embargo, en todos los casos se verifica el interés por la preservación total o parcial del cuerpo, al mismo tiempo que la construcción de un nuevo cuerpo. Cabe enfatizar que si bien las fuentes hablan del *mallqui* como “los huesos o cuerpos de los progenitores”, el registro arqueológico da cuenta de la elaboración de un nuevo cuerpo que involucra a esos huesos o cuerpos<sup>17</sup>. En este sentido consideramos que la elaboración de los fardos funerarios no implicaba solo la utilización de numerosas capas de materiales absorbentes (algodón, cueros, esteras de paja) a fin de mantener seco el cuerpo, sino que se generaba un cuerpo que podía ser vestido y adornado, tal como vemos, por ejemplo, en los fardos wari con falsas cabezas, túnicas y tocados iguales a los que los gobernantes habían usado en vida<sup>18</sup> (Figs. 3, 4 y 5). La idea de que es necesario un cuerpo específico para constituirse en ancestro, que subsume el cuerpo que se tuvo en vida tanto como los objetos que definían la identidad social de ese cuerpo, no implica que éste deba parecerse a aquel. Justamente es en la nueva corporalidad que se operaría la constitución del ancestro diferenciado de los vivos<sup>19</sup>. En este sentido podríamos pensar que el ancestro no se identifica con un individuo sino con una red de relaciones, asociadas al origen del grupo y a su identidad, que involucran a los fundadores de linaje, sus lugares de origen, los ciclos vitales, etc. Los diversos autores que se han ocupado de su papel en Andes coinciden en señalar que la presencia material (la tumba y/o el cuerpo) está en estrecha relación con la apropiación territorial, la preservación de la memoria y el control y relación con la naturaleza.

Otra constante, aunque expresada en una variedad de modos de disponer los cuerpos para tal fin, es la necesidad

de interacción con los ancestros por medio de rituales periódicos que siempre incluyen ofrendas. En el caso de los incas, como expresan reiteradamente las fuentes, durante los ritos parece haber sido ineludible la presencia concreta de la momia real, que afirma y reafirma la identidad del grupo y el poder sobre las poblaciones dominadas a través de una puesta en escena en la que el ancestro divino es protagonista presencial que legitima el lugar de su heredero.

Uno de los ejes principales de la cristianización en los Andes se operó respecto de la muerte. Ramos se refiere a “la estrategia misionera (de los jesuitas) de establecer una relación especial con algún grupo de descendientes de los incas y acoger en sus iglesias bóvedas funerarias para ellos” y explica que “los entierros y rituales para los muertos en estos lugares hicieron posible la regeneración y cristianización de la memoria de sus antepasados”<sup>20</sup>. Es claro que para los evangelizadores era central evitar el culto al cuerpo del ancestro. El conocido caso de las momias que Polo de Ondegardo envió a Lima en 1559 muestra que se reservó una cripta o recinto subterráneo para guardarlas en el Hospital de San Andrés, con el fin de evitar el acceso de los indígenas a ellas<sup>21</sup>. En este sentido, se plantean algunas cuestiones acerca del valor simbólico-material que españoles e indígenas concedieron al ancestro durante el periodo colonial. La primera tiene que ver con la búsqueda de una eficacia en el control sobre el cuerpo muerto de los miembros de la elite inca por parte de los españoles, que parece implicar el reconocimiento de su alta significación como presencia concreta del poder.

La segunda cuestión refiere al carácter que revestían, para las elites indígenas, las insignias de poder, las tradicionales y las que se adoptaron posteriormente, ya fueran provenientes de Europa o pertenecientes a la cultura andina pero resignificadas. Bunster ha mostrado la importancia que estas elites otorgaron a los elementos constitutivos del rango en los siglos XVI y XVII como medios

<sup>15</sup> En los cuerpos de los fardos funerarios se han encontrado evidencias de suturas, cortes, ataduras, extracción de vísceras y de grasa, Alonso Sagasetta de Ilurdoz, 1991, pág. 136; y secado al fuego y aplicado de resinas, Dwyer y Dwyer, 1975.

<sup>16</sup> Respecto de las prácticas funerarias andinas puede verse: Isbell, 1997, Salomon, 1995, Kaulicke, 2000. Ramos ha realizado una completa síntesis en: Ramos, 2010, cap. 1.

<sup>17</sup> Lamentablemente no se han hallado en el registro arqueológico las momias incas a las que refieren las fuentes pero si atendemos a los hallazgos en cementerios de las costa peruana de fardos de época incaica podemos constatar la larga duración de prácticas que implicaban la construcción de este nuevo cuerpo que a nuestro entender es el *mallqui*.

<sup>18</sup> Estos nuevos cuerpos pueden ser colectivos, como el caso de los fardos hallados en el cementerio de época incaica excavado por Cock en Lima donde en el interior de un fardo con falsa cabeza podían hallarse más de un individuo, Cock, 2002.

<sup>19</sup> En algunos casos se han registrado procesos de remoción de algunos huesos post-mortem, sobre todo cráneos, que se han colocado en otras tumbas. Posiblemente en estos rituales funerarios secundarios los huesos o partes del cuerpo manipulados adquiriesen un nuevo significado, Ramos, 2010, pág. 52. Esto podría estar asociado, a nuestro juicio, al proceso de ancestralización.

<sup>20</sup> Ramos, 2010, pág. 253. Sería objeto de discusión la diferencia de los procesos de cristianización respecto a si se trata de la elite indígena o del “pueblo”, puesto que las fuentes de extirpación dan cuenta del robo de cuerpos de los cementerios cristianos para ser depositados en los machayes (enterramientos indígenas).

<sup>21</sup> Ver Hampe, 1982; Bauer y Rodríguez dan cuenta de los últimos trabajos arqueológicos realizados en el lugar, 2007.





Fig. 3 *Momia wari*, costa central del Perú, siglo IX.



Fig. 4 *Momia wari*, costa central del Perú, siglo IX, esquema del interior.



Fig. 5 Reconstrucción del interior del fardo de 175 kg. conteniendo un adulto, un bebé y varios elementos (alimentos, vasijas, pieles de animales, alfileres de plata y cobre, spondylus). Cementerio incaico en Lima.

de afirmación de la sacralidad “de la cual emanaba el poder y la legitimidad de las autoridades étnicas”<sup>22</sup>. Los signos exteriores del poder también se vinculaban directamente con los antepasados y podían asimilarse a las *conopas*, *wakas* móviles que se heredaban de padres a hijos<sup>23</sup>.

Dejaremos abiertas por el momento estas cuestiones para preguntarnos qué aspecto revestía el cuerpo del ancestro. Al respecto no contamos con ninguna evidencia directa y las crónicas son muy ambiguas, aunque todos coinciden en su presencia en el Coricancha y en su aparición y participación en las celebraciones importantes para el imperio. Junto con ellos, participaban los *wawqe*, *wakas* “escultóricas” que por lo que se deduce de las fuentes eran piedras con formas antropomorfas o sin ninguna intervención (pero vestidas con *cumbi*) o esculturas en oro, que recibían el mismo trato que las momias y también tenían vínculos de parentesco con los incas<sup>24</sup>. El término *wawque*, que según lo que nos indican los diccionarios significa “hermano”, “amigo”, se identifica con el cuerpo del antepasado en tanto doble (gemelo), reforzando la idea del parentesco que vincula a ambos (*mallqui* y *wawqe*)<sup>25</sup>.

Los autores coloniales utilizan indistintamente los términos “bulto” y “momia” para referirse a los cuerpos de los ancestros<sup>26</sup>. El término “bulto”, por un lado puede referir más a los fardos funerarios que a cuerpos embalsamados con la apariencia que los individuos habrían tenido en vida, y por otro a las figuras en piedra o metales preciosos de los antepasados, los *wawqe*, que se vestían y ornaban al igual que los fardos. De hecho, en el castellano de la época

“bulto” “significa algunas veces la efigie puesta sobre la sepultura del Principe” pero también “la figura [...] que hace el entallador, o escultor, por ser figura con cuerpo”<sup>27</sup>, abriendo la posibilidad de homologar el cuerpo construido del difunto y su versión “escultórica” con la representación del muerto en las esculturas funerarias europeas.

Las crónicas mencionan además que tanto el cuerpo conservado –que a nuestro entender remite al cuerpo construido del ancestro identificable con el fardo funerario (*mallqui*)– como los cuerpos artificiales (posiblemente esculturas en diversos materiales) ligados a antepasados míticos, tenían uno o más dobles (*wawqe*), lo que sumado a la “igualdad de trato y vestimenta” que se les daba, señala la idea de que se trata de dos tipos de corporalidad identificadas con el ancestro (donde la distinción entre mítico y humano no reviste significación porque el carácter humano se ha trascendido) que es indispensable resguardar y cuya existencia no es única ni unívoca, sino múltiple, de ahí que el doble establezca con el ancestro una relación de continuidad e identidad y no de sustitución. Todos son antepasados sagrados, todos son presencias vivientes que refuerzan la organización social, política y religiosa<sup>28</sup>. De modo que no podemos comprender estas expresiones como una “representación” imperecedera del cuerpo perecedero, como en ocasiones lo hicieron los cronistas españoles en su esfuerzo por comprenderlas<sup>29</sup>.

Como ya indicamos, los españoles intentaron tomar el control de estas corporalidades sagradas. El caso de uno de los hijos de Huayna Capac, a quien el provisor Luis de

<sup>22</sup> Bunster, 2001, pág. 6.

<sup>23</sup> [...] las *Conopas* se heredan siempre de padres a hijos [...] A todos las *Conopas* [...] se les da la misma adoración que a las *huacas*, solo que la de estas es pública y común de toda la provincia, de todo el pueblo, de todo el *ayllo*, según es la *huaca* y las de las *conopas* es secreta y particular de los de la casa. Este culto o veneración o se la dan ellos mismos [...] o llaman [...] al hechicero...”, Arriaga, 1621, pág. 26.

<sup>24</sup> “La tercera *guaca* [del *ceque* *Payan*, segundo del *Chinchaysuyu*] era un ídolo de oro macizo, llamado *Intiillapa*, que quiere decir Trueno del Sol; el cual estaba puesto en unas ricas andas de oro. Hizolo *Inca-Yupanqui*, y tomólo por *guaque* ó hermano...”, de Ondegardo, 1570b, pág. 5. “...*Punchao yncá*, que era el Sol y el *Pachayachachi* que era otro ídolo figura de hombre, que quiere decir el dicho bocablo, Hacedor, y otro ydolo llamado *Chuquiylla Yllapa* que era la *huaca* del Relámpago y Trueno y Rayo la cual era forma de persona, aunque no le veían el rostro. Además tenían un *llayto* de oro y oregeras de oro y medalla de oro...”, Molina, 1573, p. 67. De la Hoz al describir lo que se fundió en oro y plata en la sierra central de Xauxa por orden de Pizarro menciona: “...y entre otras cosas singulares eran muy de ver cuatro carneros de oro fino muy grandes, y diez o doce figuras de mujer, del tamaño de las mujeres de aquella tierra, todas de oro fino, tan hermosas y bien hechas como si estuvieran vivas. Éstas las tenían ellos en tanta veneración como si fueran señoras de todo el mundo y vivas, y las vestían de ropas hermosas y finísimas, y las adoraban por Diosas, y les daban de comer y hablaban con ellas como si fueran mujeres de carne”, de la Hoz, op.cit., pág. 31. Cobo describe a la *waka* *Wanakaury*, hermano del Inca identificado con el cerro homónimo como “una piedra tosca, mediana, sin figura y algo ahusada” (Cobo 1990: 74).

<sup>25</sup> En quechua, según González Holguín: “*Huauque*: se dicen de los hermanos, varones y todos varones y hembras”, op. cit., p.190; en aymara para Bertonio: “*Huaque*: amigo (es vocablo tomado del Quichua y acá poco usado)”, op. cit., pág. 154. Acerca de la identificación *wawque* - doble, ver Dean, op. cit., pág. 32.

<sup>26</sup> El padre Bartolomé de Segovia, que en 1535 describe el Inti Raymi (fiesta del sol, que según Millones es la única que los españoles habrían podido ver directamente) se refiere a los “bultos”, que se trasladaban de templos y santuarios a una explanada que quedaba a la entrada del Cuzco, Millones, 2001, pp. 91-93.

<sup>27</sup> Covarrubias y Orozco, 1611, pág. 168.

<sup>28</sup> Excede los alcances de este trabajo pero creemos pertinente vincular la imagen de la momia inca con las momias de *capacocha* en tanto el ajuar de los niños permite afirmar que se trata de dobles del inca y la coya en miniatura.

<sup>29</sup> Dean plantea que la consideración de los *wawqe* como ídolos se basa en una comprensión errada de los mismos como representación, es decir como sustitutos de los antepasados, 2010, pág. 38.

Morales pide que le entregue la momia de su padre como prueba de su conversión, es ilustrativo al respecto. Las fuentes no son claras sobre si entregó el cuerpo o uno de los *wawqe* o doble<sup>30</sup>, pero si aceptamos que el doble es gemelo, sigue operando el valor sacro del ancestro corporizado.

Retomando entonces el problema de la apariencia, podemos decir que momias, fardos y *wawqe* no se concebían a partir de una mimesis en el sentido de semejanza que recuerde el aspecto del difunto<sup>31</sup>. ¿Pero qué sucede si consideramos los retratos de los incas realizados en época colonial? Dentro de una iconografía vasta y compleja<sup>32</sup> es necesario focalizar en aquellos que fueron encargados por los descendientes de los incas o por miembros de la élite indígena<sup>33</sup>. Si tomamos uno de los ejemplos más conocidos, el de la familia Chihuantopa (Fig. 6), no podemos eludir la pregunta sobre el valor y significación que sus comitentes asignaron a estas imágenes. ¿Pueden leerse como una respuesta al control sobre los cuerpos muertos que impusieron los españoles, quienes buscaron con tesón los *mallqui* y los destruyeron u ocultaron en su intento por desterrar el culto a los ancestros? ¿Asumieron totalmente la valencia y funciones de los *wawqe*, de las *conopas*? ¿O más bien se contarían entre las insignias del poder que garantizaban la identidad de sus poseedores y la relación efectiva con los antepasados prehispánicos? ¿Funcionaron entonces como representación o guardan el carácter de doble?

No nos encontramos aún en condiciones de responder a estas preguntas con certeza. Sin embargo, trataremos de acercar algunas hipótesis. En su estudio sobre el tema, Dean considera central la creencia de los pueblos andinos en un espíritu o esencia que puede corporizarse en diferentes objetos, el *kamay* o *samay*, que la autora asimila a *ánima*<sup>34</sup>. A nuestro juicio, aún aceptando la existencia en la cosmovisión andina prehispánica de un “principio vital”, el mismo no puede concebirse, como en el caso del alma cristiana, desprendido de su condición material. Es por ello que más que plantear la idea de una “transustanciación” del *kamay* que habría permitido a los retratos funcionar a la manera de *wawqe*, queremos enfatizar en la

necesidad de construir un cuerpo *del* ancestro, no *para* el ancestro. Esta centralidad de lo material en relación con lo sagrado hace más agudo el contraste entre momias, fardos y *wawqe*, y los retratos, que sólo tienen en común con ellos el hecho de ser resultado de una confección.

Sin duda, los retratos de miembros de linajes nobles tuvieron una función fundamental en la conservación y resignificación de la memoria de las élites, obligadas a adaptarse y hasta aprovechar en ocasiones el *statu quo* posconquista. Fuesen utilizadas como parte de solicitudes de prerrogativas ante la corona o para ser exhibidas en su propio entorno, estas pinturas mostraban la relación entre los descendientes de los incas y sus antepasados, contribuyendo a legitimar la herencia de un poder, recortado y subordinado, pero poder al fin. Ahora bien, la apropiación activa del género del retrato por parte de estas elites instala una tensión entre dos lógicas de pensamiento diferentes, una basada en el concepto de representación, y otra en la que no se concibe que algo esté en lugar de otra cosa sino que siempre significa lo que es, vale decir que no hay distinción entre significado y significante. Tensión que, sin resolverse, pudo expresarse por medio de un género que ya venía de Europa con una carga de complejos sentidos simbólicos. Es ineludible citar aquí a Marin, quien a partir del análisis del retrato de Luis XIV, demuestra que la imagen no sólo exhibe y justifica el poder y lo hace reconocible, sino que intensifica su fuerza, la multiplica. Todo ello a causa de su doble dimensión de representación que está en lugar del cuerpo ausente del soberano y de presencia como objeto<sup>35</sup>. En este sentido, los indígenas nobles, que como menciona Dean participaban de las ceremonias en las que se rendía homenaje al rey ausente que en su retrato pintado se hacía presente<sup>36</sup>, podrían haber encontrado en el género una vía mediante la cual el ancestro prehispánico adquiriría una entidad en el mundo colonial sin dejar de existir dentro de una lógica que demanda materialidad.

Pero consideremos algunos aspectos de esta cuestión. Teniendo en cuenta que el *mallqui* implica la inclusión necesaria del cuerpo de quien en vida fue el antepasado,

<sup>30</sup> Ramos, op. cit.: 252.

<sup>31</sup> No podemos abordar aquí una discusión sobre el concepto de mimesis, pero vale la pena mencionar que, en lo que se refiere a las antiguas culturas del Mediterráneo, los *kolossos*, figuras de piedra que participaban de los ritos funerarios, presentarían una mimesis en el sentido de una relación entre dos ámbitos diferentes, el de los vivos y el de los muertos: “El *kolossos* es [...] un doble del muerto, no una imagen”, Bozal, 1987, pp. 65-95. También Belting ha estudiado el papel de los dobles en los cultos a los muertos, afirmando que guardaban con ellos una semejanza ontológica, 2002, cap. 5. Cummins, por su parte, afirma, en base a un análisis de fuentes coloniales, que si bien existieron pinturas incas, “no eran imágenes que reproducían formas que se corresponden con el mundo conocido; no eran miméticas”, 1994, pág. 199.

<sup>32</sup> Gisbert brinda un panorama abarcador de la misma, 1980.

<sup>33</sup> Como expresa Cummins, “estas imágenes fueron portadoras de varias y a menudo diferentes agendas y deseos, de acuerdo a quién las encargó y al público al cual se dirigían”, Cummins, 2003, pág. 40.

<sup>34</sup> Dean, op. cit., pp. 33-35.

<sup>35</sup> Marin (1982), pp. 11-13. Ver también Chartier (1996).

<sup>36</sup> Dean, op. cit., pág. 45.





Fig. 6 *Retrato de Marcos Chihuantopa*, s. XVIII, Museo Arqueológico, Cuzco, Perú.



Fig. 7 *Retrato de cacique*, s. XVIII, Museo Arqueológico, Cuzco, Perú.



Fig. 8 *Retrato de Alonso Chihuantopa*, s. XVIII, Museo Arqueológico, Cuzco, Perú.

el retrato, como presencia opaca que marca la ausencia del cuerpo representado, no es homologable a él. Esto abre a pensar, como propone Dean, que el retrato pudo haber ocupado el lugar del *wawqe* o de la *conopa*, cuya materialidad era diferente de la del *mallqui*. Sin embargo, para afirmar esto con toda certeza es preciso contar con información que nos muestre un tratamiento del retrato en todos los sentidos similar al que se les daba al fardo (*mallqui*) y a su doble (*wawqe*): ofrendas, consultas, participación en la vida social, etc. Los usos de los retratos de descendientes de los incas de acuerdo a lo que mencionan las fuentes indican más bien una variedad de prácticas vinculadas con el prestigio y los privilegios que estos linajes pretendían detentar en la sociedad colonial. Los comitentes de estos retratos probablemente hayan sido conscientes de la dificultad de instalarse en un terreno ambivalente entre la pura presencia de lo sagrado y la representación del poder que suponía la herencia del mismo. Pero también de la oportunidad que el retrato brindaba para darle nuevo cuerpo a los antepasados y a la vez instalarlos e instalarse ellos mismos como imagen en el universo visual y cultural de la colonia. Imágenes bifrontes, los retratos combinan de distintos modos escudos, estandartes y elementos de la vestimenta española junto con la mascaipacha, *uncus* con tocapus, parasoles (en el caso de las ñustas y coyas), exhibiendo esas insignias del poder y generando probablemente diferentes respuestas en españoles e indígenas (Figs. 7 y 8).

Y algunos de esos comitentes parecen haber estado lejos de desconocer la necesidad de que la imagen guardara parecido con el modelo como modo de alcanzar un

resultado eficaz. En el siglo XVIII, en el marco de controversias entre distintas familias nobles en torno al reconocimiento de su ascendencia incaica, un expediente acompañado de retratos dice: “Ytten declaro que dejo el retrato de mi madre Doña Manuela Thupa Amaru Ñusta, quien se mandó retratar a su semejanza... Ytten declaro, haver mandado sacar mi retrato, al que no le falta cosa alguna de mi fisonomía, el que inmediatamente presenté con el correspondiente escrito ante la Real Justicia de esta ciudad para que lo declarase por tal mi retrato...”<sup>37</sup>

Ahora bien, en relación con los interrogantes formulados, hay que diferenciar entre retratos de vivos y de muertos, ya que la razón de ser del *mallqui* y del *wawqe* entre los incas prehispánicos es la ancestralización que acontece con el rey difunto. Por lo tanto, si un retrato del antepasado podría haber funcionado como *wawqe*, en el caso del retrato de los vivos habría adquirido un sentido como prueba de verdad y unos usos vinculados a la manifestación y demostración del linaje en el contexto de la dominación española, lo que explicaría la demanda de semejanza respecto del retratado.

*Mallqui*, *wawqe*, retrato... todos ellos construcciones del hombre, las primeras presencia de lo real material, la última representación ilusoria de lo real ausente. Podemos concluir provisoriamente que en el mundo andino colonial no habría triunfado el concepto de representación pero sí se habría introducido a la manera de una lógica que permitía, sobre todo a la elite indígena, negociar lugares de poder y prestigio con el conquistador y a la vez preservar su identidad.

<sup>37</sup> El expediente, fechado en 1778, fue presentado por Diego Betancur Tupac Amaru, que mantenía un largo pleito con José Gabriel Condorcanqui por derechos sucesorios, citado en Gisbert, op. cit., pp. 151-2.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Pedro José (1940) *Historia natural y moral de las Indias* [1590]. México, F.C.E.
- Alonso Sagaset de Ilurdoz, Alicia (1991) “Los ritos funerarios en los Andes”. *Los Incas y el Antiguo Perú, 3000 años de historia*. Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Arriaga, Pablo José de (1984) *Extirpación de la idolatría en el Perú* [1621]. Edición de María Isabel Balducci. CONICET, Buenos Aires.
- Bauer, Brian S. y Antonio Coello Rodríguez (2007) “The Hospital of San Andres (Lima, Peru) and the Search for the Royal Mummies of the Incas”, *Fieldiana Anthropology*, New Series, N° 39, Chicago, Field Museum of Natural History.
- Bertonio, Ludovico (1984) *Vocabulario de la lengua aymara* [1612]. Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social. Instituto Francés de Estudios Andinos, Cochabamba.
- Bovisio, M. A. (2007) “Las huacas andinas: lo sobrenatural viviente”, en: *La imagen sagrada y sacralizada*. México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, pp. 254-278.
- Bunster, Cora (2001) “Las autoridades indígenas y los símbolos de prestigio”, en *Andes*, n° 012, Salta, Universidad Nacional de Salta.
- Chartier, Roger (1996) “Poderes y límites de la representación, en *Escribir las prácticas*. Foucault, De Certau, Marin, Buenos Aires, Manantial.
- Cobo, Bernabé (1956) *Historia del Nuevo Mundo*, Madrid, Atlas [1653].
- Cock, Guillermo (2002) “Inca Recue”, *National Geographic*, mayo, pp. 78-91.
- Covarrubias y Orozco, Sebastián (1611) *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez impresor del Rey. Versión digital en <http://books.google.com.ar/>
- Cummins, Tom (1994) “Representations in the Sixteenth Century and the Colonial Image of the Inca” en Hill Boone, Elizabeth y Walter Mignolo (eds.) *Writing without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham & London, Duke University Press.
- (2003) “Imitación e invención en el barroco peruano”, en AAVV, *Barroco Peruano 2*, Lima, Banco de Crédito del Perú.
- Dean, Carolyn (2010) “The alter-life of Inka Rulers: Andean Death Before and After Spanish Colonization”, *Hispanic Issues On Line*, n° 7.
- De la Hoz, Pedro Sancho (1853) “Relación de la Conquista del Perú” [1534], en De Vedia, Enrique, *Historiadores primitivos de Indias*, Tomo II. Madrid, Biblioteca Cervantes.
- Dwyer, Jane y Dwyer, Edward (1975) “The Paracas Cemeteries: mortuary patterns in a Peruvian South Coastal Tradition”, Benson, E.P. (ed.) *Death and Afterlife in Precolumbian America*. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- Duviols, Pierre (1977) *La destrucción de las religiones andinas*. México, UNAM.
- (1986) *Cultura andina y represión. Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías, Cajatambo, siglo XVII*. Cusco, Centro de estudios rurales andinos “Bartolomé de las Casas”.
- Garcilaso de la Vega, Inca (1960) *Comentarios Reales de los Incas* [1609], TOMO CLXXXIV-CXXXV, Madrid, BAE.
- Gisbert, Teresa (2004) *Iconografía y mitos indígenas en el arte* [1980], La Paz, Editorial Gisbert.
- Gonzalez Holguin, Diego (1952) *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú* [1608]. Universidad Nacional de San Marcos, Lima.
- Hampe Martinez, Teodoro (1982) “Las momias de los Incas en Lima”, *Revista del Museo Nacional* n° 46, Lima.
- Hernandez Príncipe, Rodrigo (1923) “Mitología andina” [1622]. *Inca, I*, Lima.
- Isbell, William (1997) *Mummies and Mortuary Monuments*. Austin, University of Texas Press.
- Kaulicke, Peter (2000) *Memoria y muerte en el Perú Antiguo*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Marin, Louis (1981) *Le portrait du roi*. Paris, Ed. Minuit.
- Millones, Luis (2001) “La fe y el espectáculo: breve historia de la vida ceremonial andina”, en Millones, L. y Villa Rodríguez, J.(ed.), *Perú, el legado de la historia*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Colección América.
- Molina, Cristobal de (1989) “Relación de las fábulas y ritos de los incas”. *Fábulas y mitos de los incas*. Edición de Pierre Duviols y Henrique Urbano. Madrid, Historia 16.
- Pizarro, Pedro (1853) “Relación del descubrimiento y conquista del Perú” [1571] en De Vedia, Enrique, *Historiadores primitivos de Indias*, Tomo II. Madrid, Biblioteca Cervantes.
- Polia Meconi, Mario (1999) *La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús 1581-1752*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Polo de Ondegardo, Juan (1918 a) “Los errores y supersticiones de los indios” [1570]. *Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú*, tomo III. Edición de Horacio Urteaga. Lima, Imprenta Sanmartí.
- (1918 b) “Carta de los adoratorios y guacas. 1570”. *Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú*, tomo III. Edición de Horacio Urteaga. Lima, Imprenta Sanmartí.
- Ramos, Gabriela (2010) *Muerte y conversión en los Andes. Lima y Cuzco, 1532-1610*. IEP. Lima.
- Salomon, Frank (1995) “The Beautiful grandparents: Andean Ancestors Shrines and Mortuary Ritual as Seen Through Colonial Records”. En Dillehay, Tom, editor *Tombs for the living: Andean Mortuary Practices. A symposium at Dumbarton Oaks, 12 th and 13 th October 1991*. Washington D.C.
- Surrallés, Alexandre (2010) “La retórica de traducir el cuerpo”, en Gutiérrez Estévez, M. y Pitarch, P (ed.) *Retóricas del cuerpo americano*. Iberoamericana- Vervuert, Madrid.
- Taylor, Gerard, editor (1987) *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII* [1608]. Lima, IEP.



## LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO INDIO EN EL PERÚ POR MEDIO DE LA VESTIMENTA (SIGLO XVI)

ALEJANDRA VEGA PALMA / CHILE<sup>1</sup>

En las páginas que siguen, se plantea una discusión en torno a la construcción del sujeto indio en el Perú por medio de la vestimenta. Se trata de una temática pertinente a la convocatoria a trabajar en torno a las imágenes del poder. Las prendas de vestir, el calzado, el tocado, el modo en que se utiliza el cabello, entre otros, constituyen marcadores visuales que habilitan y expresan la inscripción social de los sujetos y vehiculan relaciones de poder. Esto fue así tanto en la tradición cristiana occidental, de la cual son portadores los conquistadores y las instituciones hispanas instauradas en América; como en las sociedades indígenas que ocupaban el territorio del Tawantinsuyu, matriz territorial a partir de la cual se construyó el virreinato del Perú. Sin embargo, el traje no operaba de la misma manera en estos horizontes culturales. Por el contrario, los usos y significados de la vestimenta movilizaban sentidos y prácticas sociales, políticas, sagradas, productivas y horizontes estéticos diferentes, que se rearticulaban en el contexto colonial en formación<sup>2</sup>.

Para los efectos del presente trabajo, voy a centrarme, en particular, en las políticas hispanas en torno al traje que debía utilizar el sujeto indio. Antes de entrar en el foco de la discusión, dos consideraciones. Al referirme al Perú, remito a una de las acepciones de ese topónimo

presente en la documentación del siglo XVI, para aludir a lo que había sido el espacio del Tawantinsuyu, tal como va a ser leído luego de la conquista y en torno a los ejes Lima-Cuzco-Potosí. En segundo lugar, me estoy centrando en el siglo XVI, con unos bordes algo difusos: aunque el ingreso de la hueste de Pizarro hacia los Andes se realiza recién en 1532, las prácticas desplegadas en este territorio por la hueste de conquista y por las instituciones metropolitanas, la preceden; al mismo tiempo, porque el proceso que analizo –el de la construcción visual del sujeto indio– no puede pensarse como una cuestión clausurada ni definitiva al iniciarse la centuria siguiente.

El planteamiento general que guía esta ponencia es el reconocimiento de la multiplicidad de procesos que convergieron en el siglo XVI en la construcción de un sujeto colonial denominado indio. Suscribo la afirmación, ampliamente difundida, que el indio no existe antes de 1492, porque se trata de una categoría ensayada, modificada, impuesta, incluso negociada, que identifica y localiza un tipo de sujeto específico en la trama de relaciones sociales coloniales en proceso de fijación. Las sociedades indígenas que enfrentaron la invasión de la hueste de conquista y la configuración de nuevas relaciones sociales, políticas y simbó-

<sup>1</sup> Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

<sup>2</sup> Jean-Jacques Decoster, "Identidad étnica y manipulación cultural: La indumentaria inca en la época colonial", *Estudios Atacameños* N° 29 (2005), pág. 163; ELENA PHIPPS, "Garments and identity in the colonial Andes" en Elena Phipps, Johanna Hecht y Cristina Esteras Martin, *The colonial Andes. Tapestries and silverwork, 1530-1830 (catálogo de exposición)*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2004, pág. 17.



licas en lo que hasta entonces eran sus territorios fueron transformadas, desde la óptica colonial, en sujetos indios<sup>3</sup>.

El indio se construyó como natural del territorio bautizado primero como Oriente, luego Nuevo Mundo y América. Al reducirlo a la categoría de súbdito de la corona castellana, el indio debía, de acuerdo a su *naturaleza*, pagar un tributo y someterse a policía, lo que implicaba adoptar un extenso repertorio de prácticas sociales, inscritas en una conquista que va mucho más allá de las armas<sup>4</sup>.

Atendiendo a la particular manera de inscribirse de los sujetos en la trama social de las sociedades europeas de Antiguo Régimen y la sociedad colonial en construcción, que combina nociones de sangre, parentela, linaje y nación, la vestimenta desempeña, como es bien sabido, un rol fundamental. La vestimenta encarna, es la cualidad misma de lo que viste, al modo del signo en su dimensión sagrada –en la medida que da cuenta de afinidades secretas entre lo que se muestra y lo que se es–. Por otra parte, en tanto dispositivo, la vestimenta modela el cuerpo de quien lo porta. Como tal, y atendiendo a la relectura barroca del signo, la vestimenta también oculta y engaña. En este segundo nivel, la vestimenta es productiva, es decir provoca efectos.

Al dar cuenta de la vestimenta, la tensión entre la capacidad expresiva y la capacidad productiva de la ropa es muy elocuente, y se encuentra en los más variados tipos discursivos del periodo, no sólo en territorio americano: comedias, diálogos e historias moralizantes, crónicas de los sucesos de los reyes, incluso libros de refranes:

*“No desestimes al pobre: o mal vestido. Que es posible sea singular en algunas gracias. Segun que a las vezes so mala capa: yace buen beuedor”*

*“Que comoquiera que ande vestido o calçado es quien es”*

*“Por las obras, no por el vestido, el hipócrita es conocido”<sup>5</sup>.*

Desde el punto de vista hispano, el traje comunica, viste, engaña y, por lo mismo, constituye una pieza clave de las relaciones sociales del periodo, pues interviene en la identidad y la identificación. No es de extrañar, entonces,

que las políticas acerca del traje de los otros, en contextos de conquista, aparezcan como un tema fundamental.

Por su condición de antecedente histórico directo, me parece interesante traer a colación la experiencia de la reconquista sobre los moros del siglo XV y su proyección sobre la centuria siguiente. Según informa Diego Hurtado de Mendoza en su obra *Guerra de Granada*, Carlos V mandó dejar el habla y el traje morisco en los territorios del reino al Andalúz conquistado por sus abuelos. Se trataba, a todas luces, de modificar prácticas de socialización de la identidad que acompañaran la obligación de convertirse al cristianismo. La muda en el vestido habría sido uno de los motivos directos de las rebeliones de los andaluces conversos que se desarrollaron en 1568. En la narración de *La Guerra de Granada* se pone en boca de Fernando de Valor, el Zaguer, miembro de la nobleza mora de Córdoba, el siguiente lamento:

*“Mándannos dejar nuestro hábito y vestir el castellano. Visten-se entre ellos los tudescos de una manera, los franceses de otra, los griegos de otra, los frailes de otra, los mozos de otra, y de otra los viejos; cada nación, cada profesión y cada estado usa su manera de vestido, y todos son cristianos; y nosotros moros, porque vestimos a la morisca, como si trujésemos la ley en el vestido, y no en el corazón”<sup>6</sup>.*

Hurtado de Mendoza escribe contemporáneamente a la consolidación del dominio colonial en Los Andes. Lo que él consigna y acoge como un reclamo de un súbdito andalúz de la corona hispana, por la injusticia de la pretensión que quitarles la vestimenta tradicional, debe comprenderse en el marco de ensayos sucesivos por fijar una política del vestir, tanto en el suelo ibérico como en el espacio americano.

Desde sus inicios antillanos, la vestimenta estuvo al centro de la política colonial en el Nuevo Mundo. En primer lugar, vinculada a la imagen del buen salvaje/ mal salvaje, que se representa desnudo o vestido con un modesto faldellín de plumas, y que debía ser transformado en indio cristiano. En el territorio insular, vestir al indio aparece

<sup>3</sup> Para una discusión sobre la categoría de indio, ver Anthony Pagden, *La caída del hombre natural*, Alianza Editorial, Madrid, 1988; Emanuele Amodio, *Formas de la alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América*, Editorial Abya Yala, Quito, 1993; y Rolena Adorno, “Los debates sobre la conquista y el indio en el siglo XVI”, en Rolena Adorno, *De Guacane a Macondo*, Sevilla, Renacimiento, 2008, págs. 19-46. En el presente texto, se utiliza la categoría de indio exclusivamente para referirnos al sujeto indígena tal y como se le reconoce por su descripción en la trama de relaciones coloniales.

<sup>4</sup> Ver Arnold Bauer, *Somos lo que compramos. Historia de la cultura material en América Latina*, Taurus, México, 2002 para un análisis del ideal de policía en la cultura material de las sociedades hispanoamericanas.

<sup>5</sup> Anónimo, *Refranes glosados. En los cuales qualquier que con diligencia los quisiere leer hallara prouerbios*, 1541; Hernán Núñez, *Refranes o proverbios en romance*, c. 1549, en Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> (enero 2011).

<sup>6</sup> Diego Hurtado de Mendoza, *Guerra de Granada. Hecha por el rey de España don Felipe II contra los moriscos del aquel reino, sus rebeldes*, por Luis Tribaldos de Toledo, cronista mayor del Rey, Madrid, 1610, pág. 73.

como un imperativo asociado a las nociones de caridad y decencia, propias de la tradición cristiana occidental<sup>7</sup>. Otro será el contexto, cuando las huestes de conquista se encuentren con las sociedades mesoamericanas y andinas, poseedoras de tradiciones y políticas de la vestimenta cuya complejidad impacta a los propios conquistadores.

Enfrentados a estos nuevos escenarios, la vestimenta queda inscrita en la trama de relaciones que supone conciliar dos ejes de política. Por una parte, la occidentalización<sup>8</sup>, es decir, la incorporación del territorio americano como uno más de los de los dominios de la corona hispana. Este objetivo suponía, tal como se había ensayado en Andalucía, la extensión e imposición del modelo de política y cristiandad, expresada en la homogeneización de las instituciones, el habla, el traje, el hábitat doméstico y urbano, entre otros. Ante esta política, se había rebelado la élite cordobesa, según consignaba Hurtado de Mendoza.

Junto al anterior, se desplegaba otro eje de políticas, que hacía énfasis en la diferenciación de los vasallos americanos de la Corona. Esta segunda dimensión resultaba clave para legitimar el dominio sobre el continente americano y sus habitantes y, como tal, también recurría a la cristiandad como horizonte general de fundamentación; el imperativo de la evangelización era lo que daba sentido a las prácticas segregadoras y diferenciadoras.

En el primer polo aludido, se sitúan aquellas políticas que propiciaron la adopción de prácticas sociales hispanas. Esta intervención está destinada, de forma preferente, a la élite indígena, reconocida por la institucionalidad colonial como intermediaria indispensable ante la masa de la población autóctona. La enseñanza de la lengua castellana, la escritura alfabética, una cierta disciplina del cuerpo, entre tantos otros elementos, y la autorización para llevar marcas visuales de prestigio propias de la tradición europea, son algunos de los modos específicos con que se propicia la hispanización de la élite indígena. En este marco, la vestimenta desempeña un rol fundamental. En el otro polo, el de la diferenciación, nos encontramos con las políticas de exclusión de los vasallos americanos

de espacios e instituciones que quedan reservados para los peninsulares y sus descendientes. Acá también, la vestimenta termina por ser una manera visible de separar y distinguir a los diferentes sujetos que van poblando el espacio americano<sup>9</sup>. Aunque se trata de una cuestión insuficientemente estudiada, todo sugiere que no hay consenso acerca del modo de conciliar estos imperativos contrapuestos<sup>10</sup>, y que es posible reconocer una tensión que se manifiesta en las prácticas y normativas desplegadas por los diferentes niveles de la institucionalidad colonial (autoridades metropolitanas, virreinales y edilicias).

De allí la importancia del *traje de los indios*, expresión ambigua porque aludía, en el periodo al cual remitimos, a dos ideas entrelazadas, que se vinculan con la problemática anterior.

Al decir *traje de los indios*, se remitía, por una parte, a la idea que las poblaciones indígenas americanas tenían trajes que les eran propios. Como tal, éstos entraban en el repertorio de aquello que se podía describir, y eran objeto de política, en la medida que podían o debían, según el caso, ser occidentalizados para hacerlos cristianos y decorosos. En dicha dimensión, se trataba de pensar el traje en su función productiva, al suponer que la vestimenta adaptada a los cánones cristianos, produciría, a la larga, verdaderos cristianos.

En esta primera acepción, atendiendo a la vestimenta que efectivamente utilizaban las poblaciones indígenas, la expresión estuvo presente desde la propia expedición colombina. Esto es una cuestión ampliamente reconocida. Por lo mismo, la pregunta por la descripción de la vestimenta fue una constante: “Lo que tributaban, y las adoraciones y costumbres buenas o mañas que tenían. Cómo se gobernaban, y con quién traían guerra, y cómo peleaban, y el hábito y traje que tenía y el que ahora traen”, como reza uno de muchos mandatos de informar redactados durante el siglo XVI<sup>11</sup>. Tanto los escritos americanos que respondieron a esos mandatos, como el caudal de otros documentos que asumieron el objetivo de dar cuenta de los habitantes del Nuevo Mundo, incorporaron la descripción de la vestimenta como uno de sus ejes centrales.

<sup>7</sup> Pilar Gonzalbo, “De la penuria y el lujo en la Nueva España. Siglos XVI-XVIII”, *Revista de Indias*, Vol. 56, N° 206 (1996), pág. 63.

<sup>8</sup> Para una discusión general sobre el problema, ver Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991 (1° ed. en francés 1988) y Juan Carlos Estenssoro, *Del Paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al Catolicismo, 1532-1750*, IFEA, Lima, 2003.

<sup>9</sup> Para un panorama general, ver Scarlett O’phelan, “El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material” en AAVV, *El Barroco Peruano*, Banco de Crédito, Lima, 2003, págs. 99-133.

<sup>10</sup> Sobre el particular, Felix Hinz señala “there was no consensus among the Spanish groups and decisive individuals as to how and if a Hispanization should be carried out at all”, Felix Hinz, “The process of hispanization in early New Spain. Transformation of collective identities during and after the conquest of Mexico” *Revista de Indias* vol. LXVIII (2008), n° 243, pág. 13.

<sup>11</sup> “Cédula, instrucción y memoria para la formación de las relaciones y descripciones de los pueblos de Indias”, reproducido como Dcto. N° 9 en Francisco Solano (ed.), *Cuestionarios para la formación de las Relaciones Geográficas de Indias, siglos XVI-XIX*, CSIC, Madrid, 1988, pág. 83. La pregunta por las costumbres, trajes y granjerías de los indios es una constante en los mandatos de informar que emanan del Consejo de Indias a lo largo del siglo XVI.



*Habiti Antichi* de Ticiano e Cesare Vecellio, Venecia 1664, por Combi & Lanou. Gentileza de Emanuele Amodio. Acompañando el grabado, podemos leer: "En el Perú, los hombres visten como se ve arriba, un vestido confeccionado con *bombage* o lana proveniente de ciertos animales de aquel país, larga hasta la rodilla y el resto del cuerpo todo desnudo". La leyenda apela a dos ideas que resultan claves: la unicidad del traje de los naturales del Perú y su desnudez. Estas nociones no sólo forman parte del horizonte de recepción de lo americano en Europa, sino que constituyen claves para la construcción hispana del indio en los territorios incorporados al dominio colonial.

La situación no es diferente en el caso del Perú, donde la descripción oscila entre el afán de dar cuenta de la diferencia del Nuevo Mundo y el registro de las prácticas vestimentarias que deben ser modificadas en aras de la necesaria occidentalización<sup>12</sup>. En este sentido, desde los inicios de la conquista se toma nota de la importancia del cabello y el tocado, reconocidos por los españoles como elementos fundamentales para establecer diferencias entre provincias o naciones por las poblaciones indígenas<sup>13</sup>. Los conocedores de los Andes de ese periodo pueden dar cuenta de la variedad de "lo que ponen sobre su cabeza", como dice Acosta hacia finales del siglo XVI:

"con ser tan sencillo el traje y vestido de los indios, con todo eso se diferenciaban todas las provincias, especialmente en lo que ponen sobre la cabeza, que en unas es una trenza tejida y dada muchas vueltas; en otras, ancha y de una vuelta; en otra, unos como morteretes o sombreruelos; en otras unos como bonetes altos, redondos; en otras unos como aros de cedazo, y así otras mil diferencias".

Este repertorio de *mil diferencias* resulta problemático. Como tal, se le vinculará con prácticas idolátricas que deben ser erradicadas. Tomemos nota de la crítica reiterada contra las transformaciones craneanas practicadas por algunos indígenas del Collao que encontramos en el Segundo y Tercer Concilio Limense, en la correspondencia de Toledo y en algunas crónicas eclesiásticas como la del agustino Antonio de la Calancha. Los argumentos evocados en ese caso, apelan tanto a la inhumanidad como a la superstición. Pero es sobre todo este último elemento, el de la falsa creencia y la idolatría, lo que fundamenta una crítica a tocados y peinados indígenas. En el capítulo titulado "*De diversas maneras que offrecian y dedicauan los indios a los demonios*" de los documentos del Segundo Concilio, se informa de las idolatrías que deben ser erradicadas señalando:

"Algunas vezes dexando crecer los cabellos hasta la cinta, otras vezes trasquilándolos, no de una manera sino de muchas y es uso que las mujeres que // hacen criznejas los cabellos en las cabeças de los varones se junten deshonestamente con ellos. Tambien hacen diversas supersticiones quando los varones crian los cabellos largos a manera de mujeres y quando los trasquilan o deshazen las criznejas"<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Elena Phipps hace alusiones parciales a esta cuestión, que requerirían una mayor contextualización: "Native indians were further encouraged to 'accommodate themselves to our clothing' meaning they were to wear Spanish-style garments: shirts and pants for men, skirts and blouses for women"; "Spanish style of wearing pants (a practice governed by several legal edicts)", Phipps, *op. cit.*, pág. 27; y Decoster, *op. cit.*, pág. 169, por su parte, alude a la prohibición del "uso del *uncu* a los indios del común en el siglo XVII".

<sup>13</sup> Money cita, entre otros, a Pedro Cieza de León, al referir a este asunto en particular, ver Mary Money, *Los obrajes, el traje y el comercio de ropa en la Audiencia de Charcas*, Colección Arzans y Vela, Instituto de Estudios Bolivianos, Umsa, La Paz, 1983, pág. 167.

<sup>14</sup> "Supersticiones de los indios sacadas del Segundo Concilio Provincial de Lima que se celebró el año de setenta y siete" en *Confesionario para los curas de indios*, por Antonio Ricardo primer impresor en estos reinos del Perú, Los Reyes, (Lima), 1585 págs. (6r-v).



Estas indicaciones generales van a ser profundizadas en el Tercer Concilio, al caracterizar como abusos y hechicerías los ritos de pasaje vinculados con el cabello y la ropa. Cito el Confesionario para curas de indios publicado en 1585:

*“Suelen trasquilar de cierta manera y a cierto tiempo señalado o en tal edad a sus hijos haciendo que les ofrezcan plata, ropa, lana, algodón y otras cosas beuiendo y baylando y para esto hacen junta solemne y gran fiesta. Y con esto los consagran por hijos del sol o piden que aquel niño viva en prosperidad y succeda a sus padres, etc. [...] es común en la edad de catorze o quinze años poner a sus hijos los pañetes con ciertos ceremonias lo qual llaman Huarachicu”<sup>15</sup>.*

Amenazadas de una condena idolátrica, estas prácticas del vestir debieron abandonarse, ocultarse o adaptarse, para perpetuarse en el nuevo contexto colonial.

Hemos señalado que la expresión *traje de los indios* aludía a dos dimensiones. La segunda de ellas apela al supuesto que había un traje que los sujetos identificados como *indios* debían usar para ser reconocidos como tales en la sociedad colonial en formación. Las huellas documentales sugieren que, con el paso de las décadas, se va fijando un conjunto de marcas que permiten un reconocimiento visual del indio del Perú por medio de su vestimenta. Al decir marcas visuales, me refiero a un modo de relevar las prácticas sociales del traje de los otros que se instauró progresivamente, que suponía énfasis y borraduras, respecto del universo de lo observable, y que acompañó los procesos colonizadores.

Queremos proponer que se establece una suerte de mínimo común denominador de lo que sería vestirse como indio de acuerdo a la administración colonial que apela a dos pares de categorías: la distinción de estamento y la distinción género-sexual.

Respecto del primer asunto, y en conformidad con el sustento ideológico de la sociedad de Antiguo Régimen, la autoridad hispana reconoce y fomenta la diferencia entre el traje del indio del común y aquel que utilizan las autoridades indígenas. Como contexto general, es pertinente recordar que, desde la primera legislación colonial

dictada para La Española, la Corona buscó diferenciar a los caciques de los indios del común, estableciendo signos visibles que permitieran mostrar y reforzar las jerarquías sociales, sobre cuyas estructuras se fundaba el programa colonizador. Siguiendo esta política y ahora para el caso del Perú, será habitual el señalar que es propio de los indios tributarios, yanaconas, libres, de servicio, etc., el llevar vestido de *abasca*, expresión hispana que alude al traje ordinario, rústico, también llamado de la tierra. Como tal, se supone que esta rusticidad sería acorde a la condición social de dichos sujetos. De acuerdo a la lógica hispana, otro es el destino del vestido de *cumbi*, reservado a los descendientes de la élite inka, o en su defecto, a los altos dignatarios indígenas coloniales<sup>16</sup>. Este sustrato textil diferenciado se ve reforzado por la incorporación de prendas de traje hispano por parte de las autoridades indígenas.

En lo que a la construcción de los géneros refiere, es habitual en el periodo reconocer que existe un traje específico que es propio del hombre y uno bien diferente, que caracteriza a la mujer: en el caso del primero, las prendas que se mencionan siempre son la manta y la camiseta (a veces al revés, camiseta y manta); en el caso de las segundas, una camiseta o túnica larga que llega hasta los pies. La *Historia* de Acosta de 1590 reitera lo que han dicho sucesivos autores desde los inicios de la conquista del Perú: “*Usan [los indios] de una túnica o camiseta y de un manto rodeado encima, traen los pies descalzos o su calzado es unas suelas asidas por arriba, que ellos llaman ojotas*”<sup>17</sup>. La crónica de Lizárraga, escrita algunos años después, reitera estos elementos: “*los indios, con manta y camiseta; las indias, unas camisetas largas hasta los tobillos; no hay más vestido*”<sup>18</sup>.

Estos pocos elementos –camiseta y manto para los hombres; y túnica y manto, para las mujeres– constituyen este mínimo común denominador que permite reconocer la condición de indio de quien así se viste. Es importante reconocer que este repertorio básico contrasta con la riqueza y la diversidad de prendas y otros marcadores del vestido que los propios documentos hispanos consignan, tal como ya hemos señalado<sup>19</sup>. Sugerimos, por tanto, que se trata de una especie de matriz o “plantilla” que se impo-

<sup>15</sup> Confesionario para los curas de indios, por Antonio Ricardo primer impresor en estos reinos del Perú, Los Reyes, (Lima), 1585, pág. (5r).

<sup>16</sup> Phipps ha llamado la atención respecto del hecho que la autoridad colonial no comprende a cabalidad el significado de ambos vocablos, al oponer *cumbi* con *ahuasca* o *abasca* por su supuesta diferencia de calidad: “although tapestry weave and warp patterning differ in many aspects, both result in textiles of great beauty”. Esta autora sostiene que el status que le otorgaba al tejido *cumbi* su vinculación con el inka fundó el aura de lujo con que los españoles los recibieron. PHIPPS, *op. cit.*, pág. 31. Para un análisis de las diferencias técnicas entre estas dos modalidades de tejido, ver Teresa Gisbert, Silvia Arze y Martha Cajías, *Arte textil y mundo andino*, Plural Editores, La Paz, 2010 (1ª edición 1988), págs. 33-48.

<sup>17</sup> Joseph de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, (1590), pág. 68.

<sup>18</sup> Reginaldo de Lizárraga, *Descripción colonial (Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile)*, Librería La Facultad de Juan Roldán, Biblioteca Argentina volumen 14, Buenos Aires, 1916 (c. 1605), pág. 231.

<sup>19</sup> En Money, *op. cit.*, págs. 163-193, encontramos una descripción de las principales prendas indígenas en uso en el Alto Perú en el siglo XVI.

ne al atender al traje indígena, organizando el universo de lo observable en función de unos pocos elementos diferenciadores y que operan en el horizonte de la identificación.

A modo de conclusión, me gustaría señalar que, contrariamente a lo que en ocasiones se sugiere, no hubo una normativa sistemática que prohibiera la adopción del traje hispano ni que estableciera un corte de cabello acorde a la condición de sujeto indio. Si se negó el uso de las armas y el caballo a los naturales de América, haciendo de estos elementos un signo de “hispanidad”. Como hipótesis sugiero que en la tensión de las dos maneras de entender el *traje del indio*, se fijó un horizonte de lo visible, habilitando de paso espacios no observados, sin relevancia,

donde pudieron desplegarse, ahora desde las sociedades indígenas, estrategias diversas de inscripción social. Esto supone una rearticulación de los lenguajes previamente existentes, que pudieron adquirir un significado renovado en el nuevo contexto colonial. Estoy pensando, en particular, en el color y el diseño del tejido, y en la incorporación o no, y en relación a qué contextos, de elementos occidentales en la vestimenta, como la camisa, el pantalón, la pollera. Dada la abrumadora evidencia de la importancia del traje en las relaciones sociales de las sociedades andinas contemporáneas, seguir profundizando nuestro conocimiento de estas cuestiones en su dimensión diacrónica parece un imperativo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Joseph de, *Historia natural y moral de las Indias*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, (1590).
- Anónimo, *Refranes glosados. En los quales qualquier que con diligencia los quisiere leer hallara prouerbios*, 1541, Banco de datos (CORDE) (en línea). *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> (enero 2011).
- Adorno, Rolena, *De Guacane a Macondo*, Renacimiento, Sevilla, 2008, 19-46.
- Amodio, Emanuele, *Formas de la alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América*, Editorial Abya Yala, Quito, 1993.
- Bauer, Arnold, *Somos lo que compramos. Historia de la cultura material en América Latina*, Taurus, México, 2002.
- Confesionario para los curas de indios*, por Antonio Ricardo primer impresor en estos reinos del Perú, Los Reyes, (Lima), 1585.
- Decoster, Jean-Jacques, “Identidad étnica y manipulación cultural: La indumentaria inca en la época colonial”, *Estudios Atacameños* N° 29, (2005) págs. 163-170.
- Estenssoro, Juan Carlos, *Del Paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al Catolicismo, 1532-1750*, IFEA, Lima, 2003.
- Gisbert, Teresa, Silvia Arze y Martha Cajías, *Arte textil y mundo andino*, Plural Editores, La Paz, 2010 (1° edición 1988).
- Gonzalbo, Pilar, “De la penuria y el lujo en la Nueva España. Siglos XVI-XVIII”, *Revista de Indias*, Vol. 56, N° 206 (1996), págs. 49-77.
- Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991 (1° ed. en francés 1988).
- Hinz, Felix, “The process of hispanization in early New Spain. Transformation of collective identities during and after the conquest of Mexico”, *Revista de Indias*, vol. LXVIII, n° 243 (2008), págs. 9-36.
- Hurtado de Mendoza, Diego, *Guerra de Granada. Hecha por el rey de España don Felipe II contra los moriscos del aquel reino, sus rebeldes*, por Luis Tribaldos de Toledo, cronista mayor del Rey, Madrid, 1610.
- Lizarraga, Reginaldo de, *Descripción colonial (Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile)*, Librería La Facultad de Juan Roldán, Biblioteca Argentina volumen 14, Buenos Aires, 1916 (c. 1605).
- Money, Mary, *Los obrajes, el traje y el comercio de ropa en la Audiencia de Charcas*, Colección Arzans y Vela, Instituto de Estudios Bolivianos, Umsa, La Paz, 1983.
- Núñez, Hernan, *Refranes o proverbios en romance*, c. 1549, en Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) (en línea). *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> (enero 2011).
- O’phelan, Scarlett, “El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material” en AAVV, *El Barroco Peruano*, Banco de Crédito, Lima, 2003, págs. 99-133.
- Pagden, Anthony, *La caída del hombre natural*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- Phipps, Elena, “Garments and identity in the colonial Andes”, Elena Phipps, Johanna Hecht y Cristina Esteras Martin, *The colonial Andes. Tapestries and silverwork, 1530-1830 (catálogo de exposición)*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2004, págs. 17-39.
- Solano, Francisco (ed.), *Cuestionarios para la formación de las Relaciones Geográficas de Indias, siglos XVI-XIX*, CSIC, Madrid, 1988.



## CONQUISTA Y LENGUAJE ESCRITO. UN IMAGINARIO DEL PODER

CARLOS D. MESA GISBERT / BOLIVIA

**T**zvetan Todorov en su libro *La Conquista de América, el Problema del Otro*, hace una profunda reflexión sobre el tema del lenguaje. Esa reflexión propone una línea de interpretación del momento de la conquista en la que el lenguaje juega un rol decisivo.

Es importante hacer una precisión en cuanto a los tiempos históricos para entender la construcción de paradigmas que cristalizaron en el barroco. La idea es que el barroco se construye en un período específico cuando se abren un conjunto de puertas que definen la personalidad de una sociedad. Para el caso, esto ocurrió a fines del siglo XVII y principios del XVIII, pero es un camino inexplicable sin el proceso específico de la conquista. Es ese momento el que va a definir y preanunciar los resultados históricos y estelares de lo que entendemos como barroco. En ese contexto –y esto es algo que se afirma cada vez con mayor intensidad–, la circunstancia del descubrimiento mutuo, plantea en sí misma una construcción intensamente barroca.

El período de la conquista, más allá de los hechos en sí mismos, es el descubrimiento mutuo de dos mundos. Eso quiere decir que lo “Nuevo” lo fue en dos direcciones. La construcción de un lenguaje verdaderamente nuevo que pueda calificar lo nunca visto y que pueda bautizarlo. No se concebía todavía una posibilidad de alternancia en esa construcción, que era por supuesto impensable, y que inicialmente obligó a definir el escenario de una riqueza que deslumbra, que desborda y que va a ser contaminada, en cierto sentido transformada, construída y destruída por los conquistadores. Pero a la vez va a generar una respuesta a partir de la tensión fundamen-

tal, la del dominio y por tanto la del poder. No hubo simetría en el lenguaje. Finalmente la lengua franca del imperio fue la de los conquistadores. El castellano, hoy hablado por más de quinientos millones de seres humanos, fue la lengua que se impuso y que moldeó la lectura y la interpretación de esa “novedad”. Las otras lenguas, literalmente miles, sufrieron diversos destinos, muchas desaparecieron para siempre, otras pervivieron, sujetaron identidades y las recrearon y penetraron hasta la médula al castellano. Son hoy realidades vitales, fuertes, con inmensa proyección de futuro, pero ya dentro del gran escenario geográfico, cultural y sobre todo mental, del castellano, referente común como nexo de lo que se define de modo aún brumoso como América Latina.

Está claro y es un elemento muy evidente, que no se puede construir poder sin la palabra. Está claro que la palabra es en sí misma un mecanismo indispensable para la afirmación del poder. El triunfo de un lenguaje sobre otro lenguaje es siempre una calificación sobre otra calificación y va a definir por eso la posibilidad de afirmar y de legitimar el poder que se tiene.

Fue la inserción del lenguaje –aporte e instrumento– el arma fundamental de la conquista. El lenguaje aparentemente permitió una victoria total que en realidad no lo fue. Una victoria que –veremos– está ya penetrada por otras lógicas y que finalmente fue revertida, pero que permite explicar un período de trescientos años de colonia. Para lograr el triunfo de largo aliento en ese choque, fue indispensable la imposición del lenguaje escrito. El éxito de la palabra escrita sobre la tradición oral, aunque sea con beneficio de inventario, podemos entenderlo en la medida en



que durante tres siglos los conquistadores y colonizadores españoles afirmaron un espacio de poder en toda América Hispana, la génesis de lo que después conocimos (o mejor, nos hicieron conocer) como América Latina, hija de ese modelo construido por el lenguaje de los conquistadores.

Una primera referencia para entender este salto es que el lenguaje tuvo a su vez una importancia fundamental como instrumento de poder y como referente de legitimidad en el mundo prehispánico. Baste simplemente una mención para que la idea sea diáfana. La palabra Tlatoani define la máxima jerarquía del mundo azteca, se refiere al emperador, a la mayor autoridad del imperio. Podemos traducirla al castellano como “el que posee la palabra”. Una de las consideraciones más significativas en el mundo prehispánico y particularmente en el mundo mesoamericano, era contar con jefes que además de las características de su propio linaje, tuvieran la cualidad de expresarse con claridad, con la posibilidad de seducir, con la certeza de la elocuencia. Esto es muy fuerte en el mundo maya y también en el azteca. Esto es la constatación de que no ha habido civilización o imperio en la historia que no contara con la lengua como vehículo definitivo del poder.

La idea de que el lenguaje y la retórica son elementos cruciales comunes a las dos culturas que colisionaron, es muy importante para comprender el rango en el que se enfrentaron ambos mundos, basados los dos en una construcción sofisticada del lenguaje, en el reconocimiento no sólo de la palabra como un instrumento de comunicación, como instrumento de poder, sino como el elemento simbólico de ese poder. La convicción del dominio que la palabra tuvo en el mundo prehispánico es de una importancia fundamental para establecer la jerarquía de la construcción de los poderes y el orden de la sociedad prehispánica.

Un segundo elemento es, sobre todo, el momento primigenio de la conquista. El descubrimiento de los primeros indígenas, particularmente en el área del Caribe cuando todavía no se había tomado conciencia de la existencia de civilizaciones tan importantes como la azteca, la maya y por supuesto la inca, planteó una hipótesis europea muy particular en su relación con el otro. Esa hipótesis condicionó toda la lectura ulterior que los conquistadores hicieron de las culturas americanas que descubrieron en la primera mitad del siglo XVI.

Esto nos obliga a ponernos en perspectiva cuando seguimos el razonamiento del descubridor-conquistador sobre los indios. La idea de civilización se basaba en la certeza de poseer la verdad en un sentido amplio, tanto desde el punto de vista religioso como también en el específico de ser portador de una cultura con valores intrínsecos “superiores” a las otras. Surgen aquí dos conceptos. Primero, el de la diferencia, que es un aspecto permanente en la tensión que existe entre cualquier ser humano y otro al que no se

conoce. Pero el criterio que hay que subrayar –muy bien planteado por Todorov–, es que la lengua, en este caso el castellano, implicaba para los conquistadores la civilización *per se*, la cultura *per se*, poseer *per se* un conjunto de códigos que definían a sus portadores como personas civilizadas.

Todo aquello que era diferente en ese primer momento de la conquista era incivilizado, bárbaro. Los planteamientos de Cristóbal Colón cuando hacía referencia a la comprensión o incomprensión del lenguaje del otro, estaban referidos a la comprensión o incomprensión que él tenía de aquellas palabras que le decían los indígenas y que creía interpretar, basado exclusivamente en su lógica verbal, la del dominio del castellano. Por eso, cuando hacía referencia a la idea de los bárbaros o de los salvajes, estaba indicando que estos hablaban otras lenguas incomprensibles para él y por tanto era como si no hablaran ninguna. Fortaleció así la idea del otro como alguien que repetía cosas que no entendía (ni Colón, ni según este, el mismo que las decía). Eran para el descubridor como papayos que repetían como loros cosas incomprensibles. Desde esa lectura podemos entender una calificación de esos seres humanos como inferiores. En tanto –pongámonos en el lado del castellano– no los entiendo y en tanto –esto es lo más importante–, no pueden expresarse en palabras que sean mínimamente comprensibles para el oyente de Castilla. No hablaban la lengua del reino, por lo tanto no estaban dentro del espacio de la civilización.

Este punto de partida sobre el que se construyó el primer discurso “civilizador”, en el momento del inicio de la conquista, recibió su primer revés cuando apareció en el horizonte de los europeos el imperio azteca. En ese momento era ya muy difícil hacer una relación coherente de diferencias que calificaran y descalificaran y que ratificaran la idea inicial de “superioridad” de unos sobre otros, dada la grandiosidad, no solamente desde el punto de vista político, urbano o arquitectónico, sino también desde el punto de vista de la construcción del lenguaje. Fue uno de los argumentos que colocó Bartolomé de las Casas en su aguerida defensa de los naturales. Es por eso, a partir del surgimiento en la geografía de América de las grandes civilizaciones locales, que entró en el escenario de la España imperial el debate entre Las Casas y Sepúlveda en el que se discutió –entre otras cosas de la mayor trascendencia conceptual– sobre la condición de humanidad o no de los indígenas. Discusión que puede entenderse solamente porque uno de los contendores, Sepúlveda, no había estado nunca en América. El otro que sí había estado, Las Casas, basó sus argumentos incontrastables no solo en la certeza teórica sino en la empírica. Es uno de los primeros, sino el primero que desafía al reconocimiento de los valores intrínsecos de la otredad. No se trata solo de valorar a quien está “por debajo” o “por encima” en

función de la lengua que habla, sino en función de su naturaleza intrínseca y aquellos elementos culturales que lo definen. Las Casas defiende a los indios por su origen humano antes que por cualquier otra cosa, pero también por su capacidad creativa y los valores que sustentan su sociedad. En consecuencia, el lenguaje como valor en sí es un criterio que se relativiza, no tiene la fuerza abrumadora que le había conferido Colón, que diferenciaba claramente a los civilizados de los bárbaros por la imposibilidad de comunicarse con ellos, cosa que comenzó a ponerse en tela de juicio y que terminó desmoronándose a partir de la propia construcción del mecanismo colonial español.

Es en esa construcción que entra en juego la lengua escrita. Es con la lengua escrita donde se explica mejor cómo se legitima el poder desde la palabra. Es evidente y se ha probado abundantemente, que la imagen tiene una importancia fundamental y que es a través de la imagen, ese lenguaje extraordinario, que va a construirse un imaginario y que se demuestra además la fusión, cuando no la rebeldía implícita o explícita que esos elementos simbólicos traían consigo. Pero, en el otro extremo, la lengua escrita generó un dominio importante cuyo sello indeleble está en el propio retrato de ese proceso histórico al mediatizar nuestra lectura del pasado prehispánico y del pasado colonial.

Recién en los últimos treinta o cuarenta años se ha reencontrado la idea de la visión de los vencidos a partir de otros códigos que no sean el lenguaje escrito. Pero aún a pesar de esta nueva lectura, basada en la tradición oral y la interpretación más profunda de la simbología iconográfica de las obras visuales incluyendo la fundamental de los textiles, la lengua escrita sigue como un soporte de investigación fundamental para la lectura del proceso colonizador. Lo escrito tiene un punto de referencia específico en lo que hace al imperio español. No es que España haya sido el primer imperio que trabajó sobre la palabra escrita de manera intensa, pero sin ninguna duda es el imperio que se construyó de manera específica, obsesiva si cabe, sobre la palabra escrita. Además, y esta fue su ventaja inmensa, enfrentó a civilizaciones que o no tenían lengua escrita o que la tenían demasiado compleja, restringida y poco práctica para competir con el castellano.

El ejemplo más emblemático es el reinado de Felipe II, un rey que gobernó gran parte de los largos años de su vida política desde un escritorio, desde sus apuntes personales. Miles y miles de folios, apuntes de puño y letra del monarca, que definen no solamente su personalidad sino la administración del imperio en su conjunto. Como resultado de una burocracia que hoy puede parecernos abrumadora, que hemos heredado y de la que todavía no nos hemos desembarazado, se logró gobernar uno de los complejos geográficos más vastos de toda la historia. Fue además un mecanismo eficiente porque pervivió a lo largo de siglos en un escenario bastante adverso.

La palabra escrita llegó a América y tuvo un primer impacto casi mágico. El mundo indígena se encontró con un arcano. Un papel escrito por alguien en un lugar, trasladado centenares o miles de kilómetros a otro lugar y descifrado en silencio por quien lee ese documento. Producto de esa lectura, el receptor puede interpretar o enterarse de cosas que nadie ha dicho verbalmente. El papel es un instrumento increíble, proporciona una evidente superioridad, tan importante en el curso de la historia o mayor al poder que le había dado militarmente el caballo a los conquistadores. Este concepto es clave, la lengua escrita, inofensiva en su forma material por la fragilidad de su soporte, en realidad cobró una importancia y tuvo un impacto de transformación, vertebración y desvertebración, según el bando, mucho mayor que el que en un primer e imprescindible momento marcó la superioridad militar de los conquistadores sobre los imperios americanos conquistados.

La posibilidad de contrastar el lenguaje no escrito con el lenguaje escrito tiene además un aspecto práctico. ¿Qué pasaba con los códices mesoamericanos? Su problema era que lo que ganaban en belleza lo perdían en rapidez y eficiencia práctica. Los pictogramas tenían una capacidad extraordinaria de descripción y contaban una historia muy bellamente, pero eran mucho más lentos en su confección. Era mucho, pero mucho más rápido escribir una carta, que crear un códice, que tenía además características rituales y uso restringido a determinadas elites de poder religioso y político.

Con ese poder incuestionable es que los españoles impusieron algo fundamental, no solamente la legitimidad de la palabra escrita en tanto representaba un medio de transmisión de ideas que les dio superioridad en la comunicación, en el conocimiento, sino en tanto el papel es físicamente “débil”, esto fue lo más significativo. El papel irónicamente se convirtió en el contenedor de la identidad individual y colectiva. Era el que le daba a un hombre la característica de persona con opción de propiedad, de representación, de legitimidad. Tú eres lo que el papel dice que eres. Y si el papel no lo dice, o desdice lo dicho, tú no eres más lo que eras. Esta es una construcción básica y fue parte de ese imperativo permanente, enfermizo a veces, que los españoles tuvieron sobre los documentos escritos. Pero también transmitía la legitimidad de quien lo portaba y le daba “derecho” al conquistador sobre el conquistado por una delimitación arbitraria de verdad y de reconocimiento de otro poder encarnado en el lejano rey. Quizás el documento que mejor describe esta realidad sea el Requerimiento, que tiene que ver con algo que en muchos sentidos era absurdo, casi surrealista; el mandato real de que cualquier combatiente español, cualquier capitán, adelantado, gobernador que quisiera llevar adelante una campaña militar de conquista contra otros, tenía la obligación –para legitimar lo que iba a hacer– de leer al enemigo

el requerimiento. ¿Qué representaba realmente el requerimiento? La premisa de unas pre condiciones morales, un juego sumamente formal, retórico, pero con una base en un código moral. La idea es: “Yo te doy a ti la oportunidad de que cuando tú me hayas escuchado, aceptes pacíficamente que hay un emperador que me envía y que domina el mundo y dominará esta parte del mundo, que te ofrece que “voluntariamente” te sometas como vasallo a su reinado. Hay un Dios verdadero al que debes aceptar como tuyo, renunciando a tus idolatrías que te han conducido al reino de las tinieblas. Si lo haces me acercaré “amorosamente” a ti, sino...”. Ese es el principio, un principio que podríamos entender si estuviéramos hablando de un combate en Europa, incluso en un combate entre europeos y norafricanos, pero que en un episodio de la dimensión trágica que supuso la caída en Cajamarca de Atahuallpa, cobra un color irreal, en el que se dio una supuesta lectura completa del requerimiento que hizo el cura Valverde. En el momento en el que Martinillo traducía el contenido del documento al Inca, se producía una formalidad, pero a la vez se ratificaba una forma de poder y se cumplía solo un rito que era aparentemente vacío. Independientemente de que era un trámite burocrático, absurdo incluso, que los combatientes sabían que era absurdo, era un trámite que debía cumplirse para que quede claramente establecido que se observaban los requisitos legales y sobre todo morales que justificaban y legitimaban el acto violento que iban a emprender los guerreros, del que sobrevendría el sometimiento posterior a ese acto violento. Este documento ayuda a comprender la estructura intrínseca del razonamiento del imperio español. Las razones traducidas en papeles que las justifiquen en tanto quedan escritas para siempre.

Un segundo ejemplo está referido al hecho de que los españoles estaban obsesionados por demostrar que tenían legitimidad sobre las tierras que habían conquistado. Una parte muy significativa de la administración del virrey Toledo –sin ninguna duda la figura fundamental de la construcción de la estructura colonial en el Perú– fue enviar a personas que al margen del tema de las reducciones y al margen del tema administrativo, que fueron fundamentales, tenían como objetivo encontrar a las personas más ancianas de todos los pueblos incas para demostrar que estos no habían sido detentadores legítimos del poder en la América Andina, sino que antes de ellos habían otros a los que los incas despojaron de su poder. Era una obsesión, no un juego vinculado a demostrar algo porque sí. Había un interés en plantear que lo que se estaba haciendo tenía una base ética y dejar constancia para el presente y el futuro de que era así. Toledo construyó toda una argumentación que buscaba demostrar que los incas habían sido usurpadores y consecuentemente su reivindicación ulterior tras el despojo

no era legítima, lo cual es una ironía, porque en última instancia y a medida que avanzaba el tiempo, los colonizadores terminaron legitimando a los incas para construir estructuras de legitimación a su vez en su relación de poder estamental sobre los indígenas dominados.

Tercer ejemplo. Los documentos que han tenido una repercusión fundamental en la historia de Bolivia. Los referidos a la propiedad de la tierra. La reivindicación de la propiedad de la tierra que hicieron los indígenas en el periodo republicano no apelaba a un punto de partida previo, el prehispánico; la forma de justificar esa reivindicación era el papel físico que reconocía esa propiedad. Los indígenas apoderados que reclamaron su propiedad sobre la tierra propia de origen prehispánico, lo hicieron a partir de documentos coloniales. Reconocían con ello –era inevitable– el valor de los documentos del periodo en el que estos se impusieron. Fue el triunfo de la palabra escrita como referente de poder, de legitimidad, de propiedad, incluso para su reivindicación. Este es probablemente el aspecto más significativo de la herencia de la tradición del poder de la palabra, no solo desde el punto de vista poético, aquel que es la construcción literal de un lenguaje transformador. Las pirámides como mezquitas, los templos de los moros infieles para describir un templo mexicano, igual que los aztecas se referían a los caballos como venados. La significación del lenguaje a la que nos referimos, es mucho más profunda en su repercusión práctica, la construcción de toda la legalidad colonial basada en la palabra escrita. La victoria de la palabra escrita sobre la tradición oral.

¿Fue un triunfo total? No, fue un triunfo parcial, porque si solamente hubiéramos construido nuestra identidad como nación, como naciones, a partir de la palabra escrita, tendríamos una mirada parcial e incompleta del pasado. Igual que en el arte, igual que en la simbología, igual que en las jerarquías, igual que en el reconocimiento de los cacicazgos, las lenguas nativas, contra todo lo que se dice hoy, tuvieron una permanente presencia, fueron esenciales, porque les quedó muy rápidamente claro a los propios evangelizadores coloniales, que era imprescindible el conocimiento de las lenguas nativas para poder hacer una evangelización eficiente, para poder llevar adelante un proceso de imposición de una cultura que no se podía hacer sin ese instrumento frente a personas que no entendían el castellano. Por una razón práctica el trabajo extraordinario de recuperación y afirmación definitiva e irreversible de las grandes lenguas indígenas, hecho en toda América mayoritariamente por religiosos, demuestra que hubo una comprensión de que el poder de la lengua era un poder de ida y vuelta, que estaba mediatizado y sobre todo sellado a partir de la lengua escrita que tenía una preeminencia incuestionable del



castellano, recién contrastada a fines del siglo XX y principios del siglo XXI con el esfuerzo por universalizar el uso de la lengua escrita en idiomas nativos de América.

El criterio de poder esta trabajado en algo mas importante todavía. Nuestra primera aproximación al pasado prehispánico es la palabra escrita, ¿por quién?, por los cronistas. Independientemente de que entre ellos hubo un amplio abanico, desde los militantes del oficialismo por decirlo así, hasta quienes escribieron fascinados por el mundo que aparecía ante sus ojos, haciendo un recuento muy objetivo y de inestimable valor que tiene interés de estudio mayor o muy parecido a lo que hicieron en el siglo XIX, los exploradores e investigadores europeos no españoles. Fue un corpus de una dimensión monumental, otra forma de poder que trascendió los siglos y condiciona inevitablemente nuestra mirada de la conquista y la colonia.

Está claro que hoy eso ha cambiado de una manera fundamental y que estamos trabajando sobre fuentes vinculadas a la tradición oral, estamos trabajando sobre esta idea de la división de los vencidos que comenzó a desarrollar Wachtel con tanto criterio y con tanta inteligencia. Pero a pesar de ello la pregunta que hay que hacer es: supongamos que no se hubiera escrito ni una sola línea, que no hubiera habido un solo cronista para referirse al pasado prehispánico. ¿Qué conoceríamos realmente del

pasado prehispánico sin esta mención que transforma, que filtra, que deforma, pero que transmite?

Hay por tanto un doble mensaje vinculado a la palabra como instrumento de poder, lo obvio, la palabra como esencial de cualquier construcción política, y lo específico, la palabra escrita como el mayor instrumento de poder del lenguaje, como reafirmación de legitimidad, como obsesión de construcción, fuente básica de la que emana “lo incuestionable” que además permanece en el tiempo. Los referentes que la historia nos ha dejado son en esencia los de quienes desde Europa miraron a América.

No podríamos entender el período barroco sino comprendemos la importancia de la palabra escrita como elemento de legitimidad.

Hoy día un indígena en la América Andina, si no ve un papel con muchos sellos y muchas firmas, duda de la legitimidad de lo que un determinado discurso o título, o propuesta, plantean. Cuando una comunidad indígena presenta una demanda ante, por ejemplo, el presidente de la república, si no lleva con él documentos con el sello de las comunidades o sindicatos que lo envían, siente que no tiene el respaldo de esas organizaciones. A mayor número de sellos mayor legitimidad. Es otro de los legados de la burocracia imperial española y la fuerza de la palabra en negro sobre blanco.



# EL GOBERNADOR DE MOXOS LÁZARO DE RIBERA Y EL PODER

ALCIDES PAREJAS MORENO / BOLIVIA

## INTRODUCCIÓN

A penas habían pasado 28 años desde la aprobación canónica de la Compañía de Jesús y la encontramos trabajando en el virreinato del Perú. Unos años más tarde llegaron a la Audiencia de Charcas e iniciaron una serie de fundaciones en lugares estratégicos: Potosí (1577), La Paz (1582), Santa Cruz de la Sierra (1587) y Chuquisaca (1592).

En 1671 el Provincial de Lima encargó a los religiosos del colegio de Santa Cruz de la Sierra las misiones de Moxos. Se destinó a esta misión a los padres Pedro de Marbán y Cipriano Barace y al hermano Castillo. Nuestra Señora de Loreto fue la primera fundación en 1682. En abril de 1768 salían los últimos religiosos de estas misiones, después de permanecer en ellas poco más de un siglo; dejaban atrás 30.000 indios repartidos ordenadamente en 15 pueblos<sup>1</sup>.

En 1691 el padre José de Arce fundaba San Francisco Xavier, con lo que se daba inicio a las misiones de Chiquitos. El 2 de abril de 1768 salían los últimos misioneros, después de haber permanecido 67 años. “La curiosidad pública iba por fin tocante a Mojos a ser satisfecha en el Alto Perú –dice Gabriel René Moreno al referirse a Moxos, pero bien puede ser aplicado a Chiquitos–. Iba a saberse cómo era aquel país misterioso, secuestrado hasta entonces del

trato y comercio de los demás habitantes del reino. Porque algo muy peregrino, con respecto a las misiones orientales, pasaba por aquel tiempo en las provincias altas”<sup>2</sup>.

Los jesuitas trajeron consigo a Moxos y Chiquitos la experiencia de un siglo de funcionamiento en América, de manera especial en la provincia Paracuaria. Aunque se ha especulado mucho sobre la independencia de las reducciones jesuíticas, en términos generales se puede afirmar que su organización básica en el Nuevo Mundo difería poco de las otras órdenes religiosas que se habían establecido en tierras americanas. Se trata de una organización que estaba en conformidad con la legislación colonial hispana. “Ya en 1529 –dice Armani–, el obispo de la ciudad de México, fray Juan de Zumárraga, había recomendado al rey que prohibiera a los españoles permanecer en los poblados indígenas más de un día, como forma de evitar vejaciones y abusos en perjuicio de los indios... Las ordenanzas de la población del Perú fueron dictadas el 20 de diciembre de 1536 para prohibir a los españoles la permanencia por más de dos días en los pueblos de indios, estableciendo una multa de 50 pesos de oro por cada día de infracción. Disposiciones análogas fueron impartidas en 1539 por el virrey de Nueva España, Antonio de Mendoza. Estas disposiciones virreinales, confirmadas por un decreto real de

<sup>1</sup> Archivo General de Indias. Audiencia de Charcas, 623.

<sup>2</sup> Moreno, Gabriel René: *Catálogo del Archivo de Mojos y Chiquitos*. Universidad Gabriel René Moreno. Santa Cruz, 1973. Pág. 28.

1600 con la sola variante de que los días tolerados se elevaron de dos a tres, fueron incluidas en el texto único de la Recopilación de Leyes de Indias de 1680. Con referencia particular al Paraguay, las ya recordadas Ordenanzas de Alfaro, de 1611, ponían limitaciones al ingreso de los españoles a las reducciones en general y a las de los jesuitas en particular. A estas disposiciones de la autoridad civil, se suman las disposiciones de los propios jesuitas”<sup>3</sup>.

Poco a poco se fue formando un corpus juris que emanó de una gran cantidad de disposiciones reales particulares. Sin lugar a dudas el resultado fue un cuerpo jurídico que daba a las misiones jesuíticas en el Nuevo Mundo una posición muy especial dentro de la sociedad colonial. Es por ello que se puede afirmar que las reducciones jesuíticas no constituyeron un Estado dentro del Estado, “aunque se podría decir con mayor exactitud –como dice Prién– que eran un territorio misionero de protección real, que se oponía a los intereses de explotación económica de la sociedad colonial”<sup>4</sup>, o, como afirma Barnadas, un sistema de “carácter anticolonial”<sup>5</sup>.

Desde el punto de vista político tanto las misiones de Moxos como las de Chiquitos dependían de la Audiencia de Charcas, y de forma inmediata de la Gobernación de Santa Cruz de la Sierra; mientras que en lo eclesiástico dependían del obispado de Santa Cruz de la Sierra. Sin embargo, el aislamiento al que estuvieron sometidas y algunas prerrogativas –tal que los indios no podían ser encomendados y se les exceptuaba de todo servicio personal, por tanto estaban sujetos directamente a la corona– hizo que la vida misionera, aunque sujeta a las leyes vigentes transcurriera con una aparente independencia tanto en lo civil como en lo religioso.

Los pueblos de las misiones jesuíticas, a diferencia del resto de los pueblos de la América hispana, “a tiempo de reconocer la necesidad de integrar dos sistemas de poder o dos mundos admitidos, el religioso como arribo del poder impuesto y el indígena como transcurso del sujeto, plantea que el nuevo asentamiento surja no ya de la plaza central o de una trama geométrica previamente establecida, sino de dos ejes duales y concurrentes, Un

eje físico que separa la propiedad civil de la sacral –en ambos casos terrenal–. Y un eje virtual que integra virtualmente dichas pertenencias”<sup>6</sup>. Aunque el edificio más importante del pueblo misional era el templo –*Domus Dei*– donde habita el poder en toda su magnificencia, la representación del poder temporal residía en el colegio<sup>7</sup>. “Para confirmar la gravitación geométrica del patio –dice Suárez–, exactamente en su centro se colocaba un reloj de sol o cuadrante sobre una columna de madera labrada a manera de hito referencial al origen y destino... Sobre el final del eje transversal, se encuentra el portal de la casa o la oficina del padre, como expresión indiscutible del nuevo orden vertical y absolutista de control y poder interno”<sup>8</sup>.

En abril de 1768 salían los últimos religiosos de la Compañía de Jesús de las misiones de Moxos. La expulsión creaba un grave problema a la administración española, pues hasta el momento fueron los jesuitas quienes se habían encargado del gobierno temporal y espiritual de la provincia. La orden que recibió el coronel Antonio Aymeric y Villa Juana para expatriar a los misioneros lo convirtió automáticamente en la autoridad superior de la provincia; no hubo nombramiento expícito, pero actuó como verdadero gobernador. Durante el resto de la segunda mitad del siglo XVIII la administración colonial trató de establecer el sistema de gobierno apropiado para Moxos. Con el nombramiento de Lázaro de Ribera como gobernador terminó el período de los interinatos y dio inicio a una nueva fase política en la provincia.

### LÁZARO DE RIBERA, GOBERNADOR DE MOXOS (1784-1792)

Lázaro de Ribera nació en Málaga en 1756. A los 19 años ya lo encontramos en Lima como paje del virrey. En esta ciudad terminó sus estudios universitarios y fue discípulo de Cosme Bueno, quien ejerció una decidida influencia sobre el joven Ribera. “El nuevo gobernador de Moxos –dice Vázquez Machicado– traía una mentalidad trabajada por las corrientes a la sazón en boga en

<sup>3</sup> Armani, Alberto: *Ciudad de Dios y Ciudad del Sol. El “Estado” jesuita de los guaraníes (1609-1768)*. Fondo de Cultura Económica. México, 1982. Pág. 174.

<sup>4</sup> Prién, Hans Jürgen: *La historia del cristianismo en América Latina*. Ed. Sígueme. Salamanca, 1985. Pág. 275.

<sup>5</sup> Barnadas, Josep M.: *La iglesia católica en Bolivia*. Juventud. La Paz, 1976. Pág. 63.

<sup>6</sup> Parejas Moreno, Alcides y Suárez Salas, Virgilio: *Chiquitos. Historia de una utopía*. UPSA, Fundación ITOS, Gobierno Municipal de Santa Cruz de la Sierra. 2007. Pág. 228.

<sup>7</sup> “Tipológicamente el colegio abarcaba tres patios, con sus edificios de adobes techado sobre buenas maderas con teja. Un primer patio contiguo a la iglesia con ‘una vivienda de dos piezas y sus recámaras –la oficina del padre– y otras tantas habitaciones’. Un segundo patio donde se ‘hallan seis cuartos con sus correspondientes puertas y chapas y un corredor que sirve de carpintería’. Y un tercer patio destinado exclusivamente a las actividades de servicio y de producción” *Ibid.* Págs. 245-246.

<sup>8</sup> *Ibid.* Págs. 241-242.



Europa y que incluso habían invadido España. El Fisiocratismo y el Enciclopedismo eran signos positivos del Iluminismo, el Aufklärung teutónico. Una nueva ideología con referencia a la condición misma del hombre se había divulgado, concretándose en fórmulas de un jurisnaturalismo que abogaba por ciertos derechos propios e inmanentes de la naturaleza humana”<sup>9</sup>.

Su primera misión oficial la recibió en 1779: fue comisionado a Chiloé para informar sobre su situación militar. En 1783 recibió el nombramiento de Gobernador de Moxos, cargo que ejerció hasta 1792. Durante este período visitó cada uno de los pueblos de la provincia haciendo un minucioso informe, que fue la base para redactar un *plan de gobierno* que fue aplicado con poco éxito por su sucesor. Redactó, además, una *relación* en la que amén de importantes datos socio-económicos se incluye una serie de magníficos mapas de la zona, dibujos sobre la flora y la fauna y una extraordinaria colección de bocetos que han sido realizados por los indios *moxo*, en la escuela que Ribera creara y que pusiera a cargo del maestro de dibujo Manuel de Oquendo en 1789.

Cumplido su período en Moxos, en 1794 fue nombrado gobernador Político y Militar del Paraguay. En 1798 propuso un *plan de gobierno*, tal como lo había hecho en Moxos, en el que planteaba importantes reformas y trataba de proteger a los pueblos *guaraníes* de la mala administración; este plan fracasó por la abierta oposición del mismo virrey. Durante su gobierno puso especial interés en la reforma de la enseñanza, para lo que creó una “escuela” para la formación de maestros. Asimismo, trató de aprovechar económicamente los bosques de su dilatada gobernación; para ello mandó a España muestras de madera en busca de mercado.

Fue relevado del cargo en 1805 y se dirigió a Buenos Aires, donde intervino en la política local y conspiró contra el virrey Cisneros. En 1809 fue nombrado Gobernador de Huancavelica, cargo que por motivos de salud tuvo que abandonar en 1819. Se trasladó a Lima donde murió cinco años más tarde<sup>10</sup>.

## “Fieles vasallos de Su Majestad”

En cuatro años elaboró un nuevo plan de gobierno, cuyos principales objetivos eran convertir a los indios moxeños en “*fieles vasallos*” del rey y quitar las temporalidades de las manos de los curas doctrineros. En septiembre de 1788 se dirigió a la Audiencia de Charcas para pedir la aprobación del Reglamento que había elaborado.

El nuevo plan de gobierno, aplicado provisionalmente hasta que fuera aprobado por el Consejo de Indias, cuidaba el aspecto económico de tal forma que se pudiera alcanzar la prosperidad del período jesuítico. En lo que a los indios se refiere, se proponía “conservar las buenas costumbres cristianas” que los jesuitas habían introducido, pues esto puede llevarles a convertirse en “*fieles vasallos de S.M.*”. Para ello recomienda guardar las buenas costumbres del régimen anterior en cuanto a los oficios religiosos, celebración de las festividades y esplendor de los templos. Todo esto debería ir unido a la enseñanza del castellano. “...se establecerá –dice– en esta capital (San Pedro) una escuela con dos maestros dotados por ahora con 150 pesos cada uno, donde se enseñará a hablar castellano, leer y contar a seis muchachos de cada pueblo que remitirán los administradores”; del mismo modo, “éstos dispondrán sus escuelas nombrando por maestros a los intérpretes u otros indios que saben castellano, hasta que los discípulos que salgan de esta capital puedan desempeñar esta función en sus respectivos pueblos”. La enseñanza del castellano, insiste el documento, tenía como finalidad principal “civilizarles y puedan ponerse en estado de que ellos mismos por sí solos y sin engaños comercien y recojan los frutos de su industria y trabajo” y ponerles en condiciones de comprender y respetar la soberanía real. Para esto último se dispuso “hacerles entender cuanto ignoraban en esa parte, valiéndose de algunos ejemplos que los persuadan con más fuerza que los discursos y explicaciones. Los retratos de los soberanos debían tener un lugar preferente en el cabildo y el día del santo del rey sería celebrado con gran boato”<sup>11</sup> y se daría “doble ración de carne, libertán-

<sup>9</sup> Vázquez Machicado, Humberto: *Un código cultural del siglo XVIII. En: Obras completas de Humberto Vázquez Machicado y José Vázquez Machicado*. Don Bosco. La Paz, 1988. Vol. III, Págs. 13-14.

<sup>10</sup> Palau, Mercedes y SAIZ, Blanca: *Las reducciones jesuíticas de Moxos y el Gobernador Lázaro de Ribera. 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*. Ediciones El Viso. Madrid, 1989. Págs. 50-59.

<sup>11</sup> El artículo 8 del Reglamento dice: “Los días y cumpleaños de nuestros benignos soberanos se manifestarán al público con el mayor decoro y magnificencia sus augustos retratos y el día antes pasará el administrador un oficio de atención al cura para que disponga las vísperas con toda la solemnidad concurriendo a ellas y a la misa que debe haber en los referidos días con el cabildo. Las noches de la víspera y días se iluminará la Casa real y la plaza con el sebo o aceite de motacú que produce la provincia, y en atención a que cada pueblo tiene una buena orquesta de música, ocupará ésta hasta la media noche de los días señalados los corredores de la Sala Consistorial en donde estarían colocados los reales retratos con iluminación de la cera de los pueblos, manteniendo la música y las puertas hasta la hora indicada dejando a los indios con libertad de entrar y salir a ver a sus amados Soberanos”.

dolos de todo trabajo y fatiga y permitiéndoseles sus bailes y diversiones”. En cuanto al trabajo, especialmente la navegación, cultivo de las chacras comunales y cuidado de las estancias de ganado, se tomaron medidas encaminadas a aliviar en parte las fatigas que traían consigo<sup>12</sup>.

### Ribera y la Iglesia

El enfrentamiento con la Iglesia era inevitable. Ante las numerosas acusaciones que Ribera remitió contra los curas doctrineros al obispo de Santa Cruz de la Sierra y a la Audiencia, el obispo tomó la determinación de defender a los clérigos alegando tiranía por parte del gobernador. “No se les puede privar a los indios absolutamente el remedio de los azotes para sujetarlos y que cumplan sus deberes –decía el obispo–, y expresamente se les permite esta corrección en la forma y con la moderación que se presenta en el artículo 35 del Reglamento Municipal sobre el Gobierno Espiritual, aprobado por el gobierno superior y Real Audiencia de este reino. Serán funestas las consecuencias en esta provincia si los indios se ponen en estado de no tener respeto, subordinación y obediencia a sus curas y por un doloroso trastorno y política poco cristiana convierten la veneración, respeto y sujeción que han tenido constantemente a sus curas doctrineros en desprecio, ultraje y odio; y este es el sistema de gobierno que por máxima de estado y para ser absoluto y aún despótico le atribuyen a Usía los curas en sus repetidas clamorosas quejas... y también añaden los infelices curas que también padecen la tiránica opresión, tan estrechamente prohibida con gravísimas penas, por las justísimas causas que se expresan en las leyes 7ª y 8ª, título 16, Libro Tercero de la citada Recopilación, de privarles de toda comunicación y correspondencia epistolar”<sup>13</sup>.

Era, pues, de esperar que con estos antecedentes el obispo tratara de desacreditar el Plan Ribera con el mismo ánimo con el que éste atacaba a los curas. En su informe el obispo intentó levantar sospecha contra las reformas propuestas. Asegurando que, aunque en los primeros tiempos la economía tendría un balance positivo, esta situación de bonanza no podría durar, pues su

implementación traía consigo muchos gastos de administración. Sin embargo, a pesar del informe negativo del obispo, el plan se puso en marcha.

### Aplicación del Plan Ribera

Sólo en los últimos años de su gobierno Ribera pudo poner en práctica su proyecto. Tal como lo supuso, el primer impacto se dejó sentir en la economía. “Es constante –dice uno de los administradores en 1792– a V. S. que él, los ocho años que ha servido dicho gobierno (Ribera) ha trabajado con el mayor celo, aplicación y acierto. La provincia ha producido en los años 1790, 1791 y 1792, 129.976 pesos 3 reales”<sup>14</sup>, lo que sin duda significaba un considerable incremento. Por su parte, el Oidor Protector de Misiones dice: “...aumentó la población que ha habido en dos años cinco meses, a saber 494 almas con lo que asciende hoy el número a 20.017... La labranza no ha tenido poco en el plantío de 22 cacaгуatales, 52 algodones y 12 cañaverales. La industria en la habilitación de 112 telares, 12 tornos de urdir y 13 trapiches para la fabricación de azúcar”<sup>15</sup>.

Correspondió al sucesor de Ribera poner en práctica el plan de gobierno. Mediante Real Cédula de 26 de noviembre de 1789<sup>16</sup> era nombrado Miguel de Zamora y Triviño gobernador de Moxos, aunque no llegó a la provincia hasta el 12 de noviembre de 1792. De su gobierno se destacan los conflictos que originó la aplicación del Plan Ribera. Los administradores se enfrentaron a los curas; éstos recurrieron al gobernador en busca de “justicia”; ante la negativa de fallar a favor de ellos, incitaron a los indios contra los administradores y el mismo gobernador. Ante estos hechos, tanto el gobernador, Francisco de Viedma, como el obispo, insistieron ante la Audiencia en que el Plan Ribera era un rotundo fracaso. Las cosas llegaron a tal punto que los curas tomaron una decisión extrema: excomulgaron al gobernador Zamora (1800). Los indios, por otra parte, cansados de tanta irregularidad e incitados por los clérigos, vieron en el gobernador al culpable de toda la crisis. En 1801 los indios del pueblo de San Pedro, encabezados por el cacique Maraza, se amotinaron y obligaron al gobernador a salir de la provincia<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> A.G.I., Audiencia de Charcas, 623.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> A.G.I. Audiencia de Charcas, 142.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> A.G.I. Audiencia de Charcas, 446.

<sup>17</sup> A.G.I. Audiencia de Charcas, 447.

Así, pues, se cierra el siglo XVIII con el fracaso del Plan Ribera y la expulsión del gobernador por obra de los indios. La Audiencia de Charcas, ante el hecho consumado, nombró un nuevo gobernador en forma interina mientras se aclaraban los hechos tras un proceso que se seguiría a Zamora por los delitos denunciados.

## LA INCORPORACIÓN DE LA FIGURA DEL REY

Para Lázaro de Ribera tan importante es la recuperación económica de la provincia como el posesionamiento de la figura del rey entre los indígenas que habían estado bajo la tutela de los religiosos de la Compañía de Jesús.

Después de un cuidadoso análisis del sistema misional jesuítico, Ribera llegó a la conclusión de que para poder trabajar “*por los indios y para los indios*” se hacía necesaria la introducción de la enseñanza del castellano que estuvo prohibida para evitar que los indios se “corrompieran”. El castellano debía ser la nueva *lingua franca* y no sólo debía servir para la comunicación entre los nativos y las autoridades civiles y religiosas, sino, como establece el artículo 5 del Plan Ribera, los curas cuidarán “en explicar y enseñar la Doctrina Cristiana en la lengua castellana y los administradores celarán por su parte la puntual asistencia a los indios en todos los actos religiosos cuidando muy particularmente que todas las tardes después del rosario se lea y se explique en la plaza la instrucción que mandé formar para la enseñanza de estos vasallos en el conocimiento de la autoridad soberana del Rey nuestro Señor”<sup>18</sup>.

De la misma forma que el día del patrón de cada pueblo se debía festejar con las mismas costumbres que habían establecido los jesuitas, el artículo 8 del Plan establecía que “los días del cumpleaños de nuestros soberanos se manifestarán al público con el mayor decoro y magnificencia sus augustos retratos, y un día antes pasará el administrador un oficio de atención al cura para que disponga las vísperas con toda solemnidad concurriendo a ellas y a la misa que debe haber en los referidos días con el Cabildo. Las noches de las vísperas y días –sigue el artículo– se iluminará la casa real y la plaza con el sebo o aceite de motacú que produce la provincia, y en atención a que cada pueblo tiene una buena orquesta de música, ocupará ésta hasta media noche los días señalados los corredores de la casa consistorial en donde estarían

colocados los reales retratos con iluminación de la cera de los pueblos, manteniendo la música y las puertas hasta la hora indicada dejando a los indios con libertad de entrar y salir a ver a sus amados soberanos”<sup>19</sup>.

Ribera cayó en la cuenta que de la misma forma que los misioneros consiguieron establecer en la conciencia de la población indígena que el poder residía en Dios y que los misioneros eran sus representantes, debió recurrir al elemento de la imagen para hacer la transferencia que buscaba. Para ello estableció la necesidad de que cada pueblo cuente con el retrato no sólo del rey sino también de la reina, de la misma forma que la Virgen María comparte la imagen del poder en el imaginario indígena. Para reafirmar la imagen del poder, en el artículo 9 estableció que “en los días que quedan referidos después de la misa de gracias, juntará el administrador a todo el pueblo en la sala consistorial a la vista de las reales efigies con presencia de los curas y cabildo hará por su mano prudente y equitativa distribución de los efectos que remite la Administración General para socorro de los indios y siguiendo en todo el espíritu de lo ordenado en los artículos 10 y 11 de la Instrucción, no omitirán la circunstancia de explicar en términos claros y sencillos que el rey por un efecto de su real piedad se ha dignado mandar se les socorra con aquellos géneros. Para manifestar la utilidad de este pensamiento bastara decir que la experiencia me ha enseñado que esto que parecen pequeños ápices no lo son en realidad para los indios sino grandes ideas que se imprimen en sus dóciles corazones con más fuerza que todos los discursos oratorios”<sup>20</sup>.

Ribera buscó además afianzar la imagen del rey a través de sus representantes en la provincia, el gobernador y los administradores. Para ello era necesario que los administradores sean reconocidos como la figura del poder en cada pueblo. Es por eso que en el artículo 6 del Reglamento se establece que “Los administradores presidirán el cabildo de sus respectivos pueblos... y en las funciones de iglesia tendrán una silla tocando inmediatamente la testera o cabecera de la banca que ocupa el cabildo de los indios, pero no tendrán alfombra, cojín ni otra distinción”<sup>21</sup>.

La oportunidad se le presentó pronto a Ribera para poner en práctica su propuesta. A fines de 1788 había muerto el rey Carlos III, al que sucedió su hijo con el nombre de Carlos IV. Para festejar el advenimiento al trono del nuevo

<sup>18</sup> A.G.I. Audiencia de Charcas, 623.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*



monarca se hicieron festejos en San Pedro, la capital de la provincia, y en Trinidad en febrero y agosto de 1790 respectivamente. En los festejos, que se hicieron de acuerdo al Plan Ribera, se pueden destacar los siguientes aspectos:

- a. En San Pedro el festejo duró tres días y sus noches, en las que actuaron dos orquestas locales con 35 músicos y 200 ejecutantes de instrumentos nativos.
- b. Curiosamente los documentos dicen que las autoridades indígenas asistieron a los actos “en traje militar”, algo que no se especifica en el reglamento.
- c. El documento dice que en Trinidad la iglesia se engalanó con “dos mil seiscientos sesenta y cuatro marcos de plata”, que habían sido traídos desde el pueblo de Loreto, “para darle mayor realce al homenaje”.
- d. En Trinidad el gobernador hizo construir un lugar adecuado para el homenaje, para lo que los indios trabajaron a marcha forzada, “mientras cantaban y reían”.
- e. Los indios compusieron un aria con letra en lengua nativa en honor de *Nuestra Señora María Luisa de Borbón*. Este homenaje, que fue enviado por el gobernador Ribera al rey, se encuentra en el Archivo General de Indias de Sevilla <sup>22</sup> y fue estudiado por primera vez por Humberto Vázquez Machicado y Patiño Tórrez en 1958<sup>23</sup>.
- f. La letra del aria fue traducida por el mismo Ribera y en las partes más sobresalientes dice: “Buenas noches, señor don Lázaro de Ribera. Queremos alegrarnos hombres y mujeres, festejando al Señor Don Carlos IV, nuestro gran rey, y alegrarnos también por nuestra gran madre, Señora Doña María Luisa de Borbón [Canto I]. Nada es comparable, Señor Don Lázaro de Ribera, con la alegría de nuestros corazones, porque estamos festejando el día de Nuestro Rey y de Nuestra Madre, Señora Doña María Luisa que es Nuestra Reina [Canto III]”.

## ALGUNAS CONCLUSIONES

La expulsión de los misioneros de la Compañía de Jesús trajo como consecuencia dos planes de gobierno para los pueblos de Chiquitos y Moxos, que fracasaron sucesivamente: el *Reglamento para el gobierno temporal y espiritual*, del obispo Ramón Herboso, y el *Reglamento de*

*administradores*, de Lázaro de Ribera. El primero venía a ser una continuación del régimen jesuítico en el que sólo hay un cambio de clérigos, con alguna libertad en lo que a comercio se refiere, pero que sólo beneficiaba a los curas doctrineros. Ribera trató de enmendar estos errores con el Reglamento, pero también fracasó.

En líneas generales las causas del fracaso del Reglamento de Ribera pueden ser reducidas a tres:

1. La labor encomendada a Ribera no era fácil y requería un gran esfuerzo por parte de las autoridades, pues se trataba de reincorporar a la corona un territorio que durante casi un siglo se había mantenido bajo la tutela jesuítica. Ribera se enfrentó al problema con las armas que le daba su tiempo: las ideas del despotismo ilustrado.
2. Los cambios que trajo consigo el nuevo plan se refieren fundamentalmente a la administración: el gobierno temporal en manos de administradores laicos y el espiritual en la de los clérigos. Esto permitió, como puede apreciarse en los últimos años del gobierno de Ribera, un notable desarrollo de las posibilidades económicas de la provincia. Aunque se cuidó que tanto los derechos como las obligaciones de los administradores estuvieran perfectamente establecidas, la relajación no se hizo esperar, pues se descuidó la selección de los protagonistas.
3. Aunque se introdujeron reformas de tipo administrativo, se descuidó en gran medida a la población indígena, en contra de lo que, de acuerdo a Gabriel René Moreno, pudo haber sido el lema del gobernador ilustrado: *Por los indios y para los indios*. Ribera estuvo más preocupado de la “reincorporación” de los indios a las filas de “fieles vasallos” del rey que a su bienestar. El gobernador Viedma, uno de los primeros detractores del plan, dice que el sistema impuesto privaba al rey de los tributos y a los indios de su libertad; propuso como solución la creación de una Intendencia formada por cuatro partidos: Santa Cruz de la Sierra (que se desmembraría de la de Cochabamba), Moxos, Chiquitos y las misiones de Apolobamba.

Sin embargo, lo que sí tuvo éxito fue la incorporación de la figura del rey como la imagen del poder. Este éxito fue posible gracias a:

- a. Ribera observó que los jesuitas habían construido la imagen del poder construyendo en cada pueblo una

<sup>22</sup> A.G.I. Audiencia de Charcas, 446.

<sup>23</sup> Vázquez Machicado, Humberto: *Op. cit.* Págs. 3-40.

extraordinaria Casa de Dios (*Domus Dei*) llena de riquezas y acompañada de un ritual y boato nunca vistos, que no dejaban duda alguna entre la población indígena que ahí residía el poder. Asimismo, que ese poder se estaba representando en el pueblo por la imagen del misionero que era quien se convertía en el artífice de la vida, casi como un héroe cultural.

- b. Ribera se preocupó que los templos no perdieran su brillo, como tampoco el ceremonial religioso. Para hacer la transferencia de la imagen, usó el mismo recurso de los misioneros: recurrió a la imagen, que es más efectiva que cualquier otra explicación. La escuela de dibujo que había establecido sería la encargada de proveer a todos los pueblos de los retratos de los reyes. Sin embargo, no se han conservado estos retratos. El único retrato del rey español que se conserva es una pintura mural que se encuentra en el colegio de San José de Chiquitos. Se trata de una bella pintura mural en la

que el personaje central es Fernando VII rodeado de fuerzas militares. En la parte inferior izquierda del mural se lee: “De orden del Señor Don Juan Bautista Altoaguirre, Capitán de los Ejércitos, Gobernador Político y Militar de esta Provincia, siendo Gobernador en propiedad, mandó fabricar este retrato del Rey Nuestro Señor Don Fernando VII, el 3 de noviembre de 1810 a su costa. [Firmado] José Gregorio Villarroel”.

- c. Ante la ausencia de Casas de Gobierno, las habitaciones del padre en el colegio –donde residía el poder– se debieron haber adaptado a este propósito; además esto ayudaría al proceso de transferencia. Sólo se tiene referencia de la construcción de un edificio especial para este fin.
- d. Ribera tuvo la habilidad de incorporar a este proceso la figura femenina de la reina, pues se dio cuenta de la importancia que tenía la Virgen María en la vida religiosa de estos pueblos.



## REPRESENTACIÓN DE LOS “BURÓCRATAS” COLONIALES. CHARCAS SIGLO XVI-XVII

EUGENIA BRIDIKHINA / UCRANIA - BOLIVIA

La sociedad de antiguo régimen fue pensada como organismo, cuyo funcionamiento dependía del desempeño autónomo, equilibrado, armónico y coherente de sus miembros. La armonía de ninguna manera suponía la igualdad de sus miembros, sino, más bien la jerarquía de funciones, cargos y personas. La idea partía de la imposibilidad de una administración absolutamente centralizada como un cuerpo desproporcional reducido a cabeza y reposaba sobre la autonomía de jurisdicción y de función de los cuerpos sociales. La función de la cabeza era la de mantener armonía entre todos, atribuyendo a cada uno su propio lugar, garantizando a cada cual o su fuero o su derecho. La sociedad aparecía como una combinación compuesta de varios grupos autónomos, la familia, un grupo profesional, la ciudad, el reino, y finalmente, la república cristiana.

El universo político incluía una diversidad de las corporaciones religiosas, profesionales o las universidades que gozaban de un estatuto jurídico-político diferenciado, reconocido y respetado por el poder monárquico. Éstos usaban ciertos derechos, fueros y franquicias que les posibilitaba su auto-reglamentación y permitía un diferenciado acceso a la justicia y al poder en relación con los grupos. Uno de los rasgos de la concepción corporativa era constituido por la idea que una correcta organización de la sociedad no se debe partir de la consideración del individuo aislado, sino de los grupos donde él se integra. Según la teoría social escolástica, la teoría política y el derecho, el individuo no tenía un lugar o una identidad autónoma, fue revestido de los atributos sociales corporativos como miembro de una ciudad, de un cuerpo religioso o profesional. Asimismo,

los individuos fueron vistos como portadores de los derechos, los deberes y del status propios de los cuerpos en que estaban integrados.

Uno de los cuerpos colegiales más poderosos, en cuanto a la organización estatal en las Indias, puede ser considerada la Real Audiencia. La Audiencia estuvo conformada por los funcionarios reales llamados letrados y encabezada por un presidente, varios oidores, un fiscal, un protector de naturales. Además incluía a los subalternos como los escribanos, los receptores, los procuradores y los abogados quienes se movían dentro de su grupo profesional con relativa facilidad, sin embargo tenían pocas posibilidades de cambiar de grupo.

A diferencia de los corregidores que eran hombres de antecedentes militares, la jerarquía de los letrados se basaba en la formación académica, la antigüedad y el cargo desempeñado. De esta manera, los funcionarios del estado formaban parte de la así llamada “nobleza administrativa” dividida en la de “capa” (los letrados) y de “espada” (militares) y dependían de sus cargos para la obtención de honores y riquezas. Las posiciones más elevadas en la jerarquía de letrados eran las de oidores, alcaldes y fiscales de todos los tribunales reales de Castilla y el Nuevo Mundo.

La posesión del título universitario diferenciaba a éstos funcionarios de los que ocupaban “cargos temporales” de justicia que se ejercía sólo por un tiempo y de forma rotatoria y que comprendían una variedad de cargos del servicio al gobierno monárquico español. Los burócratas letrados gozaban de una importante influencia política y el prestigio social, ocupando gracias a su cargo, un lugar importante en



la escala social. Éstos se diferenciaban de otros cuerpos que tenían sus propios fueros y privilegios como, por ejemplo, de las corporaciones religiosas y del resto de la sociedad.

La antigüedad determinaba la jerarquía interna en el seno de la Audiencia, empezando la escala profesional con el cargo del Fiscal, luego el Oidor con menor tiempo en el cargo y así sucesivamente hasta el Oidor con más antigüedad en el cargo. La autoridad y el prestigio dependían de la antigüedad en el cargo y permitían gozar de varios privilegios, entre otros, sustituir la cabeza del tribunal. El Presidente, a su vez, tenía privilegio por su rango más alto que cualquiera de los magistrados de la Real Audiencia, concentraban un amplio poder y representaban la figura real. En esta condición presidían la Audiencia, expedían y libraban todos los pleitos y apelaciones presentados, firmaban las cartas, provisiones y sentencias de la Audiencia.

Los funcionarios de la Audiencia constituían un grupo profesional restringido, protegido por los derechos colegiales. Sus funciones se regulaban según el principio corporativo que respetaba sus privilegios y obligaciones. Este principio consistía básicamente en el hecho de que cualquier toma de decisión de los oidores tenía que ser tomada en la corporación, en ningún caso de manera individual. La potestad de justicia con la que contaban las Audiencias o tribunales, así como la vigilancia del cumplimiento de las leyes expedidas por la Corona, se asentaba en las decisiones colectivas tomadas por los ministros en los grupos en que operaban. A través del sistema de acuerdo se trataba a reforzar el corporativismo en el seno de la Audiencia y de fomentar el control mutuo entre los magistrados. Los oidores tenían la posibilidad de denunciar a los presidentes en el caso de que estos se excediesen sus facultades y hasta podían impugnarlos. Se estableció, además, la consulta colectiva como la propia forma de intervención político-administrativa de los letrados que materializaba una opinión colectiva de cuerpo.

El carácter profesional de este cuerpo corporativo se reforzó mediante una serie de exigencias para sus integrantes. Se precisaba poseer antecedentes sociales y académicos adecuados, así como un código ético y legal que reglamentara la conducta de los representantes de la justicia. Estos rasgos diferenciaban a los oidores de otros funcionarios estatales, “personas simples y sin letras”. Es decir, que los magistrados reales se diferenciaban de otros oficiales por la posesión de el “capital cultural” que comprende la formación personal, la propiedad de bienes culturales (libros, por ejemplo, o los títulos académicos de las uni-

versidades en España y luego en América). El análisis de Daisy Ripodaz Ardanaz (1975: 516) realizado sobre 261 bibliotecas privadas en La Plata desde 1681-1825, de las cinco mayores librerías, las dos pertenecían a funcionarios de Audiencia y tres restantes a eclesiásticos. Los funcionarios fueron también los activos suscriptores de los primeros periódicos (Barnadas, 1989: 84-85).

Además, los miembros de las instituciones de la Iglesia y el Estado, actuaban como pedagogos, académicos y escritores. Es decir, promotores de la cultura oficial en la sociedad colonial y, hasta creadores de una cultura pública, como lo afirma Chocano Mena (2000:31). De hecho, a lo largo de la época colonial, Charcas se caracterizó por una amplia producción literaria (impresa o manuscrita) que ha salido de la mano de los magistrados de la Audiencia. Eran pareceres jurídicos que se dan de forma espontánea o por el encargo del Virrey o del Consejo de Indias. Se trata de los famosos escritos de los magistrados como Juan de Matienzo, Polo de Ondegardo, Francisco de Alfaro, Gaspar Escalona y Agüero, Ruis Bejarano, Victorián de Villava y de los burócratas ilustrados del siglo XVIII como Francisco de Viedma, Lázaro de Ribera, Vicente Cañete y Domínguez, Juan del Pino Manrique (Barnadas, 1990).

La hegemonía política, social y cultural de los letrados permite explicar por qué en Charcas este cuerpo profesional ha cobrado una importante fuerza social y una acentuada identidad corporativa. Ésta se reflejaba a través de los signos externos que eran reconocidos y respetados por todos como preeminencias ceremoniales y de cortesía, las insignias del cargo o rango, los trajes, los emblemas. A través de la vestimenta y los accesorios se transmitía el mensaje que ayudaba a definir el estatus del individuo en la sociedad colonial. Otros “vehículos” o “signos” que componían la “fachada” particular de la persona, también transmitían esta información como, por ejemplo, el porte, las pautas de lenguaje, las expresiones faciales, los gestos corporales hasta la manera de vivir y el comportamiento del individuo.

El traje profesional de los burócratas letrados constituía todo un símbolo social. Los oidores y el fiscal de la Real Audiencia lucían traje llamado “garnacha” o “toga talar” de color negro que llegaba hasta los talones. En el siglo XVII, este traje fue acompañado de la golilla<sup>1</sup>. La garnacha y la golilla se mantuvieron como vestimenta de los magistrados a lo largo de la época colonial. En el siglo XVIII se complementó con el uso obligatorio de la peluca. Los magistrados se distinguieron en el hábito de todas las demás personas “para que a todos sea claro y por él sean co-

<sup>1</sup> Golilla, adorno hecho de cartón, forrado en tela que rodeaba el cuello y llevaba unido por delante, en parte superior, un pedazo que caía por debajo de la barba, con esquinas a los dos lados sobre el cual se ponía una tela de gasa engominada o almidonada”. Véase en: Bravo Lira, Bernardino *Símbolos de la función judicial en el derecho indiano Poder, presión fiscal en la América española (siglos XVI, XVII y XVIII)*. VI Congreso del Instituto Internacional de Historia del derecho indiano, Valladolid, 1986, pp. 253.

*nocidos y respetados como conviene*<sup>2</sup>. Estos trajes eran sumamente imponentes y vistosos para las “*personas de cualquier calidad, estado y condición*” y distinguían a los magistrados del resto de la sociedad. El uso de esta ropa fue tan importante que de la ocupación de los magistrados letrados en los documentos oficiales se refería como “*empleo de ropa o Garnacha*” y a ellos mismos como “*ministros togados*”. De esta manera, por la calidad de los materiales, su color y tamaño, este traje distinguía a los funcionarios del resto de la sociedad y también ponía en evidencia la jerarquía dentro de la administración. Según la opinión de la época, “*el vestido negro de golilla siempre tiene menos de lucimiento que de autoridad*”<sup>3</sup>. Las distinciones que se creaba el uso de la ropa se han arraigado en el imaginario social que con ella se identificaba a sus portadores. Así en una poesía que Arzáns atribuye al poeta Juan de Castellanos (1670) se mofa de los “*jueces mocetones, grandes de gorra, largos de vestidos...con grandes cofres de cuadernos*” (Arzáns, II: 250).

La ropa separaba simbólicamente a los oidores y fiscal de otros funcionarios menores de rama de justicia en las Indias como jueces y ejecutores locales, alcaldes ordinarios, las provincias, los alguaciles y el teniente corregidor, de los que pertenecían a los “*oficios de pluma*” como escribanos y procuradores y de los letrados locales (abogados, relatores, asesores letrados). Los letrados locales asistirán al tribunal con la ropa que marcaba su identidad corporativa. En el siglo XVIII los relatores usaban ropilla negra, capa larga, peluca blanca y gorra. Los escribanos de cámara se reconocían por un vestido negro, capa corta, gorra y en las funciones de iglesia o regocijos públicos por un vestido negro corto. Los procuradores se diferenciaban por vestido negro, peluca y capa negra y los porteros por ropilla y capa negra con espada larga, y sombrero para asistir a los juicios<sup>4</sup>.

A finales del siglo XVIII, los abogados charqueños, muchos de los cuales pasaron por las aulas de la famosa Academia Carolina, se convirtieron en una importante élite letrada local y ejercían luego cargos importantes en el terreno judicial, administrativo y político. Este cuerpo de letrados locales que formaron una red de afinidades y amistadas, solidaridades geográficas y sociales reclamaron un mayor respeto hacia “*el empleo concedido con laboriosos méritos profesionales, con tanto sudor y tan*

largo trabajo y que solo hacen una conveniente distinción y honor de los vasallos dedicados al oficio público”. Los abogados de Charcas exigían un mayor respeto en la sociedad y dentro del mismo sistema jurídico-administrativo español, pues “*parece que no era mucho que a la protección soberana siempre ha mirado con mayor honor a los de esta profesión*”. Como señal a una posición más importante que lograron alcanzar en la sociedad, reclaman un traje uniformado que “*nos distinga no solamente de los Alguaciles, porteros y otros que no son abogados, pero también de aquellos abogados que no son posesionados*”. Se trataba de un “*traje ya acordado se da por especial distintivo el de lechuguillas sacadas de pecho y puño, o de otra igual divisa propia ...*”, pues

“*el traje propio es anexo y necesario a cualquier empleo concedido, especialmente siendo de dignidad, como lo es de Abogado, que concedido el empleo, se entiende concedido su propio traje. Por todo esto, así como las Ínsulas o Laticlavias que hoy llamamos a Garnacha, la que por cuando también es ropa talar, a veces de denomina toga era y es un traje propio de los señores Ministros Senadores que los distingue de todos que no lo son debe también el traje de abogado proporciona ser una ropa, que los distingue de todos los que no son abogados, y tienen un nombre de toga, que es el que con más propiedad significa la vestidura talar*”<sup>5</sup>.

Usado dentro del ámbito profesional como fuera de él, el traje reglamentado no sólo fue una forma de otorgar mayor autoridad a los funcionarios, sino que los obligaba a un comportamiento acorde con el código corporativo profesional. El momento más significativo del valor comunicativo del vestuario se expresaba en los actos ceremoniales. Es ahí donde la vestimenta era un indicador de su estatus y distinción. Según los propios letrados de Charcas:

“*entre cosas ceremoniales no hay otra más conveniente ni de mayor coincidencia que el traje propio y peculiar que debe tener cada estado y cada gremio, tanto más honesto y decoroso quanto más noble y necesario es su oficio, para que esta correspondiente exterioridad sirva de una señal decorosa, por la cual se conozca, quienes solo o quienes deba se en lo interior y que conforme la dignidad del oficio sea su tratamiento en la Republica*”<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Véase Real Cédula de 22 de mayo de 1583. T. I, Lib. II, Tit. XVI, Ley xxxviii, *Recopilación de las Leyes de las Indias*, Madrid, Consejo de Hispanidad, pág. 394.

<sup>3</sup> La Paz, 26/12/1708, AGI, Charcas, 220.

<sup>4</sup> “Ceremonial para las proclamaciones, fiestas reales, exequias de soberano, recibimientos, funciones eclesiásticas, etc”. Buenos Aires, 28 de febrero 1791, RAH, Fondo Mata Linares, LXXII, ff. 670-713.

<sup>5</sup> Véase en “Obrados relativos al reglamento de trajes que deben vestir los abogados, escribanos, procuradores y demas subalternos”, ANB, U, 65, 1792. Sobre el mismo véase la petición de José Arias en nombre de Josef Joaquin de la Quintela, ANB, E:C n.53, 1792 citada en Clément Thibaud, La Academia Carolina de Charcas: una “escuela de dirigentes” para la Independencia, En: Rossana Barragán, Dora Cajías, Seemin Qayum (comp), El siglo XIX. Bolivia y América Latina, Coordinadora de Historia, IFEA, 1997.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

La vestimenta también marcaba las distancias entre los individuos que pertenecían a distintos cuerpos en el ambiente público y privado. Durante las fiestas oficiales o de la tabla los ministros de Audiencia tenían que estar vestidos de manera oficial. El mismo tipo de vestimenta el Presidente conservaba durante la recepción del Arzobispo en su domicilio particular. Según las reglas de cortesía establecidas entre los miembros del tribunal, el Presidente tenía que recibir a los oidores en su casa de igual manera. En los casos cuando estas reglas no se respetaban, se producían los conflictos cuyos ecos llegaban hasta Madrid. Durante un prolongado conflicto entre el cuerpo de Oidores con el Presidente Vázquez de Velasco, el hecho de que el Presidente recibió a los Oidores en ropa de “civil” (capa y sombrero de color) en lugar de la ropa “talar”, al igual que otros señas de menosprecio, como no salir a recibir a los Oidores a la puerta de la habitación y recibirles sentado debajo de un dosel sin el acompañamiento del Oidor más antiguo, fueron condenados por el cuerpo del tribunal. En un auto calificaron la actuación del Presidente como el abuso personal y como la “*desautoridad y menor estimación así de la Audiencia como de sus miembros*”<sup>7</sup>. A fines del siglo XVIII, incluso se especificó qué clase de ropa se usaba a su vez, por los miembros del tribunal para recibir el regente. Así, el Oidor más moderno iba vestido con capa, y los demás Oidores vestidos de corto<sup>8</sup>.

Como “una sátira mal fundada” calificó el visitador de los correos Carrión de la Vándera a una fábula popular que apareció en La Plata a fines del siglo XVIII. Ésta presentaba a una matrona piadosa y devota que destinó en su testamento una cantidad de dinero para comprar

una garnacha para el Santísimo Sacramento, “*repreniendo a los vecinos porque salían a acompañar a los Oidores y estaban satisfechos con hacer una reverencia al pasar la Consagrada Hostia que se llevaba a un enfermo*” (Concolorcorvo, 1997: 153). Un siglo más tarde René Moreno que describió las discusiones en el seno de la Audiencia, perfeccionó esta sátira mordaz “*Mas si el Santísimo Sacramento, ya condecorado con la toga, encontrase con otro Oidor por el camino. ¿A quién debería inclinarse la comitiva? En este caso, median-te la igualdad de rango, correspondía al Sacramento la preferencia, en su calidad de más antiguo*” (Moreno 1940: 181).

La distinción que gozaban los ministros de la Audiencia se reforzaba por medio de la calidad de los asientos<sup>9</sup> y el uso de objetos como palio, dosel, varas, quita som-bras, velas, etc. La posesión de estos objetos visualmente reproducía las diferencias de una sociedad jerarquizada, permitiendo distinguir el cargo incluso en ausencia de su poseedor. Los estrados, alfombras y sillones marcaban el lugar privilegiado, que era el centro o el punto focal de la perspectiva, indicando donde estaba la fuente de la autoridad. Los objetos simbólicos se identifican con un cargo, siendo los individuos más preeminentes dentro de la corporación los que ocupan sillas destacadas con alfombra, almohada y cojín rojo a los pies. El privilegio de tener cojín a los pies en las iglesias, donde el piso era de tierra, y “guardar los asientos”, donde no existían los bancos para los feligreses, era una verdadera distinción que acentuó la relevancia del asiento.

El Presidente de la Audiencia tenía la “autoridad de su persona y dignidad” de llevar la silla o conjunto de la silla de terciopelo, almohada y alfombra a la iglesia. Su silla te-

<sup>7</sup> En este auto los Oidores de Charcas establecieron reglas precisas a las que debía sujetarse el ceremonial oficial. Es así, que el Presidente debía tratar al conjunto de Su señoría en sus salidas de la sala de acuerdos, que debía realizarlas discretamente por una de las puertas laterales, sin interrumpir el despacho de los asuntos. No podía llamar a los Oidores de sus casas a “horas indecentes, a no ser que la gravedad de un asunto les obligase a ello”. Al volver de cualquier asistencia pública, los Oidores solamente tenían la obligación de acompañarle hasta la sala de acuerdos, de donde los sacaron, y no hasta las escaleras conducentes a su casa, salvo que los hubiese invitado a comer. Todos los pliegos llegados de España o Lima tenían que abrirse en el local de la Audiencia. Cuando el Presidente era visitado por los miembros de la Audiencia, debía usar garnacha y gorra, salir a recibirles a la puerta de la habitación y acompañarles a la salida, hacer sentar a todos poniéndoles cojín, colocando al Oidor más antiguo a su derecha, debajo de dosel. ANB, CACH, 1663, N.1835, fs.2. A principios del siglo XIX, cuando surgieron las tensiones entre la Audiencia y el presidente Pizarro, los magistrados propusieron que la procedencia del Presidente sobre los Oidores solo fuese “la de ocupar la primera silla en las ocurrencias públicas llegando al extremo de tratarse con menos consideración que a un Alcalde Ordinario” (René Moreno, 1940: 26).

<sup>8</sup> Véase en RAH, Fondo Mata Linares, LXXII.

<sup>9</sup> La típica silla colonial era frailer, que es de diseño cuadrado, con brazos rectos, lisos y anchos y con asiento y respaldo de cuero, generalmente trabajado con diseños florales a veces pintado de rojo y dorado. El sillón con brazos curvados y patas talladas fue usado como un símbolo de jerarquía, especialmente en las celebraciones litúrgicas. Almohodones grandes forrados de brocado o terciopelo bordado con hilos de oro y plata de fabricación local o adornados con flecos fueron utilizados para sentarse en los dormitorios y salones, taburetes tapizados con terciopelo. En el siglo XVII fabricaba sillones con fuste guarnecido de plata con hebillas y tapizadas con terciopelo verde con hileras de oro y plata. Las mujeres se sentaban en tarimas y taburetes tapizados con ricas telas y también sobre grandes almohadones, al estilo morisco. Los bancos y escaños fueron utilizados para iglesias, salones y patios y consistían básicamente en dos tablones largos de madera, uno para el asiento y otro para el respaldo, soportados ambos por un tipo simple de caballete. Véase en L. Escobari de Querejazu, “Artes útiles en la colonia”, *Historias*, Revista de Coordinadora de Historia, La Paz, n.2, 1998, pág. 140; P. Querejazu, “La escultura en el Virreinato del Perú y la Audiencia de Charcas”, *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Coordinador: Ramón Gutiérrez, Manual de Arte, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 257-271.



nía una ubicación especial, consistente en un lugar destacado, asegurando una posición preeminente. Debido a sus propiedades físicas (de madera, con brazos), la decoración y los accesorios (terciopelo rojo, alfombra, almohada en el asiento y cojín), las sillas también eran el medio perfecto de la distinción. La posesión de estos objetos determinados indicaba los cambios y evoluciones en el sistema ceremonial.

El cargo de Regente, que se estableció en el último tercio del siglo XVIII, se distinguía por la almohada en presencia del Presidente y, en su ausencia, por la silla de terciopelo en la testera. El Obispo o Arzobispo también poseían el “sitial” en el altar mayor “*porque teniendo el Presidente sitial no es justo que el prelado esté sin él*”. Para los Oidores se contemplaba la posibilidad de tener una silla o banco con alfombra y sin almohadas. Todos ellos fueron “*subidos a los estrados*”, es decir, el lugar más elevado en la iglesia. El estrado instalado en la capilla mayor elevaba visualmente al cuerpo de la Audiencia por encima del resto del público. La posesión de los asientos correspondía a la antigüedad que gozaban los Oidores; en el caso del cambio de lugar de servicio del Oidor, se conservaban también todas las preeminencias relacionadas con el lugar en la jerarquía administrativa.

Cuando no concurría ni el Presidente ni el regente (en el siglo XVIII) de la Real Audiencia, el Oidor decano, denominado “*anfitrión o dueño de la casa*”, era quien ocupaba el lugar preeminente en el ceremonial, diferenciándose por el uso de silla y almohada. Los Oidores eran los únicos seglares que podían permanecer en el interior del coro durante la celebración de los oficios religiosos. Los oidores exigían tener el uso de los objetos de distinción como silla, almohada y tapete, pero la Corona prefirió aclarar que “*solo el Presidente de la Audiencia, por autoridad de su persona y dignidad, lleve silla a la iglesia, y los Oidores hagan llevar un banco a la iglesia donde todos estén sentados*”<sup>10</sup>. Los Gobernadores, Corregidores y Alcaldes mayores precedían a los Oficiales de la Real Hacienda en los asien-

tos, siendo la calidad de los asientos de los contadores de cuentas y oficiales reales de uniforme, precediendo, sin embargo, los primeros a los segundos. Los miembros del Cabildo estaban situados enfrente de los asientos del tribunal; luego se fijó, que el Cabildo debía tener un escaño adicional “*fronterizo*” al de los Oidores, siendo la posición de los cabildantes también clasificada por la antigüedad y oficio, y los demás se quedaban de reja afuera.

De este modo, el asiento fue un aspecto verdaderamente polémico en los actos públicos que se celebraron en las iglesias, agravados por el hecho de que las preeminencias y el “*honor*” de poseer determinados tipos de asientos fueron incluidos en el precio de los oficios en venta. El intento de los hijos y parientes de los Oidores charqueños de ocupar los asientos adelante del Cabildo durante los actos públicos, fue considerado como el daño material que afectaba a la Real Hacienda “*por descaecer el valor de los oficios del cauildo*”. Se acusaba al oidor de la Audiencia Juan Vázquez de Valverde, quién “*asentaba a su hijo y su ierno en el vanco del cauildo con otros parientes suyos en forma que ocupaban mucha parte en el que faltaba lugar para algunos de los Regidores y llegó ocasión que dicho don Juan les dijo que si no les hacia muchas honra en que sus hijos y deudos se asentasen con ellos*”<sup>11</sup>. La precedencia ceremonial durante los entierros<sup>12</sup> también protegía los derechos de asiento para los cabildantes, reglamentando que los hijos y parientes de los ministros difuntos se sentasen en un banco de los “*familiares de distinción*” aparte, sin intervenir en los asientos del Cabildo<sup>13</sup>. Las reformas borbónicas provocaron cambios en el sistema administrativo colonial como la desaparición de la figura del Corregidor y la creación de nuevos cargos/actores políticos como el regente y el intendente. Estas reformas trastocaron muchas de las normativas observadas anteriormente, confirmaron algunos aspectos del orden ceremonial y modificaron otros; pues “*para fijar los términos de un ceremonial que discerniese los muchos y varios puntos que presenta la materia de ceremonias, señalando*

<sup>10</sup> “Que los Presidentes en la iglesia pongan sillas y los oydores bancos o sillas y los vecinos bancos”, T.II, Lib.IV, Tit. XXII, Ley 20 (León Pinelo, 1992: 1303).

<sup>11</sup> Expediente sobre cuestiones de “preeminencia del sitio con respeto a los parientes de los Oidores en actos públicos”, La Plata, 21/0971666 a 19/07/1668, AGI, Charcas, 22, R.6, N.49.

<sup>12</sup> Cabe aclarar que las honras fúnebres de los ministros de la Audiencia también constituían parte de “*las facultades y prerrogativas de los empleos*” considerados una distinción de honor que merecía una “*especial protección de su soberano*”. Véase en el Nuevo ceremonial para el Virreinato de Buenos Aires, 20/03/1791, RAH, Fondo Mata Linares, t. LXXII, ff. 758-763.

<sup>13</sup> “Que por quanto en las concurrencias de entierros y honrras de los ministros de la Real Audiencia, sus mugeres, hijos, hijas, Relatores y escribanos de Camara de ella, en los casos que no están resueltos por las Leyes Recopiladas de Indias suelen ofrecerse algunos reparos sobre los que han de asistir y los lugares, que han de ocupar los del duelo y el asiento, que han de tener en la Yglesia, proponiendose a tiempo, que sirve de mucho embarazo la resolución, y para si se procura saber la costumbre que ha habido en semejantes casos”, T. II, Libro IV, Tit.XXII, Ley 82 (León Pinelo, 1992: 1318); RAH, Mata Linares, t. LXXII, ff. 670-713.

a cada uno lo correspondiente, sin trastornar el orden gradual de los empleos”<sup>14</sup>. La posición de la Corona respecto a los “honores, distinciones y ceremonias” de los intendentes era confusa. Se reconoció que estos tienen que demostrar “la exterior autoridad que les corresponda”, pero es bien difícil señalar la representación, autoridad y ejercicio del Vice-Patronato” para construir aquel concepto el ceremonial idóneo<sup>15</sup>. Como el cargo de intendente se creó en lugar del de Gobernador, no les correspondían el trato, los respetos, los “obsequios” y los honores que disfrutaban los Virreyes y Presidentes<sup>16</sup>. De esta manera se negaba a los intendentes el derecho de tener sitio, “por ser propio de los Virreyes”, sino simplemente la silla, tapete y almohada.

Estos cambios administrativos que trastocaron muchas de las normativas observadas anteriormente causaron numerosos incidentes en torno a los privilegios entre los distintos cuerpos, así como el famoso conflicto por el “cojín” entre el cuerpo de la Audiencia con el rector de la Universidad. Debido a que la Universidad era administrada por un Arzobispo y la Audiencia dirigía la Academia Carolina (o Academia de Pasantes), que constituía parte de la Universidad, surgió un conflicto latente entre ambas instituciones. Se trataba de los hechos ocurridos en los años 1805 y 1809. Durante los actos en la iglesia, el cojín colocado delante de la silla del rector de la Universidad fue retirado delante de todo el público de la ciudad. Estos acontecimientos llamados por la historiografía tradicional boliviana como los “incidentes con el cojín” han sido interpretados como una de las causas de la revolución de 1809 y calificados como el atavismo de la época colonial.

La denominada precedencia por cortesía donde ciertos individuos y corporaciones gozaban los privilegios recaía también sobre los miembros de sus familias. Así, las mujeres de los magistrados disfrutaban también del privilegio de sus maridos, ya que el honor del oficio de los magistrados reales se extendía también para los miembros de la familia y por ende la fórmula cargo/calidad de asiento; para que “sus mugeres e hijos sean mas respetados y tenidos y gozen de las preeminencias que sus oficios requieren y para su autoridad conviene[...] tener sus estrados y asientos en la iglesia catedral conforme a la calidad de los oficios de sus maridos”<sup>17</sup>. Después muchos de vaivenes, la legislación estableció definitivamente que las mujeres de los Presidentes y Oidores tenían derecho de disfrutar de los asientos dentro de la capilla.

Las leyes sobre el asiento de las mujeres en la iglesia, sufrieron constantes modificaciones. Durante el reinado de Felipe II a las mujeres de los magistrados de los tribunales les estaba prohibido entrar a la capilla de la iglesia mayor, acompañadas de servidumbre. Tenían derecho de sentarse a la peaña (tarima arrimada al altar) de la iglesia mayor y tener asientos “con algunas doncellas que tubieren otras mugeres principales que llevaren consigo sin asentarse con ellas negras, ni mulatas, ni indias, ni otras personas. Mientras que para otras mujeres estaba prohibido instalar estrados de madera, ni bancos de asientos”<sup>18</sup>.

Parece que estas leyes no se cumplían, ya que las mujeres de los Oidores gozaban de los estrados de madera o muy grandes tarimas e, incluso, recibían la paz al igual que sus maridos. Se ordenó que “no consienten ni den lugar” a

<sup>14</sup> La respuesta fiscal sobre ceremonial de intendentes en América y como se ha de hacer, Madrid, 17/04/1807. Los intendentes recibían el trato ceremonial que correspondía a los Gobernadores. Por ejemplo, la “regalía” del intendente consistía en que el Obispo debía inmediatamente visitarlo y también “cumplimentarle en su casa los días y años de los Reyes y príncipes de Asturias” (Real Cédula de 1793). Sin embargo, el poseedor de este cargo tenía ciertas limitaciones “aunque aquel jefe fuese con Cabildo secular a la catedral, no se le recibiese por todos los prebendados, pues ni aun esto se hace con los Virreyes y Audiencia, sino por u Dignidad y un canónigo” (Real Cédula de 8/08/1770). Después del conflicto entre el intendente de La Paz y el Obispo se declaraba que “por la escasez de prebendados en la catedral de La Paz, mando recibiesen al Gobernador Intendente un canonigo y un racionero y al Cabildo secular sin aquel jefe, uno de los capellanes de coro” (Real Cédula de 20/04/1787), RAH, Fondo Mata Linares, t. LXXVII, ff. 328-337.

<sup>15</sup> “Se observan grandes dificultades, porque siendo el origen y titulo en la materia de etiqueta y ceremonias, las costumbres diversas y voluble, se notaría tantas variedades y diferencias[...] parece superfluo e inútil que el Consejo se moleste y se ocupe en el proyecto de establecer una regla general[...]es de parecer convendrá no dejar la resolución al evento de los casos dudosos [...] con este propósito, estima necesario se mande a los Virreyes y Presidentes, procedan inmediatamente a firmar expediente separado de cada intendencia, oyendo instructivamente a los Cabildos eclesiásticos e intendentes, para que por cada uno se manifiestan las reales decisiones que los sean respectivas, y las prácticas y estilos seguidos antes del establecimiento de las Intendencias, pudiendo, en caso de duda, mandar justificar la costumbre, y que procurando que los Cabildos e intendentes obren con buena armonia, y de común acuerdo”, RAH, Fondo Mata Linares, t. LXXVII, ff. 336.

<sup>16</sup> Respuesta fiscal sobre ceremonial de intendentes en América y como se ha de hacer: “que los honores, obsequios y distinciones de los intendentes, vice-parono, no se confundan con las debidas a los Virreyes y Presidentes, Vice-Patronos propietarios”, Madrid, 17/04/1807, RAH, Fondo Mata Linares, t. LXXVII, ff. 328-337.

<sup>17</sup> Real Cédula sobre asientos y estrados de las mujeres de los Oidores en las iglesias, Madrid, 18 de enero de 1576, RAH, Fondo Mata Linares t. XCVII, f. 561. Sobre las actitudes y prácticas de la ceremonia de la muerte de la elite americana véase en Zárate Toscano (2000).

<sup>18</sup> T.II, Libro IV, Tit., XXII, Ley 27 (León Pinelo, 1992: 1304).

mujeres de los Presidentes ni Oidores<sup>19</sup>. Años más tarde se repitió la prohibición “*que en las tales capillas mayores no aya ni se pongan estrados de madera ni en ellas entren las criadas y que se acomoden los lugares de modo que no aya escandalo*”<sup>20</sup>, y “*en cuanto al incensar a las mugeres de los dichos Presidentes por ningun caso se aya de incensar por ser cosa indecente y mal parecida*”<sup>21</sup>. Se pedía con relación a las ceremonias a las mujeres del Presidente y Oidores “*la modestia, quietud y brevedad*” ya que “*debajo de este pretexto se suelen vengar algunas pasiones y causar disturbios por las personas que estan obligadas a dar tan buen exemplo[...]*” “*Por la costumbre en actos públicos o hiziere demostración que se note saliéndose de al iglesia o lugar publico donde auia de estar[...]* porque esto solo sirue de escandalo al pueblo” y que las mujeres de los magistrados no se sienten en los asientos de los Cabildos<sup>22</sup>.

Las mujeres de los Presidentes y los Oidores no sólo se distinguían por los asientos en la iglesia, sino también por el uso del cojín; un honor especial para las mujeres de los Oidores constituía la presencia durante sus entierros del cuerpo de la Audiencia vestido con el uniforme (con capas y golillas)<sup>23</sup>. A pesar de que la legislación al respecto parecía clara en La Plata a mediados del siglo XVIII, se seguía indagando sobre las prerrogativas para la mujer del Presidente y los Oidores, y se pedían explicaciones sobre “*cual debe ser la preeminencia porque seria muy preocupante el acontecimiento publico[...]*” y así si evitarían muchos inconvenientes”<sup>24</sup>. Los privilegios para sus mujeres y parientes también los buscaban los funcionarios de una talla menor, reclamando los oficiales reales de Potosí la “honrra, estimación y respeto”, porque “*en los actos públicos se lo frecen necesidad de acomodo*

*darse en los mas inferiores procediendo las mugeres muy ordinarias con dezir son suyos los asientos y que los han comprado*”<sup>25</sup>.

## CONCLUSIÓN

Los funcionarios reales de la Corona que ocupaban los cargos más importantes de la administración americana formaban parte del poderoso cuerpo profesional de los letrados que poseían una fuerte identidad corporativa. Esta identidad se basaba en la procedencia social común, acceso a la educación universitaria, un sólido capital cultural que diferenciaba a sus portadores del resto de la sociedad colonial. La identidad corporativa se reforzaba a través de los signos externos como vestimenta, insignias, preeminencias ceremoniales y de cortesía, posesión de asientos y objetos simbólicos. Estos signos marcaban distancia entre los “letrados” y otros cuerpos y también dentro de su propio gremio y expresaban las relaciones de poder entre los magistrados, los eclesiásticos, y las elites locales. Dentro de la sociedad colonial, en donde se hallaban yuxtapuestas las nociones del honor y prestigio, los signos de la identidad corporativa permitían demostrar por un lado, el prestigio del cuerpo de los letrados. Por otro lado, se visibilizaba la posición de los de rango inferior, el reconocimiento de los del rango superior dentro del propio cuerpo e incluso distinguía a los familiares de las autoridades. La infracción de los códigos de preeminencias que gozaban los distintos cuerpos significaba una violación flagrante de la jerarquía de los rangos. Las manifestaciones simbólicas como, por ejemplo, el uso de la vestimenta o las insignias visibilizaban pretensiones de los individuos y los cuerpos sociales y su lugar en la sociedad americana.

<sup>19</sup> T.II, Libro IV, Tit., XXII, Ley 64 (León Pinelo, 1992: 1314).

<sup>20</sup> T.II, Libro IV, Tit., XXII, Ley 63 (León Pinelo, 1992: 1314).

<sup>21</sup> Libro IV, Tit. XXII, Ley.12 (León Pinelo, 1992: 1300).

<sup>22</sup> T.II, Libro IV, Tit., XXII, Ley 122 (León Pinelo, 1992: 1328).

<sup>23</sup> T.II, Libro IV, Tit., XXII, Ley 82 (León Pinelo, 1992: 1319). En febrero de 1716 se vuelve a repetir que el cuerpo de la Audiencia “se a las funciones de entierros, tomas de hábito, fiestas y convites de parientes de Ministros de las Audiencias y particulares[...]va con capas y sombreros y no con gorras y garnachas, que es la formalidad con que concurren en cuerpo de Audiencia”, *Disposiciones complementarias de las leyes de Indias*, vol. II, Madrid, Imprenta Sáez Hermanos, 1930, pág. 262.

<sup>24</sup> “Es comun de los Autores, que las mugeres de los Presidentes, aunque gozen de los mismo honores. Y exemptions que está concedidas a sus maridos, no puedan poner dosel en las iglesias, u otros parages públicos, donde de pone la Audiencia, por estar dispensada esta regalía a toda la comunidad y Colegio de los ministros que representan a la Real Persona”, AGI, Charcas, 208, 1756.

<sup>25</sup> Carta de los Oficiales Reales de Potosí; Potosí, 25.04.1620, AGI, Charcas, 36, n. 27; Potosí 13.03.1621, AGI, Charcas, 36, 29. Los reales oficiales a S.M: “y así mismo que no asiente ni puede asentar arrimadas a las paredes ni escaños ni banco ni la otra cosa alguna con 6 pies de cada pared conforme a la cinta de ladrillo que así mismo se le hará para el dicho efecto por cuanto lo que hay de la cita a la pared queda para asiento de los hombres y en lo que queda por asiento de las mujeres se entienda que alguna ha de tener lugar conocido sino que cada una se asiente donde hallare exepcto la mujer del Corregidor que es o fuere de aquí adelante con la cual no se entienda la dicha prohibición de los cual dicho marido haga promulgar y promulga para [...] quietud y sosiego del publico Cabildo tenía asientos señalados en la iglesia con la licencia del prelado y de la causa de haber quitado los dichos asientos del lugar donde estaba, la ciudad no se asienta en el por lo que toca a la autoridad desta ciudad”, *Actas capitulares de la ciudad de La Paz*, La Paz, 1965, pág. 836.



## BIBLIOGRAFÍA

- Arzáns de Orsúa y Vela, B. (1965), *Historia de la villa imperial de Potosí*, t.I-III, Providence, Rhode Island, Brown University Press.
- Barnadas, J. M. (1990), *Invitación al estudio de las letras de Charcas*, Cochabamba, Historia Boliviana, pp.
- Chocano Mena, M. (2000), *La fortaleza docta. Élite letrada y dominación social en México colonial (siglos XVI-XVII)*, Barcelona, ediciones Bellaterra.
- Concolorcorvo (Carlos Inca Calixto Bustamante) (1773/1997), *El Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima*, Buenos aires, Emecé Editores.
- Hespanha, A. M. (1982), *Historia das instituições. Épocas medieval y moderna*, Coimbra, Livreria Almedina.
- Moreno, G. R. (1940), *Los últimos días coloniales de Alto Perú*, La Paz.
- Kagan, R. (1981), *Universidad y Sociedad en la España Moderna*, Madrid, Editorial Tecnos.
- Herzog, T. (1995), *La administración como un fenómeno social: la justicia penal de la ciudad de Quito (1650-1750)*, Madrid, Centros de Estudios Constitucionales.
- Ripodaz Ardanaz, D. (1975), *Bibliotecas privadas de funcionarios de la Real Audiencia de Charcas*, Caracas, Academia Nacional de Historia.



## EMBLEMAS DE PODER CACICAL EN BOLIVIA Y PERÚ S. XVI-XVIII

LAURA ESCOBARI DE QUEREJAZU / BOLIVIA

Los reyes de las naciones solían conceder escudos de armas a ciudades o personas, por acciones relevantes y en los que quedaban plasmados los símbolos que integraban su historia y su manera de ser. Los escudos solían llevar un lema, que a la vez sintetizaba su trayectoria y daba a sus habitantes una motivación para ser mejores, recordándoles su procedencia para que sepan hacia dónde iban, de manera que conservaran y practicaran los valores que los caracterizaban.

Entre los nobles indígenas, el hecho de tener un escudo de armas era un privilegio que les confería status social. El rey de España concedió muchos escudos de armas a la nobleza indígena para que ésta cooperara, especialmente en la evangelización de sus súbditos, la mayor parte de ellos fueron dados en México. Los escudos de armas, no significaban necesariamente que los beneficiarios fueran nobles, muchos conquistadores españoles tuvieron escudos sin ser nobles.

El escudo de armas fue un emblema colonial entregado a algunos caciques que demostraron ser descendientes de los Incas y los utilizaron para mostrar su limpieza de sangre, nobleza, poder social, político y económico a lo largo del tiempo. Les sirvió además para conseguir prerrogativas, aunque para ello tuvieron que hacer largas listas de sus ancestros.

El presente trabajo rescata el estudio heráldico conferido a los Uchu, Quispe Uscamaita (con variaciones) y a los Cusicanqui<sup>1</sup>, y les atribuye el pergamino pintado que se encuentra en la Sala de Exposiciones del Archivo de Indias de Sevilla<sup>2</sup>, como *Escudos y Árboles Genealógicos* N. 71, al escudo descrito en la probanza de los Cusicanqui. El documento del Archivo de La Paz fue conferido a Gonzalo Uchu Guallpa y Felipe Tupa Inca Yupanqui en el año 1545.

El expediente N. 2346 del Archivo de Indias es un recurso documental del año 1779, que se origina en México<sup>3</sup>. Consta de cerca de mil fojas, del cual se ha extraído

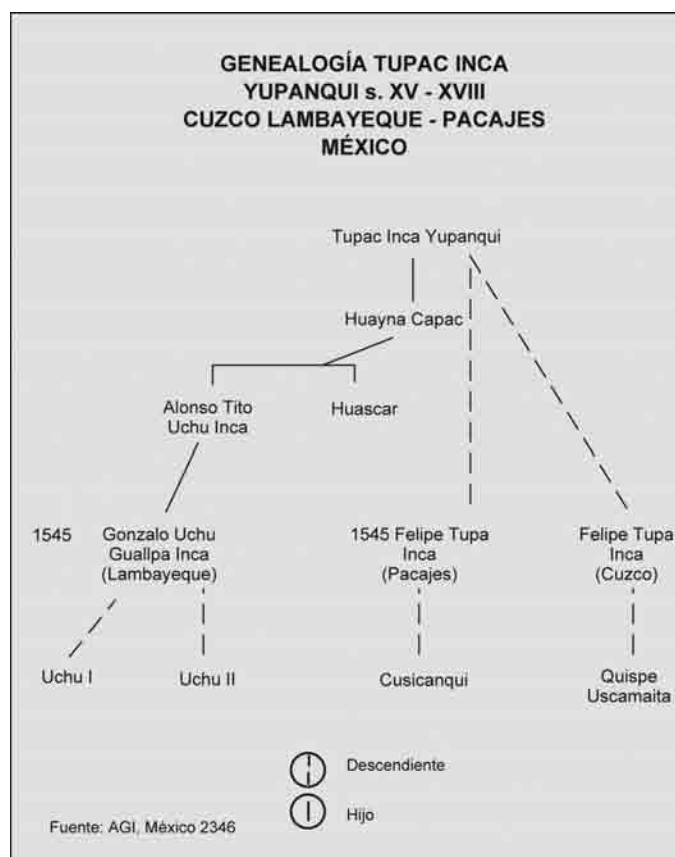
<sup>1</sup> Escobari de Querejazu, Laura *Caciques, yanaconas y extravagantes. La sociedad colonial en Charcas*. Ed. Plural, IFEA, Embajada de España, La Paz, 2000 y 2005. La descripción y atribución del escudo la hicimos con Pedro Querejazu.

<sup>2</sup> Archivo General de Indias. MP Escudos y Árboles Genealógicos. Pergamino 343x432mm. Este escudo se utilizó 13 años después de la atribución y publicación de la atribución que hicimos con Pedro Querejazu, en la carátula del libro *Archivo General de Indias* coordinador general es Pedro González García, Director del Archivo. Ed. Ministerio de Cultura. Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Madrid 1995. El libro, que es una Guía General del Archivo de Indias, refiere que es un escudo conferido por Carlos V a Gonzalo Uchu Guallpa y Felipe Tupa Inca Yupanqui “hijos legítimos de Guayna Capac y nietos principales del Gran Tupac Inca Yupanqui, Reyes y señores naturales que fueron de estos dilatados reynos y Provincias del Perú”. No hace mayor estudio del documento del cual fue desguasado y sobre el cual se hizo el estudio en *Caciques, yanaconas y extravagantes, ob. cit.*

<sup>3</sup> El expediente que acompaña el Escudo de Armas de Sevilla se halla en AGI.Mexico 2346, bajo el título “Testimonio de la Executoria y Reales Cédulas a favor de los descendientes del Gran Tupa Inca Yupanqui, último Emperador de los Reinos del Perú”. Documentos procedentes de la Audiencia de México que se enviaron con carta del Virrey e 30 de enero de 1796 y se remitió al Consejo con Real Orden de 2 de Octubre del propio año”.



Tupac Inca Yupanqui representado en el expediente de los caciques Cusicanqui de Caquingora. Manuscrito del Archivo de Indias.  
Escudo de los Caciques Cusicanqui de Pacajes.



el pergamino aludido. El expediente alude a tres linajes descendientes de Tupac Inca Yupanqui, los Uchu de Cuzco, los Uchu de Lambayeque y los Quispe Uscamaita de Cuzco. No menciona a los Cusicanqui de Pacajes, sin embargo como veremos más adelante, la descripción del escudo descrito en el expediente del Archivo de La Paz, relativo a los Cusicanqui se asemeja más al pergamino que a los otros tres linajes.

### EL ESCUDO DE LOS UCHU Y DE LOS QUISPE USCAMAITA DEL EXPEDIENTE DE SEVILLA

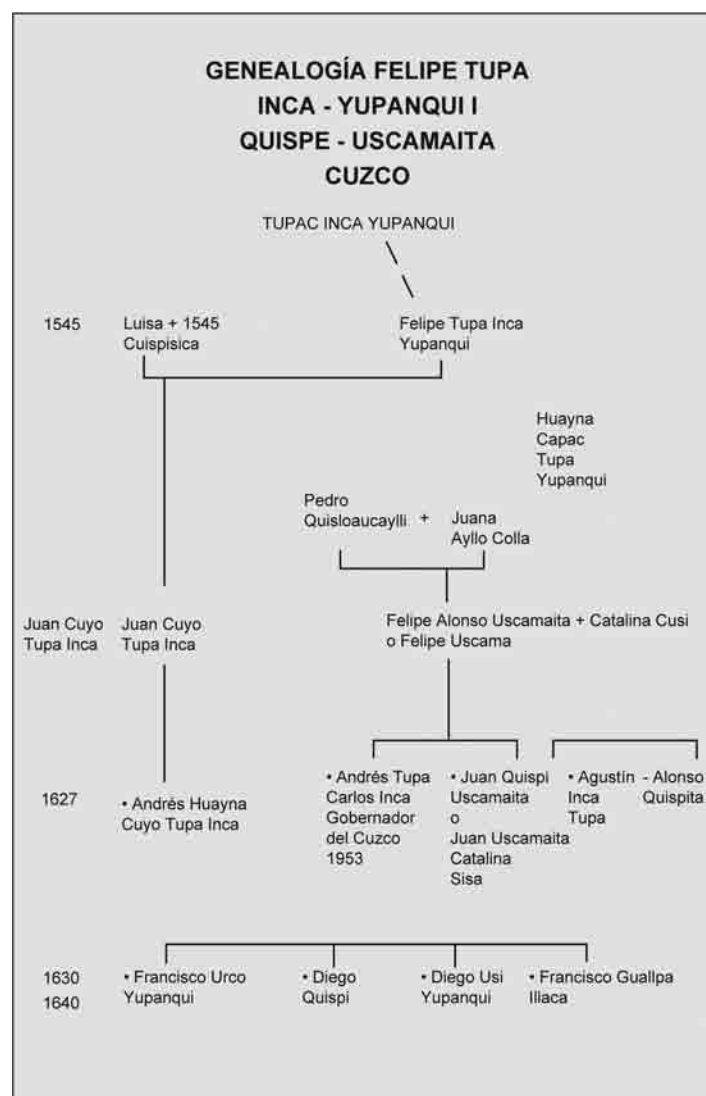
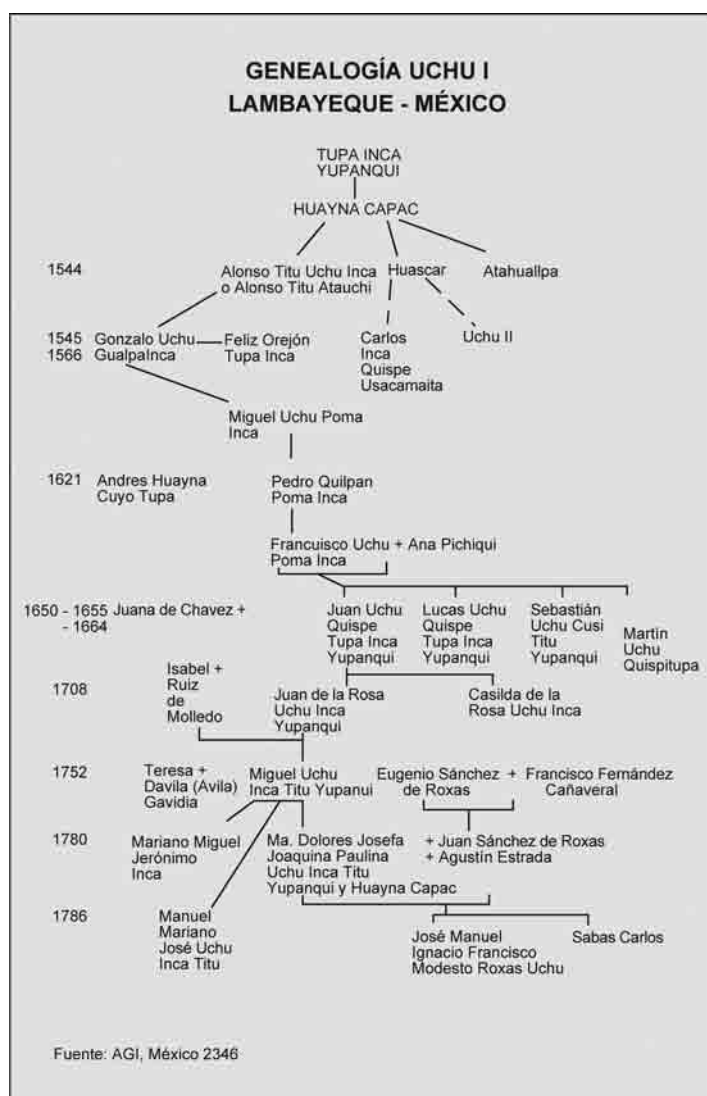
Por Cédula Real de 9 de mayo de 1545 el Rey Carlos V confirió a Felipe Tupa Inca Yupanqui y a Gonzalo Uchu Gualpa un escudo real que decía:

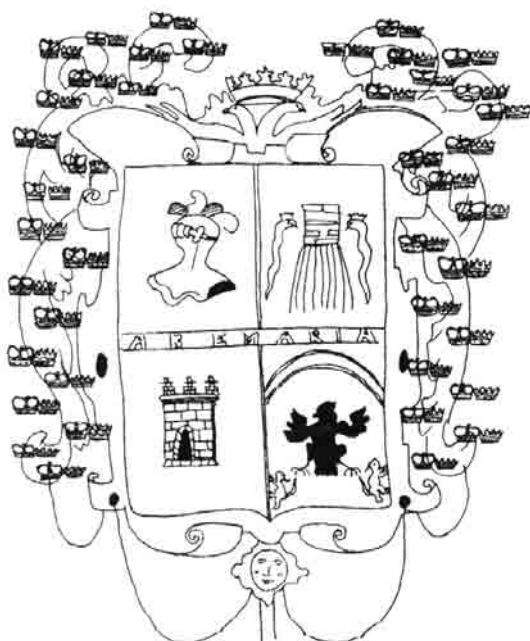
*“....Por cuanto nos somos informados de que vos Don Gonzalo Uchu Gualpa y D. Felipe Tupa Inca Yupanqui Reyes y señores que fueron de esos dilatados Reynos y Provincias del Perú nos habéis servido en todo lo que se ha ofrecido nos acatando a lo suso dicho y a que sois fieles y leales amigos y hermanos y buenos católicos cristianos, por que vos y vuestros hijos descendientes de ellos y de cada uno de ellos seais bien tratados, atendidos y respetados como a personas reales*



y que representan las nuestras es nuestra merced y voluntad de os dar conceder y señalar por vuestras Armas Reales propias concedidas: Un escudo fecho dos partes que la una de ella esté una Águila Real en campo rosado y a los lados Leones Reales que cojan Arco Iris, y encima una borla carmesí.. y a los lados culebras coronadas en campo rosado. Y por la una letra que dice, Ave María, en el medio, y en el otro lado un castillo en campo amarillo, y por divisa una Aguila Real con sus trabaes, dependencias o follages de azul, engarzadas –y aquí viene la diferencia con el escudo del expediente

de los Cusicanqui del Archivo de La Paz–, en ellas quarenta y dos coronas imperiales al rededor con otras tantas Reales, que son la una parte de las coronas que dichos Señores Reyes naturales de esos dichos Reynos y Provincias del Perú tuvieron sugetos a su dominio y corona y asimismo vos señalamos y concedemos por toyson propio para que le traigáis puesto a el pecho un mascarón de oro que le cojan doce pares de culebras coronadas y estas asidas unas de otras formando lazos y eslabones”. El escudo de los Cusicanqui que se copia a continuación no menciona las cuarenta y dos coronas imperiales y reales.



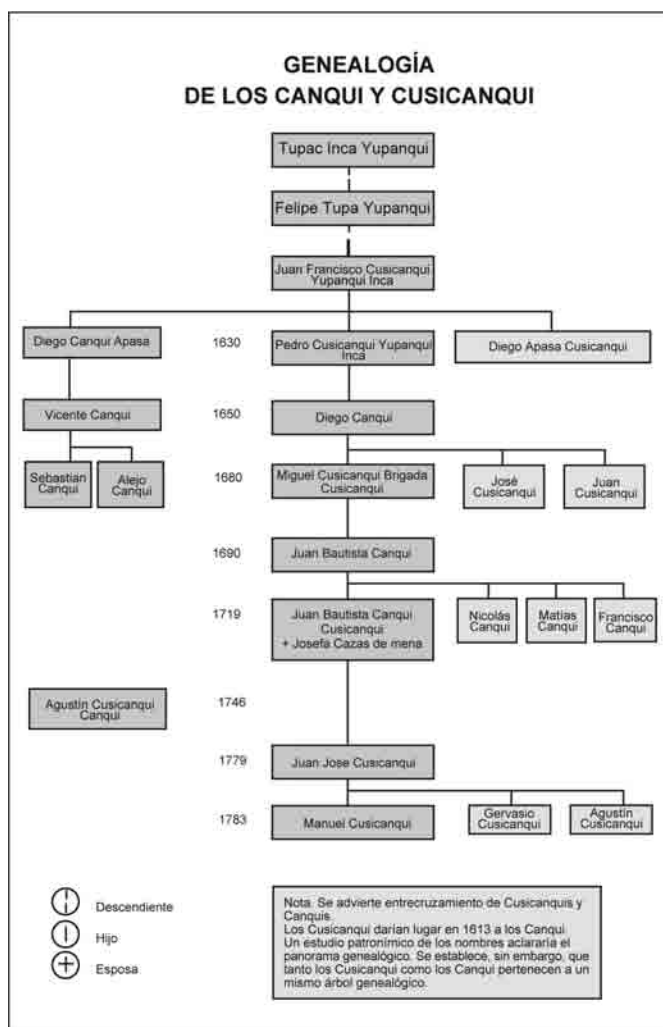


Dibujo 1. Escudo descrito en el expediente de los Uchu y Quispe Uscamaita. Se observa que el escudo ostenta cuarenta y dos coronas imperiales.  
Fuente. AGI, México 2346.



Dibujo 2. Escudo descrito en el expediente de los Canqui y Cusicanqui. El escudo carece de coronas imperiales asemejándose al escudo existente en el archivo de Indias MP, 78.  
Fuente. ALP. DE No. 01.

## GENEALOGÍA DE LOS CANQUI Y CUSICANQUI



## EL ESCUDO DESCRITO EN EL EXPEDIENTE DE LOS CUSICANQUI

“Un escudo fecho en dos partes, que en la una de ellas esté un águila en campo rosado, y en los lados dos tigres, que cojan arcos encima de una borla, unas letras que digan AVE MARIA en el medio. Y en el otro lado un castillo en campo amarillo, y por el nivel armo cerrado, y por divisa un águila real con seis trovalas, y dependientes de follaje azul, como la nuestra merced fuese por tener por la presente, mandamos y queremos que podáis tener por vuestras armas, las que de yuso se hace mención en un escudo tal como este, según aquí va figurado y pintado, los cuales os mandamos, por vuestras armas conocidas y queremos y es nuestra merced y voluntad que vos y vuestros hijos y dependientes que la de ellas debéis y entreguéis, y podáis traer y poner en vuestros reposteros y casas, y en las de cada uno de ellos vuestros hijos y descendientes de ellos...<sup>4</sup>”

Ambas descripciones coinciden con algunas excepciones. En la del Archivo de Indias se lee que a los lados habrá *dos leones* que cojan un arcoiris, en la del Archivo de La Paz dice *dos tigres* que cojan dos arcos. Ambas descripciones coinciden con la imagen que tenemos. En ninguna de las dos se menciona la mascaipacha y las serpientes coronadas con corona de hidalgos. En la des-

<sup>4</sup> ALP.D.E.01

cripción inserta en la probanza de los Quispe Uscamaita, se dice que en el follaje azul debían ir engarzadas 42 coronas imperiales, correspondientes a las 42 provincias correspondientes a todas las provincias del Perú y junto con ellas otras 42 coronas reales, detalle que no presenta la imagen pintada en pergamino, así como tampoco la descripción del escudo de los Cusicanqui.

El pergamino de 34.3cm x 43.2cm, está pintado al óleo, dividido en dos partes a la izquierda se encuentra pintado el Inca Tupac Inca Yupanqui en actitud elegante de estilo renacentista y al lado derecho el escudo propiamente dicho. El tratamiento de la anatomía del inca así como de la cara dan cuenta que fue ejecutado por un buen pintor, que ha puesto énfasis en dos aspectos, por un lado en el uncu del inca que tiene el dibujo y los colores muy precisos, incluyendo pequeño escudo que ostenta el inca en una alabarda sostenida por la mano izquierda y por otro en el detalle de todos los elementos heráldicos del escudo. El uncu del inca es de color azul liso cuya parte superior está adornada por rombos dispuestos verticalmente en colores rojo, blanco y verde. En la parte inferior del uncu se observa una faja doble de cuadrados rojos y blancos dispuestos en damero. El Inca lleva una llakota (capa) roja. Está escoltado por dos indios al parecer no nobles, no llevan llakota y sus uncus están tejidos en fajas de dos colores verticales, que evidencia una distinta calidad del que lleva el Inca.

Según Rojas Silva, los tocapus o cuadrados pequeños que ornamentan los vestidos, keros y otros elementos ceremoniales y cortesanos de los incas, lejos de tener un significado de escritura, significan una heráldica incaica. Es decir que la sucesión de los cuadrados y los colores identifican linajes y parentesco inca. Los tocapus se utilizan también en las mascaipachas o tocados que usan los incas en la cabeza, tal como aparece en el dibujo del pergamino. La mascaipacha que ostenta el inca está reproducida en el escudo pintado al lado derecho, mostrando de ese modo una simbiosis entre la heráldica incaica y la castellana<sup>5</sup>.

## ANÁLISIS DEL ESCUDO Y SIGNIFICADO HERÁLDICO

Un análisis entre la descripción de este escudo y el escudo pintado en el pergamino nos muestra que el docu-

mento escrito hace referencia a los cuarteles 4º, 3º y 1º en ese orden y no hace mención al 2º cuartel. En la pintura el escudo se ve como sigue: en el primer cuartel, sobre campo rosado, el “armo cerrado”, que en realidad es un casco de hidalgo, *significa hidalguía*. El yelmo está coronado por dos plumas azules y dos rojas. El 2º cuartel (lado superior derecho) representa una mascaypacha cuyos colores son rojo, blanco y verde. Símbolos de poder entre los Incas. Las serpientes simbolizan ciencia y sabiduría. La faja donde se lee AVEMARIA, es una loa a la Virgen, quien legitima asimismo la hidalguía de los poseedores del escudo. En el tercer cuartel se tiene un castillo con tres torres sobre campo amarillo, el castillo refiere al reino de Castilla y el campo amarillo, la riqueza en oro de las colonias. En el 4º cuartel, sobre campo rosado un águila explayada con dos tigres rampantes a los lados que cogen dos arcos azules. El águila representa generosidad, magnanimidad y bizarria de espíritu y si está con alas abiertas simboliza poderío, grandeza y altivez, símbolos todos del poder cacical en la época colonial. Los leones o pumas representan en heráldica el espíritu guerrero, cualidades de vigilancia, dominio, soberanía, majestad y bravura así como ánimo veloz para vengar los agravios. El follaje heráldico y timbrado por una corona del reino simboliza poder sobre las naciones.

La corona que está sobre las cabezas del águila corresponde, dentro de la heráldica española, a la de marquez<sup>6</sup>, sin embargo en el lado derecho del pergamino, al lado del pie izquierdo del inca se encuentra una corona de puntas que, dentro de la misma heráldica corresponde a hijodalgo y es semejante a las que tienen las serpientes en sus cabezas.

Según Carlos Díaz Rementería, el carácter de hidalguía que tenían los incas era similar al español, debido sobre todo a la política de castellanización que se aplicó sobre las comunidades indígenas. Por ello precisamente se consideró al cacique no como un individuo común o del estado llano sino como partícipe del status nobiliario de la hidalguía. Ese status se refrendó por una real cédula de 22 de marzo de 1697. En efecto, a través de ella el monarca equiparó por un lado los hijos y mestizos descendientes de caciques a los ‘nobles hijosdalgos’ de Castilla, mientras que por otra parte igualó a los indios del ‘común’, los tributarios, cuyos ascendientes en opinión del monarca, ya habían estado sometidos a caciques, con los llamados en España, del estado general<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Rojas y Silva David “Los tocapus: Un problema de interpretación”. En: *Arte y Arqueología*. N. 7. Ed. Instituto de Estudios Bolivianos. UMSA, La Paz 1981.

<sup>6</sup> Cadenas y Vicent, Vicente de *Diccionario Heráldico*. Ed. Hidalguía. Madrid, 1976, pág. 274, fig. 1238.

<sup>7</sup> Díaz Rementería Carlos, *El Cacique en el Virreinato del Perú*. Ed. Publicaciones del Seminario de Antropología Americana. Universidad de Sevilla, 1977.



## LA HERÁLDICA DE LOS TOCAPUS Y EL ESCUDO

El segundo cuartel del escudo, que muestra una mascaypacha en rojo, blanco y verde, corresponde exactamente a los colores de los rombos que se ven en la parte superior del uncu del inca así como a la mascaypacha que éste lleva en la frente. Esto nos evidencia la superposición de elementos heráldicos típicamente incaicos sobre otros españoles. En consecuencia y de esta manera estamos en condiciones de demostrar que es correcta la tesis que plantea David de Rojas y Silva acerca de la relación que tendrían los tocapus o cuadrados pequeños ornamentales de la ropa y keros incaicos con normas genealógicas y heráldicas auténticamente incaicas.

Según la tesis planteada por David de Rojas, los cuadrados pequeños que ornamentan los vestidos, keros y otros elementos ceremoniales y cortesanos de los incas, lejos de tener un significado de escritura como se trató de mostrar significan un heráldica incaica. Según de Rojas los tocapus son sistemas de parentesco inca, que se constituyen en los elementos característicos de cada grupo étnico e incluso en su composición se puede decir que casi individual por el uso tan privativo con el que se revistió. Los tocapus, identifican linajes por la sucesión de posiciones que adoptan los pequeños cuadrados<sup>8</sup>.

Los uncus de los incas no eran vestimentas de fabricación masiva, como anota el mismo autor, ya que su elaboración fue preparada hacia la calidad señorial y muy particular del usuario. Es decir, que cada personaje se hacía confeccionar un vestido con carácter de exclusividad, no olvidando que las indumentarias adornadas de tocapus, sólo podían ser usadas por sus propietarios o quizá por los descendientes más cercanos.

De Rojas señala por otra parte, que la norma es que la graficación de los tocapus en las mascaypachas, sean las mismas figuras o ‘pequeños cuadrados’ centrales de los tocapus de las vestimentas, modelo que se cumple en el caso presente.

## LA DESCENDENCIA DE GONZALO UCHU GUALLPA EN LAMBAYEQUE

Alonso Titu Uchu, era hermano de Huáscar y Atahualpa, residía en Cuzco, y muchos de sus descendientes se quedaron allí. La descendencia de Gonzalo Uchu Guallpa se expande en Lambayeque, Corregimiento de Saña, donde fue enviado como “embajador”. Fundó descendencia allí siendo

que una rama continuó en México. Se inició con Gonzalo Uchu Guallpa Inca que fue enviado “embajador”.

Alonso Titu Uchu consiguió una Cédula Real fechada en Valladolid el 1 de octubre de 1544, en la que se le reconocía ser “fiel vasallo y buen cristiano”, y el haber tenido muchos hijos naturales en indias solteras no obligadas al matrimonio ni a religión. La Cédula legitimaba a todos aquellos hijos para con ello conseguir que “fuesen más honrados, que no pudieran estar presos por deudas ni por fianzas en cárcel pública, no poder ser ajusticiados por los corregidores, ni alcaldes ordinarios, y que si tuvieran algún delito su cárcel fuera su propia casa o el cabildo. No se les podía hacer justicia sin dar parte a la Real Audiencia. Por el contrario a sus hijos se les debía dar oficios reales conseqüiles y públicos, como si fuesen hijos de legítimo matrimonio, así como que pudiesen ostentar en sus casas las reales armas y una cadena real en su puerta<sup>9</sup>.

En 1655 el Virrey del Perú Don Diego Benavides y de la Cueva, Marques de Sonora, reconoció por medio de una Real Provisión a Juan Uchu Quispe Tupa, mitima del pueblo de Lambayeque, residente en la ciudad de los Reyes como descendiente por línea directa de varón de Huayna Capac. Se le declaraba en la Provisión Real que Juan Uchu debía llevar daga y espada ceñida para adorno de su persona y las de sus hermanos ya que como descendientes de Inca se les había conferido también un escudo de armas y el hecho había sido pregonado en bando público. (AGI.2346:15v).

En 1664 Juan Uchu Quispe Tupa Inca se distinguió por ser principal y noble del pueblo de Lambayeque de cuyas cualidades, según el documento, pocos había que gocen de tales privilegios en esa ciudad. Juan Uchu Quispe Tupa Inca se había distinguido sirviendo como capitán de infantería de los naturales de Guaylas y por ello también fue declarado “reservado” del pago del tributo. Hijos de Juan Uchu fueron Juan de la Rosa y Casilda Uchu Inca, nacidos ambos en Los Reyes en 1668 y 1673 respectivamente, vivieron a espaldas de iglesia de la Compañía de Jesús.

En 1701 Juan de la Rosa Uchu Quispe Tupa recibió de su padre por mandato del Virrey Duque de la Monclova, una encomienda de 242 pesos y 5 reales “por dos vidas”, que le entregó a su hermana Casilda. En ese entonces Juan de la Rosa consiguió de la Audiencia de Lima “otro tanto” para él, llamándola “una limosna” para dejar a su hija doncella. Recibió una encomienda declarada “vaca”. Dicha encomienda abarcaba el espacio de cuatro pueblos que eran los llamados Chamachi, Corocotillo y Queroco-

<sup>8</sup> De Rojas Silva, David “*Los tocapus: un problema de interpretación*”. En Arte y Arqueología N. 7. Instituto de Estudios Bolivianos, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz 1981.

<sup>9</sup> AGI. México. 2346.

tillo y Toroca, la cual le daba 696 pesos tres veces al año<sup>10</sup>. Juan de la Rosa Uchu Quispe Tupa, al tiempo de recibir la encomienda, se comprometió, como cualquier encomendero, a cobrar el tributo de los indios e impartirles doctrina, pero su obligación personal con la corona española era la de escudero, debiendo acudir al servicio real de milicias con “sus armas y caballo y pelear contra todos los hombres del mundo en defensa de estos reinos” cuando hubiera guerras, bullicios, o levantamientos. Otra obligación fue la de acudir a su hermana y a su padre mientras viviera.

Hijo de Juan de la Rosa fue Miguel Uchu<sup>11</sup>, que fue quien emigró a México.

## LOS UCHU II DE MÉXICO

El expediente de Sevilla fue iniciado en 1798 en la ciudad de México por Da. Maria Dolores Josefa Joaquina Paulina Uchu Inca Titu Yupanqui y Huayna Capac<sup>12</sup>, vecina de esa ciudad hija de Miguel Uchu Inca, “descendiente de los emperadores del Perú”, en la búsqueda de amparo y prerrogativas de la corona.

¿Cómo fue a dar una rama de los Uchu a México? Miguel Uchu Inca era capitán de una embarcación que se dirigía a Portobelo pero su barco encalló hasta casi naufragar, de esa manera Miguel cambió su destino dirigiéndose hacia México. Allí contrajo matrimonio con Maria Teresa Dávila Ravidia natural de México, madre de Maria Josefa Joaquina Paulina Uchu Inca Titu Yupanqui y Huayna Capac. Según las declaraciones de los testigos Miguel Uchu Inca, éste hizo asentar su nobleza en los libros de Cabildo de la ciudad de México<sup>13</sup>, donde eran conocidos por tener un nacimiento “nada vulgar” como descendientes de los últimos reyes del Perú del apellido Inca, y por tener casa propia “cerca de Santo Domingo”.

La primera respuesta oficial dada a Maria Joaquina en 1788, fue un amparo por el cual se mandaba obedecer Dos Cédulas Reales por las cuales todos los gobernadores, corregidores y alcaldes mayores ordinarios, alguaciles, tenientes y demás jueces, debían preservar la posesión de nobleza que tenía con todas sus “franquezas y privilegios”, entre los que estaban “*escudo de armas, toysón de*

*oro, solios, sitiales reales, facultad para hacer acuerdos en sus casas y reconvenir a los Virreyes para entrar en los cabildos y chancillerías en los mismos términos que lo ejecutarían los señores reyes, para sentarse en el presbiterio debajo de solio, para librar contra las Cajas Reales, tener guardia de alabarderos, llevar carroza con seis caballos y otras semejantes...*”<sup>14</sup>.

Un año después en 1789 doña Joaquina argüía su “miserable estado y el de su familia” solicitando se le diera una cantidad de dinero justa para “redimir sus angustias”; se colocara en algún cargo de importancia administrativa a su segundo marido Don Agustín Estrada español, y a su hermano Don Manuel Inca en una Capitanía, dada su inclinación a la carrera militar; a su hijo menor Sabas Carlos una beca real como la que tenía su hijo mayor; y para este último se diera alguna capellanía vacante de las de temporalidades con que pudiera ascender al sacerdocio a que aspiraba. Todo ello en mérito a su noble linaje.

Antes había pretendido para su primer marido D. Juan Sánchez de Roxas una plaza como Contador de Cuentas de las Cajas Reales de México, la Castellanía de Acapulco, el gobierno de Tabasco, la Contaduría de tributos, la administración de tabacos de Zacatecas pero sin acceder a ninguno siendo simplemente “escribiente de notario de secuestros del Santo Oficio”, en el que ganaba 13 pesos y 7 reales al mes. Todo ello había soportado estoicamente doña Joaquina porque por lo menos no le habían quitado las excepciones de la nobleza.

Finalmente la corona concedió a doña Maria Joaquina una pensión de 200 a 300 pesos anuales y otra igual a su hermano don Manuel. La suma iba a provenir del ramo de tributos, y el socorro se iba a dar hasta que se acomodaran en empleos correspondientes su marido, hermano e hijos. Se le confirió a este último una “tenencia veterana” en uno de los regimientos de milicias provinciales. Para su marido don Agustín de Estrada la subdelegación del partido de Zempoala. Para sus hijos consiguió becas de merced en el Colegio de San Juan de Letrán y si se inclinaban a la Iglesia se les daría algunas capellanías libres de temporalidades, si por el contrario, decidían dedicarse a otra carrera, se les colocase en oficinas o en destinos compatibles con sus circunstancias<sup>15</sup>. Al marido de Da. Maria Joaquina se le dió la subdelegación del partido de Zempoala.

<sup>10</sup> “...a razón de 18 reales 3 cuartillos de cada indio cada tercio en los dos que corrieron dicho año, 480 pesos a 4 reales y rebajados de ellos 236 pesos 6 reales y medio, con las generales de la tasa restan por líquido 242 pesos 5 reales y medio”. (AGI.2346:20).

<sup>11</sup> El certificado de bautizo de Miguel Uchu Inca se halla inserto en el expediente. (AGI.2346 ff.15).

<sup>12</sup> En adelante Maria Joaquina Uchu Inca.

<sup>13</sup> AGI. México 2346.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> AGI. México 2346.

## LOS UCHU II DE CUZCO

Si bien la rama Uchu que dió lugar a la descendencia en México, es la más clara a través del expediente de Sevilla, existe otra rama Uchu a la que hemos llamado Uchu II. Sin embargo no hay en el expediente, mayor noticia que un grupo de personas que presentan un memorial en 1650, a través del protector de naturales. Ellos se llaman entre sí “consanguíneos” y tienen como denominador común, no todos, de apellidar Uchu y residir en el Cuzco. Como en la Cédula Real otorgada a Alonso Uchu Inca o Alonso Atauchi Inca se declaraba por nobles a todos los hijos naturales de éste, que fueron muchos, creemos que los personajes que presentan el memorial son descendientes de Alonso Uchu Inca o Alonso Atauchi, que era hermano de Huáscar y Atahualpa.

### LA DESCENDENCIA DE FELIPE TUPA YUPANQUI

La descendencia de Felipe Tupa Yupanqui se expande en Cuzco con los Quispe Uscamaita y en Pacajes con los Cusicanqui. Esta rama se inicia con Felipe Tupa Inca Yupanqui “descendiente” de Tupac Inca Yupanqui. En esta rama no hay ninguna referencia a Huayna Capac, por lo tanto viene directamente de la panaca de Tupac Inca Yupanqui, a diferencia de la rama Uchu que procede de la panaca de Huayna Capac.

El entroncamiento de la rama Quispe Uscamaita con Tupac Inca se inicia con Felipe Tupa Inca Yupanqui el mismo que enlaza la rama Cusicanqui. Según el expediente de Sevilla cuando Felipe Tupa Inca Yupanqui recibió el escudo de armas en 1545 estaba casado con Luisa Cuispica. Juan Cuyo Tupa Inca era nieto suyo, ya que en 1627 Andrés Huayna Cuyo Tupa Inca se encuentra reclamando para sí y para varios “consanguíneos” las prerrogativas y tratamientos especiales conferidos a su antepasado Felipe Tupa Inca Yupanqui, como llevar, capa, espada y daga por ser de “*buen natural y loables costumbres como tal hijo del Gran Tupa Inca Yupanqui*”, además hablaba español perfectamente pues había sido criado entre españoles, y por esta causa ya había estado exento de pagar tributo y acudir a mitas. El Virrey Marqués de Guadalcázar en 1627 le había otorgado además de traer espada y daga ceñida con honra y defensa de su persona, obtener tratamiento especial del corregidor en todo lo que se le ofreciere.

Podía ocupar lugares de honor en cualquier sitio en el que estuvieren, y poder entrar en los Concejos, Cabildos y Can-

cillerías reales en la misma manera que si fuera el propio rey de España, presidiendo y tomando el lugar del Rey, siendo que el lado derecho no lo podían dar a ninguna persona que no fuera de condición de Virrey, presidentes u oidores. Era también prerrogativa suya asistir a festividades religiosas de la Iglesia católica ocupando sitio en el presbiterio debajo de solio real representando al Inca y también al rey de España.

Fuera de ello debían recibir de las Cajas Reales todos los recursos que necesitaren para “el descargo de su real conciencia”, la unión de las dos coronas y el buen gobierno de los Reinos de Indias y demás Señoríos. Se establecía también de que nadie podía tomarles residencia so pena de 20.000 pesos<sup>16</sup>.

### LOS CUSICANQUI DESCENDIENTES DE FELIPE TUPAC INCA YUPANQUI EN PACAJES, LA PAZ

La primera vez que aparecen los Cusicanqui iniciando probanza de su nobleza es en 1613, coincidiendo con la época en que se inician las probanzas de los otros descendientes de las ramas de Cuzco y de Lambayeque. Juan Francisco Cusicanqui en 1613 era cacique del pueblo de Calacoto y al parecer inicia la probanza para demostrar que tenía la prerrogativa de ostentar el cargo que se veía amenazado por pugnas internas de poder.

En 1680 Juan José Cusicanqui, cacique titular del pueblo de Calacoto regresó de la mita de Potosí a donde había acudido llevando indios. Había dejado de cacique interino a su hermano Miguel. A su regreso se encontró con que Sebastián Canqui reclamaba el derecho de cacique. Ambos caciques solicitaron al Virrey una provisión. Ese mismo año el virrey Melchor de Navarra y Rocaful reconoció como incas nobles descendientes de Felipe Tupa Inca Yupanqui a Miguel, Juan y José Cusicanqui, así como a Alejo y Sebastián Canqui. Lejos de apaciguar los ánimos, la provisión provocó mayor confusión. Ambos caciques Sebastián Canqui y José Cusicanqui apelaron a testigos veteranos del pueblo y de pueblos vecinos que al declarar que conocían a los litigantes dijeron que José Cusicanqui y sus hermanos Miguel y Juan eran descendientes de Juan Francisco Cusicanqui y Alejo y Sebastián Canqui eran nietos de Diego Canqui Apasa que vivió hacia 1630. En la pugna resalta la capacidad de Sebastián Canqui en movilizar indios para la mita, ya que en 1689 por ejemplo proporcionó a las haciendas del español Juan de Urdinsu 33 indios semanalmente, traídos de los pueblos de Curaguara y Ulloma y en el año 1690 entregó 5 indios cada semana a las haciendas de don

<sup>16</sup> *Ibidem*.



Antonio de Guzmán Maldonado. En cambio se acusa a Miguel Cusicanqui de carecer de autoridad con los indios.

En 1719 el Virrey Duque de la Plata reconoció a Juan Eusebio Canqui como cacique gobernador con las honras concedidas a su padre Juan Bautista Canqui como inca noble. Juan Eusebio Canqui fue cacique hasta 1734, año en que se establece la modalidad prehispánica de tener dos caciques simultáneos siendo Juan Eusebio Canqui curaca de la parcialidad Anansaya e Ignacio Canqui para la de Urinsaya. Para aspectos legales de la administración colonial simplemente existían dos caciques.

### ¿CUÁL EL AFÁN DE LAS PROBANZAS DE NOBLEZA ENTRE LOS CACIQUES?

Franklin Pease (1986), y Scarlet O'Phelan (1997), en estudios sobre caciques sostienen que la necesidad de ser declarados “indios nobles” fue algo bastante común entre los caciques “nobles” que fueron reconocidos por la corona española como “señores naturales”, con poder sobre las tierras y los indios de ellas en el siglo XVI. Sin embargo, a lo largo del siglo XVII, ya sea por rencillas internas o por demasiados descendientes de un mismo tronco, se presentaron problemas en el reconocimiento de prerrogativas especiales. Ya que los cacicazgos debían ser heredados como los mayorazgos españoles y en el Perú aparecían muchos hijos legítimos y naturales que querían tener todos los mismos derechos. También existía el hecho de que los corregidores muchas veces suplantaban a los caciques “de sangre” por otros a quienes querían favores por propio interés, por lo que proliferaron quienes buscaban papeles de nobleza y probanzas de descendientes de incas nobles o supuestos descendientes de incas nobles que tenían por característica general la de ser “pedigüños”. Según Franklin Pease (1992) las probanzas resultaron ser instrumentos poco fiables porque generalmente hay varias copias de las mismas y van presentando errores en los nombres, y los testigos eran escogidos por los propios interesados.

Por otro lado, la poca fiabilidad de las probanzas fueron advertidas en el propio Consejo de Indias durante la Colonia. En las últimas páginas del expediente iniciado por doña Maria Joaquina Uchu Inca, que presentamos, se muestran oficios intercambiados entre las Secretarías de Nueva España (México) y Perú, en los cuales el Consejo de Indias se preguntaba sobre la certeza de la descendencia de los interesados de los Incas emperadores del Perú,

y advertía que sus propuestas de auxilios y colocaciones debían ser tratadas con detenimiento y circunspección, puesto que en unos “*dominios tan distantes del trono se podía alegar servicios y entronques de familias no bien justificados para solicitar premios y mercedes desproporcionadas*”<sup>17</sup>. Consideraba también el Consejo de Indias, –haciendo referencia a una solicitud del rebelde José Gabriel Tupac Amaru, (que aparece en el expediente de México) que decía ser descendiente legítimo de los Incas en la Audiencia de Lima–<sup>18</sup>, que todo ello daba lugar a “mil supercherías y suplantaciones” y todo era susceptible a gravísimos inconvenientes ya que se sabía que Atahuallpa había hecho matar a toda la nobleza.

Las consultas y proveídos que se advierten en la parte final del expediente, incluían a la Secretaría del Perú, sobre Cédulas Reales otorgadas a los descendientes de los incas. De esa manera consultada la Real Audiencia de Lima el 6 de marzo de 1798 sobre la validez de las Cédulas de los años 1545 y 1546 por las que se concedía a los descendientes de los emperadores Incas del Perú las gracias y privilegios y esta no haber contestado ni favorablemente ni en contra, el fiscal del Consejo de Indias “dudó” de la legitimidad de aquellas, y por lo tanto en el caso de doña Joaquina instruyó se la socorriese con “limitadas y particulares gracias”, lo suficiente para poner remedio a su estrechez, pobreza y abatimiento.

### QUÉ FUE DE LA DESCENDENCIA Y EL PODERÍO DE LOS CACIQUES EN LOS SIGLOS XIX, XX Y XXI? EL CASO DE BOLIVIA

La respuesta en una palabra es el Mestizaje. Desde esta perspectiva, es conocido el hecho de que las alianzas matrimoniales fueron el principal mecanismo mediante el cual se construyeron las relaciones de poder entre la nueva élite dominante y la antigua, entre españoles y nobleza indígena. La búsqueda de este vínculo interesaba a ambas partes, a los primeros para consolidar su poder español y a los segundos para conservarlo. Con esta finalidad se buscaron alianzas matrimoniales. El objetivo de los indígenas era casarse con individuos de su mismo rango, y los españoles eran los candidatos más codiciados porque ocupaban la cúspide de la jerarquía social. La limpieza de sangre daba paso a la limpieza de rango. De esa forma asistimos a la formación de una elite colonial mestiza en la que confluye el poder de los españoles y de la nobleza indígena. Pero la nobleza mestiza fue restringida por los españoles porque tenía implicaciones de poder, en ese sentido fue-

<sup>17</sup> AGI. México 2346 s/f Art. 16.

<sup>18</sup> También se menciona salvando distancias de tiempo, que en 15 de Julio de 1604, Dn. Melchor Carlos Inca, bisnieto de Huayna Capac había solitado título de Duque o Conde con renta competente para mantenerse y un hábito de Santiago, sin ningún mérito... AGI. México 2346 s/f Art.21.

ron afectados también los cargos políticos del cacicazgo, con caciques españoles nombrados a dedo o casados con mestizas nobles. Esta última manera de preservar para sí el poder, hizo que los descendientes de caciques fueran “españolizándose” cada vez más. Es decir teniendo cada vez menos sangre indígena en sus venas. Pero el mestizaje no provocó la desaparición y pérdida de poder de la nobleza, sino que este fue el pasaporte para su supervivencia como miembros de la elite dominante durante y después de la época colonial<sup>19</sup>. Los linajes se fueron transformando con tal de perpetuarse en el poder. La estrategia principal fue la alianza matrimonial con los españoles. La elite noble y los criollos pudieron perder sus privilegios sociales con la independencia, pero mantuvieron la propiedad de las tierras que eran la verdadera fuente de su poder.

La presente ponencia pertenece a un estudio genealógico mayor que pone de manifiesto la perpetuación en el poder de los miembros de una misma familia a lo largo del tiempo, es este caso es un indicador de la supervivencia de los miembros de la elite mestiza colonial. En el caso de los Cusicanqui ellos se mestizaron hasta el punto de haberse mimetizado en la elite criolla del siglo XX. Al presente, de 1.238 personas rastreadas en la genealogía, solamente una lleva apellido originario, el resto son Knaudt, Schmidt, Moravek, Ashton, Pérou, Ostermann, del Portillo, Marquegui, Martínez, Rivera, Escobari, si es que no son Sáenz García, Ostria Gutiérrez, Sánchez Bustamante, Arana o Querejazu, apellidos de reconocido prestigio social en Bolivia, pero ese es tema de otro libro<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Cruz Pazos Patricia “Nobles indígenas y mestizos: el acceso al poder en los pueblos de indios de la Nueva España”. Trabajo de Investigación *La nobleza Indígena de la Nueva España. Análisis de las relaciones de poder en los pueblos de indios desde una perspectiva histogiofráfica*. Dirigido por el Dr. José Luis de Rojas. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, Madrid, junio 2002.

<sup>20</sup> *De caciques nobles a ciudadanos paceños*. Ed. Garza Azul, La Paz 2011.



## SÍMBOLOS DE LEALTAD Y FIDELIDAD. FIESTAS Y CEREMONIALES EN EL CHILE BORBÓNICO

JUAN MANUEL MARTÍNEZ / CHILE

*...con la mayor pompa y general aplauso de estos pueblos, por todos en circunstancia, que ha llegado a ser, este acto y demás consiguientes funciones el pasmo y admiración no sólo de los del país, sino de personas acostumbradas a ver las magnificencias de otras cortes<sup>1</sup>.*

De esta forma el Gobernador Capitán General del Reino de Chile, Ambrosio O'Higgins informó en carta del 11 de noviembre de 1789, al Ministro del Consejo de Indias, Antonio Valdés los actos de la Jura del Rey Carlos IV, efectuada en Santiago.

Un acto como este se convirtió en una forma de propaganda del ceremonial monárquico, una representación de poder y la imagen áulica, que fue un sello distintivo del imperio español. El poder, que bajo los borbones en América se mostró de manera ejemplar desplegando múltiples formas de representación; fiestas de juras, ceremoniales, protocolos, fiestas patronales, entrega del sello real y el pendón, sirvieron para proyectar aparatosos eventos donde los objetos fueron portadores del poder regio, a fin de recordar la fidelidad y vasallaje de los súbditos americanos.

Las fiestas de las juras reales fueron precisamente una de las mejores herramientas de representar el poder de la monarquía en sus lejanos territorios.

El reino de Chile no estuvo exento de ello, en especial bajo la administración borbónica, donde se celebraron todos los eventos monárquicos en el marco de una creciente estabilidad y desarrollo de la administración virreinal en este territorio de frontera del imperio.

La reflexión en torno a la relación entre poder y fiesta no es nueva, como tampoco las investigaciones sobre las juras reales<sup>2</sup>. No obstante es interesante detenerse sobre los objetos materiales asociados a estos actos, en especial en las medallas acuñadas para dicho efecto.

En 1760, el Cabildo de Santiago, aprobó un documento denominado *Tabla de la Ceremonia y Etiqueta*<sup>3</sup>, generado a partir del protocolo seguido en la fiesta de la Jura de Carlos III. Este documento representa el intento por parte de una de las instituciones virreinales de establecer una estructura predeterminada para la organización de festejos, celebraciones y fiestas en general. Regulando a los estamentos que debían participar, su protocolo, como también la fijación de un calendario de fiestas y quien las

<sup>1</sup> Carta de Ambrosio O'Higgins, 11 de noviembre de 1789, Archivo Nacional de Chile, Archivo Morla Vicuña, v. 6, pieza 217, foja 439.

<sup>2</sup> Para el caso de Chile, ver Toribio Medina: *Medallas Chilenas*, Impreso en casa del autor, Santiago de Chile, 1901; Sergio Concha Marquez de la Plata: *Jura Reales en el Reino de Chile*, Memoria para optar al grado de Licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales, Facultad de Derecho, Universidad de Chile, Inédita, Santiago de Chile, 1990; Isabel Cruz: *La fiesta, metamorfosis de lo cotidiano*, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1995; Juan Manuel Martínez: "Las fiestas del poder en Santiago de Chile. De la Jura de Carlos IV a la Jura de la Independencia", en *Arte y Crisis en Iberoamérica*, Segundas Jornadas de Historia del Arte, RIL Editoriales, Santiago de Chile, 2004.

<sup>3</sup> La *Tabla de Ceremonias y Etiqueta del Cabildo* de 1760, se encuentra en el Archivo Nacional de Chile, Fondos Varios.



debía solventar. Revisando las actas del cabildo de Santiago, correspondientes al siglo XVIII se hacen presentes un sin número de fiestas, como también los consiguientes problemas de orden público, de protocolos y económicos generados por la realización de estas.

Las fiestas de juras, convocadas por el poder civil, a fin de exaltar la figura de la monarquía y su continuidad, tenían como un elemento central la utilización del retrato del monarca, haciendo de esta manera presente su figura en los territorios americanos. No contando con la presencia física del rey a la hora de la jura, se le sustituía simbólicamente por los símbolos de su poder, el pendón y su retrato, los cuales eran objetos de veneración. Según la *Tabla de la Ceremonia y Etiqueta* esto se expresaba de la siguiente manera:

*Desde el día de la jura se ponen bajo el dosel en el tablado en que está se hizo los retratos de los REYES, y en las noches de luminarias se encienden en él, numero competente de luces ... siguiendo a esta las tres noches de fuegos, tres de carros, tres de comedias, y otras diversiones, y a todas ellas asisten la Real Audiencia y Cabildo...*<sup>4</sup>

En las juras reales el retrato fue transformado en busto, el cual fue plasmado en monedas y medallas. Un símbolo del poder político y por cierto también económico, que reafirmaba el prestigio de la monarquía hispánica. En este sentido, las monedas y medallas se convirtieron en piezas de fácil difusión e instrumentos de propaganda política y cuya finalidad fue la conmemoración de acontecimientos políticos, sociales, culturales, religiosos y de la vida pública, a los que se les confiere una dimensión de documento histórico<sup>5</sup>. En las juras reales las medallas y monedas se lanzaban al público, lo que constituía una costumbre, las que además se repartían en las diferentes corporaciones y estamentos de la sociedad virreinal.

No cabe duda que monedas y medallas fueron el vehículo de propaganda más efectivo que tuvo la monarquía hispana hacia sus nuevos territorios indios. Fueron el retrato real, las alegorías y emblemas imperiales, los que dominaron los diseños de monedas en oro y plata durante los siglos del virreinato americano. Así como lo realizado por el imperio romano, que hizo visible el poder del César y sus instituciones a través de su monetario en los lejanos dominios, la figura del rey hispano se esparció por todo su extenso dominio americano, con un mismo

mensaje: la devoción y fidelidad a un único soberano y a sus instituciones imperiales.

En este sentido las primeras acuñaciones en Chile se realizaron en el contexto histórico y político del dominio de la monarquía absoluta de los Borbones. Las acuñaciones realizadas en la Real Casa de Moneda de Santiago de Chile, desde 1749 hasta 1817 acuñaron monetarios con las efigies de Fernando VI, Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, configurando una galería notable de retratos reales borbónicos.

Estas monedas tuvieron como finalidad dar cuenta de la autoridad política de una nación, en cuyo eje estaba el monarca, centro del poder y majestad absoluta, máximo exponente del Estado. El retrato acuñado en la superficie material de cada pieza representaba la imagen del monarca, que con sus inscripciones reflejaba y daba cuenta de un símbolo de prestigio. El oro y la plata no sólo irradiaban su color material, sino la imagen áulica del rey hacia sus súbditos y al mundo conocido hasta ese momento. El imperio español recogió una de las tradiciones clásicas fundamentales de la imagen real, la *imago regis*<sup>6</sup>. Fue el anverso el espacio elegido en la moneda para que la figura del monarca desplegara todo el aparato de atributos, que finalmente se sintetizó en la acuñación. Parte de estos atributos fue la leyenda, inscripciones latinas que enmarcaban de manera circular el busto del soberano, dando cuenta de su nombre y demás títulos honoríficos, resaltando que su poder provenía por la gracia de Dios.

La continuidad dinástica era vital para la estabilidad imperial, es por eso que a la muerte del soberano se hacía urgente distribuir la imagen del nuevo monarca, en especial para las nuevas acuñaciones monetarias.

No sólo en la metrópoli existía urgencia, en los territorios indios era fundamental hacer presente esta continuidad. La premura por obtener con prontitud el nuevo retrato para acuñar las emisiones con la imagen del monarca, se convirtió en un problema de estrategia política para conservar la estabilidad del dominio político y económico de España a nivel mundial. Si esto no sucedía, debido a la distancia del territorio virreinal con respecto a la corte, las casas de monedas indias ocupaban el anterior retrato, sólo cambiando su título por el nuevo monarca, validando así la moneda y configurando el concepto de un soberano común y permanente.

El primer monarca retratado en Chile en moneda de circulación masiva fue Fernando VI, quien reinó entre

<sup>4</sup> En *Tabla de Ceremonias y Etiqueta del Cabildo*, op. cit., foja 5.

<sup>5</sup> Mercedes Marcos Balduque: "La medalla de proclamación y jura de los reyes de España en la ciudad de Cádiz", en *XIII Congreso Nacional de Numismática*, Cádiz, 2008, pág. 1144.

<sup>6</sup> Antón Rafael Mengs (1728-1779), Carlos III, lo nombró primer pintor del Rey, en Marta Campo et al: *La imatge del poder a la moneda*. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1998, pág. 90.

1746 a 1759. 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. En estas acuñaciones se demostró el poder imperial claramente visible en la iconografía utilizada, la que fue parte de un programa imperial.

En cuanto a la primera medalla (Fig. 1), fue la realizada para la jura a Carlos III. En el expediente sobre lo sucedido en esta fiesta da cuenta de la siguiente forma del evento:

*...levantó la voz el dicho muy ilustre señor Presidente, gobernador y capitán general, y por tres veces juró y aclamó al rey nuestro señor D. Carlos III, empuñando y batiendo el real estandarte, a que respondieron uniformes las voces y aclamación del pueblo que en repetidos vivas significaban las expresiones de amor y alborozo con que su lealtad se complacía hasta lo sumo de ver ascendido al trono de la monarquía un rey tan deseado no menos que amable de sus súbditos y vasallos, cuyas voces y expresiones se aumentaron a lo sumo cuando se les mando arrojar cantidad de dinero en distintas monedas acuñadas en esta real casa, repartiéndose asimismo bellas medallas de plata de valor de un peso gordo, en que estaba por un lado esculpido el retrato de Su Majestad reinante imitado en todo perfectamente, en el otro reverso esculpidas las armas de esta ciudad entre las dos columnas de Hércules...<sup>7</sup>*

El diseño de esta pieza respondía a las convenciones de los grabadores de las reales casas de monedas. En su anverso el retrato del Rey con su nombre y al reverso la alegoría, en este caso el escudo de la ciudad de Santiago entre las columnas de Hércules y más abajo un corazón flamante o ardiente colocado sobre un ara, sobre él, el apellido del gobernador del reino, AMAT y la leyenda en latín :“OPTIMO IMPERATOR, JUSJURANDUM, SENATUS, POPULUSQUE CHILENSIS”.

La idea del origen del diseño de esta medalla la encontramos en un informe de 1771 del Tesorero de la Casa de Moneda, Francisco de García de Huidobro, Primer Marques de Casa Real, al Gobernador Juan de Balmaceda y Zenzano, dando cuenta que:

*Tiene a su dirección (el grabador) y para su total alivio un oficial llamado Agustín Tapia, a quien libré titulo en diez de abril de mil setecientos setenta que es lo que presento en debida forma, y le asigné trescientos pesos de salario en atención al mérito*



Fig. 1  
Anverso  
Medalla conmemorativa a la Jura a Carlos III  
en la ciudad de Santiago de Chile  
Agustín Tapia  
1760  
Capitanía General de Chile  
Real Casa de Moneda de Santiago de Chile  
Plata acuñada,  
Colección particular.



Fig. 2  
Anverso  
Medalla conmemorativa a la Jura a Carlos IV  
en la ciudad de Santiago de Chile  
Rafael Nazabal  
1789  
Capitanía General de Chile  
Real Casa de Moneda de Santiago de Chile  
Plata acuñada, 43 mm Ø  
Colección Museo Histórico Nacional, Cat.3-6686

<sup>7</sup> Expediente sobre la fiesta de Carlos III, Jerónimo Ugarte escribano de gobierno, Luis Luque Moreno, escribano real público, Santiago 1761, citado por José Toribio Medina, *Medallas Chilenas*, op. cit., pág. 30.

que adquirió de aprendiz a su notaria y distinguida habilidad que hizo patente aún antes de tener ocupación en la Casa y en circunstancias que siendo preciso para la jura de nuestro rey y señor D. Carlos III (que Dios guarde) repartir medallas de su efigie, y no habiendo en esta ciudad quien para desempeño de este asunto hiciera la matriz, la sacó y formó al referido Tapia por una medalla hecha en Lima que para este efecto le suministro el excelentísimo señor D. Manuel de Amat, virrey actual de estos reinos y entonces presidente, gobernador y capitán general de este<sup>8</sup>.

El 28 de marzo de 1789 llegó a Santiago, la Real Cédula informando de la muerte de Carlos III y el advenimiento al trono de España Carlos IV. Dicha Real Cédula ordenaba realizar las exequias por el difunto soberano. En Chile gobernaba Ambrosio O'Higgins después de realizar los lutos por Carlos III. El 22 de julio de 1789, O'Higgins dispuso que comenzaran los preparativos para la jura. Uno de los documentos que da cuenta de la organización de esta fiesta fue la Certificación de los Escribanos Juan Jerónimo Ugarte y Andrés Manuel de Villareal, donde se precisó la acuñación de una medalla.



Fig. 3  
Reverso  
Medalla conmemorativa a la Jura a Carlos IV  
en la ciudad de Santiago de Chile  
Rafael Nazabal  
1789  
Capitanía General de Chile  
Real Casa de Moneda de Santiago de Chile  
Plata acuñada, 43 mm Ø  
Colección Museo Histórico Nacional, Cat.3-6686

Que ante todas cosas se entregan á la persona comisionada que, según costumbre, ha sido el corregidor ó alguna otra del beneplácito del muy ilustre señor Presidente, seis mil pesos de los ramos de propios, que deben costear estas funciones... con la advertencia de incluirse en esta suma la de mil y quinientos pesos que se han de acuñar en medallas, en que por un lado se graba la efigie del Rey y por el otro las armas de la ciudad y algunos otros jeroglíficos, y en la circunferencia de ambos los lemas correspondientes para botar al público el día de la jura...<sup>9</sup>

La fiesta de Jura de Carlos IV, según los informes tanto del Cabildo, de la real Audiencia como del mismo Gobernador del reino fue la más lujosa antes vista en Chile, con la novedad de incluir a los indígenas a dicho acto, por lo que se invitó a cuatro caciques mapuches para que juraran lealtad al rey. (Fig. 2).

...fue innumerable el concurso del pueblo que sin cesar rodeaba la plaza, llevado, al parecer, más que de todo, de la curiosidad de examinar los retratos de los soberanos, hacia el tablado iban "El acompañamiento en este caso era únicamente del Cabildo, de los cuatro butalmapus ó gobernadores indios, de la Real Audiencia y del señor Presidente" que por supuesto "á quien como á los demás personas de él, se les tenia preparados sillas y bancos, conforme á la distinción que sobre esto correspondia á cada uno"<sup>10</sup>.

En el acto el escribano leyó la real cédula, mientras se les traducía a los cuatro butalmapus, quienes se arrodillaron y juraron lealtad, entre los cuales se contaba; Ramón Udalevi, por el gobernador y butalmapus de la costa de Arauco; Francisco Marilevi de los llanos, Francisco Curilemu de los llanos Quechereguas y Bernardo Caullán de los pehuenches.

(Fig. 3). Esta presencia indígena se vio reflejada en una de las medallas ya que en uno de los reversos aparece la imagen de indígenas con la leyenda "HIGINIUS PREFECT. CHIL. PROCL. AMAVIT. IMPERIUM ET OBTULIT HOMAG. POPUL. AUST. - OMNIBUS CLEMENS -" (O'Higgins, Presidente de Chile verificó la proclamación y obtuvo el homenaje del pueblo austral -Clemente de todos-) Que sin duda alude a la paz obtenida a través de parlamentos con los pueblos indígenas al sur del Bío-bío, frontera del imperio, gracias a las gestiones políticas del Gobernador O'Higgins, en cuanto a dominar a la totalidad del territorio del Reino, lo que posteriormente le ayudó a su nombramiento como Virrey del Perú<sup>11</sup>. Para esto O'Higgins se preocupó de difundir en la cor-

<sup>8</sup> Citado por Medina en *op. cit.*, pág. 3.

<sup>9</sup> Citado en *op. cit.*, pág. 36.

<sup>10</sup> Citado en *op. cit.* pág. 41

<sup>11</sup> Su autor fue el grabador de la Casa de Moneda de Santiago, Rafael Nazabal, medalla de plata, 43 mm.Ø, Gabinete Numismático, Museo Histórico Nacional de Chile.



te los fastos de esta jura, a través de variados documentos<sup>12</sup>, como también mandar a acuñar piezas en oro:

*Acompaño a V.E algunas de las medallas alusivas a estas fiestas de la ciudad y de los butalmapus, que se han repartido a los sujetos más visibles y pueblos de este reino para noticia de la posteridad y para que si hubiere de hacer V.E. conversación de estas ocurrencias al rey y reina, nuestros señores, pueda ponerlas a la vista muestras de ellas decorosas a sus reales manos las de oro que hice grabar de mi particular, por ser este metal el más precioso y principal producto de este país, uno de los más florecientes de sus vastos dominios en que he tenido el honor de proclamar el amable nombre de tan grande monarca...*<sup>13</sup>

No se hizo esperar la respuesta desde el palacio de Aranjuez, el 8 de marzo de 1790 a través del Conde Pedro López de Lerena y de Cuenca, ministro del Rey:

*Por la carta de U.S. de 11 de noviembre próximo pasado... y relación que acompaña, se ha enterado el Rey con mucha satisfacción de la solemnidad con que se celebró en esa capital el día 3 del mismo la proclamación de S.M., á la que concurrieron los gobernadores de indios de las fronteras de ese reino. Y al propio tiempo se han recibido las medallas que U.S. remite alusivas á ese acto...*<sup>14</sup>

La llegada de Fernando VII como nuevo rey en 1808, estuvo ensombrecida por los hechos que ocurrían en Europa, si bien es cierto se verificó su jura en varias ciudades de Chile estas no tuvieron la pompa que tuvo la de su padre. El 6 de octubre de 1814, ya avanzado el proceso de emancipación y Chile convertido en un territorio de guerra, las tropas a cargo de Mariano Osorio, junto con su estado mayor, entraron en Santiago donde fueron saludados por la población, en el marco de una ciudad engalanada que recibía al enviado del Virrey de Abascal a fin de restaurar el poder del amado Fernando VII en Chile.

El triunfo de las tropas del Virrey motivo aparatosas fiestas, tanto en las distintas ciudades de Chile como en Lima. Osorio como nuevo gobernador, utilizó en forma inmediata todos los medios de propaganda a su alcance a fin de hacer saber a los habitantes de este territorio que se debía fidelidad al rey de España.

<sup>12</sup> Noticia de las funciones ejecutadas en la M. N. y M. L. ciudad de Santiago de Chile, por orden de su Presidente y Capitán General Don Ambrosio O'higgins de Vallenar, con motivo de la proclamación del Señor Rey Don Carlos IV, citado en Medina, *op. cit.*, pág. 40.

<sup>13</sup> Citado en *op. cit.*, pág. 39.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, pág. 43.



Fig. 4  
Anverso  
Medalla conmemorativa a Santiago Reconquistado  
1814  
Ignacio Fernández Arrabal  
Capitanía General de Chile  
Real Casa de Moneda de Santiago de Chile  
Plata acuñada, 46 mm Ø  
Colección Museo Histórico Nacional, Cat.3-1953



Fig. 5  
Reverso  
Medalla conmemorativa a Santiago Reconquistado  
1814  
Ignacio Fernández Arrabal  
Capitanía General de Chile  
Real Casa de Moneda de Santiago de Chile  
Plata acuñada, 46 mm Ø  
Colección Museo Histórico Nacional, Cat.3-1953

(Fig. 4) El mismo Osorio mando a acuñar una medalla conmemorativa que sirviera no solo para recordar la gesta de la restauración monárquica, sino también de premiar a quienes participaron en los acontecimientos, y a los distinguidos vecinos de la ciudad. En el nuevo periódico del gobierno, del 8 de diciembre de 1814, se lee:

*Con esta fecha el señor general en jefe del ejército real coronel D. Mariano Osorio ha mandado acuñar competente número de medallas de plata para que, repartidas entre los héroes que conquistando a Chile le volvieron su libertad y su honor, sirvan de eterno monumento que acredite sus esfuerzos y conserve la memoria de tan glorioso suceso. Ellas tienen en el anverso el retrato de nuestro amado soberano con SANTIAGO RECONQUISTADO EN 5 DE OCTUBRE DE 1814. Este premio será un poderoso estímulo para que todos los fieles vasallos de su Majestad aspiren a merecer por acciones brillantes de fidelidad y valor iguales trofeos que los hagan recomendables á las generaciones venideras y dignos de honor á las presentes<sup>15</sup>.*

El autor de esta medalla, acuñada en la Casa de Moneda de Santiago de Chile, fue Ignacio Fernández Arrabal<sup>16</sup>, prodigo en acuñaciones que en forma de emblemas homenajearon a la monarquía (Fig. 5).

Las fiestas que se celebraron durante el virreinato fueron concebidas con un profundo contenido político y utilizadas como mecanismos de dominación y asimilación de los indígenas a través del asombro<sup>17</sup>, como también de la población mestiza y criolla. En el caso de la elite, no se puede olvidar que antes del proceso de independencia este grupo transitó dentro de los parámetros del Antiguo Régimen, donde el concepto del fiel súbdito implicaba un elemento central en la vida virreinal, que unificaba la lealtad política y religiosa al imperio y por sobre todo a la figura del rey. Esta cultura visual producida en las postrimerías del imperio español en Chile, plasmó una imagen del poder en monedas y medallas, las que se convirtieron en pequeños monumentos que exhiben la memoria del poder y la fiesta.

<sup>15</sup> Op. cit. pág. 79.

<sup>16</sup> Nació en Cádiz en 1762, ingresó a la Casa de Moneda de Santiago en calidad de aprendiz de tallador en 1798 a raíz de la muerte de Rafael de Nazabal. El gobernador del reino, Joaquín del Pino, lo nombró en 1799, tallador mayor, puesto que le fue confirmado en 1801. Realizó múltiples trabajos, donde cabe citar la medalla a Joaquín del Pino, la reconquista de Buenos Aires y la de Santiago Reconquistado en 1814, además se hizo cargo de los trabajos arquitectónico para finalizar las obras de la Casa de Moneda. Huyo a Lima después de la batalla de Chacabuco en 1817, regresando con la expedición militar de Osorio, con la victoria patriota en Maipú en 1818, Fernández regresa definitivamente al Perú. Ver Medina, José Toribio: *Las Monedas Chilenas*, Impreso en casa del autor, Santiago de Chile, 1902, pág. 300 y *Las Medallas Chilenas*, op. cit., pp. 405-411.

<sup>17</sup> Rosa María Acosta: *Fiestas Coloniales Urbanas* (Lima, Cuzco, Potosí), Otorongo Producciones, Lima, 1997, pág. 37.



## EL INCA BARROCO: LOS ORÍGENES DE LA POLÍTICA NEOINCA DEL SIGLO XVII

CARLOS ESPINOSA FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA / ECUADOR

La mañana del año nuevo 1667 en el norte de la Real Audiencia, se acercaba en mula al pueblo indígena de San Pablo, un tal Alonso Florencia Inca. A las afueras de San Pablo atravesó por arcos decorados con flores y fue recibido por cientos de indígenas vestidos a *la usanza antigua* que portaban figuras pantomímicas del “Inca y la Palla”. Los caciques del corregimiento de Otavalo (en el que estaba ubicado San Pablo) y los sacerdotes franciscanos de las doctrinas circundantes lo recibieron con reverencias. Alonso Florencia Inca les proclamó que era descendiente del conquistador Martín de Florencia y del Inca Huascar y que había venido a conocer las tierras conquistadas por sus antepasados y que pronto recibiría una “gran comodidad”, la vara de alcalde mayor de la provincia de Quito. El día siguiente Alonso Florencia Inca fue recibido en Ibarra (sede del corregimiento de Ibarra) por cientos de indígenas que también realizaron “visajas antiguas”.

En Ibarra, Alonso Florencia Inca se posesionó como corregidor, cargo al que había sido nombrado por la Audiencia de Lima<sup>1</sup>. En Ibarra mostraba en su casa un lienzo con un árbol genealógico o un retrato del Inca en el que aparecía como descendiente incaico. A los cabildantes de Ibarra les molestaba que Alonso Inca pasara por alto la sociabilidad con ellos y en vez se reuniera frecuentemente con los caciques de los pueblos indígenas vecinos que lo proclamaban “Rey de los Indios” e intercambian con él dádivas como camisetas collas decoradas con figuras.

Los cabildantes criollos de Ibarra no tardaron en acusar a Alonso Florencia Inca de ser el foco de “ceremonias de adoración” como besarle las manos, y de “revivir las memorias del pasado”, en pocas palabras, de idolatría, lo que provocó un proceso en su contra dirigido por la Audiencia de Quito. No obstante, dos testigos dejaron deslizar un hecho que contradecía las alusiones a la idolatría: “la sacada del inca y la palla” se hacía en las fiestas reales. Se referían a las fiestas reales que celebraban el nacimiento, coronación y muerte de los reyes españoles y no los antiguos incas.

Tras solo tres meses en su cargo, Alonso Inca fue detenido y reenviado a Lima bajo custodia. Sorprendentemente, la Audiencia de Lima no vio nada extraño en el comportamiento de Alonso Florencia Inca y poco después fue nombrado como corregidor en Chile.

¿Cómo leer este incidente tan extraño como finalmente inocuo, en el sentido de que no se materializó una rebelión que pudiera haber amenazado el poder colonial? Sin duda se podría interpretar esta manifestación temprana de política neo-inca como un ejemplo dramático de resistencia anticolonial inspirada en una cultura andina autónoma, pero más bien me detendré en la infidencia de los testigos que vincularon el suceso con las fiestas reales, para leer este incidente como una expresión de la cultura política barroca.

En ese caso resulta indispensable definir qué es el barroco y si cabe invocarlo para entender comportamientos

<sup>1</sup> La fuente primaria para el incidente son los “Autos de Oficio de Mandato de los señores presidentes y oidores de la Real Audiencia de Quito sobre los Procedimientos de Don Alonso de Arenas Florencia Inca Corregidor de la Villa de San Miguel” festejos que le han hecho los gobernadores y caciques de esta provincia, año 1667, *Rebeliones*, caja 1, Archivo Nacional, Quito.



sociales y la instrumentalización de expresiones artísticas para construir relaciones de poder o para impugnar el poder. El barroco generalmente se ha definido como estilo artístico, arquitectónico o literario, es decir, como una estética marcada por la exuberancia, la complejidad, el movimiento, la alegoría, la emotividad, la subjetividad, representaciones multimedia, la interacción entre imágenes físicas y mentales y la pedagogía visual<sup>2</sup>.

Pero también se ha visto al barroco en términos más sociológicos como cultura, *ethos*, o incluso como un tipo de sociedad, por ejemplo, la “ciudad barroca” de Lewis Mumford. Recordemos algunas de las definiciones consagradas del barroco como lógica socio-cultural. Santiago Sebastián vio al barroco como la *propaganda fide* de la Contra-reforma, mientras José Antonio Maravall lo definió como una cultura de masas dirigida desde las elites y que sirvió a las monarquías del siglo XVII para contener las transformaciones igualitarias e individualistas anunciadas por el Renacimiento<sup>3</sup>. Lezama Lima, insigne escritor cubano, se refirió al barroco americano como un “arte de contra-conquista”, producto de un mestizaje que re-significaba los cánones europeos desde adentro. Luego, en el momento Posmodernista, cuando retorna con fuerza la figura del barroco, el filósofo ecuatoriano/mexicano Bolívar Echeverría entendió la cultura barroca, no sólo como un arte heterodoxo producto del mestizaje, sino como una versión alternativa de la modernidad que amortiguó las fuerzas impersonales del naciente mercado en nombre del valor de uso<sup>4</sup>.

Me apoyaré en los siguientes conceptos: arte propagandístico al servicio de la Iglesia o el absolutismo, cultura mestiza y modernidad alternativa para interpretar el incidente neo-inca mencionado anteriormente y, en general, para determinar hasta qué punto se pueden entender ciertas formas de conciencia y agencia indígena dentro del orden colonial andino del siglo XVII como producto del barroco.

## EL INCA BARROCO

Existió una estrecha relación entre los rituales del incidente neo-inca bajo cuestión con las entradas triunfales, fiestas reales y ritos de besamanos de la época colonial, es decir, con el programa propagandístico del barroco, vinculado a lo que podría denominarse “estado absolutista”.

Como señalaron varios testigos, las entradas de obispos y funcionarios reales era uno de los modelos para las festividades con las que se recibió en el norte de la Real Audiencia de Quito a Alonso Florencia Inca. En el orden colonial Habsburgo, cuando arribaba una nueva autoridad (el virrey, obispo, corregidor etc.) a la urbe donde había sido asignado, era recibido a las afueras por el cabildo y los diversos miembros de la comunidad política, entre ellos los indios. Era común que se colocaran arcos triunfales y que la figura pantomímica del Inca, representando a los indios, o a la ciudad, se presentara en la recepción. El rol de la figura del Inca en el formato de la entrada era lógico si consideramos que la entrada no sólo expresaba el reconocimiento a la nueva autoridad, sino que visualizaba los fueros locales.

A más de la entrada, otro modelo barroco para las festividades con las que se recibió a Alonso Inca eran las fiestas reales. Con todo su despliegue multimedia, teatro, música, poesía, y arquitectura efímera, las fiestas reales en el siglo XVII celebraban la coronación del nuevo rey o el nacimiento de su sucesor. Como mencioné anteriormente, dos de los testigos en el juicio en contra de Alonso Inca, afirmaron que las festividades con las que se aclamó a Alonso Inca como “Rey de los Indios” eran tomadas de las fiestas reales. Se referían, por supuesto, no a las ceremonias incaicas prehispánicas sino al ceremonial monárquico colonial. En las fiestas reales en todo el virreinato peruano (Potosí, Cuzco, Lima) en el siglo XVII, los personajes denominados reyes incas se insertaban en representaciones pictóricas y teatrales que hacían eco a la propaganda monárquica habsburga. Como figuras pantomímicas o retratadas en cuadros expuestos en las plazas como en Lima en 1666, las figuras de reyes incas generalmente funcionaban como personificaciones barrocas, que representaban a la localidad o a la “nación de los indios”<sup>5</sup>. Transferían signos de sumisión como llaves de la ciudad o laureles al retrato del monarca español para simbolizar la lealtad que se debía al rey. Si bien no han sobrevivido en Quito representaciones del contrato entre el Inca y el rey español, si hay un retrato de Atahualpa de principios del siglo XVIII.

Existía en estas representaciones coloniales del Inca una confusión entre pasado y presente. Simultáneamente, el Inca personificaba a la “república de los indios” de la época colonial (el presente) y escenificaba un apócrifo contrato histórico (ubicado en el momento de la Conquista) en el que el Inca, en nombre de sus

<sup>2</sup> Santiago Sebastián, *Contra-reforma y Barroco*. Editorial Alianza, Madrid 1989.

<sup>3</sup> José Antonio Maravall, *Culture of the Baroque, Analysis of Historical Structure*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.

<sup>4</sup> Bolívar Echeverría, *La Modernidad de lo Barroco*. Editorial ERA, México, D.F. 1998.

<sup>5</sup> Para las fiestas reales en Lima en esos años ver Josef de Mugaburu, *Diary of Lima*, traducción de Robert Miller, University of Oklahoma Press, Norman, 1975.

súbditos, reconocía al rey español a cambio del reconocimiento de sus fueros.

En el siglo XVII, la imagen de un apócrifo contrato entre el Inca y el monarca español reemplazó dentro de la memoria colectiva a la realidad histórica de la conquista violenta. El pasado se re-inventó con tres fines. Primero, para adecuarlo de manera retroactiva a la doctrina oficial de fines del siglo XVI de que la incorporación de pueblos paganos al imperio español debía ser pacífica y consentida. Segundo, para servir como metáfora del modelo contractualista del poder colonial en el que los súbditos organizados en grupos corporativos servían al monarca a cambio de que éste les retribuyera con la ratificación de sus fueros. Tercero, para respaldar intentos reformistas de mejorar la condición de los indígenas con el argumento de que al haber sido voluntario el reconocimiento por parte del Inca al rey español, los indígenas no habían cedido sus derechos jurisdiccionales y propietarios.

Más allá del contrato entre el Inca y el rey español, que se representaba en todo el virreinato peruano, se escenificaba en las fiestas reales en Quito, la conquista incaica de la zona de Quito. Esta se presentaba como una batalla teatral en la que la figura del Inca acompañado por ejércitos de naciones amazónicas y representado por un descendiente de Atahualpa vencía y degollaba una reina local, la Reina de Cochasquí. Parecería tratarse de una tradición autóctona, producto de la transmisión de una memoria generada en la época prehispánica, en el momento de la conquista incaica, hacia el presente colonial. Pero no debemos abstraer la escena del programa retórico de las fiestas reales. Dentro del contexto de las fiestas reales, la escena de la conquista incaica de Quito funcionaba como emblema de los servicios que los descendientes de los incas brindaban al rey español. Según la doctrina del *preparatio evangelii*, el imperio inca se formó para facilitar la posterior conquista y evangelización de los indígenas andinos por los españoles. Los descendientes de los incas, en el caso de Quito, se trataban de descendientes de Atahualpa que constantemente invocaban los servicios que habían prestado al rey para recibir recompensas. ¿Qué explica, en cambio, la figura apócrifa de las huestes amazónicas del Inca? Desde el cristianismo, el pasado incaico y la frontera pagana de Quito estaban ubicados en el mismo tiempo histórico: la gentilidad.

Al revisar estas representaciones que entrelazaban el rey español al Inca, llama la atención que la propaganda política barroca no construía en sentido estricto un poder absoluto, sino un modelo de monarquía limitada o

contractual en la que el rey compartía su poder con una serie de corporaciones autónomas que gobernaban la conducta de los sujetos a su cargo, incluyendo la Iglesia, las órdenes religiosas, el cabildo, las universidades, las cofradías y los cacicazgos. Es a esto a lo que el historiador español Alejandro Cañeque se refirió cuando postuló la ausencia de estado en la época colonial<sup>6</sup>. En otras palabras, no hay que ver al barroco como propaganda de la monarquía absoluta, sino como un medio para construir una monarquía “compuesta” que reconocía una diversidad de jurisdicciones y derechos. Es quizás por esto que eran escasas las representaciones de los reyes españoles y que son muy pocas las que han sobrevivido.

Pero este mismo modelo corporativista de gobierno que asociamos al barroco giraba en torno al rey como árbitro, lo que suscitaba la cultura cortesana resaltada por el gran libro de Eugenia Bridhikina, *Teatrum Mundi*<sup>7</sup>. Si bien el cuerpo político estaba compuesto de grupos funcionales con sus fueros, el rey era el árbitro del privilegio y la proximidad al rey finalmente determinaba la posición del sujeto dentro del orden socio-político. Dentro de estos parámetros no sorprende que Alonso Florencia Inca prometía a los caciques de la Real Audiencia de Quito con viajar a España donde “su pariente”, el rey, le iba a conceder una jugosa pensión, convalidar los títulos de propiedad indígenas y nombrarlo “alcalde de indios” de la provincia de Quito. Si bien su condición como Inca era heredada por linaje, era el rey quien le debía nombrar su lugar-teniente.

## HEGEMONÍA O RESISTENCIA

¿Cuán creíble para los caciques e indígenas quiteños era una utopía que se basaba en la supuesta benevolencia del rey español y en una imaginaria cercanía, una relación de leal vasallaje, entre el Inca y el rey español? ¿Era creíble, en otras palabras, que el rey iba a nombrar a Alonso Florencia Inca su lugar-teniente y que desde su elevado cargo éste iba a brindar protección a los caciques e indígenas? Los caciques y, en menor grado, los indígenas estaban sujetos a una socialización que transmitía valores que hacían reconocibles tales expectativas. Las fiestas reales escenificaban una estrecha relación contractual entre un Inca y el rey español, mientras el régimen de concesión de privilegios a descendientes de los incas generaba la esperanza de que el rey iba a otorgar importantes cargos a los descendientes de los incas. Asimismo, el cacicazgo y la encomienda real apuntaban a un régimen de colonialismo indirecto en el

<sup>6</sup> Alejandro Cañeque. *The King's Living Image: The Culture and Politics of Viceregal Power in Colonial Mexico*. (New World in the Atlantic World.) New York: Routledge 2004. También ver en Michel Foucault, *Seguridad, Territorio, Población*, Editorial FCE 1978.

<sup>7</sup> Eugenia Bridhikina, *Teatrum Mundi, Entramados del poder en Charcas Colonial*. Plural editores, IFEA, La Paz 2007.

que el rey español gobernaba la república de indios a través de autoridades indígenas sin la mediación de los criollos.

El rol de la socialización colonial en la propagación de valores que hacían creíble la utopía neo-inca nos conduce a una sorprendente conclusión. Fue la socialización en la cultura política barroca que generó la política neo-inca que aparece a mediados del siglo XVII y llega a su culmen a fines del siglo XVIII en Perú. Esta no era producto de una cultura indígena autónoma o de una remota memoria benigna del imperio inca que se remontaba a la época prehispánica, sino de las formas políticas y estéticas barrocas.

## BARROCO Y MODERNIDAD

¿Es posible leer en las formas culturales asociadas a este incidente que nos concierne una modernidad alternativa? La figura de un “pacto de tributos” en el que un rey benévolo promete salvaguardar los privilegios indígenas a cambio de lealtad apuntan a una economía moral que buscaba suavizar las fuerzas de mercado ya presentes y sujetarlas al control social. Asimismo, el dispendio barroco, que tanto contrasta con la ética económica protestante, era una forma de construir poder tanto a nivel de la autoridad monárquica como a nivel cacical. Pero tal como sugiere la teoría del “barroco como modernidad alternativa”, la amortiguación de las fuerzas del mercado no significaba que estas se anulaban totalmente. Si bien Alonso Florencia Inca intercambia dádivas con los caciques quiteños para construir relaciones de vasallaje, los paños de lana de oveja que se producían en los obrajes de Otavalo eran rematados en el mercado convirtiéndose en valores de cambio capitalistas. Además el pacto de tributos se estaba desgastando porque los criollos cada vez más adquirían tierras pertenecientes a los indígenas a través de una “acumulación primitiva”. Con ello los indígenas no solo que perdían sus tierras sino que ya no podían pagar la totalidad de los tributos que debían al rey español.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bridikhina, Eugenia, *Teatrum Mundi, Entramados del poder en Charcas Colonial*. Plural Editores, IFEA, La Paz - Bolivia, 2007.
- Cañeque, Alejandro, *The King's Living Image: The Culture and Politics of Viceregal Power in Colonial Mexico*. En *New World in the Atlantic World*. Routledge, New York, 2004.
- De Mugaburu, Josef, *Diary of Lima*, (traducción de Robert Miller), University of Oklahoma Press, Norman, 1975.
- Echeverría, Bolívar, *La Modernidad de lo Barroco*. Editorial ERA, México, D.F., 1998.

## CONCLUSIONES

Este temprano incidente neo-inca, tal como el de Pedro Bohórquez en Tucumán que fue casi contemporáneo, estaba permeado por el barroco en lugar de ser un reflejo de una cultura andina autogenerada y autónoma. En ambos casos las autoridades coloniales nombraron un corregidor o gobernador que se presentaba como Inca y se realizaron ceremonias incas inspiradas en los rituales políticos del imperio español. El caso de Alonso Florencia Inca en especial deja entrever como el esquema del otorgamiento de privilegios a los descendientes de los incas fomentó la memoria del imperio inca y alentó las expectativas de que un descendiente del Inca podría ser nombrado como lugar-teniente del rey.

A pesar de haber sido escenario de un temprano incidente neo-inca, la Real Audiencia de Quito sorprendentemente se mantuvo al margen de las grandes rebeliones neo-incas del siglo XVIII, incluyendo la de Juan Santos Atahualpa y la de Tupac Amaru. Quito giró más bien hacia un léxico de resistencia que desde principios del siglo XVIII contraponía una comunidad sacra cristiana, Jerusalén a un poder ilegítimo, Babilonia. Este maniqueísmo era utilizado por los indígenas para oponerse a los criollos y por los criollos para rechazar la monarquía borbónica. ¿Por qué los referentes cristianos suplantaron a la política neo-inca? Quito, hacia fines de la época hapsburga, se imaginaba cada vez más como bajo el manto de la virgen María en lugar de como parte del cuerpo del rey. Al estar tan ligado al contractualismo monárquico, la figura del Inca perdió sentido en un contexto en el que la comunidad se construía con referencia a la imagen protectora de la Virgen. Adicionalmente, la popularidad de la Virgen Alada del Apocalipsis inculcó en Quito una visión maniquea que contraponía el bien y el mal. Así, en la rebelión indígena de Riobamba de 1764, los indígenas se movilizan bajo una imagen mariana y con sus sacristanes en contra de la voracidad del rey y de los criollos.

- Foucault, Michel, *Seguridad, Territorio, Población*, Editorial FCE, París-Francia, 1978.

- Maravall, José Antonio, *Culture of the Baroque, Analysis of Historical Structure*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.

- Sebastián, Santiago, *Contrareforma y Barroco*. Editorial Alianza, Madrid-España, 1989.





## LA MANCHA Y LA SANGRE: EL MARQUÉS DE SAN JORGE

CARLOS ROJAS COCOMA / COLOMBIA

### INTRODUCCIÓN

En el año 2010 en Colombia, así como en otros países de Latinoamérica, se dieron varias conmemoraciones en torno al bicentenario de la independencia. Fiestas, exposiciones, carnavales, conciertos, obras de restauración, incentivos para la investigación, etcétera. En un país en el que la euforia a veces disfraza la amnesia, la historia estuvo de moda. Varios nombres relucieron: Santander, Nariño, Llorente, y más militares, mártires y héroes. Hugo Chávez ordenó exhumar los huesos de Bolívar. Un año después de la celebración, cuando el barullo ya ha cesado, ciertas reflexiones resultan pertinentes. En el afán de suscribir una historia de “Colombia” (así, entre comillas), casi nadie articuló los procesos del periodo colonial con el proceso independentista. 300 años de historia pasaron como un silencio, un intervalo entre una idea romántica de América prehispánica y una nación moderna. Como si 1810 hubiera sido un gran “Deus ex machina” que partió en dos un territorio que pasó del caos al orden.

Don Jorge Miguel Lozano de Peralta y Varaez, denominado el Marqués de San Jorge, fue uno de esos grandes olvidados. Fue Alférez mayor; cuando entró en el trono Carlos III, se encargó de realizar la fiesta de coronación en Santa Fe de Bogotá. Se trató del único Marqués que tuvo la Nueva Granada. Su hijo fue parte del movimiento intelectual de la ilustración, así como en el de Independencia. Surtió

de ganado, así como de velas, la ciudad de Santa Fe de Bogotá. En 1781 contribuyó a impulsar lo que se denominó históricamente como “La revuelta de los comuneros”, un preámbulo importante para la sucedánea independencia, muy cercana a la revuelta de Tupac Amaru en el Perú, y estuvo a punto de lograr alianzas con Inglaterra para lograr una independencia armada. En la historiografía nacional del siglo XIX fue denominado con el título de “padre de la independencia americana”<sup>1</sup>, y aún para 1980 fue conocido como “uno de los principales promovedores de la sedición de 1781”<sup>2</sup>. Aún así, en el año 2010, nadie lo recordó.

En la presente ponencia abordaré la vida del Marqués de San Jorge a partir de la producción de su limpieza de sangre y su retrato pintado. Aclaro que este estudio no se trata de una oda nacionalista, un elogio, una biografía heroica y mucho menos una reivindicación histórica. Traje a colación el tema del bicentenario porque, apagado el furor, desde ciertos fenómenos de herencia colonial es posible interpretar y comprender mejor la América actual y su interacción con la modernidad: en este caso, la vida del Marqués y su representación simbólica fueron fenómenos que, por sus características, revelan la apropiación local de ciertas formas ideológicas, y la transmisión y desplazamiento de las formas barrocas en el cuerpo civil en la segunda mitad del siglo XVIII. Para los que estudiamos el barroco, nos resulta muchas

<sup>1</sup> Briceño. 1970, pág. 56.

<sup>2</sup> Cárdenas, 1980, pág. 258 e Liévano Aguirre, 2002, pág. 410.

veces más claro comprender los problemas contemporáneos de nuestro territorio sumergidos en el fondo de los procesos coloniales, que buscar entenderlo todo rasgando en la superficie blanda de la actualidad.

## 1. DON JORGE LOZANO DE PERALTA

A diferencia de otros virreinos americanos, el del Nuevo Reino de Granada comenzó estando en el poder la monarquía borbónica, herederos directos de la opulencia y estética barroca de Luis XIV, abuelo del rey Felipe V quien comenzó su mandato en 1700. En la presencia virreinal de Santa Fe no hubo transiciones en torno a la imagen del poder, su gestación implicó ya las intenciones recargadas de un vestuario pomposo y exuberante, de un mundo de pelucas, chupas y abrigos en hilos de oro, un retrato colorido y un universo cortesano al cuál fue vedado comprender en su gestación.



Escudo dibujado y policromado, del manuscrito "*Informe de conducta y méritos de Don Jorge Lozano de Peralta y Varaez*". Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá. 1785. ▲

Retrato del Virrey Don Joseph de Villalonga. ▶  
Autor Anónimo. 1720. Museo Colonial. Bogotá.

Cuando en 1719 se presentó el señor Joseph de Villalonga como el primer virrey de la ciudad, su presencia causó conmoción. Su gran peluca larga, sus medias blancas ceñidas hasta las rodillas, su enorme abrigo de hilos dorados y sus *manieres* barrocas contrastaban con una administración aún vestida al estilo de los austrias, y un pueblo en los que el vestido revelaba una humildad cristiana aún distanciada de una exhibición del cuerpo civil.

En alguna ocasión, el virrey Villalonga viajó a Cartagena para conocer y dar fin al problema del "desenfrenado"<sup>3</sup> contrabando que se daba en la ciudad de forma masiva, pero para sorpresa de todos el Virrey declaró que se trataba de un problema menor que estaba controlado. Sin embargo, de regreso a la capital "el Virrey permitió que un conocido mercader de Barú, que formaba parte de su séquito, llevara un cuantioso cargamento de ropa valorado en 150.000 pesos"<sup>4</sup> que incluía varias cajas con vestidos, mobiliario y joyas para él y su esposa, totalmente ilegales. Detrás de la anécdota y la hipocresía del virrey,



<sup>3</sup> Arauz. 1984, pág. 259.

<sup>4</sup> Arauz. 1984, pág. 262.

encontramos la génesis de un fenómeno importante, la necesidad de vestir el poder, de exhibirlo, de darle una presencia estética que eleve su rango de donde se encontraba, y que estableciera una presencia del poder del rey a la altura del barroco del templo eclesiástico, ornamentado con tallas figurativas que aludían a la naturaleza y se recubrían de oro. El cuerpo del virrey necesitó emparentarse rápidamente a la estética del templo cristiano. Es en esa esfera donde emerge la imagen del Marqués de San Jorge.

Don Jorge Miguel Lozano de Peralta nació en 1731; su padre, un gran terrateniente ganadero, legó a su hijo una impresionante hacienda ganadera llamada el Novillero, y el abuelo de éste fue, además de encomendero, caballero de la orden de Santiago en 1610. Estudió Derecho en la Universidad del Rosario, y hasta 1772 estuvo en diversos cargos políticos de importancia, actuando como una figura importante en el reciente virreinato del Nuevo Reino de Granada. La historia que nos interesa comienza en 1760, al oficializarse el título de Alférez real. A Jorge Miguel Lozano de Peralta y Varaz le fue encargada la celebración que inauguró el periodo del nuevo Rey Carlos III. Tal honor debía convocar a una fiesta por la cual el pueblo felicitara al Nuevo Rey. No hubo límites, todo fue gasto, ostentación, imagen. Don Jorge Lozano lanzó monedas con la imagen del monarca por todas las calles; la fiesta incluyó corridas de toros, música, y estandartes con su imagen por toda la ciudad de Santa Fe.

No fue la única celebración de este corte que se dió en Santa Fe; otros eventos civiles como las Defensas de Tesis involucraban a toda la ciudad, su plaza y sus calles como elementos integrales de la idea de celebración. Sin embargo, la celebración dada por don Jorge Lozano fue la más llamativa de su momento sobre todo porque su figura como portavoz del Rey, fue el elemento más importante de la fiesta.

Los ejecutores del ceremonial lograron robarse la atención montados a caballo y ataviados, ellos y sus caballos, con sus mejores galas hasta el tablado de la sala capitular del cabildo donde ejecutaron algunas de las fórmulas ceremoniales(...), dirixieron vno y otros su marcha a la Cassa del Señor Alférez Real Don Jorge Lozano de Peralta, en cuio Balcón, que mirava a la Plaza, se dejava ver el Real Pendón, bajo vn dosel de terciopelo Carmesi con sobrepuesttos de Cornucopias chistalinas, y Arañas de plata, que a distancia puestas, hacian preciosa Simetria(...)Empuñado, que fue el

Pendón, y manifiesto al Publico, tomaron silencio todos al ver la Grandeza, y obstantazion del Señor Alférez Real, que vestido de vna costosa Gala, y joya de esquisite valor, con extremado ayre manejava el Cavallo, el que enjaezado con aderezo de sobresaliente esplendor, animaba el Brutto su espiritu al verse tan adornado<sup>5</sup>.

La fiesta en homenaje a un rey nos refiere al espacio público como símbolo fundamental de la presencia del poder. La convivencia desde el siglo XVIII de la celebración civil con la religiosa, dio al poder civil la posibilidad de ser presencia de dominio en los escenarios que antes no le pertenecían. La idea de espacio público como espacio de transmisión de códigos y mensajes<sup>6</sup>, como escenario de las estrategias del poder para alzarse de un dominio simbólico fue evidente. El balcón, el estandarte, las marchas a caballos, las trompetas de anunciación, toda una serie de gestos rituales se valieron de una serie de prácticas simbólicas para establecer en la ciudad una jerarquía que aún parecía desdibujada, para producir una estructura físicamente invisible: la de una superioridad por parte de un sector social sobre los otros.

En Santa Fe de Bogotá, la apresurada forma en que se planteó una idea de nobleza llevó a exhibir a como diera lugar la presencia superior, el linaje, y valerse de las formas estéticas que se tuviera a la mano. La falta de una cultura cortesana hizo necesario que la adaptación de la fiesta y el vestido tuvieran necesariamente una herencia cristiana. Estos desplazamientos entre la celebración eclesiástica y la celebración civil, más que opuestos o complementarios, fueron relaciones de interacción profundamente barrocas que permitieron asentar algunas bases de una ideología moderna, como veremos más adelante.

## 2. LIMPIARSE LA SANGRE: UN ACTO-RETRATO

No nos produce ningún efecto cuestionarnos sobre la sangre, a pesar de su profundo valor simbólico. Todavía actuamos “a sangre fría” para actuar razonablemente, o entramos “a sangre y fuego” para hacernos paso en algo. Ambos usos ya estaban mencionados en el Diccionario de Autoridades de 1739.

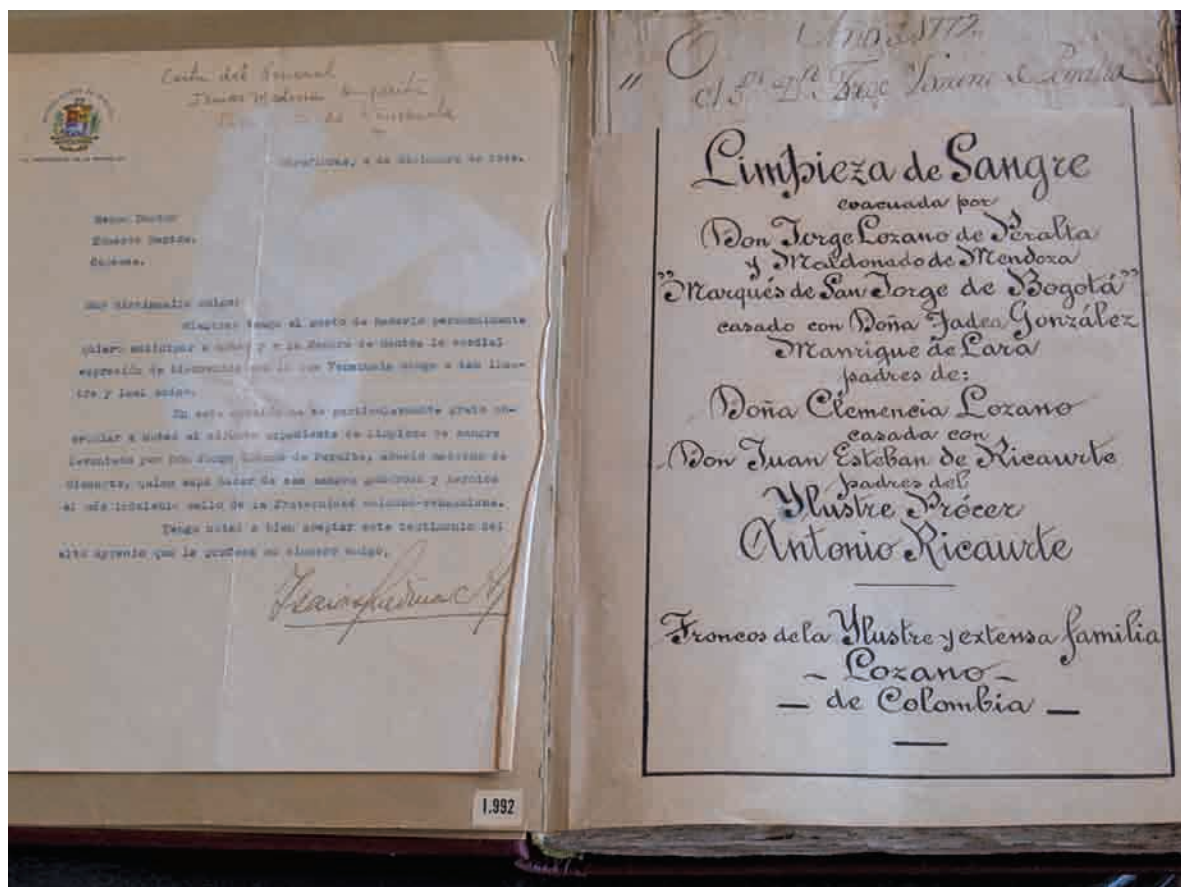
En el Diccionario de Autoridades encontramos dos usos de la palabra Sangre: por una parte la que la define, en “sentido figurado” como “Humor rojo contenido en las arterias y venas”,<sup>7</sup> y otra que dice: “Alcuña, linaje o

<sup>5</sup> Documento del Archivo General de Indias de Sevilla, donde se conserva la carta firmada por el Alférez Real Jorge Lozano de Peralta y la certificación adjunta del escribano del cabildo de Santafé, dirigidos al Rey Carlos III para dejar constancia de los actos realizados el 6 de agosto de 1760 con motivo de su proclamación como nuevo soberano, redactada en 1761 y publicada en Cárdenas, 1980.

<sup>6</sup> Resulta pertinente abordar esta idea del espacio desde Duncan, 1990 y Le Febvre, 1974.

<sup>7</sup> Diccionario de Autoridades, 1791.





Limpieza de Sangre del Marqués de San Jorge. 1772. Museo Nacional. Bogotá.

parentesco". En la versión de 1791 de la RAE la definición figurada es la definición esencial que se expone en el primer párrafo, mientras todos los usos metonímicos o metafóricos pasan al segundo nivel de la definición, donde se ubican las definiciones indirectas de alguna palabra. La versión de 1783, aunque tiene las dos definiciones como conceptos independientes, aclara su primera definición con las abreviaciones S. F. (Sentido figurado) y la segunda con la de "met.". Si bien las definiciones no cambian a lo largo de 70 años, un aspecto diferencia estas palabras en el diccionario de 1739: no aparece detrás de la definición de Sangre como linaje el prefijo de Metonimia o metáfora, a pesar de que el diccionario ya usa esa abreviatura en otros significados<sup>8</sup>.

Aunque sería interesante profundizar en una historia conceptual desde las figuras retóricas de los diccionarios del siglo XVIII, lo que nos interesa es la horizontalidad del término "sangre": uno que refiere al humor viscoso que recorre las venas, y ese segundo que recorre la genealogía de

un individuo. ¿Podríamos pensar de momento, que hasta mediados del siglo XVIII no había una distinción entre una definición simbólica y una definición real de la sangre?, un diccionario no resuelve del todo la pregunta, sin embargo nos permite expandir una idea barroca de la sangre, como fluido pero también como muestra real de pureza.

En 1772 Don Jorge Miguel Lozano de Peralta produce un documento conocido como "Limpieza de Sangre"<sup>9</sup>. Este documento constaba de una serie de testimonios, reproducidos desde partidas de bautizos y certificados de matrimonio, en el que quedaba demostrado un linaje de español noble. Aunque se trataba de un documento tradicional para la corte española y era la garantía para ingresar a la Universidad, resultó ser una excepción en el territorio neogranadino, pues no se había realizado con fines de marquesado<sup>10</sup>. Después de casarse con la española Maria Thadea González Manrique del Frago Bonis, comenzaron el proceso de solicitud del marquesado. La solicitud del título obligaba a tres elementos: desarrollar lentamente la

<sup>8</sup> Diccionario de Autoridades, 1739.

<sup>9</sup> Manuscrito de la "Limpieza de Sangre" de Don Jorge Lozano de Peralta y Varaz. Museo Nacional, 1772.

<sup>10</sup> García Naranjo. 2007, pp. 863-871.

genealogía de la limpieza de sangre, certificarla legalmente, y aceptar un alto costo para mantener el título.

Don Jorge Lozano de Peralta no tenía ninguna necesidad de demostrar su limpieza, pues su prestigio era conocido por todas las comunidades religiosas, las academias, el poder civil y el poder secular<sup>11</sup>. Sus haciendas surtían de ganado a toda la ciudad de Santa Fe, y tenía una vida activa en asuntos de gobierno; de hecho, tenía una relación cercana con el Virrey de turno. ¿Porqué producir un documento tan costoso, lento de producir, y aparentemente innecesario? Varios detalles permiten establecer la importancia de la limpieza de Sangre del Marqués de San Jorge.

1. Un aspecto simbólico: la nobleza siempre estuvo ligada a la idea de tierra, y en ello la sangre cumple una doble significación: por una parte, es el “árbol” del que se desprende una nobleza original. Por otra, se trata de la tierra que produce al ser noble. De allí la importancia de la heráldica, pues era necesario entender el linaje de acuerdo a la tierra que lo producía. Esto es importante porque no se trataba únicamente de un aspecto alegórico. De hecho la hacienda del Marqués recibirá el nombre de “marquesado”.
2. Una coyuntura: la ofensa que tuvo por parte del español José Groot de Vargas en 1768, quien a causa de un desacuerdo acusa a Lozano de tener las manos “manchadas de tierra” y de ser “enemigo de los chapetones”<sup>12</sup>.
3. Un problema político: los primeros brotes de inconformismo entre criollos y españoles por la forma en que el ibérico tenía preferencias políticas y de prestigio respecto de los nacidos en América. El rango que este documento le daba a Jorge Lozano de Peralta le permitía adquirir una relación más horizontal con los españoles al poder, así como con el virrey y otras figuras del poder civil.

Es importante entender las prácticas de producción, recepción y reconstrucción de la “Limpieza de sangre”, pues como fuente lo importante es comprenderlo como una *praxis discursiva*<sup>13</sup>, entenderla como un fenómeno que articuló una serie de representaciones y actos. En el caso del Marqués, ésta fue crucial en la producción de su “personalidad pública” que paradójicamente hizo de una figura propia de un antiguo régimen, el desarrollo

de un individuo moderno. El elemento donde se puede rastrear dicha *praxis* es justamente su retrato.

En 1775, tres años después de finalizado y autorizado el documento del Marqués de San Jorge, es encargado a Joaquín Gutiérrez, el más importante pintor de la época y además retratista de los virreyes, realizar los retratos del marqués y la marquesa de San Jorge en Bogotá. Las obras fueron realizadas con las mismas convenciones que los virreinales en lo que respecta al tamaño, disposición del cuerpo, cartela y escudo heráldico. En cuanto a los gestos del retrato masculino, los lugares comunes del retrato virreinal son obvios: la mirada, el ángulo, la forma de tomar el bastón de mando, la postura erguida. Su vestuario, aunque es blanco, sostiene el mismo corte que la figura virreinal, con los encajes y los hilos dorados correspondientes.

El retrato de la marquesa sin duda tuvo que ofrecer al pintor muchos más retos que la composición del retrato masculino. Para comenzar, fue el único retrato de un cuerpo civil femenino que se conoce de la época en el Nuevo Reino de Granada, así que no tenía de manera tan cercana un modelo desde el cual producir una imitación. Sin embargo Joaquín Gutiérrez conocía los arquetipos que pudieran funcionar a este tipo de retrato: el peinado opulento, el abanico, la silla, la mirada. Por su postura, se puede entender que los dos retratos debían estar acompañados el uno al lado del otro, pues su imagen se opone, como diametralmente, a la imagen del marqués. El retrato permite en su urgencia de recursos, afortunadamente para su análisis, exhibir las estrategias que motivaron la producción de los cuadros. La ostentación de la riqueza presenta en ella una serie de accesorios todos aún a los ojos actuales, totalmente ostentosos: una cruz grande plena de incrustaciones de esmeralda soportada en su gargantilla, un peinado bastante plegado y decorado con un collar de perlas y varias piedras preciosas. Hasta aquí, podemos perseguir una herencia tradicional del retrato femenino de corte. Sin embargo un par de detalles revelan el artificio: dos relojes de mano con dos horas distintas –la española y la americana–, y el gesto con el que sostiene su abanico.

El abanico se soporta entre dos de sus dedos, totalmente plegado y sostenido sin firmeza, casi como si evitara que se cayera. De una amplia tradición en la España de los siglos XVII y XVIII, su uso iba más allá de su uso como ventilador en tiempo de verano; el juego de galanteo, de conversación, de gestualidad barroca, de comunicación a tra-

<sup>11</sup> Manuscrito “Informe de conducta y méritos de Don Jorge Lozano de Peralta y Varaz”. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1785. Sobre la limpieza del marqués lo refiere ampliamente también Castro – Gómez, 2005.

<sup>12</sup> García Naranjo, pág.867.

<sup>13</sup> Al respecto es importante el texto de De Certeau, 1989, cap.1.



Retrato del Marqués de San Jorge de Bogotá.  
Joaquín Gutiérrez. 1775. Museo Colonial. Bogotá.



Retrato de La Marquesa de San Jorge de Bogotá.  
Joaquín Gutiérrez. 1775. Museo Colonial. Bogotá.

vés de pequeños símbolos, hizo de éste un instrumento de comunicación más que un objeto de necesidad básica. Varios manuales fueron impresos al respecto. Se sabe que en el contexto americano, su utilidad era más cercana al “arte” de evitar las moscas que a un ingenioso diálogo de gestos<sup>14</sup>.

El hecho es que en la marquesa el refinamiento y la nobleza aunque visten el cuerpo, todavía están lejos de ser incorporados. Aunque porte el abanico, este se exhibe como objeto muerto, como símbolo económico antes que sistema cortesano, como un objeto de uso antes que un instrumento de un rito. Seguramente en Santa Fe no había interlocutores de tan extravagante lenguaje, o posiblemente y es lo más seguro, la marquesa estaba lejos de presentarse como la portadora de una nobleza en términos de lenguaje.

De la misma manera, el tener los relojes con los dos horarios hizo manifiestas las intenciones de entender de forma horizontal la vida en América o en España. Estas

estrategias son parte interesante como desplazamientos si bien estéticos, constitutivos de una idea moderna de representación del individuo, pues si bien aspectos ya comunes en torno al retrato como exponente de las virtudes morales se hacía con frecuencia –de lo cual un caso por explorar en nuestro territorio es el tema de los donantes–, por primera vez lo que prevalece no es la moral de Dios en el hombre virtuoso, sino el hombre americano como hombre de linaje y casta y palabra, a la altura de un español o de un virrey. Se trata de una fórmula barroca, en la que el pretexto visual y ornamental permite inscribir una postura corporal dentro de un orden social.

Entiendo el barroco, más que como fórmula estética o retórica de una época, como una idea de pliegue infinito que se desplaza, sin origen ni fin, enlazando discursos y representaciones, como un sistema de pensamiento antes que de un atributo estético<sup>15</sup>. En el marco de la represen-

<sup>14</sup> Una referencia muy interesante del galanteo y el abanico lo constituye la obra de Carlo Goldoni “El Abanico”. En Goldoni, *El abanico*, [1756] 1947.

<sup>15</sup> El Barroco... No cesa de hacer pliegues. (...) curva y recurva todos los pliegues, los lleva hasta el infinito. Deleuze, 1989, pág.11.



tación barroca, la vinculación atemporal de elementos antiguos con elementos cristianos, la aceptación de referencias americanas en la ornamentación de muebles, marcos, fachadas y bóvedas de los templos religiosos, hizo de éste un *flujo* de *encuentros*<sup>16</sup>, que se apropió de algunos motivos decorativos como alegorías<sup>17</sup>, y de otros como fuerzas que conectan dichos motivos con otros<sup>18</sup>. Es ese desplazamiento el que permitió entender la manera en que las formas ornamentales de la iglesia se *transfirieran* en las formas ornamentales del cuerpo civil, la representación sagrada de la pintura a la representación civil, y una idea de sangre como constitución de la moral tanto en el cuerpo sagrado como en el cuerpo noble. Esta relación barroca entre el cuerpo y la sangre fue esencial para producir una idea americana de hombre moderno.

La sangre como un encuentro, como un signo que se desplaza entre convenciones, como una suerte de lingüística<sup>19</sup>, es la categoría que permite emerger en el contexto barroco a un sujeto digno de retrato. Tanto el retrato de santidad expuesto en la iglesia, como en los retratos de virreyes o en este caso el Marqués, los signos se inscribieron en el cuerpo<sup>20</sup> a través de la sangre, se desplazaron, produjeron imágenes. Es una producción historiográfica, la invención de un tiempo pasado desde las imágenes, cuya intención<sup>21</sup> no debe entenderse como texto escrito dispuesto a ser *traducido*, sino como un fenómeno inscrito, incorporado, producido en el lugar del cuerpo. La idea de la Limpieza de Sangre y su articulación con los retratos de los marqueses permite comprender una incorporación *real* de Don Jorge Lozano y su esposa a una sangre moral, digna de transmitirse, heredarse y prolongarse –al igual que el retrato– y también a un cuerpo social privilegiado. Por ello la Limpieza de Sangre y los retratos debían concebirse como un solo conjunto.

Otras “formas anímicas<sup>22</sup>” que se desprenden de la función barroca de la sangre, fueron transmitidas en toda suerte de objetos que acompañaron el *vestido* del cuerpo de los marqueses: el pocillo para servir el chocolate, tendría inscrito su escudo, así como la olleta de hierro en la cual se preparaba. Representaciones pictóricas de los ancestros del marqués, también. Toda esta serie de objetos nos hace intuir que detrás de estas herramientas-fósiles<sup>23</sup>, emergía un individuo que no pretendía articularse con la estructura de la corona, sino antes bien, al menos en nuestro territorio, sobrepasarla. Los hechos de 1781 apuntaron a que el cuerpo del Marqués se *desplazara*, como un pliegue barroco, del individuo cortesano a un primer sujeto republicano.

### 3. 1781: ROL DEL MARQUÉS, ¿SOBERBIA O MODERNIDAD?

Es un hecho bastante conocido en la historiografía local colombiana el episodio denominado “la revuelta de los comuneros”: un movimiento de sublevación que tuvo como mérito la integración popular de diversos sectores de la sociedad, y que además estrecharon un lazo ideológico con la revuelta de Tupac Amaru en el Perú<sup>24</sup>. Los pormenores de tan singular fenómeno han sido reiteradamente estudiados, promovido muchas veces como “la antesala del movimiento de Independencia”. Lo que nos interesa en esta ocasión es referirnos sobre la labor del Marqués de San Jorge en el proceso; pues se sabe que, lejos de haber sido un espectador, tuvo reales intenciones de motivar una revolución con apoyo inglés que tuviera como objetivo destronar la presencia española en el Nuevo reino de Granada, y que bajo el seudónimo de Dionisio de Contreras, llegó incluso a prometer que en caso de reci-

<sup>16</sup> “Un encuentro quizá sea lo mismo que un devenir o que unas bodas. Encontramos personas (...) pero también movimientos, ideas, acontecimientos, entidades. (...) Designa un efecto. Deleuze, 1980, pág. 13.

<sup>17</sup> Benjamin, 2007, 140.

<sup>18</sup> La idea de “fuerzas anímicas”, de herencia nietzscheana, la desarrolla en el problema de la imagen Aby Warburg alrededor del problema de la Pathosformel, y si bien el concepto es intraducible, es posible definirlas como los elementos accidentales que le infieren vitalidad a las imágenes por sus remembranzas del pasado. En Warburg, 2005, pp. 198, 217 y 263.

<sup>19</sup> Warburg, 2005, pág. 8.

<sup>20</sup> También sobre la obra de Nietzsche, el pensamiento de Deleuze y de Foucault establecieron la relación con la historia que enarbola al cuerpo como centro discursivo: “Quizás cualquier desarrollo del espíritu libre se desarrolle a través del cuerpo” Deleuze, 2002, pág. 59 y “Al Historiador nada le da asco, o más bien, le produce placer lo que debería revolverle el estómago”. En Foucault, 2005 pág. 56.

<sup>21</sup> Didi-Huberman, 2009 cap. 1.

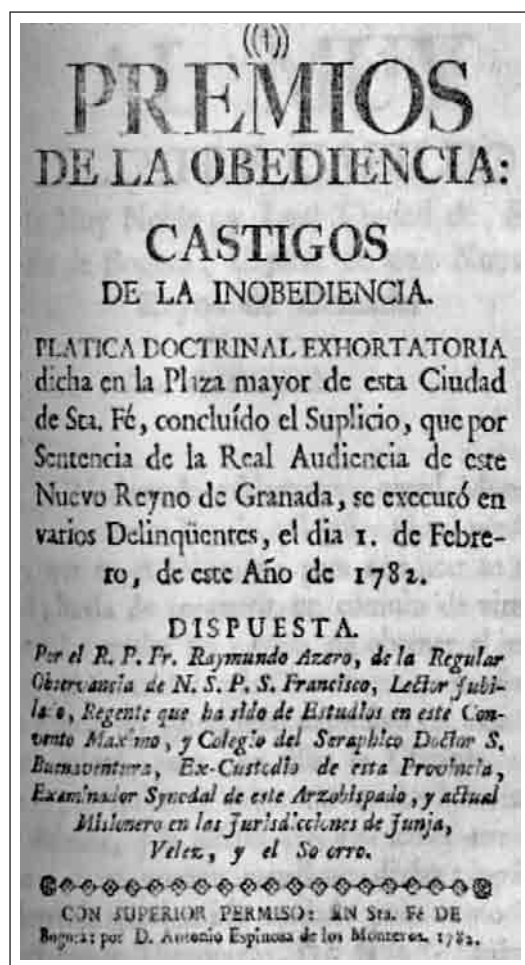
<sup>22</sup> “Los valores máximos del lenguaje gestual” a los que se refiere Warburg, 2010, pág. 3.

<sup>23</sup> Sobre la idea de “herramienta fósil ver Leroi-Gourhan, 1988.

<sup>24</sup> Ilustra bastante la siguiente referencia documental: “En el pueblo de Silos se juntaron todos los del común y en voz alta, con bandera, pifano y tambor se hizo voz: “Que viva el rey Inca (Tupac Amaru) y muera el rey de España y todo su mal gobierno y quien saliera a la defensa”. En García, 1981 pág. 40.

bir el apoyo, declaraba al Nuevo Reino de Granada como súbdito inglés<sup>25</sup>. Este aspecto por supuesto, parte en dos la imagen que nos habíamos hecho del hombre de Corte cercano a la Corona y abanderado de España en América.

Para comprender el escenario que permite que surja un individuo revolucionario justo dentro de la estructura monárquica hay que remitirnos a un análisis ideológico de la situación. Dos ideologías conviven en el siglo XVIII a pesar de sus características opuestas: por un lado, la idea cristiana de holismo, de supremacía del grupo y de orden social compuesto<sup>26</sup>. Este problema no se trataba de un fenómeno independiente de otra serie de tejidos sociales –políticos, económicos, sociales– sino justamente resultaba inherente en todos ellos, razón por la cual los aspectos relativos al poder no distinguían de la figura eclesiástica a la figura Real. Para 1781 la cuestión no podía ser más evidente: el virrey



del Nuevo Reino de Granada era igualmente, el Arzobispo de Santa Fe de Bogotá, Antonio Caballero y Góngora.

La otra ideología que se manifestó en esta segunda mitad del siglo XVIII provino del pensamiento político y económico que estableció una idea de grupo social que prescindía de una cuestión de supremacía y de “cabeza”, y por el contrario se soportaba en la idea moderna de que el hombre es “libre e igualitario”<sup>27</sup>. Esta idea es producto de un pensamiento ilustrado que logró reflexionar sobre la iglesia y el reino como “instituciones” y no más como “cabezas” de una sociedad. Aunque se trata de un tema complejo, Louis Dumont supo desarrollar detalladamente esta idea a lo largo de su obra, como una evolución de larga duración en la historia de las ideas. El individuo como sujeto “libre e igual”, condición que hará erupción en la revolución francesa de 1789, ya producía semejantes en la Nueva Granada<sup>28</sup>.

Por su participación en la revuelta, a su regreso de Curazao el Marqués cae preso en la ciudad de Cartagena, y allí morirá en el año de 1793. Su suerte fue más afortunada que la de otros revoltosos como José Antonio Galán, a quien después de muerto enviaron sus extremidades a varias ciudades del país y su cabeza a adornar su ciudad natal, para ejemplo de sus familiares y allegados. A pesar de su idea moderna de individuo y de la forma en que impulsa una revolución, en 1782 produce un documento solicitando la expiación de sus culpas y recalando su inocencia. En el documento solicita, de mano de los principales dirigentes de las comunidades religiosas, universidades y miembros del poder, referencias que reiteran tres elementos: su vida virtuosa en asuntos de la fe, su total apoyo y favor a la Corona Española, y el linaje noble del cuál proviene<sup>29</sup>.

En el mismo año de 1782 se publicó en Santa Fe un sermón titulado “Premios de la obediencia: castigos de la inobediencia”<sup>30</sup>, el cual, desde la retórica tradicional del sermón que encuentra en el Antiguo Testamento la prefiguración moral de las acciones políticas (y que se mantendrá hasta bien entrado el siglo XIX), cuestionaba fuertemente el vicio de sublevarse a una “cabeza”. La idea será reiterativa. En 1789, a “oídas públicas” de la revolución francesa, el Papel Periódico comentaba con frecuencia el “porqué un cuerpo no puede vivir sin su cabeza”<sup>31</sup>. Esto hacía evidente que el inconformismo del pueblo hacia la idea de un rey ya se discutía, pero más importante aún, la imagen de rey, como individuo, ya resultaba incómoda para un

<sup>25</sup> Briceño. [1880] 1979, pág. 56, Cárdenas, 1980, pág. 226, Liévano, 2002, pág. 410 y García Naranjo, 1981, pág. 868.

<sup>26</sup> Dumont, 1987, pp. 16-91.

<sup>27</sup> Louis Dumont, 1982.26.

<sup>28</sup> Renán Silva, 2005 y Guerra, 1998.

<sup>29</sup> Manuscrito “Informe de conducta y méritos de Don Jorge Lozano de Peralta y Varaz”. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1785.

<sup>30</sup> Azero, *Premios de la obediencia: castigos de la inobediencia*, 1782.

<sup>31</sup> Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá. 1791-1797.

pensamiento moderno que no podía articular su imagen como la presencia pública de un conjunto social. Se puede decir que la idea de conjunto social se había modificado.

#### 4. CONCLUSIONES

El retrato del Marqués de San Jorge puede ser entendido como parte de un acto revolucionario, ya que permitió romper una esfera cerrada homogénea de transmisión de poderes entre la Iglesia y el Estado, y planteó la posibilidad moderna de un “individuo” como una nueva forma de presencia. El conjunto de una “limpieza de sangre” y una serie de representaciones que produjeran un individuo “superior”, fue la puerta de entrada para que, en la coyuntura de la revuelta de los Comuneros, el Marqués de San Jorge permitiera configurarse como categoría de valor del individuo moderno.

Esa idea de retrato como presencia de autoridad, pero también como acto “digno” que ennoblece, pudo ser el peldaño de una serie de situaciones que construyeron una idea “híbrida” de individuo a todo lo largo del siglo XIX. Se puede decir que, como una situación barroca, los desplazamientos alrededor del proceso independentista no removieron una ideología, sino que la desplazaron bajo formas y aspectos distintos. Esa idea de sangre, aunque menos explícita en el siglo XIX permaneció como una parte del sistema republicano en los países equinocciales. La idea de una superioridad de algún individuo desde la idea de un origen noble”, se mantuvo de manera subrepticia.

Jorge Thadeo Lozano, hijo del marqués y famoso prócer de la Independencia, escribiendo desde España a su hermano sobre su retorno al Nuevo Reino y le solicita que cuide bien a Thadea, su hija para cuando él regrese<sup>32</sup>. Sus intenciones eran las de casarse con su sobrina, como efectivamente lo hizo, y durante un tiempo heredó el título de Marqués de su padre. De este explícito acto de endogamia, no se analiza demasiado en la historiografía nacional.

La “Limpieza de Sangre” del marqués de San Jorge fue guardada en Venezuela como un documento “insigne” del prócer independentista Antonio Ricaurte, como lo menciona la primera página. Efectivamente, Él fue nieto del Marqués de San Jorge, y durante mucho tiempo hizo efectiva su Casta a través de este documento, pues tuvo una validez legal hasta 1833.

(En esta ocasión me es particularmente grato obsequiar a usted el adjunto expediente de limpieza de sangre levantado por Don Jorge Lozano de Peralta, abuelo materno de Ricaurte, quien supo hacer de esa sangre generosa y heroica el más indeleble sello de la fraternidad colombo-venezolana)

Pero lo más curioso de todo es que este documento fue regalado por el presidente venezolano Isaías Medina a su colega el presidente de Colombia Eduardo Santos en 1944. Él es el hermano del abuelo de quien es hoy presidente de Colombia, Juan Manuel Santos. Todo este conjunto nos remite a un infeliz juego de desplazamiento barroco en el que una idea moderna de individuo libre e igualitario en América todavía tiene las características arcaicas de la invención de una sangre limpia y superior. Al menos en Colombia, el poder aún se transmite entre formas barrocas.

---

<sup>32</sup> Manuscrito. *Carta de Jorge Tadeo a su hermano*. Biblioteca Luis Ángel Arango.



## FUENTES

- Azero, Fray Raimundo. *Premios de la obediencia: castigos de la inobediencia*, Santafé de Bogotá, Don Antonio Espinosa de los Monteros, 1782.
- Goldoni, Carlo. *El abanico*. Madrid: Aguilar Editor, 1947. [1756].
- Manuscrito, *Carta de Jorge Tadeo a su hermano*. Biblioteca Luis Ángel Arango, 1794.
- Manuscrito, *Informe de conducta y méritos de Don Jorge Lozano de Peralta y Varaez*. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1785.
- Manuscrito, *Limpieza de Sangre de Don Jorge Lozano de Peralta y Varaez*. Museo Nacional, Bogotá, 1772.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, [...] Compuesto por la Real Academia Española. Tomo sexto. Que contiene las letras S.T.V.X.Y.Z*. Madrid. Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro. 1739.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*. Madrid. Joaquín Ibarra. 1780.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española...*Madrid. Viuda de Joaquín Ibarra. 1791.
- Varios. *Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá*. Santafé: Imprenta de Don Antonio Espinosa de los Monteros. 1791-1797.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arauz Monfante, C., *El contrabando holandés durante la primera mitad del siglo XVIII*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1984.
- Benjamin, W., *Obras Completas*, T. 2 Vol.2, Madrid, Abada, 2007.
- Briceño, M., *Los Comuneros*, Bogotá, Carlos valencia Editores, 1979.
- Cárdenas, Pablo E., *El movimiento comunal de 1781 en el Nuevo Reino de Granada (reivindicaciones históricas)*, Bogotá, Tercer Mundo, 1980.
- Castro-Gómez, S., *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada, 1750-1816*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- De Certeau, M., *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1999.
- Deleuze, G., *El pliegue: Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Deleuze, G., y Parnet, C., *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1980.
- Didi-Huberman, G., *La imagen Superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Barcelona, Abada, 2009.
- Dumont, L., *Ensayos sobre el individualismo*, Madrid, Alianza editorial, 1987.
- Dumont, L., *Homo Aequalis*, Madrid, Taurus, 1982.
- Duncan, J., *The city as text: the politics of landscape interpretation in the Kandyan kingdom*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Foucault, M., *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Ed. Pretextos, 2000.
- García Naranjo, F., “El marqués de San Jorge y la participación de la élite santafereña en la independencia de la Nueva Granada” en Fernando Navarro Antolín, *Orbis incognitus: avisos y legajos del Nuevo Mundo: Homenaje al profesor Luis Navarro García*, Huelva, Universidad de Huelva, 2007.
- García, A., *Los comuneros*, Bogotá, Plaza y Janés, 1981.
- Guerra, F-X., *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas, Siglos XVIII y XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Lefebvre, H., *The Production of Space*, N. Donaldson-Smith trans., Oxford, Basil Blackwell, 1974.
- Leroi-Gourhan, A., *Evolución y técnica*, Madrid, Ediciones Taurus, 1988.
- Liévano Aguirre, I., *Los grandes conflictos sociales y económicos de nuestra Historia*, Bogotá, Intermedio Editores, 2002.
- Silva, R., *La ilustración en el virreinato de nueva granada: estudios de historia cultural*, Medellín, La Carreta Editores, 2005.
- Warburg, A. *Atlas Mnemosyne*, Barcelona, Akal, 2010.
- Warburg, A., *El renacimiento del paganismo*, Madrid, Alianza editorial, 2005.



## FRANCISCO Y SU ORDEN: DE ASÍS A YAGUARÓN. “VER A TRAVÉS DE LO VISIBLE LO INVISIBLE”. ELVIO LUNGH

MABEL AVILA / PARAGUAY

*“¿Francisco, no ves que mi casa se derrumba? Anda, pues, y repárala”.* (Guerra, J. A., «*Leyenda de los tres compañeros*», cap. V, 13).

Giovanni Francesco Bernardone nació en Asís, Italia central, alrededor de 1182. Sus padres pertenecientes a la nobleza habían forjado una gran fortuna gracias al comercio de telas y sedas. Cuando tenía 24 años y después de una grave enfermedad su vida dio un giro pasando a ser profundamente devoto y entregado a la tarea de cuidar a los leprosos y a los menesterosos.

Según su relato, cuando oraba en la ermita de San Damián en Asís, el Cristo le habló y le encomendó como misión recuperar las iglesias en ruinas. A partir de ese momento empezó el desentendimiento familiar que originó su desheredamiento. Francisco se marchó del hogar vestido con una túnica simple ceñida con un cordón, eliminó el calzado de sus pies y se retiró al monte Subasio a orar. El primer emprendimiento fue la reconstrucción de la capilla de San Damián y luego la reparación de la pobrísima Santa María de la Porciúncula.

Desde la Porciúncula comenzó la prédica simple del evangelio entre sus seguidores. Cuando se hicieron numerosos surgió la necesidad de crear un reglamento de convivencia basado en la pobreza, la castidad y la obediencia a la Iglesia de Roma. Tomaron para su incipiente comunidad el nombre de Hermanos Menores y en 1208 partieron a Roma para obtener el permiso papal a fin de fundar una Congregación. En 1212 Inocencio III autorizó la creación de la Orden Mendicante que debía vivir de la limosna y sus integrantes no poseerían bienes personales ni comunitarios.

La primera Orden abrió paso a una segunda, exclusiva para mujeres, fundada por Clara Scifi (1194-1253). Estas monjas se conocieron con el nombre de Clarisas. En 1221 aparece la Tercera Orden conformada por hermanas y hermanos penitentes, con la participación de laicos que conservaban su vida secular.

*“Enel umbral de Umbriae le extravió... La sede en la gota en suspenso... Francisco, ese loco de Dios en el desierto”.*  
(Garavito, F. Asís, *Opus* 67 - número 1).

Dos años antes de su muerte Francisco subió al Monte Alverna para ayunar y orar en soledad. Estando en oración se le apareció un serafín con la figura de un crucificado rodeado por seis alas de las cuales dos cubrían su cabeza, dos su cuerpo y dos se extendían para volar. Cuando la visión desapareció en su cuerpo aparecieron impresos los estigmas de Cristo. En las manos y los pies de Francisco se fueron formando los signos de los clavos, hinchados y ennegrecidos, y en el pecho una llaga sangrante tal como se veía en el Crucificado. El futuro santo las ocultó hasta su muerte.

Francisco murió en la Porciúncula la tarde del 3 de octubre de 1226. Después de su deceso todos los presentes vieron su cuerpo con las llagas de Cristo, sus manos y pies traspasados por clavos y su costado abierto por una lanza con la cicatriz rojiza de una herida.

*“El mismo sumo Pontífice, que en vida había amado tan cordialmente al Santo mientras aún vivía... enriqueció con presentes y preciosísimos ornamentos la iglesia construida en su honor [...]”*  
(Guerra, J. A., «*Leyenda de los tres compañeros*», cap. XVIII, 72).

En 1228 el Papa Gregorio IX declaró santo a Francisco y la ceremonia de canonización se realizó en Asís con la presencia de los altos dignatarios de la Iglesia, la nobleza y gran cantidad de pobladores de la ciudad.

Para su construcción se utilizó un terreno donado por Simone de Pucciarello a Fray Elías que estaba situado fuera de los muros de la ciudad en un lugar conocido como *la colina del infierno* donde se ajusticiaban a los criminales. El Papa colocó la primera piedra para la construcción del templo y rebautizó el mismo como *la colina del paraíso*.

El enorme complejo se construyó en dos niveles. En el inferior, una iglesia de una nave cuya forma se determinó por la roca donde estaba incrustada. Su finalidad era servir de relicario o cripta para contener el cuerpo del santo. El nivel superior, en cambio, lo constituía una nave plenamente iluminada por gran cantidad de vitrales que se encontraban en el coro detrás del altar mayor. La nave la atravesaba un transepto y terminaba en un ábside poligonal. Un trono de mármol fue colocado en el centro del ábside indicando su condición de Capilla Papal y la gran amplitud indicaba su función de aula para la prédica popular.

La entrada a la basílica inferior se realizaba por el costado a través de un portal gótico terminado en un rosetón. Sus dos puertas de madera, ricamente talladas, fueron realizadas por artistas de Umbria del siglo XVI.

Las decoraciones de los muros y el techo de la iglesia inferior estuvieron encomendados a los talleres de Cimabue, Giotto, Simone Martini y Pietro Lorenzetti. En el cruce de la nave y el transepto se representó la Apoteosis de San Francisco de Asís y la Alegoría de los tres votos franciscanos: obediencia, pobreza y castidad. Las paredes del presbiterio contenían murales que relataban la infancia y la pasión de Cristo culminando con la Apoteosis del Santo.

La Basílica superior de fachada muy simple poseía una puerta doble de madera, característica de las iglesias de peregrinaje, con forma trilobulada y terminación oji-val. Sobre la puerta se desplegó otra sección que contenía un rosetón y cuatro esculturas con los símbolos de los evangelistas, rematando con un frontón clásico y una abertura redonda. En la zona absidal se edificó el campanario de estilo románico.

La parte del presbiterio, el crucero y los brazos laterales fueron decorados con escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento por maestros góticos europeos, por Cimabue y por maestros romanos.

A Giotto di Bondone, precursor del Renacimiento en Europa, se le encargó la factura de los frescos de las paredes inferiores y la bóveda. Su pintura representó la síntesis de las innovaciones llevadas a cabo en Italia por otros maestros pero agregando su estilo personal y realista; introdujo el paisaje y las figuras con una visión tridimensional casi teatral, como dentro de una esceno-

grafía, donde se desplegaban arquitectura y mitologías clásicas. Los frescos describían diversas escenas de la vida de San Francisco según la leyenda de San Buenaventura.

*“¡Oh Señor hazme un instrumento de tu paz!... Dónde haya tinieblas que yo lleve la luz”.* (Oración atribuida a San Francisco de Asís).

La tradición contaba que Francisco había llegado hasta el pueblo de Santa María de la Rábida, España, para fundar un pequeño monasterio. A esta leyenda se opusieron dos hechos corroborados históricamente: primero, el historiador de la Orden fray Francisco de Gonzaga ubicó en 1261 la fundación del convento de la Rábida, año posterior a la muerte del Santo y segundo, los documentos que aún hoy testifican la constitución del monasterio, realizada por Bula del Papa Benedicto XIII, colocan como fecha el 7 de diciembre de 1412 cuando se le concedió permiso a fray Juan Rodríguez para establecer una comunidad.

Pero si bien se descarta que el Santo hubiera estado en España, lo que no se puede descartar es que el claustro franciscano de Santa María de la Rábida fue el punto de partida de Cristóbal Colón para su odisea americana. Colón, miembro de la Tercera Orden Seglar de San Francisco, se alojó en este claustro y recibió el apoyo de Fray Juan Pérez para establecer los contactos con la corona y con los empresarios marítimos a quienes expondría sus planes de exploración en busca de nuevas tierras.

El exitoso viaje de Colón no se concentró solamente en descubrir un nuevo continente. Su llegada a América trajo consecuencias en todos los órdenes: abrió nuevas oportunidades económicas, extendió los horizontes políticos y religiosos del imperio español y modificó la hasta entonces conocida geografía europea. Igualmente, la cultura, la lengua y la religión del reino se extendieron hasta las Indias Occidentales y sin dilaciones la evangelización cristiana comenzó con el segundo viaje de Colón trayendo a los primeros franciscanos al Nuevo Mundo.

Los primeros evangelizadores franciscanos se instalaron en las Antillas y Santo Domingo y desde allí empezaron a irradiar su misión.

*“En 1511 se embarcó la más numerosa expedición de franciscanos, integrada por 22 religiosos, dirigida por Fray Diego de Torres, como Comisario del Vicario General de San Francisco de la Isla La Española. En 1514 llegan a Darién los primeros franciscanos y uno de ellos ocupa la sede episcopal creada un año antes. En 1532 se establecen en Perú y se crea allí la Provincia de los Doce Apóstoles en 1552. Dos años después entraron en Quito. En 1553 iniciaron la evangelización en Chile.”* (Durán Estragó, M., *Presencia Franciscana en el Paraguay*, Universidad Católica, volumen XIX, Asunción, 1987, p. 19).





Vista de la Basílica de San Francisco de Asís. Italia.



Vista de la fachada de la Basílica Superior de San Francisco de Asís. Italia.



Vista de la entrada a la Basílica inferior de San Francisco de Asís. Italia.

En 1538 llegaron al Río de la Plata en la nave *Marañón* los primeros cinco frailes de la Orden, desembarcando en la isla Santa Catalina; posteriormente, en 1542 los religiosos Bernardo de Armenta y Alonso de Lebrón acompañaron al Adelantado Alvar Núñez Cabeza de Vaca en su viaje por tierra hasta Asunción. Este hecho marcó el inicio de la obra evangelizadora de los franciscanos en Paraguay que se caracterizó por ser itinerante. Los frailes, siguiendo las enseñanzas de su fundador, no construyeron conventos en los lugares de la misión sino que vivieron en pequeñas ermitas imitando aquella experiencia primigenia de la Orden llevada a cabo, en el siglo XI, en Asís. En 1575 fray Alonso de San Buenaventura y fray Luís de Bolaños recorrieron las selvas paraguayas y el Guairá evangelizando a los indios y fundando las primeras reducciones franciscanas.

La primera reducción franciscana fue fundada en 1580 en Altos, no lejos de Asunción. Este lugar agrupó cerca de 1300 indígenas que estaban al servicio de los españoles en la capital. La nueva institución, aunque, aceptaba la sujeción del aborigen al sistema colonial era más abierta y flexible que la encomienda, protegía a los nativos de los encomenderos, les daba estabilidad demográfica y respetaba, en gran medida, su cultura.

Los evangelizadores, especialmente Fray Luís de Bolaños, realizaban sus prédicas en lengua vernácula, existiendo hasta hoy las traducciones al guaraní de las oraciones y del catecismo limeño hechas por el mismo. Y, era tal su cercanía con los aborígenes que éstos *guaranizaron* a los frailes incluyéndolos en sus mitos y leyendas y los aceptaron como sus chamanes o *pai*, vocablo guaraní usado para denominar al chamán, atribuyéndoles poderes curativos y milagrosos.

*“Ore ru yvágape reiméva toiko ñembojeroviápe nde réra marangatu...”* «Padre nuestro que estás en el cielo que se haga tu voluntad y santificado sea tu nombre [...]».

(Oración del Padre Nuestro traducido al guaraní).

La población fundada por los franciscanos Luís de Bolaños y Alonso de San Buenaventura hacia 1586 se denominó San Buenaventura de Yaguarón, conocida hoy como Yaguarón. Se inició como una reducción, aproximadamente de 1700 indígenas belicosos traídos de la Provincia de Acahay y fue atendida personalmente por Fray Bolaños hasta fines del siglo XVI; posteriormente, el fraile por orden del Gobernador Hernandarias fue movilizado a otro lugar para pacificar más pueblos indígenas; al marcharse debió entregar el pueblo al clero secular.

En Yaguarón siguiendo la costumbre misionera se designó como espacio para la construcción de la iglesia el centro del poblado atendiendo al significado y simbolismo de la unidad de un pueblo alrededor de Cristo. La arquitectura guardó los patrones guaranícos reproduciendo el *Óga Guasu* o gran casa ceremonial de los *Guarani*<sup>1</sup>; esta primera iglesia edificada por Fray Bolaños guardaba la austeridad de aquella pobre capilla de la Porciúncula donde oraba Francisco, lamentablemente, con el tiempo fue destruyéndose hasta desaparecer. En este lugar años más tarde, el cura doctrinero Padre Carlos Penayo de Castro comenzó la iglesia actual. El año no se conoce con certeza pero sería entre 1752 y 1759 según la historiadora Josefina Plá.

Los constructores introdujeron elementos modificadores a la arquitectura indígena tales como el desplazamiento de las hileras de columnas centrales creando la alineación en dos filas para poder construir una iglesia de planta central con tres naves.

El techo de dos aguas se asentó sobre las cuatro filas de columnas de *urunday*<sup>2</sup> y sobrepasó a la nave rectangular para terminar sobre pilastras rectangulares, de madera, en el exterior. Se cubrió con tejas de barro ricamente esgrafiadas, posteriormente, se colocaron paredes de adobe de ancho espesor para aislarlo de las fuertes temperaturas exteriores.

El templo una vez terminado presentó una forma simple rectangular de setenta metros de largo por treinta de ancho, sin transepto, sin ábside en la parte del altar y sin campanario. Años más tarde, se le agregó separada de la edificación una torre de madera cuya función fue servir de campanario.

Sus paredes blancas contrastaban con el trabajo policromado de sus puertas, ventanas y rejas hechas de madera tallada, sin vitrales que filtraran la luz y con oscuras pilastras exteriores, igualmente de madera, que formaban el *corredor jere*<sup>3</sup> que protegía al templo de la fuerte luminosidad del sol.

La característica más resaltante era su simpleza exterior la cual se contraponía a la riqueza con la cual fue revestido su interior, estableciendo así una perfecta metáfora con el pensamiento franciscano.

En el interior del templo se destacó el retablo mayor realizado por el portugués José de Souza Cavadas con la ayuda de maestros artesanos formados en los talleres de carpintería de las reducciones franciscanas de Yaguarón.

El retablo es el mismo que hoy tiene el templo y que ha sufrido varias restauraciones; mide catorce metros de alto, por seis metros de ancho y tres de profundidad. Su base es el altar y se eleva hasta terminar con el grupo escultórico de Dios Padre. Encima del mismo y sobre el presbiterio se despliega una bóveda de madera pintada a mano, con

motivos florales y querubines, donde predomina el color azul; posee cuatro ménsulas, dos a cada lado del altar, que sirven de apoyo a cuatro columnas salomónicas ornamentadas con guirnalda de flores y plantas nativas como el mburucuyá, las palmas y los helechos tallados en madera. Entre cada par de columnas torzadas se encuentra un nicho con una repisa pentagonal como base y rematado por un dosel festoneado, igualmente pentagonal, que contiene la talla de madera policromada y dorada de San Miguel en el lado derecho y de San Buenaventura en el lado izquierdo.

En el centro y sobre el altar se destaca el sagrario que porta en su frente un medallón dorado con un relieve del Agnus Dei. Dicho medallón está rodeado por diez tallas policromadas y doradas de cabezas de querubines; en cada costado del sagrario hay una pequeña columna que sirve de base a la escultura de un angelito de cuerpo entero. Remata el tabernáculo un ramo florido que casi oculta parte de la Virgen.

La figura de la Inmaculada Concepción, cuyo dogma fue propagado con tanto amor por los franciscanos, se encuentra en el sitio principal del altar. Viste una túnica blanca y va envuelta en un manto azul con fuertes movimientos flotantes que le imprimen gracia y ligereza. El mismo está pintado con estrellas y adornos florales. Sus manos en posición de oración, su mirada fija hace contacto con el observador y sus cabellos recogidos están sujetos por un sol de rayos dorados.

Al ascender la vista en línea directa se encuentra el Espíritu Santo en forma de paloma blanca y que constituye el centro de un sol dorado que sale de su parte posterior.

En la parte más alta del retablo, alineado con la Inmaculada y el Espíritu Santo, está la figura de Dios Padre dentro de un gran sol de fulgurantes radiaciones, su mano derecha con el gesto de bendecir y su izquierda apoyada sobre el orbe que está rematado por una cruz. El Padre lleva su cabeza coronada por un triángulo que representa la Santísima Trinidad. Le sirven de peana tres cabezas de querubines colocadas sobre nubes doradas. Cierran el conjunto dos pequeños ángeles, a lado y lado del Padre, con una cinta ondeante de color rojo.

Casi a la altura del grupo anterior, dispuestos simétricamente, sobre repisas poligonales se encuentran las figuras de San Gabriel con el lirio y San Rafael con el pescado. Los dos lucen túnicas cortas con mucho movimiento, pies calzados con grebas y alas desplegadas.

Cerrando todo este conjunto de esculturas de la parte superior del retablo están las alegorías de la gloria y la justicia sentadas sobre tronos, en posición ligeramente inclinada hacia el centro del altar.

<sup>1</sup> *Guarani* en lengua nativa no tiene plural ni acento.

<sup>2</sup> *Urunday* es una madera muy fuerte y de color rojizo que se usa en construcciones.

<sup>3</sup> *Corredor jere* es una expresión usada para una construcción que está rodeada totalmente por una galería.





Vista de la entrada de la Iglesia de Yaguarón. Paraguay.

En la parte más profunda del retablo se encuentra un nicho circular cuyo exterior tiene forma de sol. El mismo contiene una escultura de San Pedro vestido con los atributos papales, rodeado por cabezas de querubines. Afuera del nicho hay dos ángeles custodiando la entrada al paraíso.

El templo de Yaguarón constituyó, en su época, una de las joyas del Barroco donde se lucieron los trabajos escultóricos de Souza Cavadas en las imágenes principales y la factura de mano nativa en las esculturas menores, la pintura y decoración de la Iglesia. Sus paredes revestidas con paneles policromados, su techumbre pintada con pequeñas unidades que repiten los patrones florales, sus dorados altares, sus simples bancas y su austero piso de baldosas cerámicas continúan hasta hoy deslumbrando a todos quienes la visitan.

*“Ver a través de lo visible lo invisible”.*

(Lunghi, E., Conferencias).

Es la presencia de Francisco la que viene envuelta en una tenue luz representándolo como el visionario seráfico traspasado por los estigmas de Cristo. Esta luz se hace más intensa cuando muestra al caminante de Asís como un hombre de carácter decidido con profundo amor a Dios y a todas las criaturas. Se agiganta haciendo una gran ex-

plosión cuando se lo mira como el Francisco fundador de una Orden que llega al Nuevo Mundo, a través de sus predicadores, portando la cruz y el evangelio. Este ser, ahora sólo presencia divina, es el que establece el puente entre una Europa avasalladora y una *yvy marane’y*<sup>4</sup>.

Es Francisco al ser canonizado quien motiva la fundación de una Basílica Papal en Asís, revestida con las glorias de los más grandes artistas umbros e italianos, iluminada por las virtudes del santo y por el cromatismo de la luz filtrada a través de los vitrales que producen destellos enceguecedores sobre los ornamentos de oro y piedras preciosas.

Es Francisco con su pobreza y su carisma el que llega a Paraguay a establecer nuevos caminos, a construir reducciones donde vivan los itinerantes *Guarani*, a edificar pequeñas ermitas donde predicar su palabra, a evangelizar a través de una nueva iconografía, a usar una imagería barroca al servicio de la persuasión y a convertir esta masa de *infieles* para que alcancen la *gloria eterna*.

Es a través de la visibilidad de las obras levantadas en su nombre que se siente su invisible presencia y es su invisible legado el que quedó en la tierra *Guarani* iluminando el sendero de sus pobladores que recuerdan la simplicidad de sus palabras:

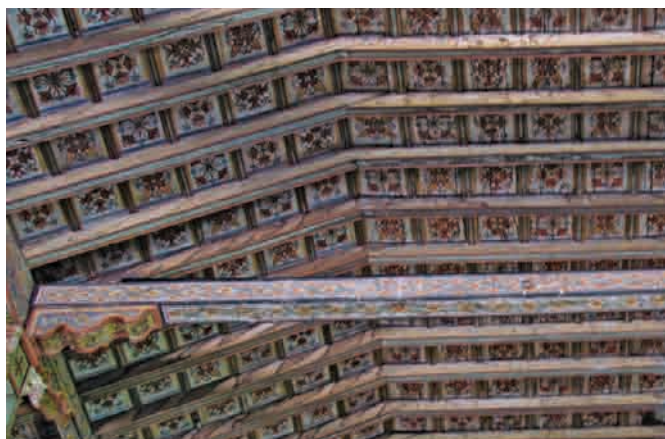
*“Oh, Señor, hazme un instrumento de tu paz...”*

<sup>4</sup> *Yvy marane’y* significa tierra sin mal.





Vista de la nave de la Iglesia de Yaguarón. Paraguay.



Bóveda sobre el Altar y cielo raso de la Nave Principal. Iglesia de Yaguarón. Paraguay.



Sagrario sobre el Altar Mayor. Siglo XVIII. Atribuido a José de Souza Cavadas. Yaguarón. Paraguay.

## BIBLIOGRAFÍA

- Diputación de Granada, *Caazapá. Las reducciones Franciscanas y los Guaraní del Paraguay*, ed. Diputación de Granada, 1998.
- Durán Estragó, M., *El Hechicero de Dios. Fray Luís de Bolaños*, ed. Don Bosco, Asunción, 1995.
- *Presencia Franciscana en el Paraguay (1538-1824)*, ed. Biblioteca de Estudios Paraguayos, Universidad Católica, vol. XIX, Asunción, 1987.
- *Testimonio Indígena 1592-1627*, ed. Centro de Estudios Antropológicos, Universidad Católica, Asunción, 1994.
- Guerra, J. A., o.f.m., *San Francisco de Asís. Escritos. Biografía. Documentos de la época “Leyenda de los tres compañeros”, cap. V, 13 y cap. XVIII, 72*, ed. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1998, 7ª edición.
- Garavito, F., *Romanzas sin palabras “Asís, Opus 67-número 1”*, poemas sin editar.
- Lunghi, E., *La Basilica di San Francesco di Assisi*, ed. Grupo Scala, Firenze, 1996.
- *San Francesco in Assisi. Le immagini del potere*, ed. Era Nuova, Perugia, 2003.
- “Settecento anni di Giotto in Assisi”, apuntes tomados por Mabel Avila en las Conferencias del Profesor Elvio Lunghi, Università per Stranieri, Perugia, julio, 2010.
- Plá, J., *El Templo de Yaguarón. Una joya Barroca en el Paraguay*, ed. Imprenta Comuneros, Asunción, 1970.
- Ruiz Nestosa, J., *El Templo de Yaguarón a pesar del tiempo, el hombre y la naturaleza*, [http://www.portalguarani.com/obras\\_autores\\_detalle.php?id\\_obras=7979](http://www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=7979)
- Trento, A., *La Iglesia de Yaguarón. Reducciones Franciscanas*, ed. Parroquia San Rafael, Asunción, 2ª edición, 2007.





## PODERÍO Y PROTAGONISMO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS: LA IGLESIA Y COLEGIO DE LA TRANSFIGURACIÓN EN EL CUZCO

ROBERTO SAMANEZ ARGUMEDO / PERÚ

La orden religiosa de la Compañía de Jesús fundada por San Ignacio de Loyola<sup>1</sup> fue reconocida por el Papa en 1540 y en poco tiempo se hizo presente en diferentes lugares de Europa y en todos los reinos y regiones de la península ibérica. Nueve años después de su fundación llegaron a los dominios portugueses en el Brasil y en la América hispana. Iniciaron su labor pastoral en la capital del virreinato peruano en 1567.

Apenas cuatro años después de su llegada a la ciudad de los Reyes se desplazaron hasta el Cuzco, integrando la comitiva que acompañó al virrey Francisco de Toledo en su extensa visita oficial<sup>2</sup>. Contando con su decidido respaldo el cabildo de la ciudad les facilitó la adquisición de un privilegiado solar en la explanada ceremonial de los incas convertida en plaza mayor. En ese lugar y de manera inusual, por que en esa misma plaza se estaba edificando la basílica Catedral, levantaron una iglesia de nave alargada, construida con muros de adobes, techo de estructuras de madera y tejas. Tenía portada de piedra de dos cuerpos, torre exenta y capilla de indios a un costado. A raíz del terremoto que afectó al Cuzco en marzo de 1650, resultó muy dañada y se optó por su demolición.

El nuevo templo se proyectó con planta en cruz latina, capillas a ambos lados de la nave, crucero y cúpula sobre el transepto, siguiendo el modelo ideal de la orden, la ma-

triz del Gesù, edificada en Roma después del Concilio de Trento en 1580. La nueva iglesia de grandes proporciones y dos torres gemelas a los pies de la nave se tenía que construir con piedra, cambiando los materiales con relación al demolido templo anterior. El cabildo eclesiástico de la Catedral se opuso a la construcción iniciando una querrela que llegó hasta la instancia del virrey, debido a que al modificarse la orientación que tenía la iglesia precedente, las nuevas torres ocupaban la parte frontal del solar y se aproximaban a la banqueta guarnecida por un paramento, del atrio de la Catedral. Consideraban que sobrepasaba las dimensiones del espacio y buscaba protagonismo con su excesiva altura, de suerte que obstaculizaba la contemplación y afectaba la jerarquía de la basílica Catedral, levantada desde un siglo atrás y concluida poco después del referido terremoto.

La nueva iglesia alcanzó, en opinión de muchos críticos, unas dimensiones excesivas y un tratamiento volumétrico ostentoso, mostrando alarde del poder que la orden jesuita quería transmitir después de casi un siglo de permanencia en el virreinato. Durante décadas los historiadores pensaron que efectivamente la Compañía de Jesús había creado un modelo exclusivo para imponer su protagonismo, por encima del clero, la jerarquía eclesiástica y las autoridades locales.

<sup>1</sup> El sacerdote español Ignacio de Loyola (1491-1556) cuya vida penitente y ejemplar le valió la santidad, puso en práctica un nuevo tipo de espiritualidad y fundó la orden de vida activa en París en 1534.

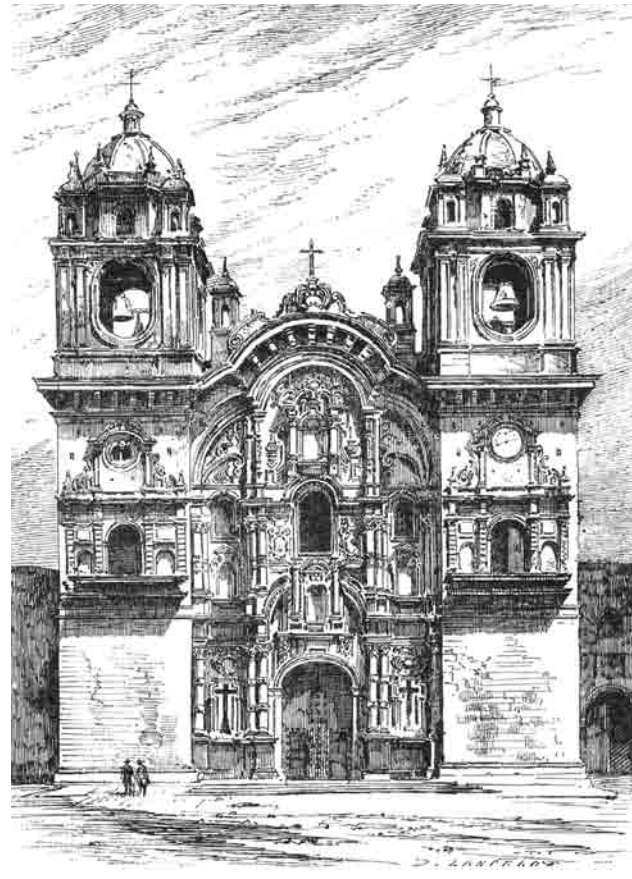
<sup>2</sup> Los jesuitas deseaban llevar a cabo una política de adaptación para cristianizar a los indios, preservando y comprendiendo su cultura, rescatando los elementos aprovechables para la evangelización. Esas ideas eran contrarias a las que se proponían en el gobierno del virrey Francisco de Toledo (1570-1600), período durante el cual el poder eclesiástico estaba subordinado al político.



*Apunte a lápiz del artista alemán Juan Mauricio Rugendas del año 1844. Se aprecia al lado derecho el perímetro del atrio de la Catedral y su proximidad a las torres de La Compañía, que originó la controversia con el Cabildo Eclesiástico.*



*Ilustración de la obra del viajero austriaco Charles Wiener de 1876, mostrando en primer plano a la iglesia de La Merced y al fondo la iglesia jesuita.*



*Grabado de la obra de Charles Wiener de 1876, basado en una fotografía, mostrando en detalle la fachada del templo de La Compañía de Jesús del Cuzco.*

A lo largo de este estudio mostraremos que no se trató de un caso aislado de protagonismo y que los jesuitas europeos y españoles en particular, habían empezado a levantar en el siglo XVII, edificaciones complejas y muy costosas, en sintonía con el gusto barroco que se venía imponiendo, dejando de lado la simplicidad y austeridad de los primeros tiempos.

En el siglo XVIII cuando habían alcanzado su mayor poderío los cuestionamientos que se les hacían, sumados a intrigas de quienes se veían postergados por las preferencias hacia los jesuitas, influyeron para que el rey Carlos III decidiera extrañar a toda la congregación de España y sus dominios. En 1759 se les expulsó de los territorios portugueses y de los españoles en 1767. La extinción canónica de la orden fue dispuesta por el Papa Clemente XIV, seis años después<sup>3</sup>. Para entender tan drástica determinación, que no solo afectó los cimientos de la estructura educativa de la península ibérica sino a una enorme cantidad de nativos americanos que recibían su decidido apoyo y defensa incondicional, debemos recordar una serie de peculiaridades y prerrogativas, de las que ellos gozaban y que generaron un permanente cuestionamiento.

Desde el siglo XVI llamaba la atención que siendo una orden nueva de clérigos regulares, sometidos a votos de austeridad y pobreza, tuvieran una cantidad tan grande de iglesias, casas profesas, noviciados, seminarios y demás bienes inmuebles repartidos en varios continentes. Era tan grande la cantidad de edificaciones construidas por ellos que cuando se iniciaron los primeros estudios sobre la arquitectura barroca, se pensaba que eran los introductores de esa tendencia que llegó a denominarse el “estilo jesuita”.

A diferencia del resto de las congregaciones religiosas mendicantes la constitución de los jesuitas simplificó la vida conventual para que tengan mayor contacto con el mundo, sustituyendo el convento por la enseñanza en los colegios y las misiones de adoctrinamiento fuera de Europa. Tuvieron el acierto de implantar colegios donde no había enseñanza alguna a la vez que se dedicaban a la predicación, la catequesis y la fundación de congregaciones de laicos en el seno de las comunidades.

La congregación no contó con muchos recursos en sus años iniciales, hasta el ingreso a la orden jesuita de un noble español que había sido marques de Llombay, duque de Gandía, virrey de Cataluña y Caballero del rey Carlos V, el venerado San Francisco de Borja. Su vocación sacerdotal atrajo el apoyo de numerosos personajes influyentes

y de la mas alta alcurnia, quienes fueron los mecenas que aportaron recursos para las iglesias y colegios. Algunos conjuntos jesuíticos merecieron inclusive el patrocinio y el aporte económico de la monarquía española<sup>4</sup>.

Existían además otras acusaciones que permanentemente circulaban entre sus detractores, como el hecho de que hacían votos de pobreza, castidad y obediencia, pero tenían un cuarto voto de obediencia al Papa. En América ese voto determinaba que las cuatro provincias de la orden establecidas en Brasil, Nueva España, Perú y Paraguay, respondieran directamente al General de la orden, con sede en Roma, y este a su vez al Sumo Pontífice. Los sacerdotes de la compañía gozaban por lo tanto de privilegios papales y reales, que les otorgaban ventajas sobre las otras órdenes religiosas. Podían bautizar y confesar sin necesidad de autorización eclesiástica local y los obispos no podían objetar esa prerrogativa. También estaban facultados a buscar sacerdotes misioneros en todos los territorios gobernados por la Casa de Austria en Europa. Es por ello que llegaron a las Indias frailes centroeuropeos, checos, bávaros, milaneses y belgas, al punto que en el siglo XVIII la congregación aglutinaba el mayor grupo de forasteros en las colonias españolas, a las que muy pocos extranjeros podían pasar sin un permiso especial de la Casa de Contratación de Sevilla.

Los Procuradores de las provincias religiosas de la Compañía tenían la prerrogativa de viajar a Roma cada tres años para coordinar acciones y para adquirir materiales para sus obras de catequesis. Sus baúles estaban exentos de control aduanero y del pago de impuestos, creando suspicacias entre quienes pensaban que llevaban y traían encargos de valor para terceras personas. No menos discutible era su participación en actividades mundanas vinculadas a las elites sociales, a las que brindaban dirección de conciencia y confesión, influyendo en su ánimo para recibir donaciones.

Su notoria preocupación por conseguir recursos económicos para sostener sus colegios y obras sociales contribuyó a empañar su imagen, aun que sus actividades comerciales, la obtención de rentas inmobiliarias y el control de los mercados rurales, se hacían en un afán de obtener esas subvenciones sin faltar a sus votos de pobreza. Justificaban el uso del poder económico para ganar influencias y obtener ventajas sociales y políticas, por que les permitía cumplir sus fines espirituales, bajo el lema *Ad maiorem Dei gloriam* (para mayor gloria de Dios).

Las prerrogativas descritas no eran solo eclesiásticas sino derivadas del incondicional apoyo de la monarquía

<sup>3</sup> La expansión de la orden y su liderazgo generó numerosos enemigos, entre ellos los intelectuales librepensadores del siglo XVIII. Los ataques en España y Portugal, secundados por los ministros y las conjuras de las Cortes Borbónicas influyeron en la decisión para su expulsión y supresión. Unicamente los monarcas de Prusia y Rusia no acataron la supresión del Vaticano, con lo cual La Compañía se mantuvo activa en sus territorios, hasta que en 1814 el papa Pío VII la restauró y permitió su resurgimiento.

<sup>4</sup> Alcalá, Luisa Elena. *Fundaciones Jesuíticas en iberoamérica*. Fundación IBERDROLA, ediciones El Viso, Madrid, España 2002. Pág. 14 a 20.





*Interior de la iglesia de los jesuitas en Salamanca, España, iniciada en 1617. Destacan el solemne orden toscano y la cúpula en el crucero, siguiendo el esquema de Il Gesù de Roma.*



*Colegio de los jesuitas en Salamanca. El patio de la Clerecía impresiona por su monumentalidad. Se concluyó en 1760 con el patrocinio de la monarquía española.*

española, que superando sus reservas iniciales por el sometimiento que los jesuitas tenían al Sumo Pontífice de Roma, les otorgó su confianza. El rey Felipe III y su esposa Margarita de Austria educada por jesuitas, les brindaron apoyo económico para la creación de colegios y Felipe IV elevó a la categoría de Reales Estudios a los que impartían.

El prestigio que alcanzó la Compañía entre la nobleza y la jerarquía eclesiástica, no se debía exclusivamente a la protección real, sino a la labor de enseñanza en colegios de todo tipo que se ocupaban de impartir desde las primeras letras y la gramática, hasta las cátedras de Teología, Moral y Sagradas Escrituras. La asistencia a esos centros de enseñanza era gratuita y muchos de ellos estaban en ciudades españolas que tenían centros de estudios universitarios. La mayor parte de los jóvenes de la nobleza y de las clases emergentes pasaron por sus aulas y durante el reinado de Felipe IV en el siglo XVIII se estableció un colegio de nobles, destinado a la formación de la clase dirigente y la preparación de vocaciones para la milicia.

En la América colonial del periodo inicial el vacío de la educación era notorio, debido a que las órdenes religiosas mendicantes que solían ocuparse de la enseñanza, centraban sus esfuerzos en la labor misional de las zonas rurales y no atendían a los nacientes centros urbanos. Conocedores del prestigio de la Compañía en la instrucción, fueron los propios virreyes y obispos quienes solicitaron su presencia. Cumpliendo con esa demanda la orden se estableció en las ciudades y en poco tiempo se instaló también en lugares alejados, donde misioneros de las otras órdenes religiosas no habían llegado. En el virreinato peruano con el respaldo del virrey Francisco de Toledo levantaron en pocos años colegios e iglesias, con preferencia por el Sur Andino y la zona del Lago Titicaca. En 1576 establecieron las misiones de Juli implementando el modelo de ordenamiento espacial y social, que más adelante se reproduciría en el Paraguay y el oriente boliviano.

Para aproximarnos a lo que ocurría en España, en el mismo periodo en el que se iniciaba la edificación de la iglesia de la Compañía de Jesús en el Cuzco, debemos remontarnos al inicio del siglo XVII cuando en la sede de la orden en Roma se discutía el antagonismo entre la simplicidad y austeridad que habían caracterizado a los templos y edificaciones, hasta el siglo anterior y la nueva realidad que se vivía con la imposición del estilo barroco. Los proyectos promovidos con el generoso aporte de la monarquía española, pero sobre todo aquellos que se emprendían con recursos privados a través de los patronatos, estaban condicionados a que se empleen materiales más costosos y

refinados ornamentos decorativos, de acuerdo al gusto vigente. Los promotores deseaban que las iglesias y colegios que se levantaban con sus donaciones, tuvieran toda la grandeza y monumentalidad que permitía el nuevo estilo.

La orden religiosa en su más alta instancia, llegó a la conclusión de que no podía mantenerse al margen del gusto por la suntuosidad y el boato, que la propia iglesia católica pregonaba en esa época de triunfo sobre las herejías y de conquistas para la fe cristiana, de territorios catequizados en Asia y en América. Los mismos historiadores que llamaron “estilo jesuítico” al barroco que recién se estudiaba, definían ese periodo como de mundanización y relajación espiritual de la Compañía de Jesús, por aceptar la grandilocuencia y la ostentación en sus templos, en base al derroche santuario de sus bienhechores.

Ante esa realidad se vieron obligados a un forzado cambio que tuvo que revisar los decretos de la congregación que señalaban que se imponga en sus edificaciones: *el modo que nos es propio*, que traducido al italiano se leía como el *modo nostro* que significaba buscar una tipología funcional en los edificios y no un estilo artístico determinado. Implicaba también que se remitieran a Roma todas las trazas, alzados, montañas y secciones de los proyectos que se fueran a construir, para que los consejeros edilicios verificaran si cumplían los requisitos de firmeza, durabilidad y austeridad religiosa<sup>5</sup>.

Se vieron obligados a efectuar un cambio de interpretación del *modo nostro*, para otorgar mayor permisividad en la forma de proyectar y edificar sus iglesias. Encontraron una justificación moral para trasgredir la austeridad y la pobreza, diciendo que la sencillez y modestia estaba destinada a las viviendas de los jesuitas y no a las iglesias, que no eran casa de los hombres sino de Dios.

El padre Giovanni Paolo Oliva, General de la orden religiosa, elegido en 1661, justificó la magnificencia de las iglesias con las siguientes palabras:... *estas, como dedicadas exclusivamente a Dios, no pueden alcanzar ni aproximarse en la majestad de su diseño y en la riqueza de sus materiales y ornamentos al mérito infinito de la Divinidad. De aquí que en ellas tanto nuestro padre San Ignacio como todos nosotros, sus hijos, procuremos corresponder a la grandeza de su eterna omnipotencia con aquellos aparatos de gloria, cuanto mayores mejor*<sup>6</sup>. El mismo padre General dispuso que en los proyectos de iglesias que se debían remitir a Roma, para su aprobación, se consignen en adelante las características de los órdenes arquitectónicos y la ornamentación prevista.

Podemos concluir por lo tanto que el proyecto para la iglesia de la Compañía del Cuzco, se concibió y gestó

<sup>5</sup> Rodríguez Gutierrez de Cevallos, Alfonso. *La Arquitectura de los jesuitas*, Edilupa Ediciones, Madrid, España 2002, pág. 21.

<sup>6</sup> Rodríguez Gutierrez de Cevallos 2002, obra citada, pág. 22 a 33.





*El templo de La Compañía*, levantado en la plaza de armas del Cuzco entre 1651 y 1668. Su acentuada verticalidad, armonía y equilibrio, constituyen un desafío a la basílica Catedral situada en la misma plaza.



siguiendo la tónica dominante de propiciar la grandiosidad y el deslumbramiento casi teatral del barroco, como un justo homenaje a la majestad divina, coincidiendo con el lema de la orden: *Ad maiorem Dei gloriam*. La magnífica iglesia de piedra se construyó en diecisiete años y se programó su conclusión para el año 1668, coincidiendo con el centenario de la llegada de los jesuitas al Perú.

En esta referencia al marco conceptual que definía las características de los templos jesuíticos del siglo XVII, no podemos dejar de citar dos obras emblemáticas para la orden de la Compañía. La primera de ellas que destaca por su calidad artística y monumental es la iglesia del Colegio Imperial de Madrid, que también reemplazó a otra edificada en 1567. La nueva iglesia se empezó en 1603 contando con el apoyo económico de la emperatriz María de Austria, en base al proyecto diseñado por el hermano jesuita Pedro Sánchez, quien concibió un vasto y monumental recinto que debía superar a las otras iglesias conventuales que existían en la corte, concluyéndose en 1651.

Otro colegio que recibió el título de real fue el del Espíritu Santo de Salamanca, que mereció el apoyo económico de la misma emperatriz aconsejada por su confesor jesuita, que le hizo ver que ese establecimiento se podía convertir en un centro de formación de misioneros que propagarían la fe a lo largo del imperio colonial español. Empezado en 1617 se edificó próximo a la catedral, la universidad y el convento de los dominicos, demoliendo para el efecto manzanas enteras con casas, una iglesia y una capilla, a pesar de la opinión contraria del ayuntamiento. Los claustros constituyen una de las obras jesuíticas más impactantes, de ese conjunto conocido como la Clerecía. Es uno de los edificios que destacan por su monumentalidad y riquezas que junto a otros de la época fueron tildados por los historiadores de magníficos y presuntuosos<sup>7</sup>.

Volviendo a la obra jesuítica en el Cuzco, cabe recordar el auge económico que vivían el virreinato peruano y la antigua capital del imperio incaico en particular, gracias al beneficio del comercio hacia las minas de Potosí, que a fines del siglo XVI habían llegado a producir más de la mitad de la plata extraída en todo el mundo, influyendo notablemente en la economía de Europa y el Imperio Español. Cuzco era la ruta obligada para el transporte de mercancías y centro abastecedor e industrial que proporcionaba productos agrícolas, ganaderos, artesanales y manufacturados. En esas circunstancias el empeño por

la construcción de la iglesia y colegio de la Transfiguración estaba asegurado. Como ocurrió con otros grandes proyectos de la Compañía las crónicas de la orden atribuyen la obra a los propios jesuitas, en este caso al sacerdote flamenco padre Gilles o Egidiano, pero los contratos de ejecución demuestran la autoría de los maestros arquitectos Francisco Domínguez de Chávez y Arellano y Diego Martínez de Oviedo, quien edificó la portada y las torres. Se concibió con planta en forma de cruz latina, con bóvedas de crucería encima de la nave y una gran cúpula sobre tambor circular cubriendo el crucero. A ambos lados de la iglesia se situaron las capillas de Indios y de la Penitenciería y a un costado el Colegio Jesuítico, donde funcionó la Universidad de San Ignacio de Loyola.

En la obra ejecutada sorprende la unidad estilística y acertada composición en el tratamiento exterior, a pesar de la rebuscada verticalidad del conjunto, con la que se compensó la ausencia de un atrio o plataforma sobre elevada, al igual que en la Catedral. Las esbeltas torres gemelas flanquean el frontispicio ornamentado con pilas-tras y arquivoltas en torno a los vanos de ventanas, emulando arcos de triunfo romanos, apoyados sobre cornisas sostenidas en ménsulas. Una solución arquitectónica muy original y de impactante resultado consistió en el empleo de una gran cornisa que se curva sobre el frontispicio y vincula las dos torres campanario, reforzando su unidad al crear un efecto de sombra que afianza con fuerza los tres componentes. Encima las torres tienen campanarios con claraboyas elípticas abiertas en sus cuatro lados, coronadas con cúpulas sobre tambor octogonal, otorgándoles un perfil característico que fue seguido e imitado en numerosas iglesias posteriores en toda la diócesis cusqueña<sup>8</sup>.

El frontispicio de la fachada encerrado por un arco trilobulado de molduras sucesivas, destaca al estar debajo de la gran cornisa que se prolonga hasta las torres. Esta tratado como una portada retablo, para presidir las ceremonias litúrgicas al exterior, apropiándose del espacio de la plaza con la que se vincula directamente. Al interior de la iglesia el gran retablo principal replica la forma y proporciones de la portada, reforzando la impresión de tener ambos el mismo propósito religioso<sup>9</sup>.

En su empeño por ostentar su prestigio y poder, al inaugurarse el templo en 1668, los jesuitas agregaron un mensaje de exaltación a su congregación, develando un lienzo que representaba la unión entre la tradición incaica

<sup>7</sup> El real Colegio del Espíritu Santo de Salamanca actualmente Universidad Pontificia, fue el más amplio y monumental que tuvieron los jesuitas en España. Su famoso Patio de las Escuelas, edificado en piedra, en cuatro niveles, fue proyectado por Joaquín de Churriguera.

<sup>8</sup> Samanez Argumedo, Roberto. *La Iglesia de La Compañía en el Cusco, una joya del barroco americano*. Arkinka revista de arquitectura. Número 30, Lima, Perú, mayo de 1998.

<sup>9</sup> Samanez Argumedo, Roberto. *Las portadas retablo en el Barroco Cusqueño*, en el libro *El Barroco Peruano*, colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima 2002.



*El claustro de La Compañía de Jesús, donde funcionó la Universidad de San Ignacio de Loyola en el siglo XVII. El gran volumen pétreo de la iglesia le sirve de marco.*



y la española personificada en un miembro de la familia de San Ignacio de Loyola. El objetivo de esa polémica representación no era el de impactar a la ya recelosa autoridad civil, que tuvo una fuerte reacción contraria, ante la imagen pictórica vista por todos. Los ideólogos de la Compañía elaboraron para ese lienzo un mensaje dirigido a la nobleza indígena, que seguía vigente en el Cuzco. En el cuadro la orden aparece como tutora de la continuidad de la descendencia incaica. Se presentan dos matrimonios simultáneamente, aunque estos se dieron en épocas diferentes y una de las parejas contrayentes es de la hija de quienes se muestran a un costado. Se trata de don Martín de Loyola, nieto de un hermano de San Ignacio que se casó con doña Beatriz Ñusta, hija de Diego Inca el último descendiente de la dinastía que lideró la resistencia contra el dominio español en Vilcabamba. El otro matrimonio representado al lado derecho es el de la hija de ambos Ana María Clara Coya de Loyola, marquesa de Oropeza, que se casó con un bisnieto de San Francisco de Borja, Juan Henríquez de Borja marqués de Alcañices<sup>10</sup>.

El centro de la representación está constituido por los dos santos jesuitas y el monograma de Jesús con anagrama de la orden, representada como un sol resplandeciente para sustituir al que los incas veneraban y presentar a sus patronos religiosos, como creadores de un nuevo orden. A la izquierda los ascendientes directos de la princesa están presididos por su tío el inca Túpac Amaru que lideró la referida resistencia de Vilcabamba, representado con toda la dignidad que le correspondía protegido con un parasol de plumas sostenido por un jorobado, a la usanza de la nobleza incaica, a pesar de que fue capturado por orden del virrey Toledo y ajusticiado en el Cuzco. La controvertida representación pictórica completó el capítulo de la edificación del nuevo templo jesuítico, en una sucesión de desafiantes muestras de poder, que no tienen parangón en ese periodo de la historia del virreinato peruano.



Detalle del lienzo que representa el matrimonio de un miembro de la familia de San Ignacio de Loyola y una princesa inca, descendiente de los últimos gobernantes del imperio del Tahuantinsuyo.

<sup>10</sup> García Sáiz, María Concepción. *Una contribución andina al Barroco Americano*, en el libro *El Barroco Peruano*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima 2002.





## EL URBANISMO COMO INSTRUMENTO DE AFIRMACIÓN DE PODER. EL CASO DE LA AUDIENCIA DE CHARCAS

VICTOR HUGO LIMPIAS ORTIZ / BOLIVIA

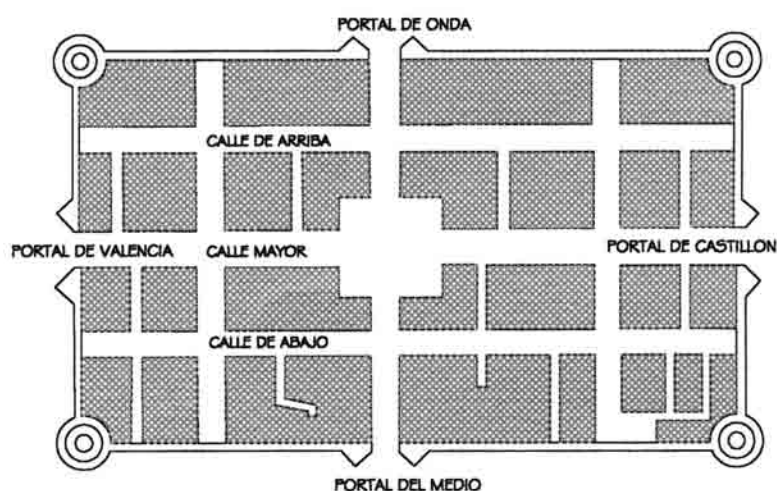
El ordenamiento del espacio urbano, como expresión material de una cultura, se reconoce como condicionador de la mayor parte de las funciones sociales, y por ello, sus características no pasan desapercibidas para el análisis de cualquier sociedad. El modo en cómo se estructuran los espacios abiertos en relación a los volúmenes que los delimitan, así como el grado de relacionamiento entre volúmenes, las características arquitectónicas y funcionales de los mismos, así como su representatividad simbólica (histórica, ideológica, religiosa, económica o cultural), son parte substancial de una comprensión integral de una cultura y una sociedad. Intuitivamente, sin un marco teórico explícito, las élites gobernantes reconocieron la importancia del ordenamiento espacial de una comunidad y por ello, se esforzaron por definirlo de antemano.

El desarrollo progresivo del sistema de jerarquías internas, así como de la serie compleja de criterios funcionales aplicados hacia el interior de la organización social y sus modos de operación, junto a condicionantes naturales (geográficos, topográficos), tecnológicos y de otra índole, fue moldeando, primero caóticamente, y después, planificadamente, la lógica ordenadora del espacio en cada sociedad y cultura. Marina Waisman enfrentó la construcción del entorno a partir de una perspectiva epistemológica influenciada por la teoría del poder de Michel Foucault, sintetizando su análisis en el concepto de “estructuración histórica del entorno”, el que expresa de manera contundente, la idea de que el entorno se

va construyendo a través del tiempo como una expresión material del ejercicio complejo y dinámico del poder en el seno de una sociedad determinada<sup>1</sup>.

La validez del enfoque de Waisman, en cuanto aplicable al análisis de cualquier entorno urbano históricamente construido, se fundamenta en el reconocimiento de que cualquier intervención en el espacio urbano resulta ser, en esencia, una acción de poder, en el sentido más amplio del concepto foucaultniano; siendo la construcción de una ciudad, una colosal reafirmación del poder del hombre sobre el territorio, sobre la naturaleza, es decir, es una expresión de dominio, de control efectivo. De la misma manera, se entiende que toda obra arquitectónica, al insertarse en un espacio urbano, se constituye en una afirmación de la misma naturaleza pero de menor escala. Un edificio, sea una casa o un palacio real, implica necesariamente que una serie compleja de decisiones de carácter económico, político, ideológico y otros, la hicieron posible, siguiendo un marco cultural, normativo y simbólico de complejas y amplias ramificaciones. En suma, toda construcción, urbana o arquitectónica, supone en su diseño e implantación un acto –auténtico e inexorable– de imposición cultural, para nada ingenuo, y más bien, cargado de intenciones e intencionalidades, política, ideológica y culturalmente comprometidas. Por extensión, se comprende que el cómo esa acción se ordena en relación a otras acciones similares adyacentes, implicando un determinado “orden urbano” u “orden

<sup>1</sup> Waisman, Marina. *La estructura histórica del entorno* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1983), Foucault, Michel. *La Arqueología del saber* (Buenos Aires: Infinito, 1978).



Antecedentes de urbanismo regular español. La ciudad fuerte de Villarreal, del siglo XIII. Nótese el diseño, amanzanamiento y calles. (CEHOPU, 1989).

territorial” no es consecuencia del azar sino parte de un proyecto –implícito o explícito– específico de dominación del espacio, de un territorio, incluso de un continente. En síntesis, aún el urbanismo más espontáneo, implica necesariamente una manera explícita de imponerse en –y ante– el espacio, y por ello, toda intervención urbana, independientemente de su dimensión, escala, costo y ubicación, puede comprenderse como una expresión de poder<sup>2</sup>.

Desde esta perspectiva, no debe extrañar que la estrategia de la corona española en América haya sido la de ocupar el territorio a través de ciudades, siguiendo el mismo esquema de la reconquista, ejercicio de poder sobre su propio territorio que recientemente (1492) había demostrado ser exitosa. En ese marco histórico, cultural, político y militar, el conquistador español, desde los primeros años del siglo XVI empezó a construir una red de ciudades, que en tres siglos superaría el millar.

El proyecto de ocupación español, fundamentado en ciudades-fuerte, capaces de proyectar los avances sobre los nuevos territorios y al mismo tiempo asegurar su conservación, debió encontrar una fórmula de ordenamiento espacial urbano, con la cual pudiera fácilmente imponerse en el nuevo territorio, tanto en las zonas ya ocupadas por población autóctona como en aquellas supuestamente vírgenes. El bagaje de experiencias culturales heterogéneas –consecuencia de la propia diversidad peninsular– que traían los primeros conquistadores, no ofrecía una respuesta homogénea, y por lo tanto, hubo que plantear una fórmula simple en términos de diseño urbano, un esquema capaz de ser repetido por cualquiera que no supiera

leer ni escribir, sin mayores dificultades. Esa fórmula, sencilla, eficaz y contundente, vino a ser lo que hoy conocemos como el damero o cuadrícula hispanoamericana, y su imposición en el nuevo continente, prácticamente sin variantes, debe reconocerse como una expresión radical y monumental de un proyecto de ocupación territorial en donde el modelo urbanístico era parte esencial del mismo.

El proceso de ocupación territorial, que implicó el reemplazo de los diferentes modelos preexistentes del urbanismo indígena habría de empezar desde la fundación de Santa Domingo (1502). En esta ciudad se ordenó el espacio por medio de una síntesis original influenciada por modelos urbanísticos de origen europeo, la que gracias a su inusitada sencillez se convirtió para todos los conquistadores que llegaban al nuevo continente, en un modelo a repetir sin mayores dificultades. Ofrecía similitudes evidentes con los fuertes españoles de la Reconquista y al mismo tiempo, encajaba con el espíritu renacentista que ya empezaba a vivirse. Posteriormente, a este modelo original se le adicionaría un segundo modelo, que se puede denominar mestizo, que integrará tanto elementos hispánicos como indígenas, y luego, surgiría un tercero, construido por misioneros franciscanos y jesuitas.

Si bien la imposición del modelo urbano en cuadrícula regular supuso un rompimiento con los criterios ordenadores del espacio indígena, existe evidencia de que varios de los componentes esenciales de la espacialidad europea tuvieron antecedentes prehispánicos, los cuales vale la pena al menos mencionar, pues su relativa similitud con el modelo caracterizador de la conquista española de América, debió favorecer su implementación, al no presentarse como excesivamente diferente.

## 1. URBANISMO PREHISPÁNICO

Hasta el momento de la ocupación española, el ordenamiento físico de los pueblos indígenas que ocupaban el territorio que después se constituiría en la Real Audiencia de Charcas, definía una espacialidad urbana caracterizada de cada nación, etnia o pueblo, en función a su propia tradición estructuradora del entorno. La complejidad o simplicidad de ese ordenamiento, su grado de regularidad, consistencia o espontaneidad, así como del grado de solidez de los volúmenes edilicios que lo constituían, dependía de las características culturales más generales, de la complejidad de sus relaciones históricas con otros pueblos, su propio desarrollo interno, su cosmovisión, modo de subsistencia y grado de estabilidad del grupo en el sitio o la región.

<sup>2</sup> El autor profundiza sobre este enfoque en su tesis doctoral, Limpas Ortiz, Victor Hugo. *La Episteme arquitectónica en su relación con el entorno y su expresión curricular* (Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca: 2009) imp. no publ..

La diversidad de soluciones espaciales indígenas va desde conjuntos urbanos ordenados, con edificios públicos y residencias levantadas con sillería de piedra o adobe, hasta emplazamientos aparentemente desordenados, conformados por chozas precarias instaladas en medio del bosque, la pampa, el valle o el altiplano. Los cronistas españoles, acompañantes de los soldados responsables de la ocupación y consolidación del territorio a favor de la Corona, dejaron valioso testimonio al respecto de cómo organizaban su espacio urbano los diferentes pueblos que visitaban. Un siglo después, los misioneros jesuitas confirmaron y ampliaron esas descripciones. Para el siglo XIX y primera mitad del siglo XX quedaban pocos pueblos indígenas sin incorporar a la cultura mestiza, permitiendo que algunos exploradores primero, y antropólogos después, puedan todavía observar algunas de esas soluciones urbanas originarias<sup>3</sup>.

### Plazas prehispánicas

En buena parte de esos emplazamientos, tanto en los de ordenamiento regular como irregular, existía un espacio, generalmente central, que se constituía en lo que hoy se entiende como plaza, en donde se desarrollaban las principales actividades colectivas, tanto ceremoniales religiosas, como comerciales y sociales. En no pocas oportunidades, la edificación principal se encontraba en las proximidades de ese espacio público central, cuando no en el centro del mismo. Dependiendo de la cantidad de viviendas y número de habitantes, podían existir plazas menores.

### Calles prehispánicas

El concepto de calle, como espacio de circulación definido por volúmenes edilicios que lo flanquean y direccionan, parece limitarse en su acepción más clara, a algunos centros poblados más densamente edificados de las regiones mesoamericana (Tenochtitlán) y andina (Chan Chan, Cusco). Entre las ciudades de las zonas bajas, algunos cronistas comentan sobre avenidas flanqueadas de palmeras, que conectaban la puerta principal con la plaza central. Schmidel menciona que los *Jarajes* con-

taban con un camino de ocho pasos de ancho, bordeado de flores y pulcramente limpio, que llegaba hasta la casa del cacique<sup>4</sup>. Esto no es otra cosa que lo que hoy se entiende como una avenida o bulevar, lo que demuestra que estos pueblos poseían y aplicaban criterios de jerarquización urbana relativamente sofisticados. La mayor parte de las demás ciudades, si bien necesitaban vías de circulación interna, no presentaban éstas la definición espacial que se entiende para calle desde una perspectiva actual. La circulación se desarrollaba entre las edificaciones y a través de espacios difusamente ordenados.

### Murallas prehispánicas

La muralla, como edificación defensiva y también como delimitadora de espacios sagrados, era también común, tanto en pueblos organizacionalmente complejos como en aquellos de estructura más sencilla. Ejemplos demostrativos son la gran muralla de piedra de Sacsahuamán, los muros de adobe de los “barrios” de Chan Chan y los muros ceremoniales de Tenochtitlán. En las zonas boscosas y de las pampas, el cerco protector de cada población estaba constituido por empalizada, con una o más puertas de ingreso controladas. Alonso Soletto Pernía describe una de esas vallas protectoras, indicando que “...era un cerco de la manera de un fuerte, muy reforzado, y estaba... por temor de sus enemigos que tenían... Era el fuerte de árboles de higuerones, y de cedros y cedros, plantados alrededor para edificar su ciudad...”<sup>5</sup> Bajo condiciones de enfrentamiento extremo y constante, ese cerco podía ser doble y constar con una serie de refuerzos que lo convertía en una protección comparable a una muralla. Ulrico Schmidel describe en detalle uno de estos<sup>6</sup>.

### Equipamiento colectivo prehispánico

La bibliografía sobre la arquitectura prehispánica abunda en descripciones sobre los grandes templos y temenos sagrados que construyeron los pueblos prehispánicos, especialmente en las sociedades que alcanzaron mayor grado de desarrollo material, así como en la descripción de la arquitectura residencial. Sin embargo,

<sup>3</sup> En todo caso, es lícito suponer que la mayor parte ya presentaba el impacto de los modelos mestizos o había adoptado soluciones precarias diferentes a las originales de su cultura.

<sup>4</sup> Schmidel, Ulrico. *Relatos de la Conquista del Río de la Plata y Paraguay 1534-1554* (Buenos Aires: Alianza, 1944). Capítulo 36. Tomado de la separata publicada por la Academia Cruceña de Letras.

<sup>5</sup> UAGRM. *Cronistas Cruceños del Alto Perú Virreinal*. Santa Cruz: UAGRM, 1961. Pág. 134. La descripción es de 1635.

<sup>6</sup> Ver los siguientes documentos: Schmidel, Ulrico. *Relatos op. cit.* La antropóloga alemana Krekeler cita una descripción similar de Pedro Lozano; ver Krekeler, Birgit. *Historia de los Chiquitanos* (Traducción del original en alemán por Jürgen Riester). La Paz, 1993. Pág. 148 y 195.



además de las edificaciones religiosas, existía otro tipo de edificaciones de carácter público, construidos en las mismas ciudades, las que enriquecían funcionalmente a las mismas. En varios pueblos de las zonas bajas, por ejemplo, existía en la plaza central o próxima a ella una “casa de los hombres”, llamada “bebedero” por los primeros misioneros, que podía albergar indistintamente al cacique, a los jóvenes solteros, ser albergue provisional de los forasteros y lugar destinado a las ceremonias de iniciación guerrera o sacerdotal y adoración de sus dioses<sup>7</sup>. Allí se colgaban los trofeos de guerra y de caza. La ubicación privilegiada en el conjunto, construida al lado del espacio abierto central, contribuía a fortalecer el sentido simbólico del bebedero. A diferencia del resto de las edificaciones, esta era construida por toda la comunidad.

Esos antecedentes prehispánicos habrían de ser reemplazados, total o parcialmente, por un nuevo modelo de ordenamiento espacial, cuya regularidad –si bien no completamente extraña a varios pueblos– presentaba un cambio espacial significativo y para muchos de ellos, radical. La imposición de la cuadrícula no vino sola sino acompañada del cambio –en este caso, radical– de los elementos arquitectónicos significantes. Así como cambió la religión y el gobierno, los modos de producción, las relaciones sociales y las costumbres, cambió el urbanismo y la arquitectura. En otras palabras, el cambio drástico en las relaciones de poder se expresó en el espacio.

El reemplazo urbanístico impuesto tuvo que enfrentar en las regiones más densamente pobladas y especialmente, en aquellas en donde el urbanismo y la arquitectura habían alcanzado complejidad tecnológica y funcional, una reacción inmediata de tipo espacial. Desde una perspectiva de poder, la tensión generada entre la imposición de la cuadrícula regular y el surgimiento espontáneo del trazado irregular en la periferia, no fue otra cosa que una tensión entre dos discursos de poder, manifestándose a nivel espacial. Esta reacción contracultural, motivada por diversos factores, vendría a generar un urbanismo mixto, cuya morfogénesis y cualidades vale la pena identificar y sistematizar.

## 2. URBANISMO HISPANOAMERICANO

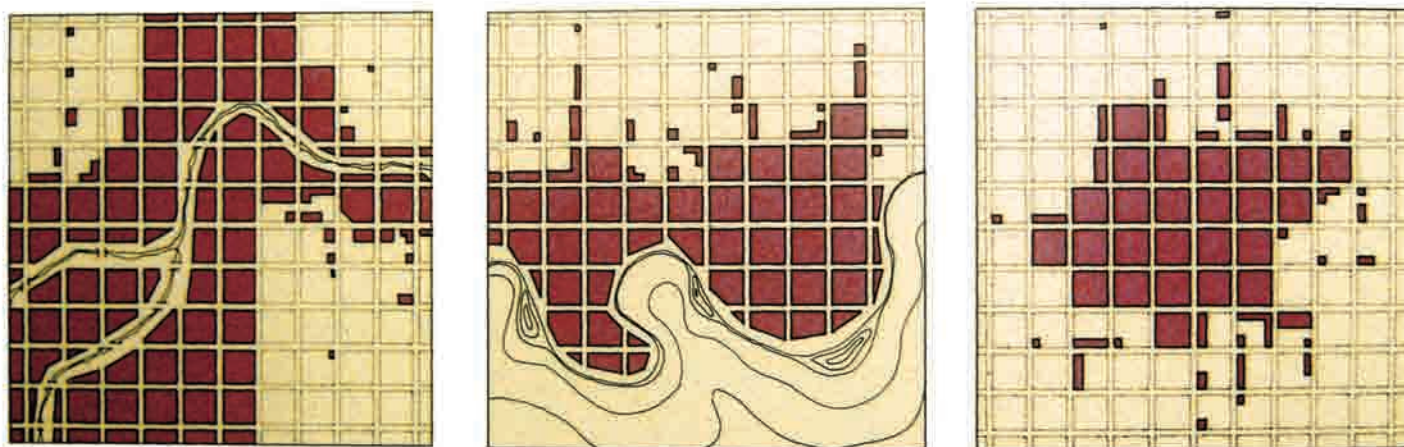
Durante los siglos coloniales, las ciudades españolas de la Audiencia de Charcas, cumplieron funciones diversas, como centros administrativos, industriales, comerciales o de abastecimiento. Desde el siglo XVI, el centro adminis-

trativo principal fue la sede de la Audiencia y del primer obispado, la ciudad de La Plata, mientras que Potosí era el centro industrial y económico principal, conformando ambos centros, lo que sería el primer eje político-económico de lo que hoy es Bolivia. En menor medida, se encuentran dos ciudades de importancia económica y administrativa secundaria, La Paz y Oruro, esta última se fundaría recién en el siglo XVII. Por su ubicación estratégica a mitad de camino entre La Plata-Potosí y Arequipa, y por el incremento de su producción minera, La Paz se convirtió en la ciudad de mayor población de la Audiencia a fines del siglo XVIII. Por su parte, existía una serie de ciudades de importancia aún menor, las que cumplían el rol de centros de abastecimiento para las ciudades principales, aunque también tenían responsabilidades administrativas e incluso eclesiásticas; ellas eran, en orden de importancia demográfica y económica: Cochabamba, Mizque, Santa Cruz de la Sierra, Oruro y Tarija. La importancia estratégica de la única ciudad llanera importante aumentó durante el siglo XVIII gracias al comercio generado por las misiones jesuíticas de Moxos y Chiquitos, de las que era el punto obligado de ingreso y salida. Otras poblaciones, contemporáneas a las ya mencionadas, como Paria (1535), Tupiza (1535), Porco (1542), Chayanta (1564), Tarabuco (1564), Tomina (1575), Padilla (1583), Azurduy (1590), Monteagudo (1595) y otras, cumplían roles secundarios en relación al núcleo urbano y económico principal La Plata-Potosí<sup>8</sup>.

Ese conjunto de poblaciones españolas presentaba en todos los casos, un entramado regular en la zona central, rodeado de trazados espontáneos, conformando una estructura mixta. En este sentido, se puede identificar dos modelos urbanísticos coincidentes en la Audiencia de Charcas, el *modelo hispánico* definido por el damero fundacional, regular y rígido en su definición, habitado principalmente por peninsulares y criollos, y el *modelo mestizo*, de trazado irregular o circunstancial, que respondía a asentamientos espontáneos, ubicados progresivamente a la vera de caminos, acequias, arroyos y templos parroquiales, generalmente poblado por indígenas, mestizos, mulatos, zambos y negros. Mientras el primero se presentaba compacto y unificado, el segundo modelo se mostraba fragmentado y disperso, conformando lo que se denominó ya desde entonces “barrios de indios” y a veces “parroquias de indios”. Con los años, ambos modelos se integraron, conformando una *estructura urbana mixta*. Vale la pena señalar que no fueron pocos los casos en los que la irregularidad de algunos barrios de indios, como se llama-

<sup>7</sup> Parejas Moreno, Alcides y Suárez Salas, Virgilio. Chiquitos: *Historia de una Utopía*. Santa Cruz: UPSA-CORDECRUZ, 1992. Pág. 37.

<sup>8</sup> Sobre este tema, ver Cuadros, Alvaro. *Ciudad y Territorio: la construcción del espacio nacional* (La Paz: 1996). Gráfico 10, pp. 66-69.



La cuadrícula hispanoamericana y su expansión independiente de la geografía (CEHOPU, 1989).

ba a esas zonas de diseño circunstancial, fue reemplazada por el damero, por órdenes de alguna autoridad superior, interesada en facilitar el control de los barrios periféricos.

Esta realidad urbana colonial en su dimensión material o física ha sido descrita y sistematizada por varios investigadores. Algunos de ellos, la han analizado desde perspectivas que no ignoran las relaciones de poder que las motivaban, pero no han profundizado en la integración crítica de sus componentes, tanto los estructurales como los complementarios. Esa es precisamente la intención de este trabajo, que si bien se concentra en lo que fue el urbanismo en la Audiencia de Charcas, su enfoque histórico-crítico se puede aplicar al resto de la Hispanoamérica virreinal.

Son siete las características espaciales principales de la cuadrícula hispanoamericana, todas reconocibles a cronistas de la época, aunque no necesariamente explicitadas de manera sistemática, al menos desde una perspectiva de análisis urbano-arquitectónico. Se las puede dividir en dos tipos de características: las estructurantes, y las complementarias, todas esenciales para comprender el sentido espacial de la ciudad charqueña. Las características estructurantes son cinco y están presentes en Charcas: el trazado mixto (cuadrícula en el centro, e irregular en la periferia), el amanzanamiento (regular e irregular), el parcelamiento (en solares regulares particulares y el colectivo), la plaza de armas y las calles. Las características complementarias a esas cinco mencionadas son dos, presentes también en la mayor parte de las ciudades de Charcas: una arquitectónica y la otra, social, ambas con un fuerte contenido simbólico y político. La que resulta sexta es la ubicación privilegiada de la iglesia matriz y del cabildo en frente a la plaza, remarcando la presencia de los dos poderes principales en el espacio de mayor privilegio y la séptima, es la segregación espacial de las residencias de españoles y criollos, ubicados preferentemente en el centro, en relación al resto de la población (indígenas, mestizos, mulatos, zam-

bos y negros), asignados a vivir en los manzanos alejados o barrios/parroquias de indios. Estas dos últimas características no se presentan de forma pura en ninguna ciudad charqueña, abundando ejemplos de superposición social y sesgos particulares en la asignación de solares privilegiados.

## 2.1. Trazado urbano mixto

El trazado urbano de las ciudades de Charcas durante los tres siglos virreinales presenta dos modelos claramente diferenciados en cuanto a su posicionamiento geográfico en la mancha urbana: el trazado en cuadrícula o damero fundacional en el centro y zonas de expansión planificada y el trazado irregular de los barrios, parroquias y poblados de indios, mestizos y otros pobladores no españoles, ubicados en la periferia o proximidades de las entonces pequeñas urbes.

### Damero fundacional o cuadrícula

El urbanismo colonial se desarrolló de manera sorprendentemente homogénea. El trazado de las calles de las ciudades fundadas respondió básicamente al modelo en damero con plaza central abierta, solución que empieza a utilizarse a principios del siglo XVI, específicamente en Santo Domingo (1502) muchos años antes que se dictaran las Ordenanzas de Población (1573). Los antecedentes europeos para este modelo urbanístico de trazado regular se encuentran en las más de 200 bastillas francesas construidas en la baja Edad Media, y principalmente, en las villas y fuertes españoles de la Reconquista, construidos a partir del siglo XIII en el área oriental de la península ibérica (Villarreal, 1274; Briviesca, 1313, Castellón de la Plana, 1357 y otras) y continúan durante los siguientes



El damero regular de La Plata, sede de la Audiencia de Charcas. Nótese el diseño de su plaza de armas abierta en el centro, su amanzanamiento y calles. Nótese la irregularidad naciente de su periferia.

dos siglos, hasta Puerto Real, construida en 1483 por los reyes Católicos en Andalucía, menos de una década antes de la victoria final ante los musulmanes<sup>9</sup>.

En ninguno de esos casos se presentaban manzanos regulares con plaza central coincidente con el trazado general que corresponde al modelo urbanístico propio del damero hispanoamericano. Las características de éste modelo, aplicado en la mayor parte de las ciudades fundadas por españoles en América, debe entenderse como una acción pragmática del conquistador, que al sintetizar en forma creativa los modelos urbanos medievales y renacentistas, genera un urbanismo regular diferente a los modelos previamente existentes<sup>10</sup>.

La cuadrícula como estructura urbana original de la ciudad fundacional, se define como núcleo de la ocupación y dominio de un territorio, en principio hostil. La potencia del trazado, impuesto a partir de un manzano central abierto y libre, desde el cual se desarrollan los manzanos de planta cuadrada y calles rectas, se consti-

tuye en la expresión básica del dominio español sobre el nuevo continente. A pesar de que esta cuadrícula fundacional fue rápidamente “contaminada” (cortada, distorsionada) por las irregularidades de la periferia, especialmente en Charcas, su permanencia histórica, así como su consolidación edilicia y carácter central, aseguraron la continuidad de su importancia simbólica, además de funcional durante todo el período colonial.

La sencillez del modelo contribuyó a su aplicación generalizada. Una recopilación de Catalina Romero muestra que para 1580, los españoles ya contaban con 230 ciudades permanentes, lo que implica un número bastante mayor de fundaciones, pues en este primer siglo, varios intentos fracasaron definitivamente, y en otros casos, se realizaron traslados, en algunos casos, en varias oportunidades. 50 años después, en 1630, se habían fundado y establecido definitivamente 100 nuevos centros urbanos. El ritmo se mantuvo hasta 1810, cuando se contaba con 911 ciudades fundadas, la gran mayoría de ellas en zonas no previamen-

<sup>9</sup> Negro Túa, Sandra. “La Ciudad Medieval: de la imagen ilusoria a la realidad urbana” en *Memorias del Congreso Sudamericano de Historia* (Santa Cruz de la Sierra: 2003 - Digital).

<sup>10</sup> Sobre estos aspectos, ver Limpías Ortiz, Victor Hugo. *Santa Cruz de la Sierra: arquitectura y urbanismo* (Santa Cruz: UPSA, 2001).



te pobladas del continente<sup>11</sup>. La acción fundacional hispanoamericana, por su escala y extensión territorial, puede destacarse como una de las acciones de ocupación territorial más extraordinarias de la historia de la humanidad. Es importante destacar que ese proceso de ocupación territorial, de tres siglos de duración, exigió de España una emigración que se estima superior a 4 millones de sus habitantes, la mayor parte de los cuales jamás volvió a la Península.

La sencilla pero contundente regularidad del damero hispanoamericano, no se aplicó como simple acción territorial, sino como un gesto político de impacto cultural intencionadamente transformador. Ramón Gutiérrez señala que “...el modelo fundacional indiano, en su inusitado reduccionismo y simplificación espacial termina actuando como elemento aculturizador que hace tabla rasa de las singularidades de valores y creencias regionales, para uniformarlos..., desde una perspectiva... autoritaria y externa...” El efecto simbólico de la intervención española en el territorio tenía, a su vez “...un carácter didáctico, capaz de generar el sistema de comprensión. Por ello se estipulaba que las casas debían estar de forma tal *“que cuando los indios las vean les cause admiración y entiendan que los españoles pueblan allí de asiento y les teman y respeten para desear su amistad y no los ofender”*”.

La importancia de lo simbólico en un proceso de imposición cultural como el desarrollado por el imperio español en América se reconoce en la insistencia hispánica en preservar las ciudades prehispánicas importantes (Tenochtitlán y Cusco, por ejemplo) en cuanto a sitio, imponiéndoles una nuevo trazo superpuesto al original, aún a costa del esfuerzo extra que tal tarea exigía. El caso de la capital Mexica es el más evidente al respecto, pues se insistió en un sitio inadecuado e incómodo, y se prefirió invertir en la construcción de una nueva ciudad sobre la antigua, a simplemente destruirla y construir la nueva

en un sitio cercano más conveniente. En este sentido, los conquistadores reconocieron que el valor simbólico de las capitales prehispánicas estaba estrechamente ligado al sitio y a la cosmovisión de los pueblos conquistados y que, en algunos casos particulares, valía la pena superponer el damero por encima el trazo original, para remarcar su victoria y dominio territorial<sup>13</sup>.

La característica fundamental de este urbanismo fundacional es la radical sencillez de su regularidad. Ortogonal y discrecional en su biaxialidad, el damero conceptualmente intenta ocupar la totalidad del territorio, y aunque nunca lo hace, ya sea por un accidente geográfico (ribera o montañas) o por el surgimiento de las irregularidades periféricas, la malla incompleta sugiere su continuidad infinita, expresando así la amplitud de su intencionalidad política. La fuerza del gesto racional del damero resulta por lo tanto, contundente y agresiva, sustentado en su esencia morfológica y en la actitud política que la motiva. La discrecionalidad de la malla, que ignora colinas, arroyos, incluso ríos, es una manifestación concreta de la firmeza de su sentido dominador.

Desde esa perspectiva, el origen “renacentista” de la malla urbana tipo damero no es casual. Aunque desde Mileto en el Siglo V A.C. los trazados regulares se habían planteado y ejecutado en diferentes culturas, tanto en oriente como en occidente, ninguno de esos trazados regulares –o planificados, como también se los denominaba– presentaba el grado de sencillez morfológica y rigidez estereométrica que caracterizan al damero hispanoamericano, por lo menos hasta el siglo XVI<sup>14</sup>. El pensamiento del Renacimiento, al cual la península ibérica empieza a aproximarse con reyes católicos durante la fase final de la Reconquista (fines del S. XV), y lo asume en serio –incluso propositivamente– con Carlos I y Felipe II durante el siglo XVI, planteaba el derecho al dominio de

<sup>11</sup> El listado de Romero contiene muy pocas ciudades de Charcas en lo que es hoy el territorio boliviano, siendo más detallado en ciudades “charqueñas” que hoy están en Paraguay, Argentina y Chile. Además de algunas fechas que no coinciden con las que en Bolivia hoy se considera comprobadas, faltan varias ciudades permanentes de Charcas, como todas las ciudades menores mencionadas en un párrafo anterior, además de Vallegrande y Chilón. Ignora también, las reducciones jesuíticas completamente. Se puede presuponer entonces que el total de ciudades efectivamente fundadas superó con creces el millar. Ver Catalina Romero Romero. “Fundaciones españolas en América: una sucesión cronológica” en CEHOPU. *La Ciudad Hispanoamericana: El Sueño de un Orden* (Madrid: CEHOPU -Cedex- Ministerio de Fomento, 1997, 2da. edición) pp. 275-303. Esta monumental publicación, que sintetiza el gran encuentro de historiadores urbanos de octubre de 1985 en Buenos Aires, y acompañó una exposición que recorrió el mundo durante la década de los ‘90, sigue siendo la referencia principal sobre el tema. Curiosamente, los editores excluyeron las plantas urbanas de los dos fuertes españoles que, hasta entonces, se habían planteado como antecedentes directos de la cuadrícula hispanoamericana, modelo que, desde ese evento, quedó demostrado que en realidad fue una expresión nacida en el nuevo continente.

<sup>12</sup> Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica* (Madrid: Cátedra, 1983), pp. 80.

<sup>13</sup> Prueba de la actitud pragmática, flexible y acomodaticia de los españoles, es que hubieron casos, como en Cholula, en donde se optó por construir una nueva ciudad (Puebla, en ese caso), destruyendo la anterior. Ello se hizo porque el valor simbólico del sitio de Cholula no era tan significativo. Ver “Las Reducciones indígenas en el urbanismo colonial” en Gutiérrez, Ramón (Coordinador). *Pueblos de Indios, otro urbanismo en la región andina* (Quito: Abya-Ya, 1993), pp. 18-19.

<sup>14</sup> Muchos años después, el “iron-grid” anglosajón, vendría a reformular ese reduccionismo en el trazado urbano.

la naturaleza por el hombre, de una manera categórica, desconocida hasta entonces<sup>15</sup>. Era el inicio de la Era Moderna, y el damero hispanoamericano es la expresión urbana de esa nueva etapa de la historia occidental.

El carácter político y simbólico del uso indiscriminado de la cuadrícula en las nuevas fundaciones queda en evidencia ante el contraste particular que supuso la conformación espontánea de Potosí a partir de 1545, la que demuestra que la dinámica de ocupación y su respectivo ordenamiento regular, dependía de la consciente decisión política de quienes fundaban una ciudad, de que lo hacían a nombre de la corona española. El asentamiento minero de Potosí se dio antes de que tal decisión pueda tomarse, y por ello, su nacimiento como ciudad se dio de manera diferente al resto de las ciudades principales charqueñas. La imposición de la cuadrícula en La Plata, La Paz, Cochabamba o Santa Cruz de la Sierra, al margen de la posible irregularidad de asentamientos previos, confirma al modelo como estándar urbanístico continental para entonces.

### Trazado circunstancial o irregular

Apenas levantada la ciudad fundacional, que podía o no contar con una muralla o cerco protector, individuos, familias o grupos de indígenas se asentaron en los extramuros o en los bordes de la cuadrícula española. Contribuyó a ello la prohibición expresa de que se mezcle la población española con la indígena. Con los años, estos asentamientos se convirtieron en barrios y en parroquias, y en ellos se ubicaron mestizos, negros, mulatos y zambos.

Sin que exista una planificación previa, ni autoridad interesada en definir a priori un orden urbano para estos barrios “ajenos”, las viviendas, en muchos casos, colectivas y precarias, se fueron construyendo siguiendo el perfil de caminos, sendas o cualquier accidente geográfico significativo que enfrentaban mientras se ampliaba la superficie ocupada, ignorando la continuidad del trazado regular original. No existiendo un criterio de loteamiento u orden espacial definido, las nuevas construcciones se ordenan orgánicamente, siguiendo criterios de consanguinidad o afinidad de parentesco u ocupación.

Lentamente, los cercos protectores o murallas desaparecieron conforme se lograba la “pacificación” de la zona, asegurando de factor, la integración de estos barrios en la zona “urbana”. Con los años, surgieron circunstancialmente calles, callejuelas, pasillos e incluso plazas secundarias, todas marcadas por la sinuosidad y la irregularidad en cuanto a la carencia de la ortogonalidad propia de la cuadrícula.

Este urbanismo orgánico, resultante de acciones de autoconstrucción no planificadas ni controladas, no necesariamente debe comprenderse como desordenado. En realidad, la estructura resultante responde a un orden caótico, cuyos criterios de ordenamiento son distintos a los que definieron la regularidad renacentista de la cuadrícula. En este tipo de asentamiento, las decisiones de dónde intervenir y construir son consecuencia del análisis de diferentes factores, entre los que se encuentran la disponibilidad de terreno, la proximidad a una vía de paso (camino o senda), la cualidad del sitio, la proximidad de otras viviendas, el parentesco o la afinidad, entre otros. También son importantes factores de decisión la proximidad de arroyos, lagunas o ríos. En realidad, se actúa arbitrariamente pero conforme la conveniencia y la posibilidad, aunque tampoco hay que olvidar que es posible que en estos asentamientos simplemente se hayan aplicado criterios prehispánicos de ordenamiento.

En ese sentido, la aplicación consciente de criterios propios del indígena en cuanto a cómo ocupar el terreno, podría comprenderse como una reacción cultural contra la ocupación española. Así, la irregularidad de los “barrios de indios” podría entenderse como una acción política de rechazo a la regularidad imperial. Sin embargo, este tipo de interpretación merecería una investigación rigurosa que la sustente, pero es lícito suponer que actitudes como ésta bien pudieron manifestarse.

La irregularidad de los asentamientos mayoritariamente indígenas en los márgenes de la cuadrícula española, es un fenómeno común en toda América, especialmente en aquellas regiones en donde la población indígena era proporcionalmente significativa en la población urbana. Aunque es evidente que hubo asentamientos indígenas que respondieron fielmente a la cuadrícula, también lo es el hecho de que la irregularidad periférica a la cuadrícula se manifestó en algunas ciudades hispanoamericanas al margen de la condición indígena, mestiza o negra de los asentamientos periféricos; situación que no es la reconocida en la Audiencia de Charcas, en donde la irregularidad de la periferia si coincide con la condición indígena de los asentamientos de borde. En todo caso, el trazado colonial debe entenderse en sus dos dimensiones complementarias y simultáneas: la española, fundamentalmente regular, y la indígena, generalmente irregular.

Descubierta por los españoles la riqueza argentífera, la velocidad en la que ocurrió la ocupación de Potosí impidió el ordenamiento regular en cuadrícula, habiéndose desarrollado de manera espontánea, sin orden aparente alguno. Arzans señala que en los primeros años “...cada

<sup>15</sup> Adoptamos el nombre de “Carlos I” y no “Carlos V” para el mismo monarca, pues “primero” es la numeración hispánica, siendo “quinto” de Germania. Que el criterio de los historiadores, mayoritariamente anglosajones, haya impuesto el último y no el primero, es tema secundario.



La ciudad mestiza: Potosí con su cuadrícula central y sus barrios de indios. Óleo de Berrios, 1758.

cual hizo su casa con tanta prisa que careciendo de la forma hubieron de quedar sin calles por donde pasar, y así en espacio de 18 meses se hicieron más de 2.500 casas para más de 14.000 personas entre españoles e indios<sup>16</sup>...”. El caos urbano motivó la promulgación y aplicación de ordenanzas virreinales que obligaron a la aplicación de la cuadrícula, lo que pudo ejecutarse antes que termine el siglo XVI. Sin embargo, la regularidad recuperada se perdería nuevamente en las décadas siguientes, ante el ímpetu y dinamismo del crecimiento de la urbe minera, que llegó a ser la más poblada del continente.

## 2.2. Amanzanamiento

El amanzanamiento de la cuadrícula hispanoamericana, difiere de sus antecedentes españoles principalmente en su escala. Los manzanos americanos miden de 80 a 150 varas por lado y prácticamente son todo de planta cuadrada. Su medida más común es de 100 y 120 varas, dimensiones que se encuentran en las primeras ciudades de Charcas, fundadas en el siglo XVI (La Plata, La Paz, Potosí, Cochabamba y Santa Cruz de la Sierra, entre otras).

La regularidad de los manzanos trasciende la topografía, aún en casos extremos de irregularidad, como La Paz, manifestándose como una expresión contundente de dominio del territorio, negándose el español a adaptar-

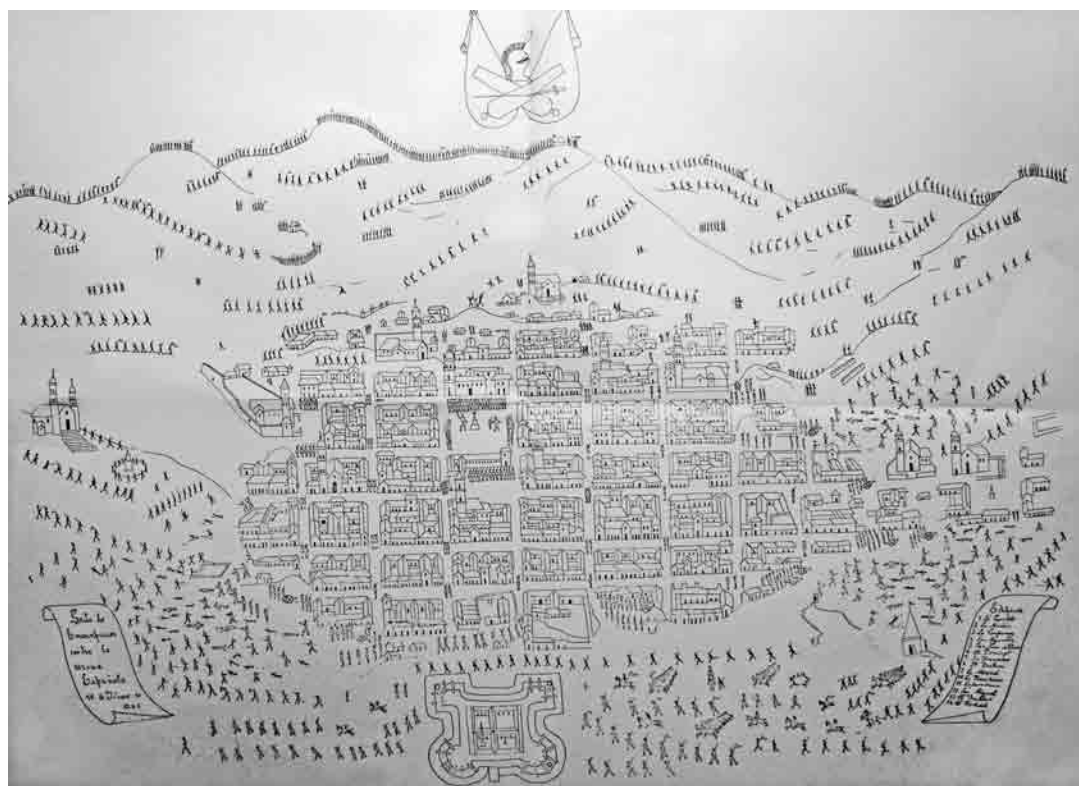
se a la geografía montañosa. Solamente cuando la pendiente se volvía imposible para la mula o el caballo, o un río atravesaba la zona, la regularidad se abandonaba. Si las demandas de población lo exigían y la ciudad salvaba el obstáculo, se aseguraba la continuidad del damero, siempre que la orilla opuesta no haya sido ocupada previamente por pobladores indígenas o mestizos.

Los manzanos irregulares de la periferia no española completaban con sus formas orgánicas el trazado urbano, matizando una ocupación espacial que en otras latitudes, en donde la población indígena no era significativa, se mantuvo fielmente regular durante siglos. La presencia mayoritaria indígena en Charcas, así como la mayor densidad de ocupación territorial, especialmente en la región andina, limitó de manera temprana la intención ordenadora hispánica. Los barrios indígenas y mestizos de Potosí y La Paz, con su sinuosa irregularidad, rodearon paulatinamente las dos ciudades de mayor población, “encerrando” la cuadrícula central, como permiten reconocer la iconografía urbana de esas ciudades, así como las descripciones de cronistas. Laura Escobari describe los poblados, barrios y parroquias de indios de Potosí y La Paz, demostrando una compleja y diversa realidad urbana mixta. En La situación hubo de facto una situación de dos ciudades enfrentadas, la española La Paz y la indígena de San Pedro y Santiago de Chuquiago, consecuencia ésta última de una reagrupación formal de varias comunidades aymaras<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Arsánz de Orsúa y Vela, Bartolomé. *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (Brown University, 1965). Pág. 42.

<sup>17</sup> Escobari de Querejazu, Laura. “Poblados de indios dentro de poblados españoles: el caso de La Paz y Potosí” en Gutiérrez, Ramón (Coord). *Pueblos de Indios: otro... op. cit.* Pp. 319.





La ciudad mestiza: Oruro con su cuadrícula central y sus barrios de indios en la periferia. Plano de autor Anónimo de 1781.

La presencia normativa de la Real Audiencia en La Plata, pudo haber sido un factor que contribuyó a que los primeros barrios y parroquias de indios de la capital de Charcas no hayan adoptado la irregularidad que se observa en las dos ciudades mencionadas. Sin embargo, la iconografía y las descripciones del siglo XVIII muestran que la “mestización” del trazado ocurrió como en las demás durante el período virreinal, aunque de manera tardía. Tanto en la actual Sucre, como en Cochabamba y Oruro, la irregularidad de los barrios indígenas no fue tan radical como los casos potosino y paceño, pero el carácter circunstancial de sus barrios de indios virreinales es evidente hasta nuestros días. En estas ciudades, el trazado indígena no llega a rodear completamente la ciudad –como ocurrió en Potosí y La Paz– sino que se construye en zonas específicas, norte y sudoeste en Oruro, por ejemplo. En el caso de Cochabamba, su crecimiento irregular recién se dio a partir de mediados del siglo XVIII, cuando inicia su despegue económico, gracias a las minas de oro descubiertas en Ayopaya, las que le permiten superar demográficamente a su vieja “rival”, Mizque, que entra en decadencia desde entonces<sup>18</sup>.

En Santa Cruz de la Sierra, por la menor densidad de ocupación del territorio y la subsecuente menor presión de la población indígena sobre la ciudad española, la regularidad del damero parece haberse mantenido

bien avanzado el período virreinal, aunque si se puede reconocer ciertos sesgos a dos y tres cuadas de la plaza, sugiriendo una progresiva flexibilización del trazado de la original San Lorenzo el Real. La sinuosidad de los trazados mestizos debió incorporarse durante el siglo XVII, en asentamientos que hoy se pueden reconocer en las zonas de Siete Calles y El Tao, pero no hay pruebas de ello y solamente se cuenta con la tardía Descripción del gobernador Francisco de Viedma, quien visitó la ciudad en 1787. Es el primer documento que deja reconocer la existencia de una periferia indígena en la capital cruceña “Las calles principales son once, sin forma, ni orden en el arreglo de sus infelices ranchos, los que están dispersos, particularmente en los catos, en arrabales<sup>19</sup>...”

### 2.3. Parcelamiento

El carácter mixto del trazado implicó no solamente una diferencia en cuanto al criterio de subdivisión de los manzanos resultantes, sino también en cuanto al sentido de propiedad asignado. En ese sentido, se presentan dos modos de posesión: el particular y el colectivo, el primero dominante en la cuadrícula central y el segundo, en la periferia irregular.

<sup>18</sup> Schoop, Wolfgang. *Ciudades bolivianas* (Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1981). Oruro en pág. 98-99 y Cochabamba en pág. 134.

<sup>19</sup> Viedma, Francisco de. *Descripción geográfica y estadística de la Provincia de Santa Cruz de la Sierra* (Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1969). Pág. 117 (acáp. 301).

Los manzanos se parcelaron de manera relativamente homogénea en todo el continente. La subdivisión del manzano regular en cuatro solares idénticos se aplicó en buena parte de las ciudades, en las que aún hoy es posible reconocer ese criterio de loteamiento, que por supuesto sufrió varias subdivisiones posteriores, generalmente durante el siglo XIX. Los casos especiales ameritaban la asignación de dos solares y hasta el manzano entero, en algunos casos. La iglesia matriz y el cabildo, las dos instituciones principales y originales de cada población fundada, casi invariablemente merecían dos solares, ocupando cada uno una mitad de un manzano ubicado al sur o al norte de la plaza de armas. Las órdenes religiosas, cuando participaban de la fundación de una ciudad, lograban a veces la asignación de un manzano entero, aunque es más común la asignación de la mitad de un manzano, o dos solares, en las zonas periféricas o de borde.

El caso de Santa Cruz de la Sierra es extraño. Aunque es posible que los manzanos cruceños hayan sido divididos convencionalmente en cuatro solares cada uno, el análisis de las divisiones catastrales actuales permite dudar de la aplicación de ese criterio, común al resto del continente, siendo posible que se haya realizado una distribución en medios manzanos o manzanos enteros para cada vecino.

Los manzanos irregulares indígenas, e incluso aquellos regulares que eran ocupados por pobladores no españoles presentaban un criterio mixto de propiedad de la subdivisión. El sentido colectivo de los terrenos, incluso de manzanos enteros, parece ser consecuencia de la ocupación arbitraria y circunstancial de los mismos. La notable irregularidad del loteamiento que hoy se reconoce en los catastros permite confirmar esta hipótesis, avalada por algunos casos documentados, como los que menciona Laura Escobari en su trabajo sobre Potosí y La Paz<sup>20</sup>. Por su parte, las descripciones de Arzáns de Orsúa y Vela, Lizárraga y otros, abundan en comentarios sobre la ocupación de las rancherías por parte de comunidades, dejando entrever la inexistencia de un sentido de propiedad individual o familiar, y el predominio del uso y posesión colectiva de buena parte de los terrenos de la periferia. De hecho, aún hoy, en todas las ciudades antiguas de Charcas, existen propiedades colectivas en las zonas coincidentes con los barrios de indios de los tiempos virreinales, llamados “tambos”.

## 2.4. La Plaza de armas

La plaza de armas fundacional, presente en todas las ciudades españolas importantes fundadas en Hispanoamérica y en Charcas, es un espacio regular, cuadricular y abierto,

que en las ciudades principales se pavimentaba con piedra y en las menores se dejaba como simple campo libre, sin árboles ni vegetación significativa. El carácter abierto de las plazas de armas, en cuanto no fueron limitados sus accesos como en las ciudades europeas, implicó una ruptura con la tradición europea y una aproximación con las plazas indígenas, que si bien no era regulares, si eran abiertas hacia las vías que la conectaban con las afueras de la población.

Sus funciones eran múltiples, pues servía como gran atrio procesional religioso, mercado, plaza de toros, escenario teatral o espacio para juegos populares. La presencia de una fuente de agua fue en muchos casos necesaria, pues sus funciones exigían la provisión de agua en las grandes concentraciones que allí ocurrían. Las fuentes podían ocupar una posición central, como en La Paz, o marginal, como en Santa Cruz de la Sierra, ubicada en frente de la catedral, en la esquina sudeste de la plaza.

Cuando las ciudades crecieron se crearon nuevas plazas, generalmente en las proximidades de una capilla o templo, a veces coincidiendo con un atrio. Con la construcción de mercados o la apertura de nuevas plazas, la plaza de armas dejó de ser el centro de intercambio comercial principal, al menos de manera permanente. El carácter regular y cuadrado de las plazas de armas de Charcas se mantiene intacto hasta hoy, aunque intervenciones como la integración de la misma con dos manzanos adyacentes en Santa Cruz de la Sierra ha desvirtuado en parte el trazo original.

## 2.5. Las calles

La apertura de calles “a cordel” a partir de la plaza de armas, aseguró la regularidad del trazado de las mismas, independientemente de la topografía accidentada de las ciudades charqueñas. La Plata, Potosí y La Paz, todas muy accidentadas geográficamente, expresan, en la tenacidad rectilínea de sus calles fundacionales, la solidez de la intencionalidad hispánica en “marcar” el territorio conquistado a través de calles rectas, rigidamente ordenadas. Esas tres ciudades se fundaron en territorios previamente ocupados, y por ello, esa regularidad impuesta por el conquistador, rápidamente fue “frenada” por las irregularidades de los barrios de indios, en donde las calles, además de perder regularidad, amplitud y continuidad, ganaron sinuosidad, volviéndose caóticas desde la perspectiva de una aspiración de orden imperial. Cochabamba, Tarija, Oruro y Santa Cruz de la Sierra, levantadas sobre terrenos menos accidentados, igualmente presentan calles bastante regulares en la zona central, especialmente en Cochabamba, las que empieza perder regularidad conforme se

<sup>20</sup> Escobari de Querejazu, Laura. “Poblados de indios... op. cit. Pp. 334-336.



Cabildo e iglesia matriz. *Catedral de San Lorenzo* frente a la plaza, Santa Cruz de la Sierra al final de la Colonia (Óleo de Carlos Cirbián).

alejan de la plaza de armas. La conformación de barrios de indios, así como la preexistencia de arroyos, aguadas y cerros, propiciarán la pérdida paulatina de la regularidad de las calles, para volver, esporádicamente a alinearse, para nuevamente, perderse en la espontaneidad.

La consolidación urbana de las ciudades de Charcas, coincidente con la expansión del aparato económico y la incorporación de indígenas al espacio urbano, contribuyó a la densificación edilicia de las ciudades, especialmente de aquellas próximas a la producción minera. Ello contribuyó a que los solares se ocupen completamente, generándose calles claramente definidas espacialmente. Ello no ocurrió en ciudades como Santa Cruz de la Sierra, en donde la continuidad edilicia sólo se lograría a fines del siglo XVIII, cuando aún la ciudad ofrecía un panorama de “ranchos” adyacentes el uno con el otro.

Dependiendo de la ciudad, la producción minera, artesanal, agrícola y pecuaria, permitirá la consolidación económica de las familias principales y algunas familias de artesanos e industriales mestizos, lo que propiciará la mejora paulatina de la arquitectura de las residencias, promoviendo el surgimiento de elementos ornamentales en las puertas y ventanas, y especialmente significativos son dos elementos arquitectónicos de singular impacto urbanístico: el balcón en voladizo y el corredor o galería exterior. El primero principalmente en la región montañosa y el segundo en la región de los llanos. Aunque ambas

soluciones tienen antecedentes hispánicos, su aplicación en Charcas tuvo impacto y efecto propios. La continuidad de estas soluciones otorgará a las calles un sentido espacial socialmente significativo pero también, en cierta medida, contradictorio. Mientras en la región andina, los balcones contribuían a remarcar las jerarquías sociales, en la región llanera, los corredores exteriores favorecieron la fluidez y permeabilidad sociales<sup>21</sup>.

## 2.6. Jerarquización edilicia

La primera expresión complementaria a la estructura urbana es la jerarquización de los dos principales edificios públicos: la iglesia matriz y el cabildo, una de las características singulares del urbanismo hispanoamericano, presente también en Charcas. En la mayor parte de las ciudades fundacionales, ambos edificios fueron intencionalmente ubicados uno al lado del otro, compartiendo el mismo manzano en frente de la plaza de armas, cada uno ocupando dos solares. La presencia conjunta de las dos expresiones de mayor poder en el espacio urbano más importante, hacía visible la unidad política y religiosa que caracterizó al proceso de ocupación continental. Para el indígena, y también para el mismo peninsular, esa doble y articulada expresión de poder era una señal clara de dominio, y su repetición como solución urbanística demuestra el valor e importancia de su intencionalidad simbólica.

<sup>21</sup> Sobre los balcones ver Limpías Ortiz, Victor Hugo. “El balcón barroco en la fiesta urbana de la Audiencia de Charcas” en *La Fiesta, Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco* (La Paz: Unión Latina, 2007) pp. 299-313 y sobre los corredores exteriores o galerías urbanas continuas, ver Limpías Ortiz, Victor Hugo, *Santa Cruz de... op. cit.*



En las ciudades en donde no se les asignó a la iglesia matriz y al cabildo, solares vecinos en el mismo manzano, se les asignó solares dobles frente a la plaza de armas, ofreciendo igualmente una presencia dominante, coincidente con su jerarquía superior. En algunas raras ocasiones no se asignó a la iglesia matriz un solar frente de la plaza, como fue el caso de Oruro, posicionada en un solar diagonal a una esquina de la plaza de armas, de la que hoy queda solamente su campanario. El caso de Tarija, cuya iglesia matriz se encuentra a una cuadra de la plaza de armas, es consecuencia de la compleja historia fundacional de la ciudad y la existencia temprana de dos poblados, el español y el indígena.

Como las ciudades no se fundaron como sedes virreinales, ni de audiencias ni de capitánías o intendencias, los edificios-sede de esas reparticiones no necesariamente tuvieron posición privilegiada similar a los cabildos e iglesia matriz, una vez que los solares principales ya habían sido asignados, a vecinos o a órdenes religiosas (jesuitas principalmente, quienes en La Plata y La Paz se ubicaron en la misma plaza). En algunos casos americanos, las autoridades de mayor jerarquía que los cabildantes, una vez instalados sus cargos y reparticiones, ordenaron adquisiciones de terrenos de privilegio para construir sus sedes y presentarse ante la comunidad en espacios de presencia urbana privilegiada, pero no fue el caso de Charcas, en donde los cabildos mantuvieron su posición de privilegio, aún perdiendo su condición de primer grado de poder político, hasta que en 1825, se los eliminó y el gobierno central republicano ocupó sus edificios, preservándolos hasta hoy<sup>22</sup>.

## 2.7. Segregación social

La segunda característica complementaria de la estructura urbana mixta virreinal es la segregación espacial entre españoles y criollos, por un lado, y mestizos, indígenas, negros, mulatos y zambos, por otro. La administración del Virrey Toledo fue la primera en reconocer los “riesgos” de una ocupación heterogénea de la cuadrícula, estableciendo órdenes claras, con penalidades incluidas, de separar espacialmente las zonas de españoles de las zonas, barrios y parroquias de indios, mestizos y otros pobladores no españoles. Esta política oficial de segregación no se limitaba a separar a los españoles del resto de la población, sino que ese “resto” era también forzado a vivir separado. En forma explícita se prohibía que en los pueblos de indios no vivan españoles, criollos, negros, mestizos y mulatos.

La construcción de parroquias de indios en la periferia contribuyó a preservar ese orden segregacionista, el cual sin embargo, por diferentes razones, parece que nunca llegó a ofrecer un panorama rígido, existiendo varios niveles de integración, superposiciones, especialmente de indígenas y mestizos viviendo en zonas supuestamente exclusivas de españoles y criollos. La economía parece haber sido el instrumento que impidió que la normativa se cumpla a rajatabla. Los casos de Potosí, La Paz y Tarija son los más evidentes en este sentido, definiendo en los tres casos una mancha urbana que implicaba dos ciudades diferentes, la española y la indígena. Mientras en Potosí y La Paz, la integración espacial urbana de esas “dos ciudades” se manifestó –gracias al crecimiento demográfico, el proceso de mestización masiva y la densificación edilicia consecuente– en pleno periodo virreinal, en Tarija, la integración de la ciudad española con la indígena parece haberse dado solamente en tiempos republicanos, según Wolfgang Schoop. Situación similar ocurrió en Santa Cruz de la Sierra, en donde el barrio de negros de Brígida y el de indios del Tao, se mantenían separados físicamente de la mancha urbana hasta la creación de la República. En estos dos casos, la preservación de la separación se puede reconocer como consecuencia de un crecimiento demográfico lento<sup>23</sup>.

Esta segregación social y cultural se expresaba materialmente de tres maneras: una de carácter urbana y dos arquitectónicas. La diferenciación entre el trazado regular español y el irregular indígena era la expresión urbana del cisma social interno, afianzada por la diferencia contenida en la calidad y densidad edilicia de la arquitectura de los españoles en comparación a las edificaciones indígenas, generalmente de menor escala y menor calidad. La arquitectura religiosa de las parroquias de indios era la tercera manifestación de esa diferenciación sociocultural, diariamente visible para todos los pobladores, a manera casi didáctica. A pesar de que, como ya se indicó, no todas las casas de españoles eran de buena fábrica, ni todas las residencias indígenas eran precarias, la imagen urbana de los barrios de ambos grupos ofrecían conjuntos claramente diferenciados, radicalizados por elementos reconocibles por todo en la época: portadas y balcones, campanarios, residencias de uno y dos niveles, cubiertas de teja cerámica y de cobertura vegetal, sin olvidar el cambio del ancho de las calles, así como su regularidad. Todos sabían a qué espacio pertenecían o debían pertenecer. Incluso en su condición mixta, superpuesta y flexible, la ciudad virreinal era, a todas luces, una ciudad dual.

<sup>22</sup> Los solares de los cabildos, antecedentes de los gobiernos municipales o alcaldías, pasaron al Estado y fueron ocupados por las casas de gobierno o prefecturas, mientras los municipios –una vez restituidos– tuvieron que alquilar y después adquirir inmuebles céntricos, haciendo esfuerzos para “volver” a ocupar una posición privilegiada en la Plaza de Armas. En el caso de Santa Cruz de la Sierra, la Municipalidad sólo lo pudo hacer en 1937.

<sup>23</sup> Schoop, Wolfgang. *Ciudades... op. cit.* Pág. 118.

### 3. REDUCCIONES

Vale la pena mencionar, aunque escapan al objetivo del presente trabajo, la experiencia urbanística desarrollada por las órdenes religiosas, tanto en la región andina, como en la amazónica y chiquitana. De hecho, la experiencia misional de Moxos y Chiquitos en la región de los llanos orientales, así como las parroquias campesinas del altiplano occidental y valles centrales, generaron procesos de urbanización particulares en la Audiencia de Charcas, diferentes en principio al proceso de fundación de ciudades. En todos los casos, en las experiencias religiosas rural y misional de la Audiencia se mantuvo el criterio de regularidad ortogonal en el trazado de las calles (cuando existieron) y la centralidad y cuadratura de la plaza central y el emplazamiento del templo, pero no se repitió el modelo de amanzanamiento ni el de loteamiento que se observa en las ciudades españolas de sentido seglar.

En los conjuntos parroquiales rurales de atrio y posas, la existencia de dos atrios, como en Sepulturas (Oruro), parece mostrar un uso sistematizado de esos espacios, en donde la jerarquía del templo era absoluta, y que reemplazaba a la plaza de armas, inexistente por innecesaria. En las reducciones, la jerarquización del templo, el colegio y la capilla de la misericordia, llegó a definir ejes urbanos, que ordenaban el espacio de manera evidente.

En las misiones jesuíticas, la plaza abierta (en realidad era un gran atrio) era el centro de la misión, con la cruz marcando dramáticamente el predominio de la iglesia sobre el terreno, y su generosa amplitud contribuye a destacar la presencia del templo, el que actúa como núcleo material y espiritual de la comunidad. La definición del espacio de la plaza, definida lateralmente por los cuarteles de los caciques y las escuelas, contribuye a su jerarquización. La escenográfica centralidad del templo y la valoración que hace de él la plaza, junto a las posas y la cruz, intenta remarcar simbólicamente la presencia de Dios en la Misión. Es básicamente, un urbanismo cristiano. Éder remarca que “en el centro de la reducción estaba la plaza, perfectamente cuadrada, midiendo cada lado ciento sesenta pasos<sup>24</sup>”. Coincidentemente con lo que ocurría en las plazas seglares, en la plaza misional se desarrollaban todas las actividades más significativas: procesiones, semana santa, rogativas, velorios, bienvenidas y festejos de índole religiosa. Las posas, pequeñas capillas construidas en las cuatro esquinas de la plaza son una tipología arquitectónica propiamente americana, tal como ya lo han abundantemente explicado Mesa, Gisbert, Gutiérrez y otros

investigadores<sup>25</sup>. Ellas contribuían a enriquecer el ceremonial a escala urbana, preservando el estrecho y milenario vínculo entre el nativo y la naturaleza, en donde hasta la llegada de los conquistadores moraban sus dioses.

### CONCLUSIONES

Como se ha podido observar, la experiencia urbana de Charcas encaja de manera ejemplar en el monumental marco de la experiencia urbanística española en América. La presencia significativa de población indígena en la región andina de la Audiencia de Charcas propició como en pocos lugares del nuevo continente, el desarrollo temprano del urbanismo mestizo que se ha explicado líneas arriba, pero fundamentalmente, propició una exitosa participación indígena en la definición urbana final, imponiendo con su irregularidad de trazado y otros elementos, su participación activa en el proceso histórico. La consolidación física urbana de sectores urbanos indígenas y mestizos, paralelos a la cuadrícula fundacional española, contribuyó a la definición de un urbanismo mestizo, que se presenta claro en el carácter dual de su composición. Este dualismo se manifiesta tanto en el trazado urbano mixto (regular e irregular, amanzanamiento y parcelamiento), como en la fábrica edilicia (parroquias, barrios, calles y residencias diferenciadas), y en la distribución de la población (segregación sociocultural). La aparente homogeneidad urbano-arquitectónico-social charqueña no se expresó simultáneamente, existiendo algunas diferencias en cuanto al momento en que se manifestaron las características mencionadas. Esa diferenciación se dio por diversas razones, especialmente vinculadas al impacto demográfico provocado por las distintas velocidades de la expansión económica de cada una de las ciudades, dependiente del rol que jugaron durante el periodo virreinal.

En definitiva, a pesar de que la experiencia urbana de Charcas se muestra simultáneamente inscrita en el espectro común hispanoamericano, se encuentra marcado por una personalidad y una realidad propias, en donde lo indígena supo encontrar un mecanismo de acción material concreta, que demostraba que la conquista no fue total ni absoluta. Ese urbanismo mestizo es consecuencia de la diversa y compleja suma de sus caracteres regionales, cuya relativa unidad en lo urbano espacial sólo puede entenderse por la influencia determinante del núcleo político y económico de La Plata y Potosí, eje que justificaría históricamente la posterior existencia de Bolivia.

<sup>24</sup> Éder, Francisco. *Breve Descripción de las reducciones de Mojos ca. 1772*, Traducción y edición de Josep Barnadas (Cochabamba: Historia Boliviana, 1985). Pág. 357. Esta medida equivale a poco más de 120 metros.

<sup>25</sup> Ver Mesa, José y Gisbert, Teresa. *Iglesias con atrio y posas en Bolivia* (La Paz: ANCB, 1961), *Monumentos de Bolivia* (La Paz: Gisbert, 1978), *Arquitectura Andina* (La Paz: Embajada de España en Bolivia, 1985) y Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo en... op. cit.*



# SVMPTUOSAS FÁBRICAS Y APARATOS CÉLEBRES. ARQUITECTURA Y PODER: LOS ARCOS DE TRIUNFO EN EL SEISCIENTOS NOVOHISPANO <sup>1</sup>

LUIS JAVIER CUESTA HERNÁNDEZ / MÉXICO

*No son estas fabricas remedo de los arcos que fe confagran al  
Triumpho, fino de las puertas por donde la Ciudad fe franquea,  
es cierto que en los marmoles de que fe forman era muy ordinario  
gravar a la perpetuidad varias acciones de los Principes<sup>2</sup>.*

*un Heroe generoso, a cuyos lucidos aplausos y celebrados blazones  
erige la Fama en un Archo Triumphal tantas memorias, quantas  
seran a los siglos venideros embidias<sup>3</sup>.*

## INTRODUCCIÓN

El siglo XVII es decisivo en el asentamiento y la difusión, entre una parte importante de la sociedad novohispana, de la amplia gama de funciones que entre la arquitectura efímera y la imagen del poder, se había comenzado a generar en el virreinato a raíz del surgimiento de la identidad criolla. Con la arquitectura, además de su utilidad y poder representativo, se vinculan

<sup>1</sup> Este trabajo fue parte de una investigación enmarcada en el proyecto “Ut architectura poesis. Relaciones entre arquitectura y literatura en la Nueva España durante el siglo XVII” realizado en la Universidad Autónoma de Madrid entre agosto de 2009 y julio de 2010 con una beca para Estancias Posdoctorales y sabáticas al extranjero para la consolidación de grupos de investigación del CONACYT. También se contó con una beca C.B. Smith concedida por el Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies de la University of Texas at Austin en el curso académico 2008-2009, para realizar investigación en la Nettie Lee Benson Library de la University of Texas at Austin. Igualmente, este trabajo no habría sido posible sin la concesión de un año sabático entre agosto de 2009 y julio de 2010 por parte del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana y la amable acogida en calidad de profesor honorario del departamento de Teoría e Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Mi primer agradecimiento va para el profesor Fernando Marías, quien me facilitó algunas informaciones valiosas, pero es imposible pensar que a eso se reduce toda mi deuda para con él, simplemente fue un privilegio poder compartir ese año con Fernando. Pero todas las personas que estuvieron presentes en mi círculo más próximo, tanto afectivo como intelectual, prestaron también un soporte inestimable con el mero hecho de estar ahí, a la realización de este trabajo, y, en muchas ocasiones, evitaron que perdiera el norte, cosa que suelo hacer con demasiada frecuencia.

Pertenecen sus páginas por tanto también a Adriana, Santiago y Enrique, que aguantaron conmigo los rigores del verano madrileño y que se cayeron conmigo a los estanques helados del Retiro; a mis padres, suministradores frecuentes de víveres en las excursiones salmantinas; y a maestros y amigos, sobre todo, como dije, a Fernando Marías, pero también a Mari Cruz de Carlos, a Felipe Pereda, a Luisa Elena Alcalá, a Agustín Bustamante, y en general a todo el Departamento de Teoría e Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Al personal de la Biblioteca Nacional de Madrid, de la Biblioteca de Castilla La Mancha, de la Nettie Lee Benson Library en la Universidad de Texas. Y a tantos y tantos otros, cuyos nombres omito para no hacer interminable esta lista pero que están para siempre en mi memoria. Para todos ellos, muchas gracias.

<sup>2</sup> Sigüenza y Góngora, Carlos. *Theatro de virtudes políticas*.

<sup>3</sup> Fernandez Osorio, Pedro. *Iupiter benevolus, astro ethico politico, idea symbolica de principes que en la sumptuosa fabrica de un arco triumphal dedica obsequiosa y consagra festiva la illustrisima iglesia metropolitana de Mexico, al Ex<sup>o</sup> señor D. Juan de la Cerda, y Leiba, y La Adrada, virrey, governador, y capitan general desta Nueva España, y presidente de su real chancilleria*. México, Imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, 1660. Nettie Lee Benson Library, University of Texas, fol 1 v.



nuevas funciones, como las que subrayan sus posibilidades a través de la expresión de sentimientos de poder tanto metropolitano como local, en una cultura mayoritariamente urbana<sup>4</sup>.

Entre los actores fundamentales de esta ampliación y explotación de capacidades no sólo hay que contar a los propios arquitectos y sus mecenas (virreyes, cabildos catedralicios, nobleza), sino también a una sociedad que, como decíamos, empezaba a desarrollar hábitos calificables como urbanos y que, como consecuencia, albergaba diferentes expectativas frente al imaginario arquitectónico.

En esta tesitura, el papel del gobernante como actor principal es innegable, como lo define Morales Folguera:

*como nos lo recuerdan los artistas e intelectuales de la época, los príncipes y gobernantes estaban obligados a mostrar de manera pública su poder y majestad (...) la fama significaba imagen y para la creación de esa imagen eran convocados (...) los más grandes artistas e intelectuales, que de esta forma se convertían en voceros del poder*<sup>5</sup>.

Desde ese punto de vista la arquitectura se convierte en una forma más de gobierno, y, más allá, de verdadera comunicación del gobierno.

*El Rey convierte al arquitecto en un funcionario a su servicio, a quien contrata para que construya un 'escenario conjunto' para la manifestación de su poderío real (...) La pompa cortesana no se cimenta en las cualidades morales del Rey, sino en las apariencias de la ciudad 'real', en las ceremonias públicas, en las bellezas del arte y de la arquitectura, emitidas como fórmulas de convencimiento y fe en la monarquía para las clases populares (...) no hemos de olvidar el criterio desarrollado por Saavedra Fajardo en sus Empresas o Ramírez de Prado, cuestionando el papel del arte en la formación del príncipe como vehículo privilegiado de ideas y de conceptos*<sup>6</sup>.

Y ya que hemos mencionado la teología política del siglo XVII en la persona de Saavedra Fajardo, tal vez no esté de más recordar sus palabras sobre el papel de la ar-

quitectura y las ostentaciones públicas en la demostración de la grandeza y del poder de los monarcas:

*Lo suntuoso también de los palacios y su adorno, la nobleza y lucimiento de la familia, las guardias de naciones confidentes, el lustre y grandeza de la corte y las demás ostentaciones públicas acreditan el poder del príncipe y autorizan la majestad*<sup>7</sup>.

Para el caso de la Nueva España, uno de los investigadores que mejor ha expresado esto es Dolores Bravo Arriaga:

*El esplendor de la celebración barroca está íntimamente ligado al ritual del Poder. Lo que se pretende –y generalmente se logra– es la exaltación pública y visible de los símbolos esenciales que representan los máximos valores sobre los que se sustenta la autoridad. Es así que, tanto el gobernante religioso como el civil detentan el máximo poder que les es conferido nada menos que por designio divino. En la Nueva España son el virrey y el arzobispo los ungidos con la máxima potestad conferida por la española majestad, quien es a su vez, para los habitantes de los dominios hispánicos, el representante de Dios sobre la tierra*<sup>8</sup>.

De esta manera, el arquitecto instrumentaliza la antigüedad (ora clásica, ora bíblica) con fines de propaganda política. En el mundo poético del triunfo barroco el pasado arquitectónico es evocado, o más bien invocado, para engrandecer el presente en una fórmula de recreación que tiene mucho de metáfora literaria, y el arquitecto crea esas arquitecturas antiguas, para definir los escenarios donde el fasto y el ritual tengan lugar, con el fin último de la glorificación del monarca y por ende del sistema.

Efectivamente, dentro del conjunto de prácticas y discursos con el que los gobernantes de esta época contaban para afianzar su *auctoritas*, unas de las más importantes las constituían las arquitecturas efímeras del triunfo. Derivado de sus propias circunstancias, van a ser las cortes de los virreinos americanos uno de los lugares fundamentales en esa producción de imágenes arquitectónicas ligadas a los acontecimientos y rituales que mostraban lo excepcional del poder<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Sobre estas cuestiones del carácter urbano de la cultura de la época, vid. Portús, Javier. *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*. Tesis doctoral por la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992.

<sup>5</sup> Morales Folguera, J.M. "El arte festivo en el espacio urbano" en Camacho Martínez, Rosario; Reyes Escalera Pérez (coords.) *Fiesta y simulacro*. Exposición en el Palacio Episcopal de Málaga, 19 de septiembre-30 de diciembre de 2007. Junta de Andalucía, Sevilla, 2007. pág. 30.

<sup>6</sup> Tovar, Virginia. *Ivan Gomez de Mora (1586-1648)*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1986, pág. 7.

<sup>7</sup> Saavedra Fajardo, Diego de. *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas*. Milan, 1640, empresa XXXI, vol. II, pág. 43 de la edición de Madrid, Espasa Calpe, 1958.

<sup>8</sup> Bravo Arriaga, María Dolores "Festejos, celebraciones y certámenes" en Garza Cuarón, Beatriz. Georges Baudot. Raquel Chang-Rodríguez (eds.) *Historia de la literatura mexicana*. Vol. 2, México, Siglo XXI editores, pág. 85.

<sup>9</sup> Sebastián Lozano, Jorge. "Imagen, monarquía y género en el renacimiento hispano", en Cabañas, Miguel. Amelia López-Yart y Wifredo Rincon. *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2008, pp. 42 y ss.

Estos escenarios de poder, se convertirán en espejos en los que las oligocracias locales trataban de mirarse y verse reflejados. Las clases urbanas participaban en ese espectáculo, a sabiendas de que su papel sancionador en el mantenimiento del orden social era fundamental.

## EL NEPTUNO ALEGÓRICO FRENTE AL THEATRO DE VIRTUDES: LA HÉLADE Y EL ANÁHUAC

*Sumptuosas fábricas, perfectas architecturas, aparatos célebres, denominaban al alimón el bachiller Pedro Fernandez Osorio<sup>10</sup> y el también bachiller y presbítero Diego de Ribera<sup>11</sup>, a los Archos Triumphales erigidos por la Santa e Ilustrísima Iglesia Metropolitana de México (que hizo erigir amorosa la Illust.ma Iglesia Metropolitana de Mexico, en una de las puertas de su Templo, que mira à la parte Occidental en el costado derecho por donde se sale à la plaza del Marques)<sup>12</sup>, en honor a las entradas de los virreyes Juan de la Cerda, conde de Baños (1660), y Pedro Colón de Portugal, duque de Veragua (1673), respectivamente.*

Apenas siete años después, en 1680, hace su entrada triunfal en la Ciudad de México el virrey Marqués de la Laguna y Conde de Paredes<sup>13</sup>. Nos encontramos, según las palabras de Bravo Arriaga, en una de esas ocasiones en que el poder se mitifica a sí mismo<sup>14</sup>.

Para dicha ocasión, similares palabras a las de Fernández Osorio o Diego de Ribera van a utilizar sor Juana Inés de la Cruz en su libro *Neptuno alegórico*<sup>15</sup>: *tan hermosa máquina, la hermosa fabrica*, o Carlos de Sigüenza y Góngora en su obra *Theatro de virtudes políticas*<sup>16</sup>: *esta triumphal portada, descollada maquina*, a la hora de referirse a los arcos contruidos en esa ocasión para el virrey Tomás de la Cerda<sup>17</sup>.

Aunque ya ha sido anotado con anterioridad, no podemos dejar de insistir en lo destacado que fue para la Décima Musa esta elección por parte del cabildo catedralicio (votada favorablemente por el arzobispo Fray Payo Enriquez de Ribera y todos los cabilderos de la Catedral salvo uno), en frontal oposición a la elección de Carlos de Sigüenza y Góngora desde el Ayuntamiento de la ciudad.

*En 1680, apenas doce años después de figurar en las prensas por primera vez, se le hizo uno de los honores más altos (y que fue definitivo en su vida); idear el arco triunfal para recibir al virrey Marqués de la Laguna. Alatorre completa magníficamente la noticia con el testimonio de un decreto capitular en que se documenta que el arzobispo Fray Payo y los miembros del cabildo catedralicio, excepto uno, votaron porque fuera ella y no otro el encargado de la tarea. Considerando el pique que había entre los dos cabildos (el civil había elegido a Sigüenza y Góngora), la elección de sor Juana resulta estratégica*<sup>18</sup>.

<sup>10</sup> Ibid. portada.

<sup>11</sup> Ribera, Diego de. Miguel de Perea Quintanilla. *Historica imagen de proezas, emblematico exemplar de virtudes ilustres del original Perseo: prevenido en oraculos mythologicos, y decifrado en colores poeticos que a los congratulatorios fastos, y aparato celebre, dispuso, para la felice entrada, y recebimiento del Exmo Señor D. Pedro Colon de Portugal y Castro, Almirante de las Indias, Adelantado mayor de ellas, Duque de Veragua, y de la Vega, Marques de Zamayca, Conde de Gelves, Cavallero del insigne Orden del Toisson de Oro, Gentil-Hombre de la Camara de su Magestad, Capitan General de la Armada Real, y Exercito del Mar Oceano, Virey Governador y Capitan General desta Nueva España, y Presidente de la Real Audiencia, que en ella reside, La Santa Iglesia Metropolitana de Mexico, y consagro a su Excelencia en publico argumento de su amor; y aqui lo Dedicar como a objeto singular deste assumpto.* Mexico, Imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, 1673. Nettie Lee Benson Library, University of Texas.

<sup>12</sup> Ibid. fol 2v.

<sup>13</sup> Una de las más recientes revisiones del suceso y, sobre todo, del *Neptuno* de sor Juana en Pascual Buxó, José "Poética del espectáculo barroco: el Neptuno alegórico de sor Juana" en Farré Vidal, Judith (ed.) *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en tomo a reyes y virreyes.* Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2007, pp. 45-68.

<sup>14</sup> Bravo Arriaga, Maria Dolores. "Carlos de Sigüenza y Góngora: literatura culterana y literatura de almanaques" en Bravo Arriaga, Maria Dolores *La excepción y la regla: estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España.* UNAM, México, 1997, pp. 153-181.

<sup>15</sup> Cruz, Sor Juana Inés de la. *Neptuno alegórico. Océano de colores, Simulacro político, que erigió la muy esclarecida, sacra y augusta Iglesia Metropolitana de Méjico, en las lucidas alegóricas ideas de un arco triunfal que consagró obsequiosa y dedicó amante a la feliz entrada del excelentísimo señor Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda, Manrique de Lara, Enriquez, Afán de Ribera, Portocarrero y Cárdenas, Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, de la Orden y Caballería de Alcántara, Comendador de la Moraleja, del Consejo y Cámara de Indias y Junta de Guerra, Virrey, Gobernado y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia que en ella reside.* Utilizamos la edición de Obras completas, Porrúa, México, 1972, pp. 777-810.

<sup>16</sup> Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Theatro de virtudes políticas que constituyen a vn Príncipe: advertidas en los Monarchas antiguos del Mexicano Imperio, con cuyas efigies se hermofoe el Arco Triumphal, Que la muy Noble, muy Leal, Imperial Ciudad de Mexico. Erigio para el digno recibimiento en ella del Excelentissimo Señor Virrey Conde de Paredes, Marques de la Laguna. Ideolo entonces y ahora lo describe D. Carlos de Siguenza y Gongora Cathedratico propietario de Mathematicas en fu Real Vniversidad.* En Mexico por la viuda de Bernardo Calderon MDCLXXX.

<sup>17</sup> Uno de los mas interesantes estudios recientes sobre ambas construcciones en Méndez Bañuelos, Sigmund Jádmar "Ingenio y construcción alegórica en dos arcos triunfales novohispanos" en Mayer, Alicia (coord.) Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000. UNAM, México, 2000, pp. 35-67.

<sup>18</sup> Martha Lilia Tenorio en "A propósito de sor Juana a través de los siglos" en *Nueva revista de Filología Hispánica*, vol. LVI, núm. 2, julio-diciembre 2008, pp. 505-522, en las páginas 506 y 507.

Parecería inútil insistir en la figura de Juana de Asbaje en la cultura novohispana de su época. Pero si queremos resaltar su papel no sólo como aglutinante, sino también como representante de un grupo de “damas cultas”, usualmente vinculadas a la corte virreinal, que con su dedicación a las letras y las artes, no dejaban de lado entre sus intereses el conocimiento de la arquitectura y su estrecha interrelación con el mundo de la poesía y la literatura. Si queremos reforzar este punto, pensemos, por ejemplo, en doña Isabel de Tobar y Guzmán, a quien dedicó Bernardo de Balbuena su *Grandeza Mexicana*<sup>19</sup>, o en la virreina doña Leonor Carreto, marquesa de Mancera<sup>20</sup>.

Por su parte, Sigüenza ejemplifica una variante más “científica”, menos “cortesana” si se quiere, de la elite cultural novohispana. Pero huelga decir que su faceta como catedrático de matemáticas, es sin duda fundamental a la hora de explicar su cercanía con los fenómenos arquitectónicos, como se ha hecho en varias ocasiones<sup>21</sup>. Además la

novedad fundamental del *Theatro*, su uso de las antigüedades mexicanas, sistemáticamente remarcado por todos los estudiosos que se han enfrentado con esta obra, la pone en un plano de diferenciación respecto a sus predecesoras, o como decíamos en nuestro encabezado, el Anáhuac frente a la Hélade<sup>22</sup>. Aunque, no nos engañemos, en honor a la verdad, el papel retórico del *exempla virtutis* que constituyen los emperadores aztecas, no difiere en nada del de la antigüedad clásica. Son desde luego, utilizando el tópico, emperadores romanos con ropajes indígenas<sup>23</sup>.

Más allá de todas estas cuestiones, lo que me parece fundamental, es el papel protagonista de la arquitectura clásica<sup>24</sup>, en estas ceremonias (también clásicas, por supuesto, ya que no podemos encontrar otro origen para los *triumphi*), que como ya hemos mencionado algo más arriba se dedicaban a la autoglorificación del poder.

Los propios autores tenían una gran claridad respecto a la relación entre sus textos y los edificios que glosaban

<sup>19</sup> *mandome con algun encarecimiento que (...) tomase a mi cuenta el darle muy particular de las cosas famosas della* [se refiere a la ciudad]. Balbuena, Bernardo de. *Grandeza mexicana dirigida al Ilustrísimo y Reverendísimo don Fray García de Mendoza y Zúñiga, arzobispo de Mexico, del Consejo de S.M.* México, 1603. Introducción del autor. Vid. Cap. 1.

<sup>20</sup> A quien Antonio de Morales Pastrana decía que *asistianla muchas señoras y damas, Ninfas de tan hermosa Thetis comparando así con la nereida madre de Aquiles, a una virreina cuyo principal mérito, al menos el que se gloriaba aquí, era el patrocinio de numerosos textos literarios*. Morales Pastrana, Antonio de. *Solemne plausible festiva pompa magnifica ostentosa celebridad a la beatificación de la gloriosa Rosa de Santa Maria. Dedicada al Illmo y Rmo sor Maestro y Dor D. Fray Luys de Cifuentes Sotomayor Obispo de Mérida del Consejo de su Magestad (...)*. México, Francisco Rodríguez Lupercio, 1671.

<sup>21</sup> Una de las últimas exploraciones sobre la faceta científica de Sigüenza en Trabulse, Elías en “La obra científica de Sigüenza y Góngora (1667-1700)” en Mayer, Alicia (coord.) Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000. UNAM, México, 2000, pp. 93-124.

<sup>22</sup> *Recuperación y representación del pasado indígena como parte de una antigüedad clásica que situaba a la altura de los mas altos exponentes de la monarquía contemporánea, como prueba la elaboración del arco triunfal con que la nueva España recibe en 1680 al nuevo virrey don Tomas Antonio de la Cerda y Aragon Conde de Paredes y Marques de la Laguna quien permaneciera en ese cargo hasta 1686. En ese arco se desarrolla un proyecto iconográfico y monumentalista en el que aparecen representadas escenas relativas a los doce emperadores aztecas. De esta manera se expone, alegóricamente, a los ojos de las autoridades metropolitanas, la historia singular en que se apoya la “nación criolla” que recupera para si el heroísmo de los antepasados americanos durante la plena vigencia del régimen colonialista. La tensión ideológica que conlleva la representación ejemplifica bien la posición ambigua del letrado criollo y el constante proceso de negociación que se lleva a cabo, durante la cultura del barroco, entre los modelos provistos por la tradición metropolitana y los provenientes de la vertiente indígena anterior a la conquista. Según Sigüenza y gongora explica en su *Theatro*, tal representación proporcionaba ejemplos dignos de imitación; aunque procedían de pueblos considerados bárbaros, demostraban que los valores alentados por el imperio como base de su proyecto civilizador tenían una existencia universal que rebasaba los límites que podían percibirse desde una posición histórica limitada a las coordenadas espacio-temporales del viejo mundo. Los mexicanos eran así producto de una compleja genealogía que interconectaba los mitos europeos con la historia americana creando un imaginario sincretico que sustentaba la idea de la nación criolla como el espacio utópico en el que se producía la síntesis de civilizaciones y proyectos políticos concertados por la práctica colonialista*. Moraña, Mabel. “Sujetos sociales: poder y representación” en Chang-Rodríguez, Raquel (coord.) *Historia de la Literatura Mexicana. Vol. 2. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. México, Siglo XXI editores, 2002. Pp. 47-69, p. 57. Una opinión muy similar es la de Jorge Alberto Manrique: ciertamente ese no mendigar en la historia europea, sino hallar lo necesario en la propia (en la que se sentía como propia) era el empeño de Sigüenza, como lo era, en la historia y en otros terrenos, el empeño de los demás novohispanos, en “Del Barroco a la Ilustración”, en *Historia de México*, Salvat, México, pág. 367.

<sup>23</sup> *En el Teatro de virtudes políticas, Sigüenza, al contrario de sor Juana –quien toma el emblema de Neptuno para significar al virrey–, elige para el texto de su arco triunfal la historia ejemplar de los emperadores aztecas. En ello se cifra el arte del buen gobierno, a la manera de los grandes monarcas griegos y latinos. El pasado indígena está, pues, tomado como símbolo de una sociedad clásica. La República ideal se patentiza en el legendario tiempo prehispánico. Sigüenza hace un despliegue magnífico de su conocimiento del pasado autóctono y lo eleva a Edad de Oro histórica. El mundo indígena se ofrece, así, como uno de los sustentos míticos culturales asimilados por la ideología criolla*. Bravo Arriaga, María Dolores en “Identidad y mitos criollos en Sigüenza y Góngora” en Bravo Arriaga, María Dolores *La excepción y la regla : estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*. pp. 143-153, pág. 146.

<sup>24</sup> *Como ocurre con todas las construcciones de este tipo, el arte efímero ostenta e imita en su composición los elementos suntuarios arquitectónicos y se remite a los modelos clásicos*. Bravo Arriaga, María Dolores “Sic transit gloria mundi: sublimación del poder y la fama” en Farré Vidal, Judith *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2007, pp. 101-116, pág. 105. La cita es muy pertinente, aunque no estamos muy seguros de comprender que entiende la autora por “los elementos suntuarios arquitectónicos” o por “ostentar”.



en ellos. De hecho, Sigüenza titula la primera parte de su *Theatro de Virtudes Políticas*, “Motivos que puede haver en la ereccion de Arcos triumphales con que las Ciudades reciben a los príncipes”, en la que explica los orígenes del motivo, lo cual nos da una idea de la importancia que se otorgaba a la parte arquitectónica.

Aunque, los poetas cifraban buena parte de esa relación en la exégesis del conjunto (loa y explicación son algunos de los términos más utilizados en ese contexto), no es menos cierto que atisbaban también una cierta individualización en la “literalización” de la arquitectura. Veamos por ejemplo lo que dice Ribera:

*satisfarán los symbolos de sus celebradas empressas, que en el Arco Triumphal de su recebimiento se relevaron a la destreza de los pinceles vivas, y se crecieron a los alientos de los Poemas que las explicaron animadas (...) aquesta fabrica hermosa que los colores esmeran, que los poemas animan*<sup>25</sup>.

Ese aquesta fabrica hermosa que los colores esmeran, que los poemas animan, parece casi un canto al paragon de las artes en la Nueva España, dando pie de igualdad a arquitectura, pintura y literatura al mismo tiempo, tal y como veíamos en el capítulo anterior. Y también como veíamos antes, en cierto sentido, la estrecha relación entre arquitectura efímera y literatura festiva se manifiesta en ambas direcciones. Sólo así podemos entender las palabras de Bravo Arriaga:

*Todo parece indicar que las Relaciones de fiestas fueron escritas, en su mayoría, con la expresa intención de crear un monumento literario*<sup>26</sup>.

Un último inciso que no queremos dejar de hacer es el de que tradicionalmente se ha tendido a menospreciar a las relaciones festivas frente a la gran literatura<sup>27</sup>, y alguien

podrá pensar que ese es un argumento importante en contra de nuestros razonamientos. Para intentar desmontar esa impresión y observar la difusión que esta literatura tenía, podemos traer a colación el dato de que en 1699, Johann von der Ketten publicó en Amsterdam su *Apelles Symbolicus*, una bibliografía/catálogo de símbolos, imágenes y conceptos, obra en la que se cita la edición madrileña de 1690 del *Neptuno Alegórico* de sor Juana:

*Symbola etiam aliquot composuit Soror Joanna Ines de la Cruz (...) Neptunus Allegoricus (c) Matriti 1690*<sup>28</sup>.

## LOS ARCOS TRIUNFALES EN EL SEISCIENTOS NOVO-HISPANO, ARQUITECTURA E IMAGEN DE PODER

Así, como estamos viendo, la entrada triunfal en la Ciudad de México del virrey, además de ceremonia del poder real, y como tal de *actualización alegórica del dominio político y religioso de España sobre la Nueva España*<sup>29</sup> (para mi gusto, una de las mejores formulaciones sobre este fenómeno es la de Jaime Cuadriello que califica estas ceremonias como *refrendo del pacto colonial*<sup>30</sup>), constituía la ocasión ideal para la capital del virreinato de mostrar su grandeza, y para las clases urbanas virreinales, de la oligocracia novohispana, de ser reconocida como una parte fundamental de la sociedad del Antiguo Régimen.

Fiel remedo del triunfo imperial romano<sup>31</sup>, (una manera de entrada y recibimiento que se les hacía en Roma a los capitanes generales, con la mayor pompa y solemnidad<sup>32</sup>), en estas ceremonias la apropiación de los espacios urbanos, de la arquitectura y del urbanismo es constante:

*es por ello que los festejos coloniales se ponen en escena en el gran teatro del espacio público. Como señalábamos en un tra-*

<sup>25</sup> Ribera, op.cit. fols. 2r y 11v.

<sup>26</sup> Bravo Arriaga, Dolores. “Festejos, celebraciones y certámenes” en Chang-Rodríguez, Raquel (coord.) *Historia de la literatura mexicana*, vol. 2. Siglo XXI/UNAM, pág. 87, citando a Dalmacio Rodríguez.

<sup>27</sup> Uno de los estudiosos que mejor ha expresado esta imbricación literatura-historia presente en las relaciones festivas y su importancia subsiguiente es Bravo Arriaga, María Dolores en “Las Glorias de Queretaro como relación de fiesta y su percepción del paraíso” en Mayer, Alicia (coord.) Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000. UNAM, México, 2000, pp. 23-34, pág. 24: *textos interdisciplinarios en los que colindan, con igual importancia, la literatura y la historia. En pocas obras podemos darnos una idea tan puntual e la ideología y la mentalidad imperantes en el siglo XVII, como en ellas.*

<sup>28</sup> Praz, Mario. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. Roma, 1964, pág. 384. Citado en Selig, Karl-Ludwig. “Algunos aspectos de la tradición emblemática en la literatura colonial” en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* / coord. por Carlos H. Magis, 1970, pags. 831-837, p. 831.

<sup>29</sup> Mendez Bañuelos, Sigmund Jádmar “Ingenio y construcción alegórica en dos arcos triunfales novohispanos” en Mayer, Alicia (coord.) Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000. UNAM, México, 2000, pp. 40-41.

<sup>30</sup> Cuadriello, Jaime “Los jeroglíficos de la Nueva España” en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México, MUNAL, 1994, pág. 101.

<sup>31</sup> Una de las mejores explicaciones sobre el arco triunfal como elemento ideológico, su tradición, las diferencias entre la “epifanía” real y el “adventus” imperial, y su desarrollo histórico en Mendez Bañuelos, Sigmund Jádmar “Ingenio y construcción alegórica en dos arcos triunfales novohispanos” en Mayer, Alicia (coord.) Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000. UNAM, México, 2000, pp. 38-39.

<sup>32</sup> Checa Cremades, F. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987, pág. 79, citando al autor cordobés del siglo XVII Pedro de Mexía.

bajo anterior: El teatro como concepción barroca es el gran escenario del mundo, en donde “se mira” en la acepción griega de la palabra. No es gratuito que gran número de textos lleven el nombre de theatros [como] el de Sigüenza<sup>33</sup>.

Esta función “teatral” del arco de triunfo se veía reforzada por la propia arquitectura de la ciudad, el arco triunfal (...) se convierte (...) en una gloriosa afirmación del espacio que lo recibe<sup>34</sup>, como podemos deducir de las palabras de Sara Poot:

*En un acto de tal teatralidad pública, los arcos cumplían con su función espectacular: eran la fábrica de símbolos donde convergían el mito y el héroe. Estas magnas bienvenidas se hacían en un marco teatral apuntalado en los arcos de la ciudad y la catedral<sup>35</sup>.*

Y, así también, la apropiación del imaginario y la cultura arquitectónicos por parte de los diversos poderes (políticos, religiosos, económicos), de la misma forma que la dialéctica entre necesidades y tensiones por parte de esos poderes, es constante. Se nos es permitido, de esa manera, observar, en esos aspectos, un retrato bastante acucioso de la imbricación de ese imaginario y cultura arquitectónicos con la idea de poder en la sociedad del Virreinato<sup>36</sup>.

Pascual Buxó es muy claro en su defensa de los medios emblemáticos aplicados a la imagen de poder que el príncipe católico representa, y a mi modo de ver, sus palabras

son perfectamente extrapolables al papel de la arquitectura en esa representación,

*Como todas las obras adscritas a ese género pictórico-literario que se manifiestan sobre la base de efímeras fábricas arquitectónicas, el Neptuno alegórico se constituye como un monumental libro de emblemas en el cual, por medio de los ‘colores’ de la pintura (los ‘silogismos de colores’ como en otra parte los llamo sor Juana) [yo añadiría aquí las ‘formas’ de la arquitectura y sus ‘significantes’], se da concreción a las ‘ideas’ o imágenes que (...) representan el ideal político de un príncipe católico<sup>37</sup>.*

El cabildo municipal y/o el catedralicio dedicaban estas bienvenidas a los virreyes, convertidos ahora en los “Césares americanos” que traían la paz y la prosperidad a la Nueva España<sup>38</sup>. Y se contrataban para ello a los poetas más importantes del momento. Para ejemplificar este punto, recordemos las propias palabras de Sor Juana

*Ha sido el lucimiento de los arcos triunfales erigidos en obsequio de los señores virreyes que han entrado a gobernar este nobilísimo reino, desvelo de las más bien cortadas plumas de sus lucidos ingenios<sup>39</sup>.*

O pensemos, también, en literatos tan destacados como Alonso Ramírez de Vargas, autor de textos de esta

<sup>33</sup> Bravo Arriaga, Dolores. “El arco triunfal novohispano como representación” en *Espectáculo, texto y fiesta. Trabajos sobre el coloquio sobre Juan Ruíz de Alarcón y el teatro de su tiempo*. J. Amezcua y S. González (eds.). México, UAM, 1990, pp. 86-93. Sobre la relación entre teatro y fiesta: *surgen así las fiestas y el teatro como los dos instrumentos de culturalización más importantes y característicos del Barroco. Las primeras fundían la pintura, la arquitectura, la música o la literatura en una unidad de significación que tenía como objetivo deslumbrar a la masa de espectadores y provocar su adhesión sentimental –y por ello de gran eficacia– hacia sus organizadores*, en Portús, Javier. *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*. Tesis doctoral por la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992, pág. 4.

<sup>34</sup> Farré, Judith. “Sombras ofrecen las selvas para el descanso y soledades para el pensamiento: La entrada del virrey conde de Galve en México alogorizada en París (1688)” en *Revista de Humanidades del Tecnológico de Monterrey*, número 016, 2004, ITESM, Monterrey, pp. 15-48, pág. 16.

<sup>35</sup> Poot Herrera, Sara. “Cien años de teatralidad” en Chang-Rodríguez, Raquel (coord.) *Historia de la literatura mexicana*, vol. 2. Siglo XXI/UNAM, pp. 195-243, pág. 203.

<sup>36</sup> Esto ha sido objeto de numerosísimos estudios en los últimos tiempos. Sin ningún ánimo de agotar el tema, nos gustaría destacar entre los más recientes Ibáñez Martínez, Pedro Miguel “Arquitectura y poder en el espacio urbano: el caso de Cuenca (siglos XV-XVIII)” en Cabañas, Miguel. Amelia López-Yarti y Wifredo Rincon. *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2008, pp. 461-473. Un estudio clásico es el de Cámara, Alicia “El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid en el Renacimiento” en *Madrid en el Renacimiento*. Madrid, 1986.

<sup>37</sup> Pascual Buxó, José “Función política de los emblemas en el ‘Neptuno alegórico’ de sor Juana Inés de la Cruz” en Margo Glanz (ed.) *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 1998, pp. 245-255, pág. 247.

<sup>38</sup> Montes González, Francisco. “Prometheo, undique clariori. El arco catedralicio para el recibimiento del virrey marqués de Casa fuerte en México”, en *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Rafael García Mahiques y Vicente Francesc Zuriaga Senent (eds.), 2 vols., Valencia, Biblioteca Valenciana, 2008, vol. II, pág. 1137.

<sup>39</sup> Cruz, Sor Juana Inés de la. Op. cit. pág. 778.

naturaleza como el *Elogio panegírico*<sup>40</sup>, para el virrey marqués de Mancera en 1664; el *Simulacro histórico y político*<sup>41</sup>, para el virrey conde de Galve en 1688; o el *Zodiaco ilustre de blasones heroicos*<sup>42</sup>, para el virrey conde de Moctezuma en 1696. O en Juan Guevara, autor del *Elogio panegírico y aclamación festiva, diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises verdadero*<sup>43</sup>, para el virrey Duque de Albuquerque, en 1653. Todos ellos poetas extremadamente conocidos en su época, y por tanto genuinos representantes de ese grupo social al que nos hemos estado refiriendo continuamente.

Así, y como mencionábamos unas líneas más arriba, las entradas triunfales constituían el equivalente para el virrey de la ceremonia que celebraba el acceso del príncipe al trono:

*El ritual de entrada real del nuevo monarca constituía el acto político fundamental; servía para refrendar la alianza entre el rey y el reino, comprometiendo al primero a respetar las leyes y costumbres de su pueblo, y obligando a los vasallos a su servicio y obediencia cuando fuera necesario para el socorro del rey*<sup>44</sup>.

Pero nos hallamos también ante una sacralización del poder político, que requería así de “templos” al efecto. De esta forma esas construcciones efímeras devenían casi en lugares consagrados a los nuevos gobernantes, como

apunta sor Juana: en cuya montea (...) ostentando el arco (...) no ser menos que fábrica consagrada a tanto príncipe<sup>45</sup>. Esta sacralización de la arquitectura de los arcos triunfales ya había sido observada por el propio Manuel Toussaint quien en su introducción a la edición facsímil de la *Loa con la descripción poética del arco*<sup>46</sup>, de sor Juana comparaba los arcos con retablos y portadas de templos, alcanzando esta comparación todo su sentido si aceptamos una función doctrinal en ambos.

Además de esa función cuasi-sacralizadora de la figura del virrey, no podemos olvidar tampoco que la arquitectura efímera cumplía una función física. Por el arco se “había de pasar”, el gobernante homenajeado debía de “cruzarlo”, y ese cruce tenía también un significado ritual-ceremonial que reforzaba la importancia retórica de la arquitectura. Davidson insiste en ese papel en referencia a los arcos de Sigüenza y sor Juana en 1680.

*Al pasar a traves de esos arcos (...) el virrey implícitamente aceptaba la instrucción que le ofrecían con respecto a la dignidad y la distinción cultural de la Nueva España y la heroica responsabilidad de su nuevo oficio*<sup>47</sup>.

Y es el propio Sigüenza el que nos pone en términos contemporáneos esa explicación:

<sup>40</sup> *Elogio panegírico, festivo aplauso, iris político y diseño triunfal de Eneas verdadero con que la muy noble y leal ciudad de Mexico recibió al Exmo señor D. Antonio Sebastián de Toledo y Salazar, Marqués de Manzera, Señor de las cinco Uillas y de la del Mármol: Cavallero de la Orden de Alcantara: Administrador perpetuo de Puertollano: del consejo de Guerra: Virrey Governador y Capitan General de esta Nueva España y Presidente de su Real Chancillería a quien lo consagra Don Alonso Ramirez de Uargas. México, en la imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, 1664.*

<sup>41</sup> Ramírez de Vargas, Alonso. *Simulacro historico politico, idea symbolica del heroe Cadmo que en la sumptuosa fabrica de vn arco Triumphal, dedica festiva y consagra obsequiosa, la Illustrissima Imperial Iglefia Metropolitana de Mexico, al Exmo. Sr. D. Gaspara de Sandoval Sylva y Mendoza Conde de Galve del Consejo de su magestad. Cavallero del orden de Alcantara, Comendador de Salamanca en la misma Orden, Gentilhombre de la Camara de su Magestad. Virrey lugarteniente del Rey nuestro Señor, Governador y Capitan General desta Nueva España y Prefidente de su Real Chancilleria. Discurrido por D. Alonso Ramirez de Vargas. Con licencia en Mexico, por la viuda de Francisco Rodriguez Lupercio. Año de 1688.*

<sup>42</sup> Ramírez de Vargas, Alonso. *Zodiaco ilustre de blasones heroicos girado del sol político, imagen de principes, que ocultó en su Hércules Tebano la sabiduría mitológica deziphrado en poeticas ideas y expresado con colores de la pintura que en el festivo aparato de el Triumphal Arco en el mas fausto dia dispuso, y erigió al Exmo. Señor don Joseph Sarmiento de Valladares cavallero del orden de Santiago Conde Moctefuma y de Tula vizconde de Ilucan Señor de la villa de Monterofano y de la Pefa del Consejo de su Majestad Virrey Governador y Capitan General de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia y Chancillería que en ella reside. La Santa Iglesia Metropolitana de México. Compuesto y ahora descripto por D. Alonso Ramirez de Varga. México, en la imprenta de Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1696.*

<sup>43</sup> En México, en la imprenta de Hipólito Rivera, año de 1653.

<sup>44</sup> García Bernal, José Jaime. “Triunfos reales y teatros funerarios. Del ritual ciudadano al salón cortesano (siglos XVI-XVIII)” en Camacho Martínez, Rosario. Reyes Escalera Perez (coords.) *Fiesta y simulacro*. Exposición en el Palacio Episcopal de Málaga, 19 de septiembre-30 de diciembre de 2007. Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 64-83.

<sup>45</sup> Cruz, Sor Juana Inés de la. Op. cit. pág. 788.

<sup>46</sup> Publicada por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en 1952.

<sup>47</sup> *The two magnificent arches constituted, in their silent oratory of image and inscription, a set of clarification and expansions of the customary oaths: by passing through these arches, which were also available to the inspection of the populace, the Viceroy implicitly accepted the instruction which they offered concerning the dignity and cultural distinctiveness of New Spain and the heroic responsibility of his own new office.* Davidson, Peter “Mexico, 1680, Summary of the First Part of the Festival: Carlos Sigüenza y Góngora’s Theatre of Political Virtues/Teatro de virtudes políticas” en *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, vol. 1. J. R. Mulryne, Helen Watanabe-O’Kelly, Margaret Shewring (eds.). Ashgate, Hampshire, 2004, pp. 360-362, pág. 361.



El que la vez primera, que a los Principes y Governadores fe les franquean las puertas, fea quando en ellas estuvieren ideadas las virtudes heroycas de los mayores, para que depues to alli todo lo que con ellas no convinieren, entren al exercicoi [sic] de la autoridad, y del mando adornados de quantas perfecciones fe les proponen para exemplar del gobierno<sup>48</sup>.

No es baladí el hecho de que Sigüenza elija, más que la idea de conmemoración victoriosa del arco triunfal, la de contrato político con la analogía de la puerta de entrada a la *urbs*:

No son estas fabricas remedo de los arcos que se consagraban al triunfo, sino las puertas por donde la ciudad se franquea.

Como dice Méndez Bañuelos, se apela al valor simbólico de la puerta como lugar de transfiguración<sup>49</sup>. Efectivamente, la arquitectura tiene en sí misma el poder de permitir acceder al gobernante a la fama, siempre y cuando este entienda la representación de virtudes que simboliza, comprenda los valores morales que explicita a través de su representación retórica de las características republicanas (de la *res publica*) y haga honor al compromiso político que le presentan sus futuros gobernados, mediante (entre otros) los recursos retóricos de esta “arquitectura romana”<sup>50</sup>.

## ¿ARQUITECTURA Y MITOLOGÍA?

Como *Sagrado Proteo*, así caracteriza el anónimo autor del arco erigido por la Iglesia Metropolitana de México para recibir a su nuevo prelado el Arzobispo Francisco de Aguiar y Seixas en 1683<sup>51</sup>. *Apolo peregrino* fue como se identificó al arzobispo don Marcelo López de Azcona en 1653<sup>52</sup>. *Padre y monarca de las aguas, Neptuno*, es como Sor Juana, por su lado, elige definir al virrey Tomás de la Cerda, en el Arco Triunfal, también erigido por el Cabildo Metropolitano.

Un vastísimo panteón grecorromano se ofrecía a los ojos de los poetas novohispanos del seiscientos, hasta el punto de que su posibilidad de elección era casi interminable. Y aún así, se hallaban ante la obligación de escoger con originalidad y sorpresa una divinidad olímpica adecuada a las circunstancias.

Sin ánimo de cansar al lector, pero con la necesidad de confirmar este punto, recordaremos al virrey Conde de Baños, quien es identificado por el Bachiller Fernández Osorio como *Iupiter benévolo* en 1660, o al virrey don Pedro Colón de Portugal, quien, a su vez, es definido como *original Perseo* en 1673 por Diego de Ribera y Miguel Perea de Quintanilla. Al virrey Conde de Galve, *alegorizado en Paris*, por Francisco de Azevedo<sup>53</sup> (ceremonia del Cabildo municipal), y transformado en el legendario fundador de la Tebas Griega, Cadmo, otra vez por Alonso Ramírez de Vargas<sup>54</sup> (arco de la Catedral) en 1688. Al conde de Alva

<sup>48</sup> Sigüenza, op.cit.

<sup>49</sup> Méndez Bañuelos, Sigmund Jádmar “Ingenio y construcción alegórica en dos arcos triunfales novohispanos” en Mayer, Alicia (coord.) Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000. UNAM, México, 2000, pág. 53.

<sup>50</sup> Sobre la cuestión de los valores republicanos en la arquitectura romana recomendamos la lectura de Baldwin Smith, E. *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*. New Jersey, Princeton University, 1956. O Zanker, Paul. *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid, Alianza, 1992.

<sup>51</sup> Autor anónimo, *Transformación theopolítica, ydea mitológica del Príncipe Pastor, sagrado Proteo, alegorizada en imágenes, descifrada en números que en el aparato magnifico del triumphal arco y padrón glorioso, en el fausto día de su plausible recibimiento dispuso y consagró al Ill[ustris]mo y Rev[erendis]mo Señor D[octo]r D[on] Francisco de Aguiar Seijas [...] La siempre Augusta Iglesia Metropolitana de México*. En México, año de 1683. El festejo fue recogido también por Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables*, t. II, pág. 56.

<sup>52</sup> *Esfera de Apolo y teatro del Sol exemplar de prelados, en la suntuosa fábrica y portada triunfal que la muy avgsta y esclarecida iglesia metropolitana de Mexico erigio en festivos aplav sos a la venida del ilustrissimo señor Don Marcelo Lopez de Azcona, meritissimo colegial mayor del Colegio de San Ildefonso de Alcalá, dignissimo prior de Roncesvalles y arçobispo de Mexico(...)*. En México, imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, en 1653.

<sup>53</sup> Azevedo, Francisco de. *Sylva explicativa del arco con que celebros la entrada de el Excelentissimo Señor D. Gaspar de Sandoval, Cerda, Sylva y Mendoza, Conde de Galve, Gentilhombre de la Camara de su Majestad con ejercicio, Comendador de las encomiendas de Salamca, y Ceclavia en la orden, y Caballeria de Alcantara, Alcalde perpetuo de los Reales Alcazares, Puertas y puentes de la Ciudad de Toledo y del Castillo y Torres de la de Leon, y cuyas son Las Villas del Tortola y Sazedon, del Consejo de su Majestad, su Uirrey, Lugarteniente, Governador, Capitan General y Presidente de la Real Audiencia y Chancilleria de la Nueva España. Recibiendolo por su Principe la muy noble y leal Ciudad de Mexico. Alegorizada en Paris por el Br. Francisco de Azevedo. Año de 1688*. En México, por la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1689. Nettie Lee Benson Library, University of Texas at Austin.

<sup>54</sup> Ramírez de Vargas, Alonso. *Simulacro histórico político, idea simbólica del héroe Cadmo que en la suntuosa fábrica de un arco triunfal dedica festiva y consagra obsequiosa, la ilustrísima, imperial iglesia metropolitana de México al Exmo. Sr. Don Gaspar de Sandoval, Silva y Mendoza, conde de Galve del Consejo de su Magestad Cavallero del Orden de Alcantara, Comendador de Salamea en la mifma Orden Gentilhombre de la Camara de su Magestad, Uirrey lugarteniente del Rey nueftro señor Governador y Capitan General de efta Nueva España y Prefidente de fu Real Chancilleria, difcurrido por don Alonso Ramírez de Vargas*. México, por la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1688.

de Aliste, desdoblado en Perseo en el arco del Cabildo Municipal<sup>55</sup>, y en *Hércules pacífico*, en el de la Catedral<sup>56</sup>, en 1650. Al duque de Albuquerque, Marte Catholico por parte del Cabildo Catedralicio<sup>57</sup> y *Ulises verdadero*, por parte del Ayuntamiento<sup>58</sup>, en 1653. Al virrey Conde de Salvatierra, equiparado por Matías de Bocanegra S.I. con Prometeo<sup>59</sup>, en 1642. O al marqués de Mancera, convertido por obra de Alonso Martínez de Vargas en *Íncito Eneas*<sup>60</sup>, en 1664 (para el que piense que nos hallamos ante un fenómeno exclusivo de la Ciudad de México, habría que recordar que en el mismo año, el cabildo catedralicio poblano convirtió al propio don Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera en el gallardo *Perseo, príncipe esclarecido del Asia*)<sup>61</sup><sup>62</sup>.

De hecho esta variedad era, en cierto modo buscada, para evitar las repeticiones, como hubo de hacer en 1688, Francisco de Azevedo, cuando declaraba que:

Aunque tuve escogida la de este [Eneas] para asunto de mi alegoría me hizo apartar de este dictamen el haber celebrado con ella la entrada del Excelentísimo Señor Don Antonio Sebastián de Toledo, de Virrey en esta ciudad el año de 1664 (...) el eruditísimo ingenio de D. Alonso Ramírez de Vargas.

Parece inútil, por tanto, insistir demasiado en que los temas mitológicos fueron la principal fuente de inspiración para el diseño de arquitecturas efímeras en la Nueva España, tal y como menciona Peter Davidson con respecto al Neptuno Alegórico de sor Juana: *she makes constant use of works of referente available to the seventeenth-century scholar, but equally of interpretations of antiquity in the light of contemporary aesthetics*<sup>63</sup>.

Pero también parece clara, y sobre esto tal vez sería útil insistir algo más, la utilidad simbólica de la identificación entre deidades olímpicas y gobernantes novohispanos, ya que, como bien nos presenta Dolores Bravo, citando de nuevo a Sor Juana:

<sup>55</sup> Alavés Pinelo, Alonso de. *Astro mythológico político que en la entrada y recebimiento del excellentísimo señor don Lvis Henríquez de Guzmán, conde de Alva de Aliste, de Villafior, Señor de las Villas de garrobillas Caruajales Membibre, Castro, Caluon y lugares de su iurisdiccion, Alferez y Alguacil mayor de la Ciudad de Çamora, Alcayde perpetuo de las Torres y Fortalezas della, Alcalde Mayor de Sacas y Escriuano mayor de rentas de la dicha Ciudad, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, Virrey Lugarteniente del Rey Nuestro Señor Gouernador y Capitan General de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia y Chancilleria della consagró la ilustrísima nobilissima y muy leal ciudad de Mexico Metropoli del Imperio Occidental en el Arco Triumphal que erigio por tropheo a la immortalidad de su memoria (...) compúsolo y agora lo describe el licenciado don Alonso de Alavés Pinelo Abogado de la Real Audiencia de esta Nueva España y Teniente General de Corregidor desta Ciudad por s Magestad. Con licencia. Impreso en México por Juan Ruíz. Año de 1650.*

<sup>56</sup> Portada alegórica, espejo político, que la augusta y muy esclarecida iglesia metropolitana de México dedicó al excelentísimo Señor Don Luis Henríque de Guzman, conde de Alva de Aliste y Villafior, Grande de España, Gentilhombre de la Camara de sv Magestad, del Habito de Alcantara, Comendador de Cabeza el Bvey, Virrey, Governador y Capitan General desta Nueva España, Presidente de su Real Chancilleria. México en la imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, año de 1650.

<sup>57</sup> Marte Catholico, Astro Politico, Planeta de heroes y ascendente de Príncipes, que en las lúcidas sombras de una Triunfal Portada ofrece, representa, dedica la siempre esclarecida Sacra, Augusta Iglesia Metropolitana de Mexico, al Exmo. Sr. Don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Albuquerque Marques de Cadereyta y de Cuellar, conde de Ledesma y de Huelma. Comendador de la Orden de Santiago. Gentilhombre de la Camara de fu Mageftad, Capitan General en propiedad de las Galeras de Epaña, Virrey, Governador Capitan General de la Nueva Epaña y Prefidente de fu Real Chancilleria (...). En México, en la imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, año de 1653.

<sup>58</sup> Elogio panegírico y aclamación festiva, diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises verdadero. Consagrata al Excelentissimo Señor Don Francisco Fernandez de la Cueva Duque de Alburquerque, Marques de Cadereyta y Cuellar, Conde de Ledefma y Guelma: Señor de la Villa de Molbeltran con otras muchas; Cavallero del Señor Santiago; Gentilombre de fu magestad: General en propiedad de las Galeras Reales; Virrey Governador y Capitan General de la Nueva Epaña y Prefidente desta fu Real Chancilleria. La muy Leal y la Myr Ilustre Imperial Ciudad de Mexico como a sv defensor en la guerra y como a fu confervador en la paz. Impreso en México por Hipolito de Rivera, 1653.

<sup>59</sup> Bocanegra, Matias de. *Theatro gerarchico de la Luz, pyra chriftiano polytica del gobierno que la muy leal muy ylustre Imperial ciudad de Méxicoerigio en la Real Portada que dedico al Excellmo. Señor D. Garcia Sarmiento de SotoMayor y Luna Conde de Salvatierra, Marques de Sobrofo, Señor de las villas de las Hacahas de la Franquera y tierra de San Martin, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, Cauallero de la Orden de Santiago, Comendador de la Villa de los Santos de Mamona en sv feliz venida por Virrey Governador y Capitan General de epta Nueva Epaña Por el P. Mathias de bocanegra de la Compañía de Iesus. En la imprenta de Juan Ruíz, año de 1642.*

<sup>60</sup> Vid. supra.

<sup>61</sup> Diseño de la alegórica fábrica del arco triunfal que la santa iglesia cathedral de la Puebla de los Angeles erigió en aplauso del Exmo. Sr. Don Antonio Sebastián de Toledo (...). Impreso en Puebla en 1664. Citado en Maza, op. cit. pág. 95.

<sup>62</sup> Un repaso más exhaustivo al uso de la mitología en piras fúnebres y arcos triunfales en Osorio, Ignacio. "El género emblemático de Nueva España". En *Omnia*. Revista de la Coordinación General de Estudios de Posgrado, año 3, núm. 2 (México, junio 1987), UNAM, pp. 17-23.

<sup>63</sup> Davidson, Peter. "Sor Juana's sources for Neptuno Alegorico" en *Europa triumphans: court and civic festivals in early modern Europe*, Volumen 1 J. R. Mulryne, Helen Watanabe-O'Kelly, Margaret Shewring, pp. 358 y ss.

También de ahí proviene la necesidad y la magnificencia de la fiesta: que los celebrados, el príncipe eclesiástico y el civil, sean exaltados a la categoría de divinidades. No son gratuitas las palabras de sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) en el *Neptuno Alegórico* cuando dice: “Demás que las fábulas tienen las más su fundamento en sucesos verdaderos; y los que llamó dioses la gentilidad fueron realmente príncipes excelentes, a quienes por sus raras virtudes atribuyeron divinidad”. Esta cita (...) nos aclara en buena medida el por qué a los poderosos, homenajeados en los arcos triunfales o en los túmulos funerarios se les comparaba con semidioses, héroes o dioses de la Antigüedad grecolatina<sup>64</sup>.

Y es que los preparativos realizados para las ceremonias triunfales en el virreinato, presentaban un enorme y, a la vez, doble interés. Efectivamente, por una parte, presentan una rica reelaboración del humanismo de origen renacentista, poniendo de relieve la posible conexión con una antigüedad mitológica de la capital del virreinato<sup>65</sup>, o a la identificación de los virreyes (y por ende de quienes son trasuntos: de su Católica Majestad) con los grandes héroes y dioses clásicos (aludiendo en algunas ocasiones, por poner sólo un ejemplo de adaptación al marco virreinal, a sus condiciones metafóricas de reyes solares que igual brillaría sobre sus súbditos metropolitanos que sobre los americanos).

Y por otro lado, el propio discurso es una manipulación de los propios mitos, proponiéndolos como paradigmas de virtudes (a la manera de los *Ovidios moralizados*) que epitomizan las del homenajeado. Los arcos triunfales, en sí mismos, poseerían una simbología que podríamos definir como mitológica primero y política/divinizada después, al convertir al homenajeado ora en deidad olímpica, con unas determinadas virtudes morales que se pretenden resaltar; ora en el culmen sacralizado del cuerpo social novohispano.

Esta función de paradigma virtuoso (casi de *speculum princeps*) se halla reflejada tal vez mejor que en ningún otro lugar en el propio *Theatro* de Sigüenza y Góngora:

*Es providencia estimable el que a los príncipes sirvan de espejos donde atiendan a las virtudes con que han de adornarse los arcos triunfales que en sus entradas se erigen, para que de allí sus manos tomen ejemplo, o su autoridad y poder aspire a la emulación de lo que en ellos se simboliza en los disfraces de triunfos y alegorías de manos.*

Pero yendo aún más allá, hacia un plano estrictamente arquitectónico, podemos considerar que estos festejos constituían una metamorfosis efímera en la que no sólo los propios homenajeados se convertían en divinidades mitológicas ellos mismos, sino que la ciudad se transformaba en un escenario “olímpico” en el más amplio sentido de la palabra.

¿Qué mejor escenario para narrar una historia acontecida en la Hélade, y en la que participaban las divinidades grecorromanas que un panteón olímpico que responda a una descripción como ésta?

*Pompa triunfal con treinta varas a la eminencia, y diez y feis a la anchura: la primera fachada en tres ordenes de Arquitectura: Jónica, Corintia y Compofita. Eran de la Jónica los ornatos columnas estriada, corniza en sus frifos, tarjas y tropheos orlados con flores, y metopas aliños primorosos del arte. A la corintia hermozeaban columnas reveftidas de hojas, y pimpollos, y los capiteles de hojas, y medias cañas, y con plinto por fundamento, la corniza que le feguia, era igual en orden con guarniciones, motilas relevadas vnidas con lazos, y tarjas. Coronaba vn sotabanco la corniza con piedras adiamantadas, y normas. La tercer fue orden compofita adornada galanamente de columna estriada a los tercios, y el otro reueftido de pimpollos, y fu capitel compuesto de las dos ordenes Jonica y Corinthia, por donde los antiguos la llamaron Compofita. Su basa jonica, la fotabanca que le coronaba era de fu correffpondencia de entretextida lazeria<sup>66</sup>.*

¿Cómo no iba a ser significativa una arquitectura que incluso se identifica ella misma con deidades clásicas, como el *Jano de luces y sombras*<sup>67</sup>, como denomina Francisco de Azevedo su arco de dos fachadas para el virrey conde de Galve?

No deja de ser significativo también que cuando Sigüenza elige loar la Antigüedad mexicana en lugar de la clásica en su *Teatro Político*, ello ocurre sin detrimento de la calidad “clásica” de la arquitectura que constituye el marco del evento. Es decir, la Antigüedad era negociable en su calidad ejemplar, la arquitectura antigua, por el contrario, no lo era.

Pero es que además, en ese sentido la arquitectura poseería en sí esa misma capacidad de transformación moral a la que hacíamos referencia con anterioridad, lo que a la vez la convertiría no sólo en una arquitectura “olímpica”, sino sobre todo, en una “arquitectura elocuente”. Una ar-

<sup>64</sup> Bravo Arriaga, María Dolores “Festejos, celebraciones y certámenes” en Garza Cuarón, Beatriz. Georges Baudot. Raquel Chang-Rodríguez (eds.) *Historia de la literatura mexicana*. Vol. 2, México, Siglo XXI editores, pág. 85.

<sup>65</sup> Vid. capítulo I.

<sup>66</sup> Ramírez de Vargas, Alonso. *Elogio panegírico, festivo aplauso* (...). México, 1664.

<sup>67</sup> Azevedo, Francisco. Op.cit.



quitectura que se dirigiera al pueblo y le hablaría de las grandiosas virtudes del gobernante. Y es que nada menos que como *Demóstenes mudo con voces de colores*<sup>68</sup> o como *Cicerón sin lengua* caracteriza sor Juana a la arquitectura de los arcos triunfales:

*El arco mismo es, en este sentido, y según los conceptuosos versos de sor Juana, el “Cicerón sin lengua”, el “Prometeo de lienzos”, y el “Dédalo de dibujos”, que “habla” de las grandezas del príncipe eclesiástico o civil. Es por ello que no resulta sorprendente observar que las castas incultas, y en gran medida analfabetas, estén familiarizadas con los códigos de representación contenidos en un arco triunfal, con un lenguaje simultáneo que emplea signos plásticos y verbales. La cultura es visual y auditiva, medios perfectos del didactismo doctrinal*<sup>69</sup>.

No es de extrañar, por tanto, la familiaridad con la que las élites intelectuales hablan de la arquitectura clásica (y a la vista de las anteriores palabras de Dolores Bravo Arriaga, cabría pensar también, ¿por qué no?, el resto de toda la compleja sociedad novohispana).

Es evidente, por tanto, que la arquitectura no sólo no podía escapar a esta “lectura moral”, sino que su raigambre clásica la convertía también en el mejor escenario que estas ceremonias podían tener desde un punto de vista icónico-visual, dado el contenido moral/ moralizante que a las formas grecorromanas se les suponía<sup>70</sup>.

Finalmente habría que decir que la reivindicación de un pasado arquitectónico-urbanístico clásico obedecía, además de a esta función teatral, al papel preponderante que los estudios literarios clásicos tenían en la formación de las élites novohispanas.

Abundando en este tenor, no podemos olvidar como Pascual Buxó insiste, de manera muy acertada, en remarcar como Sor Juana insiste y “denota” con los órdenes

arquitectónicos, de una manera similar a cómo lo hace con las figuras alegóricas:

*así lo entendía la misma sor Juana cuando, al describir la mon-tea del arco, ponderó la perfección de sus órdenes arquitectónicos (...) esa fábrica, se echaba de ver que estaba consagrada a un alto príncipe (...) cautivados por las ingeniosas hazañas del entendimiento*<sup>71</sup>.

## ARQUITECTURA E IMAGEN RETÓRICA DEL PODER. UN EJEMPLO

Como muy bien ha demostrado Dalmacio Rodríguez, es imposible no considerar la arquitectura de los arcos triunfales como un género retórico en sí mismo<sup>72</sup>. Efectivamente el lenguaje arquitectónico de estos arcos se halla definido

*por un conjunto de reglas de procedimiento, o preceptos, para conseguir un objetivo que (...) es persuadir, es decir, como un discurso retórico (...) y en su composición se valdrían de las operaciones retóricas instauradas desde la antigüedad clásica: inventio, dispositio, elocutio, e incluso, memoria y actio*<sup>73</sup>.

Si estamos dispuestos a aceptar una naturaleza discursiva (ergo, textual), para la arquitectura efímera de los triumphi novohispanos, entonces deberemos ser consecuentes a la hora de pensar que la retórica es algo consustancial a esas construcciones<sup>74</sup>.

Y es que no debemos olvidar que cuando sor Juana habla de la “Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula” al detallar las ideas que fundamentan todo su discurso alegórico, es a la palabra “fábrica” (un término de indudables significados arquitectónicos) como abarcadora de todo el conjunto a la que le aplica el adjetivo “alegórica”<sup>75</sup>.

<sup>68</sup> Sabat de Rivers, Georgina “El Neptuno” de Sor Juana: fiesta barroca y programa político en *University of Dayton Review*, Vol. 16, núm. 2 (Spring 1983), pp. 5-7 y 63-73.

<sup>69</sup> Bravo Arriaga, Maria Dolores en “El arco triunfal novohispano como representación” en Bravo Arriaga, Maria Dolores *La excepción y la regla: estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*. pp. 173-180, pág. 175.

<sup>70</sup> Sobre el carácter simbólico de la arquitectura, vid. cap. III.

<sup>71</sup> Pascual Buxó, José “Poética del espectáculo barroco: el Neptuno alegórico de sor Juana” en Farré Vidal, Judith (ed.) *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2007, pp. 48 y 49.

<sup>72</sup> Rodríguez Hernández, Dalmacio. “Los arcos triunfales en la época de Carlos II: una aproximación desde la retórica” en Farré Vidal, Judith. *Teatro y poder en la época de Carlos II: fiestas en torno a reyes y virreyes*. Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 267-287.

<sup>73</sup> Ibid. pág. 270. Lo cual por otra parte no debe causarnos demasiada extrañeza ya que son muchos los autores que consideran que la retórica como disciplina se constituyó a lo largo del Siglo de Oro hispano en el código literario fundamental en torno al cual se generaba cualquier tipo de texto.

<sup>74</sup> *de primado de la retórica en las artes* habla Méndez Bañuelos. Méndez Bañuelos, Sigmund Jádmar “Ingenio y construcción alegórica en dos arcos triunfales novohispanos” en Mayer, Alicia (coord.) *Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000*. UNAM, México, 2000, p. 39.

<sup>75</sup> Pascual Buxó, José “Poética del espectáculo barroco: el Neptuno alegórico de sor Juana” en Farré Vidal, Judith (ed.) *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2007, pág. 52.

Otros autores del siglo XVII insisten en este carácter retórico<sup>76</sup>, así por ejemplo, el anónimo autor de la *Transformación theopolítica, ydea mthológica del Príncipe Pastor, sagrado Proteo, (...) en el fausto día de su plausible recibimiento dispuso y consagró al Ill[ustrisi]mo y Rev[erendisi]mo Señor D[octo]r D[on] Francisco de Aguiar Seijas, quien dice que la obra fue en forma de arco una oración panegírica adornada de variedad*<sup>77</sup>.

Y es que efectivamente, ambas (la imagen retórica del poder y la arquitectura) se entrelazan, los medios de la una sirven a los fines de la otra y viceversa, y sus lenguajes llegan a confundirse por completo. Y pocos ejemplos más interesantes de ello podremos encontrar que la pequeña historia oculta en el octavo lienzo de Sor Juana en el *Neptuno alegórico*:

*En el octavo y último lienzo (que fue el que coronó toda la monte) se pintó el magnífico templo mejicano de hermosa arquitectura aunque sin su última perfección, que parece le ha retardado la Providencia, para que la reciba de su patrón y tutelar Neptuno, nuestro excelentísimo héroe. En el otro lado se pintó el muro de Troya, hechura y obra del gran Rey de las Aguas, como lo dice Virgilio en el Libro 9 de la Eneida (...) se pintó en el tablero a Neptuno como dueño principal de la obra con muchos instrumentos de arquitectura, y a Apolo con la lira, a cuyo son obedientes contra su natural inclinación, que es: Tendere deorsum, se levantaban las piedras a componer la misteriosa fábrica, ayudando con su dulzura al soberano arquitecto Neptuno*<sup>78</sup>.

La *pictura*, situada en un lugar destacado de la parte central, incidía en uno de los aspectos esperados del gobierno del nuevo virrey más importantes para sor Juana, para las élites novohispanas, y, probablemente, para el ca-

bildo catedralicio (a mi modo de ver, debería haber pocas dudas sobre la “mano” de los canónigos catedralicios a la hora de solicitar a la jerónima que este tema fuera incluido en el arco triunfal).

Para insistir en el punto, se dispuso en el pedestal del lienzo la siguiente octava, que acababa de explicar el significado último de todo el jeroglífico.

*Si debió el teucro a la asistencia  
del gran Neptuno fuerza y hermosura  
con que al mundo ostentó sin competencia  
el poder de divina arquitectura,  
aquí, a numen mejor, la Providencia,  
sin acabar reserva esta estructura,  
porque reciba de su excelsa mano  
su perfección el templo mexicano.*

De hecho, no era la primera vez que algo así ocurría. En 1653, el cabildo catedralicio había recurrido a una argucia poética semejante y con idéntica finalidad (recordar al prelado la necesidad de la finalización del templo metropolitano), en el arco de triunfo del Arzobispo López de Azcona, identificado con Apolo, tanto en la *pictura*<sup>79</sup>, como en el mote<sup>80</sup>.

Y, de nuevo en 1660, en el arco del virrey Juan de la Cerda, conde de Baños, escrito por el bachiller Pedro Fernández Osorio<sup>81</sup>,

*se aprovechó para recordar al virrey ciertos deberes edilicios y así, arriba de cada orbe, iba “un templo cuya fábrica no llegaba a los cabales” y “una ciudad con algunas ruinas que culpaban las injurias de sus inundaciones” o sea la catedral y la propia ciudad de México*<sup>82</sup>.

<sup>76</sup> Es común que las “descripciones” hagan mención de la vinculación retórica de los arcos, aún cuando no tengan una naturaleza estrictamente verbal. Ibid.

<sup>77</sup> refiere que la construcción efímera “fue en forma de arco una oración panegírica adornada de variedad”(…) es patente que se adscribe el arco a un género retórico y que se atribuyen cualidades de ciertas figuras retóricas a los efectos que producen las imágenes. Ibid. pág. 271.

<sup>78</sup> Cruz, Sor Juana Inés de la. Op.cit. pág. 799.

<sup>79</sup> Contenía un prodigioso caso que Apolo obró en Troya, en beneficio de sus ciudadanos, a su rey Laomedonte, cuando éste, queriendo fortificar la ciudad, intentó cercarla de fuertes muros. Llegó a esta sazón Apolo a su reino, y como tan diestro y suave músico, al dulce son de su instrumento y con la concertada armonía de su templada lira, se descuadernaban los peñascos de sus asientos y, atraídos por la suavidad de su instrumento sonoro, se ajustaban unos contra otros, labrándose así los soberbios muros de Troya. Autor anónimo, *Esfera de Apolo y teatro del Sol, en la suntuosa fábrica y portada triunfal* (...). En México, imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, en 1653. Citado en Maza, Francisco de la. *La mitología clásica en el arte colonial de México*. UNAM, México, 1968, pp. 89 y ss.

<sup>80</sup> *Mira a tu Iglesia, que a su ser aspira,  
Peñascos labra y corazones duros  
Y en lo humano y divino tendrá medras  
Si pechos labras y si ajustas piedras*. Ibid.

<sup>81</sup> Fernández Osorio, Pedro. *Iupiter benevolo, astro ethico politico, idea symbolica de principes que en la sumptuosa fabrica de un arco triumphal dedica obsequiosa y consagra festiva la illustrisima iglesia metropolitana de Mexico, al Ex<sup>o</sup> señor D. Iuan de la Cerda, y Leiba, y La Adrada, virrey, governador, y capitan general desta Nueva España, y presidente de su real chancilleria*. México, Imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, 1660. Nettie Lee Benson Library, University of Texas.

<sup>82</sup> Citado en Maza, op. cit. pág. 93.

Volviendo a sor Juana, para recibir al nuevo virrey antes del preceptivo *Te Deum*, el arco triunfal se colocaría sobre una de las inacabadas fachadas de la Catedral, casi a manera de otra muda reivindicación (aunque ya en 1667 el Templo Metropolitano se hallaba básicamente acabado, todo su ornato se encontraba aún sin finalizar, incluyendo la fachada)<sup>83</sup>.

Destacar el aspecto de mecenazgo arquitectónico en la figura del virrey por medio del papel del rey del mar como uno de los constructores por antonomasia en el mundo antiguo, parece no sólo una manera extraordinariamente elegante de solicitar la finalización del templo catedralicio, sino también un indicativo de hasta que punto la imagen del poder y la arquitectura se habían unido casi de manera indisoluble en la consecución de unos ideales de autorrepresentación de las elites novohispanas.

Irónicamente, la elegantísima petición de Sor Juana no consiguió su objetivo y habría que esperar a los siguientes virreyes, don Melchor Portocarrero, tercer Conde de Monclova y don Gaspar de la Cerda, para ver finalizadas las fachadas principal y del crucero hacia 1688-89 (las torres y remates finales del edificio aún esperarían mucho más hasta las obras de Ortiz de Castro a fines del XVIII).

## CONCLUSIONES

He tratado de “revisitar” los lugares en los que los vínculos entre arquitectura efímera e imagen del poder

se estaban construyendo en la Nueva España del siglo XVII, con base en los lugares de cruce donde esos vínculos eran más evidentes (y recuerdo aquí las famosas “encrucijadas” de Aby Warburg).

Desde esta privilegiada atalaya, parecería que podemos afirmar que los arcos de triunfo poseían en sí mismos una rica capacidad conceptual, de tal suerte que se configuraban como un lenguaje perfectamente articulado, suficiente para hacerlos portadores de un discurso de persuasión y poder. Parecería, de esta forma, que la “utilidad” de la imagen de la arquitectura en la Nueva España del seiscientos se justificaba socialmente a la hora de “narrar” historias, ideas y conceptos del poder.

Las *fábricas alegóricas*, establecían ideas, detallaban argumentos y precisaban metáforas, constituían *res significans*, estando unidas estrechamente al texto literario. Así, en palabras del anónimo autor del *Honorario Túmulo*, erigido en memoria del rey Felipe IV en 1666, la arquitectura era el eje vital alrededor del cual gravitan los medios literarios: *este era el cuerpo arquitectónico que habían de conformar los emblemas y vivificar los poemas, que son alma de sus miembros*<sup>84</sup>.

Tengo para mí, por tanto, que la arquitectura efímera tenía capacidades metafóricas, y que con esas capacidades podía “trasmutarse” en espacios escenográficamente contruidos, en definitiva, en teatros de poder.

<sup>83</sup> El Arco Triunfal que erigió a su feliz entrada el obsequio de esta santa iglesia metropolitana en una de las puertas de su magnífico templo que mira a la parte occidental, en el costado derecho, por donde se sale a la Plaza del Marqués (...) adornando con tan hermosa máquina la puerta que prevenía a tanta dicha. Cruz, Sor Juana Inés de la. Op.cit. pág. 787.

<sup>84</sup> *Honorario túmulo, pompa exequial* (...). México, 1666. Vid. Cap. III.



## FUENTES

- Autor anónimo, *Transformación theopolítica, ydea mítica del Príncipe Pastor, sagrado Proteo, alegorizada en imágenes, descifrada en números que en el aparato magnífico del triumphal arco y padrón glorioso, en el fausto día de su plausible recibimiento dispuso y consagró al Ill[ustris]mo y Rev[erendis]mo Señor D[octo]r D[on] Francisco de Aguiar Seijas [...] La siempre Augusta Iglesia Metropolitana de México.*
- Cruz, Sor Juana Ines de la. “Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político” en *Obras completas*, pp. 777-810. Porrúa, México, 1972.
- Fernandez Osorio, Pedro. *Iupiter benevolus, astro ethico politico, idea symbolica de principes que en la sumptuosa fabrica de un arco triumphal dedica obsequiosa y consagra festiva la illustrisima iglesia metropolitana de Mexico, al Exo señor D. Iuan de la Cerda, y Leiba, y La Adrada, virrey, governador, y capitan general desta Nueva España, y presidente de su real chancilleria.* México, Imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, 1660. Nettie Lee Benson Library, University of Texas.
- Morales Pastrana, Antonio de. *Solemne plausible festiva pompa magnifica ostentosa celebridad a la beatificación de la gloriosa Rosa de Santa Maria. Dedicada al Illmo y Rmo sor Maestro y Dor D. Fray Luys de Cifuentes Sotomayor Obispo de Mérida del Consejo de su Magestad (...).* México, Francisco Rodríguez Lupercio, 1671.
- Ribera, Diego de. Miguel de Perea Quintanilla. *Historica imagen de proezas, emblematico exemplar de virtudes ilustres del original Perseo: prevenido en oraculos mythologicos, y decifrado en colores poeticos que a los congratulatorios fastos, y aparato celebre, dispuso, para la felice entrada, y recebimiento del Exmo Señor D. Pedro Colon de Portugal y Castro, Almirante de las Indias, Adelantado mayor de ellas, Duque de Veragua, y de la Vega, Marques de Zamayca, Conde de Gelves, Cavallero del insigne Orden del Toisson de Oro, Gentil-Hombre de la Camara de su Magestad, Capitan General de la Armada Real, y Exercito del Mar Oceano, Virey Governador y Capitan General desta Nueva España, y Presidente de la Real Audiencia, que en ella reside, La Santa Iglesia Metropolitana de Mexico, y consagro a su Excelencia en publico argumento de su amor; y aqui lo Dedicado como a objeto singular deste assumpto.* Mexico, Imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, 1673. Nettie Lee Benson Library, University of Texas, ???.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Theatro de virtudes politicas que constituyen a vn principe: advertidas en los monarchas antiguos del Mexicano Imperio, con cuyas efigies se hermoseó el arco triumphal que la ... Ciudad de Mexico erigio para el digno recibimiento en ella del ... Virrey Conde de Paredes ... / ideolo entonces y ahora lo describe d. Carlos de Sigüenza y Gongora ... (1680)* Biblioteca Pública de Castilla la Mancha en Toledo, Colección Borbón-Lorenzana, Sign. 4-9079.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar García, M<sup>a</sup> D. “Mitología y religion en una proclamación regia” en *Lecturas de Historia del Arte*, n<sup>o</sup>. 2, 1990, pp. 435-440.
- Andrés Renales, G. “Relaciones extensas de fiestas públicas: itinerario de un género (Valencia, s. XVII)” en *La fiesta. Actas del II Seminario de relaciones de sucesos*. Ed. Lopez Poza, Sagrario, Galicia Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999.
- Baldwin Smith, E. *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*. New Jersey, Princeton University, 1956.
- Bloch, Marc. *Los reyes taumaturgos*, México, 1988 (1<sup>a</sup> ed. 1924).
- Boyer, Agustín “Programa iconográfico en el Neptuno Alegórico de Sor Juana Inés de la Cruz” en en Luis Cortest (ed.), *Homenaje a José Durand*. Madrid: Verbum, 1993, pp. 37-47.
- Bravo Arriaga, Maria Dolores. “Carlos de Sigüenza y Góngora: literatura culterana y literatura de almanaques”.
- “El arco triunfal novohispano como representación” en Bravo Arriaga, Maria Dolores *La excepción y la regla : estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*. pp. 173-180.
- “Festejos, celebraciones y certámenes” en Garza Cuarón, Beatriz. Georges Baudot. Raquel Chang-Rodríguez (eds.) *Historia de la literatura mexicana*. Vol. 2, México, Siglo XXI editores.
- Cabañas, Miguel. Amelia López-Yarti y Wifredo Rincon. *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2008.
- Camacho Martínez, Rosario. Reyes Escalera Perez (coords.) *Fiesta y simulacro*. Exposición en el Palacio Episcopal de Málaga, 19 de septiembre-30 de diciembre de 2007. Junta de Andalucía, Sevilla, 2007.
- Cámara Muñoz, Alicia. “El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en el Madrid en el Renacimiento” en VV.AA. *Madrid en el Renacimiento*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1986, pp. 61-93.
- Checa Cremades, F. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987.
- Cuesta García de Leonardo, M<sup>a</sup>. J. *Fiesta y arquitectura efimera en la Granada del siglo XVIII*. Granada, 1995.
- Curcio-Nagy, Linda. “Sor Juana Ines de la Cruz and the 1680 Vice-regal entry of the Marquis de la Laguna in Mexico City” en *Europa triumphans: court and civic festivals in early modern Europe*, Volumen 1 J. R. Mulryne, Helen Watanabe-O’Kelly, Margaret Shewring. Ashgate, Hampshire, 2004.
- Davidson, Peter. “Sor Juana’s sources for Neptuno Alegorico” en *Europa triumphans: court and civic festivals in early modern Europe*, Volumen 1 J. R. Mulryne, Helen Watanabe-O’Kelly, Margaret Shewring. Ashgate, Hampshire, 2004.

- Farré Vidal, Judith (coord.) Teatro y poder en la época de Carlos II: Fiestas en torno a reyes y virreyes. Madrid, Iberoamericana, 2007.
- Flor, Fernando de la. "El jeroglífico y su función dentro de la arquitectura efímera barroca (a propósito de treinta y tres jeroglíficos de Alonso de Ledesma, para las fiestas de beatificación de San Ignacio en el Colegio de la Compañía de Jesús en Salamanca, 1610)" en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, número 8, 1982, pp. 84-102.
- García Bernal, José Jaime. "Triunfos reales y teatros funerarios. Del ritual ciudadano al salón cortesano (siglos XVI-XVIII)" en Camacho Martínez, Rosario. Reyes Escalera Perez (coords.) *Fiesta y simulacro*. Exposición en el Palacio Episcopal de Málaga, 19 de septiembre-30 de diciembre de 2007. Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 64-83.
- Garza Cuarón, Beatriz. Georges Baudot. Raquel Chang-Rodríguez (eds.) Historia de la literatura mexicana. Vol. 2, México, Siglo XXI editores.
- Gregorio Hinojo, Andrés "Fuentes clásicas y renacentistas del 'Neptuno alegórico'" en *Nova tellus: Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, No 21, 2, 2003, págs. 177-202
- Grossi, Verónica. "Simulacros icónicos y verbales en el Neptuno Alegórico" cap IV en *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en sor Juana Inés de la Cruz*. México, 2007.
- Hinojo Andrés, Gregorio. "Fuentes clásicas y renacentistas del 'Neptuno alegórico'" en *Nova tellus: Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, ISSN 0185-3058, No 21, 2, 2003, págs. 177-202.
- Ibáñez Martínez, Pedro Miguel "Arquitectura y poder en el espacio urbano: el caso de Cuenca (siglos XV-XVIII)" en Cabañas, Miguel. Amelia López-Yarti y Wifredo Rincon. *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2008, pp. 461-473.
- Kantorowicz, E.H. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política*. Madrid, 1985 (1ª ed. 1957).
- Lisón, C. *La imagen del rey: monarquía, realeza y poder en la Casa de los Austrias*. Madrid, 1991.
- López Poza, Sagrario. "Introducción" en Jorge Báez de Sepúlveda. *Relación verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a la majestad de la reina nuestra señora doña Ana de Austria, en su felicísimo casamiento que en la dicha ciudad se celebró*. España, fundación don Juan de Borbón, 1998.
- "La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su Neptuno alegórico" en *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 7, 2003, pp. 241-270 GRISO-Universidad de Navarra 2003.
- Mínguez, Víctor. Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal. Castellón, Universitat Jaume I-Diputación de Castellón, 1995.
- Monteagudo, P. "La ciudad, escenario de la fiesta política en el antiguo régimen" en La fiesta en el mundo hispánico. P. Martínez y A. Rodríguez (eds.). Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 321-350.
- Montes González, Francisco. "Prometheo, undique clariori. El arco catedralicio para el recibimiento del virrey marques de Casafuerte en México" en García Mahiques, Rafael y Vicent F. Zuriaga Senent (eds.) *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*. Actas del VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática. Generalitat Valenciana, Valencia, 2008, pp. 1133-1147.
- Nelson, Bradley J. "El 'Neptuno Alegórico' de sor Juana Inés de la Cruz: una investigación de las estrategias barrocas de redención y disolución hegemónicas" en *Jaén, cruce de caminos, encuentro de culturas*. Fernandez Jiménez, Juan. Jesús López-Peláez Casellas. Encarnación Medina Arjona (cords.), Jaén, 2006.
- Parodi, Claudia. "El lenguaje de las fiestas: arcos triunfales y villancicos" en *Revista Destiempos*, México, Distrito Federal, Marzo-Abril 2008, Año 3, Número 14, pp. 472-483.
- Pascual Buxó, Jose. "Función política de los emblemas en el Neptuno Alegórico de Sor Juana Inés de la Cruz" en Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos. Ed. M. Glantz, México, UNAM-CONDUMEX, 1998, pp. 245-255.
- Río Barredo, M.J. "El ritual en la corte de los Austrias" en La fiesta cortesana en la época de los Austrias. Coord. M.L. Lobato y B.J. García, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 17-34.
- Rodríguez Hernández, Dalmacio. "Los arcos triunfales en la época de Carlos II: una aproximación desde la retórica" en Farré Vidal, Judith. Teatro y poder en la época de Carlos II: fiestas en torno a reyes y virreyes. Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 267-287.
- Sabat de Rivers, Georgina "El Neptuno" de Sor Juana : fiesta barroca y programa político en *University of Dayton Review*, Vol. 16, núm. 2 (Spring 1983), pp. 5-7 y 63-73.
- Tenorio, Martha Lilia en "A propósito de sor Juana a través de los siglos" en *Nueva revista de Filología Hispánica*, vol. LVI, núm. 2, julio-diciembre 2008, pp. 505-522.
- Tovar, Virginia. *El barroco efímero y la fiesta popular. La entrada triunfal en el Madrid del siglo XVII*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1985.



# DEVOCIONES Y CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES ENTRE LOS NEGROS Y MULATOS DE LA NUEVA ESPAÑA (S. XVIII)

RAFAEL CASTAÑEDA GARCÍA / MÉXICO

## INTRODUCCIÓN

El período de 1580 a 1650 se caracterizó por el arribo masivo de esclavos negros a territorio novohispano, debido al descenso demográfico de los indios. Esta mano de obra esclava y después libre, se repartió en los enclaves mineros, en las haciendas agrícolas y de ganado, en talleres textiles como los obrajes, en los caminos trabajando como arrieros y en el servicio doméstico, entre otros sectores. Prácticamente no hubo rincón donde no hubiera presencia de negros, mulatos y sus distintas mezclas mejor conocidas como las castas. Estos habitantes requirieron de atención espiritual por parte de la Iglesia, tanto el clero secular como regular participaron en la evangelización y aculturación a través del impulso de cultos y devociones. Fue la orden franciscana la que albergó en sus altares la mayor cantidad de cofradías de negros y sus descendientes en el virreinato novohispano, y también fue la que fomentó el culto a las devociones negras, en particular a San Benito de Palermo y a Santa Ifigenia.

En el territorio americano, las devociones negras como San Baltasar, San Elesbán<sup>1</sup>, Santa Ifigenia y San Benito de Palermo sirvieron como modelos de conducta para la población de origen africano y sus descendientes. Bajo esta consideración, en el presente trabajo se pretende mostrar algunos ejemplos de los medios que utilizó la

jerarquía eclesiástica para introducir el culto en Nueva España, a través de la iconografía de las imágenes que tuvieron las cofradías, y de la literatura religiosa como los devocionarios. Hasta el momento, todo indica que las únicas dos imágenes negras que albergaron en los altares de las iglesias y conventos del México colonial fueron San Benito de Palermo y Santa Efigenia.

## DEVOCIONES NEGRAS EN NUEVA ESPAÑA

Fr. Benito murió en Palermo el 4 de abril de 1589 a la edad de 65 años. Fue franciscano, hijo de esclavos sicilianos, conocido localmente como *San Benedetto da Santo Fratello* o *San Benedetto il Moro*, siendo un fraile lego llegó a ser superior de su convento, extendiéndose su fama de milagroso hasta el punto de ser venerado en vida por los sectores populares y protegido por los poderosos<sup>2</sup>. Algunas de sus reliquias del futuro santo llegaron a España entre 1606 y 1607, a raíz de este hecho se le encargó a Lope de Vega escribir una comedia sobre el personaje, la cual título *El santo negro Rosambuco* publicada aproximadamente en 1611<sup>3</sup>. Fue beatificado en 1743 y canonizado hasta 1807. A partir de entonces, la iglesia señaló como día oficial para celebrar su fiesta el 4 de abril.

<sup>1</sup> Rey de Etiopía del que se cuenta renunció a su corona para convertirse en monje en Jerusalén.

<sup>2</sup> Isidoro Moreno, *La antigua hermandad de los negros de Sevilla. Etnicidad, poder y sociedad en 600 años de Historia*, Universidad de Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1997, pág. 120.

<sup>3</sup> Baltasar Fra Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Siglo XXI editores, Madrid, 1995, pág. 77.



En Granada y en Jaén hubo cofradías que tuvieron entre sus devociones principales a San Benito de Palermo<sup>4</sup>. En Sevilla, la cofradía conocida como la “de los negritos” tuvo entre sus imágenes una escultura del negro franciscano. Para Vittorio Morabito, la Iglesia utilizó este culto como un medio para legitimarse frente a la población negra, e imponer cierta identidad. Su santidad no estuvo basada en la cuestión divina, sino más bien fue un ejemplo para que lo siguieran moralmente<sup>5</sup>.

Las representaciones artísticas como pinturas o esculturas fueron uno de los medios que sirvieron para fomentar las advocaciones. Hasta ahora se ha verificado la presencia de San Benito de Palermo en la catedral de la ciudad de México, en los conventos franciscanos de San Luis Potosí, San Miguel de Allende, Salvatierra y Querétaro, así como en la iglesia de San Diego de Guanajuato<sup>6</sup>. En Oaxaca, en la capilla del ingenio jesuita de Ayotla, investigadores del INAH han localizado un retablo que al parecer albergó una escultura del franciscano negro del siglo XVIII, y que posiblemente fue elaborada por un mulato esclavo de oficio carpintero<sup>7</sup>. (Fig. 1<sup>8</sup>).

Otra imagen devocional popular entre las castas fue Santa Ifigenia. Ella nació en Etiopía, y fue princesa de Nubia, hija del rey, se había convertido al cristianismo cuando fue bautizada por San Mateo junto con otras doscientas doncellas que estaban a cargo del culto divino. Indiferente a los placeres mundanos y los lujos de la corte, fundó un convento de religiosas, el cual fue incendiado por su tío que había usurpado el trono, pero milagrosamente por intercesión del cielo fue salvado el edificio junto con las monjas que vivían en él<sup>9</sup>. Ayudó en la evangelización de su territorio por varios años. Enferma y rodeada por su familia y sus hermanas monjas, falleció el 21 de septiembre

del año 46 de nuestra era<sup>10</sup>. A diferencia de San Benito de Palermo, Ifigenia era mujer y africana, y no se conocen testimonios actuales que refieran la presencia de algunas efigies en altares o retablos de las iglesias mexicanas. (Fig. 2<sup>11</sup>).

Las imágenes tuvieron una función simbólica en las cofradías, representaron la expresión de la devoción y la existencia corporativa hacia el exterior.<sup>12</sup> En el México colonial, el culto a estos dos santos negros se inició con el establecimiento de estas corporaciones religiosas de seglares. Muy pronto, apenas diez años después del fallecimiento de *San Benedetto il Moro*. En 1599, las noticias sobre San Benito llegaron a la ciudad de México, los “morenos y mulatos” fundaron la cofradía de la Coronación de Cristo y San Benito de Palermo en el convento de San Francisco de dicha ciudad. Otras cuatro corporaciones piadosas de seglares con la advocación del franciscano negro se erigieron en la primera mitad del siglo XVII. En la ciudad de la Nueva Veracruz se constituyó la hermandad con el mismo título y advocaciones que su predecesora en 1636. En 1645 se instauró otra en el convento franciscano de la ciudad de Querétaro, y al año siguiente un grupo de “morenos” decidió instituir la cofradía San Benito de Palermo en el convento franciscano de San Antonio en la villa de San Miguel el Grande. Otro grupo devocional fue fundado por estos tiempos en la ciudad de Puebla de los Ángeles, pero no tenemos hasta ahora la fecha exacta.

Entre 1599 a 1650 la difusión del culto a este santo franciscano se dio a través de las cofradías, y curiosamente se fundaron en parte del camino Real de la Plata o camino Tierra Adentro que iniciaba en Veracruz y finalizaba en Santa Fe, en el llamado septentrión novohispano. Veracruz, Puebla, ciudad de México, Querétaro y San Miguel el Grande fueron puntos estratégicos de

<sup>4</sup> Rocío Periañez Gómez, *Negros, mulatos y blancos: los esclavos en Extremadura durante la Edad Moderna*, Diputación de Badajoz, Badajoz, 2010, pág. 350.

<sup>5</sup> Vittorio Morabito, “San Benedetto il Moro, da Palermo, protettore degli africani di Siviglia, della penisola iberica e d’ America latina”, Berta Ares Queija y Alessandro Stella, coordinadores, *Negros, mulatos, zambaigos. Derroteros africanos en los mundos ibéricos*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 2000, pág. 224.

<sup>6</sup> Bernard Vincent señala la necesidad de cartografiar los lugares de culto de estos santos negros, “Le culte des Saints Noirs dans le monde ibérique”, David González Cruz, editor, *Ritos y ceremonias en el mundo hispano durante la Edad Moderna*, Universidad de Huelva, Huelva, 2002, pág. 132.

<sup>7</sup> María Elisa Velázquez, *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*, INAH – UNAM (Programa Universitario de Estudios de Género), México, 2006, pág. 393.

<sup>8</sup> Imagen tomada en junio de 2007, en el interior del convento franciscano de San Antonio, en la ciudad de San Miguel de Allende, Guanajuato (México).

<sup>9</sup> Anderson José Machado de Oliveira, *Devocao negra: santos pretos e catequese no Brasil colonial*, Quartet editora, Río de Janeiro, 2008, pág. 100.

<sup>10</sup> Julio Luna Obregón, *Ifigenia, la negra santa. Culto religioso de los descendientes africanos en el valle de Cañete*, Centro de Articulación y Desarrollo Juvenil “Mundo de Ébano” y Centro de Desarrollo de la Mujer Peruana, Lima, 2005, pág. 28.

<sup>11</sup> Santa Ifigenia, Guatemala, siglo XVIII. Madera policromada y dorada, 136 x 62 x 50 cm. Se localiza en la iglesia de la Merced, ciudad de Guatemala. Imagen tomada de Haroldo Rodas, “Santa Ifigenia”, en Joseph J. Rishel, compilador, y Suzanne Stratton-Pruitt, colaboradora, *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820*, Fondo de Cultura Económica, Bélgica, 2007, pág. 278.

<sup>12</sup> Isidoro Moreno, *op. cit.*, pág. 119.



Fig. 1 *San Benito de Palermo*, Convento Franciscano de San Antonio, ciudad de San Miguel de Allende, Guanajuato, México.



Fig. 2 *Santa Ifigenia*, Guatemala, Iglesia de la Merced, ciudad de Guatemala.



este circuito minero, donde vivió y trabajó la población afrodescendiente. Por tanto, este pudo haber sido uno de los motivos que llevaron a los franciscanos a promover la fundación de estas cofradías bajo la advocación de una devoción negra, no obstante esto sólo es una hipótesis pues no existen investigaciones sobre el trabajo pastoral de estos frailes con las castas<sup>13</sup>.

El culto a Santa Ifigenia podemos fecharlo en los últimos años del siglo XVII, a través de las cofradías pero con una presencia poco significativa. Hasta el momento, se tiene noticia de la existencia de dos asociaciones piadosas dedicadas a esta santa: una en Xochimilco aunque no se conoce el año de su fundación; y la otra en el hospital de San Juan de Dios de la ciudad de Toluca en 1698<sup>14</sup>.

Sin embargo, la imagen de esta mujer africana también estuvo presente en las corporaciones de San Benito de Palermo como un culto interno. Por ejemplo, En 1699, los cofrades de la ciudad de México solicitaron una licencia a los padres del convento “para poner un cuadro de Santa Ifigenia, con su mesa de altar<sup>15</sup>”. Dicha petición fue autorizada, y a partir de entonces se celebró la fiesta de la Santa africana en “el día del señor san Mateo<sup>16</sup>”.

En San Miguel el Grande (hoy San Miguel de Allende, Guanajuato), también estuvo presente la veneración a esta santa negra a través de la cofradía del franciscano siciliano. En 1764, se realizó un inventario de las alhajas y demás bienes de la corporación, dentro del conjunto de imágenes que componían el patrimonio se halló una “Santa Ifigenia sin diadema y con un santo cristo en la mano sin corona”, así como su diadema de plata<sup>17</sup>. Finalmente, En un inventario de 1859 de la biblioteca del mismo convento de San Miguel, aparece registrado en el estante número siete un libro titulado *Santa Ifigenia primer monja de Jesucristo*<sup>18</sup>.

## IMPRESOS NOVOHIPANOS

Toca hablar de otro medio que la iglesia utilizó para dar a conocer las virtudes y atributos de dichos bienaventurados. Me refiero a la producción impresa de los libros

religiosos. A diferencia de las imágenes veneradas en los templos, la escritura y las estampas devocionales representaron un medio capaz de vencer al espacio no sólo porque permitieron trasladar ideas y noticias, sino también, porque fueron la fuente de la memoria que ayudó a contrarrestar el olvido. Las distintas hagiografías, novenas y sermones buscaban modelar las expresiones de fe. Este tipo de literatura permite ver los vínculos de la actividad de los impresores con la evolución y transformación de las devociones<sup>19</sup>. ¿Qué libros sobre estos santos negros circularon en la Nueva España? ¿Cuáles se imprimieron en estos territorios y quién los patrocinaba? Son preguntas



Fig. 3 *Primer libro de devoción a San Benito de Palermo.* Octava publicada en México, 1710.

<sup>13</sup> El único trabajo que conocemos sobre el tema es el de Ildefonso G. Azopardo, “Los franciscanos y los negros en el siglo XVII”, *Actas del III congreso internacional, Los franciscanos en el nuevo mundo (siglo XVII)*, Deimos, Madrid, 1990, pp. 593-620.

<sup>14</sup> Nicole von Germenten, *Black Blood Brothers. Cofraternities and social mobility for Afro-Mexicans*, University of Florida, Florida, 2006, pág. 15.

<sup>15</sup> Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Indiferente virreinal, cofradías y archicofradías, caja 5830, exp. 47, foja 2r.

<sup>16</sup> AGN, Indiferente virreinal, cofradías y archicofradías, caja 5830, exp. 47, foja 10r. La iglesia señala como día oficial de San Mateo el 21 de septiembre.

<sup>17</sup> Archivo Histórico de la Provincia Franciscana de Michoacán (en adelante AHPFM), provincia, conventos, San Miguel Allende, caja 17, número 1, foja 210 v-211r.

<sup>18</sup> AHPFM, provincia, conventos, San Miguel de Allende, caja 6, número 2.

<sup>19</sup> Pierre Ragon, “Imprentas coloniales e historia de las devociones en México (siglos XVII y XVIII)”, *Revista Redial*, n.º. 8-9, 1997-1998, pág. 34.



que pueden ayudar a entender el desarrollo del culto entre los habitantes del virreinato, aunque debemos tener presente el estatus de lo escrito pues la sociedad novohispana era ampliamente analfabeta, quizá por ello los grabados pudieron haber tenido mayor relevancia.

El primer libro de devoción a san Benito de Palermo fue una Octava publicada en México en el año de 1710. Fue escrito por el bachiller don Juan Francisco de Dios Medina de la congregación de San Felipe Neri a solicitud expresa de los mayordomos de la cofradía de San Benito de la ciudad de México<sup>20</sup>. (Fig. 3).

Respecto al modo de hacer esta octava, se señalaba que en cualquier fecha del año se podía iniciar, en la iglesia o en la casa delante de una imagen del beato negro contemporáneo. Es decir, estos ejercicios espirituales nos refieren una relación más íntima, cercana e individual con el franciscano negro. No obstante, el padre Francisco de Dios Medina afirmaba que para aquellos que se preciaran de ser devotos de san Benito deberían empezar el día 28 de marzo para acabar el 4 de abril, día en el que falleció.

Después vino la traducción del portugués que hiciera Fr. Isidro Félix de Espinoza a una corta biografía de san Benito de Palermo<sup>21</sup>. Impresa en México en 1745 por Hogal. La razón principal que tuvo para traducir esta obra, como señala en el prólogo, fue la beatificación de Benito de Palermo en 1743, aunado a la aparente desolación que por ese entonces vivía la devoción a dicho santo por parte de su cofradía en la ciudad de México.

En 1750, se publicó una *Novena al portentoso negro del mejor amo, blanco que debe ser de la christiana devoción S. Bene-*

*dicto de Filadelfia, o de Palermo*<sup>22</sup>. No obstante, esta edición no es más que una copia casi idéntica de la traducción del portugués. Algunas pocas palabras sufrieron cambios pero en general desde el prólogo hasta la última página son la misma obra, lo único que si se modificó es el título. Es decir, cinco años habían pasado desde la publicación del padre Espinoza cuando aparece publicado por la misma imprenta otro libro dedicado al franciscano negro. Sin duda, la beatificación de Benito de Palermo muy pronto tuvo sus consecuencias en la producción de textos religiosos en la Nueva España. Esta obra fue reimpresa en los años 1767, 1791, 1797, y 1800<sup>23</sup>.

Otro devocionario al que hace referencia José Toribio Medina fue *Semana devota y día cuarto para solicitar el patrocinio del Santo Negro S. Benito de Palermo*, escrito por Pedro Pablo Patiño y publicado en México en 1801<sup>24</sup>.

Finalmente, la última novena que hasta el momento tenemos registrada fue reimpresa en México en 1802, *Novena Consagrada al culto y veneración del Negro Santo nobilísimo esclavo y siervo fiel del señor San Benito de Palermo o de Filadelfia*.<sup>25</sup> La escribió el padre Francisco Valdés. (Fig. 4<sup>26</sup>).

Sobre Santa Ifigenia, el primer registro que tenemos de una devoción impresa es un septenario que se publicó por primera vez en México en 1730, y reimpresa en Puebla en 1745.<sup>27</sup> Es probable que haya tenido varias reimpresiones, por lo menos hemos encontrado una en los primeros años de la década de 1800<sup>28</sup>. Respecto al modo de llevar a cabo los ejercicios espirituales señalados en el devocionario, se dice que “en cualquier tiempo del año se puede ejercitar esta devoción, el propio es, comenzar el catorce de sep-

<sup>20</sup> Octava de SAN BENITO DE S. FRADELO, llamado vulgarmente de Palermo. Por las ocho Bienaventuranças. Dispuesta Por el Br. Don Juan Francisco de Dios Medina, presbítero, su devoto. Quien la consagra a el glorioso patriarca San Phelipe Neri su Padre Sácala a Luz La cofradía de dicho Glorioso Santo, fundada en el Convento grande de N. P. S. Francisco de México, a solicitud de Juan Francisco Zavala, y Miguel Antonio Pastor, Mayordomos de dicha cofradía. Con Licencia de los Superiores. En México: por los Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio en la Puente de Palacio, año de 1710. Biblioteca Franciscana, Provincia Franciscana del Santo Evangelio.

<sup>21</sup> El lunar agraciado del rostro de la iglesia el negro hermoso entre las candidezes de los santos, el milagroso y poco conocido porteño, San Benito de Palermo, cuya vida en compendioso epitome da traducida del idioma portugués, algún tanto ilustrada la cordial devoción del P. Fr. Isidro Félix de Espinosa. México, la Viuda de don J. B. de Hogal, 1745. El libro se localizó la Biblioteca Nettie Lee Benson, Universidad de Texas, Austin.

<sup>22</sup> “Dispuesta por un apasionado devoto del Santo, Profesor del mismo Seraphico Descalzo Reformado Instituto, que el Santo prossefo en Sicilia. Y el Autor de la Santa Provincia de S. Diego de México, impresa con licencia en México, por la viuda de D. Joseph Hogal”. Año de 1750. Biblioteca Nacional de Chile, Sala Medina.

<sup>23</sup> José Toribio Medina, *La imprenta en México: 1539-1821*, UNAM, México, 1989, tomo 5, n°. 4007, tomo 6, n°. 8052, tomo 7, n°. 8665, y n°. 1813.

<sup>24</sup> *Idem*, tomo 7, n°. 9446.

<sup>25</sup> Dispuesta por el P. Fr. Joseph Francisco Valdés, religioso de la Provincia Descalza de San Diego de México, reimpresa en México en la Oficina de la calle de Santo Domingo y esquina de Tacuba. Año de 1802.

<sup>26</sup> Imagen contenida en *Idem*.

<sup>27</sup> Juan Fausto de Oca, *Septenario en honra de la esclarecida virgen emperatriz de Ethiopia Santa Ifigenia*, en México, por Joseph Bernardo de Hogal, año de 1730. Y por su original en la Puebla por la Viuda de Miguel de Ortega, y Bonilla, en el Portal de las Flores. Año de 1748. José Toribio Medina, *La imprenta en la Puebla de los Angeles (1640-1821)*, México, UNAM, 1991, n°. 520.

<sup>28</sup> El septenario que tenemos es una reimpresión que no dice la fecha exacta, “18-?”, y fue localizado en la Biblioteca Nacional de Chile, Sala Medina.



Fig. 4 *Novena Consagrada al culto y veneración del Negro Santo nobilísimo esclavo y siervo fiel del señor San Benito de Palermo.*

tiembre para terminar el veinte, víspera de la Gloria Santa, que ocurre en el día del glorioso apóstol San Mateo<sup>29</sup>.

Otro testimonio que tenemos sobre esta Santa data de 1784 y corresponde a una reimpresión de una novena en honor a Santa Ifigenia, la escribió un sacerdote del arzobispado de México<sup>30</sup>. Se dice que se puede ini-

ciar el día doce de septiembre. Este documento, es el único que contiene una imagen de Santa Ifigenia quien aparece vestida con su hábito, con una diadema en la cabeza y su corona en el piso, lleva en la mano izquierda un lirio, y su mano derecha extendida. Para ser una mujer nacida en Etiopía, las tonalidades con que se le presenta pareciera ser más morena que negra.

## CONSIDERACIONES FINALES

Todo parece indicar que el mayor aporte para la difusión del culto a estos santos se dio en el siglo XVIII con las impresiones de las devociones. Si bien fueron las cofradías las que impulsaron su advocación, éstas fueron perdiendo su importancia en la segunda mitad del siglo XVIII, fecha en que se da el mayor auge de las impresiones de novenas, octavas y septenarios sobre dichas imágenes. Por otro lado, es cierto que su producción editorial no tuvo parangón con las de otras advocaciones, pero si tomamos en cuenta que iban dirigidas a un sector muy específico como las castas, nos parece que no es insignificante la cantidad de libros de devoción que se han registrado en este texto. Faltaría ahondar sobre las imágenes, para ello un posible camino sería revisar los inventarios del patrimonio de arte religioso de los conventos franciscanos.

Por tanto, tenemos que durante el período de importación de esclavos a Nueva España, 1580 a 1650, las autoridades religiosas y civiles trataron de evangelizar y cohesionar a la población negra a través de las cofradías, algunas de éstas con imágenes devocionales que tenían el mismo color de piel que sus feligreses. Una vez suspendido el tráfico de esclavos a este territorio, e iniciado el proceso de mestizaje de toda la población, la Iglesia optó por otro medio para adoctrinar a las castas, este fue la producción impresa de los devocionarios que resumían la vida de los santos y destacaban sus principales atributos y virtudes para que fueran imitados por la población afrodescendiente.

<sup>29</sup> Juan Francisco de Oca, *Septenario en honra de la esclarecida virgen emperatriz de Ethiopia Santa Ephigenia*, México: s. n., 18<sup>?</sup> Biblioteca Nacional de Chile, Sala Medina, "Modo de hacer este septenario".

<sup>30</sup> *Novena en honra de la gloriosa virgen y esclarecida Emperatriz de la Etiopia Santa Ifigenia, para impetrar por sus Meritos el alivio, y socorro de nuestras necesidades. Saca a luz, y la dedica a los Devotos de la Santa, un Sacerdote de este Arzobispado. Reimpresa en México, en la imprenta de los Herederos del Lic. Joseph de Jáuregui, Calle de S. Bernardo. Año de 1784. Biblioteca Nacional de Chile, Sala Medina. Se desconoce la fecha de la primera impresión.*

## BIBLIOGRAFÍA

- AGN Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Indiferente virreinal, cofradías y archicofradías, caja 5830, exp. 47.
- AHPFM Archivo Histórico de la Provincia Franciscana de Michoacán, provincia, conventos, San Miguel Allende, caja 16 y caja 17, n. 1.
- Álvarez, Diego, *Sombra ilustrada con la razón, demostración y verdad, admirable vida, virtudes y milagros del beato Benito de San Fradello conocido por el Santo Negro de Palermo*, Alcalá, María García Briones, 1747.
- Azopardo, Ildefonso G., “Los franciscanos y los negros en el siglo XVII”, Actas del III congreso internacional, *Los franciscanos en el nuevo mundo (siglo XVII)*, Deimos, Madrid, 1990.
- Dios Medina, Juan Francisco de, *Octava de SAN BENITO DE S. FRADELO, llamado vulgarmente de Palermo. Por las ocho Bienaventuranzas*. Sácala a Luz La cofradía de dicho Glorioso Santo, fundada en el Convento grande de N. P. S. Francisco de México, a solicitud de Juan Francisco Zavala, y Miguel Antonio Pastor, Mayordomos de dicha cofradía. Con Licencia de los Superiores. En México: por los Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio en la Puente de Palacio, año de 1710.
- El lunar agraciado del rostro de la iglesia el negro hermoso entre las candidezes de los santos, el milagroso y poco conocido porteño, San Benito de Palermo*, cuya vida en compendioso epitome da traducida del idioma portugués, algún tanto ilustrada la cordial devoción del P. Fr. Isidro Félix de Espinosa. México, la Viuda de don J. B. de Hogal, 1745.
- Germenten, Nicole von, *Black Blood Brothers. Cofraternities and social mobility for Afro-Mexicans*, University of Florida, Florida, 2006.
- Fra Molinero, Baltasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Siglo XXI editores, Madrid, 1995.
- Luna Obregón, Julio, *Ifigenia, la negra santa. Culto religioso de los descendientes africanos en el valle de Cañete*, Centro de Articulación y Desarrollo Juvenil “Mundo de Ébano” y Centro de Desarrollo de la Mujer Peruana, Lima, 2005.
- Machado de Oliveira, Anderson José, *Devocao negra: santos pretos e catequese no Brasil colonial*, Quartet editora, Rio de Janeiro, 2008.
- Medina, José Toribio, *La imprenta en México: 1539-1821*, UNAM, tomos 5, 6 y 7, México, 1989.
- Morabito, Vittorio, “San Benedetto il Moro, da Palermo, protettore degli africani di Siviglia, della penisola iberica e d’ America latina”, Berta Ares Queija y Alessandro Stella, coordinadores, *Negros, mulatos, zambaigos. Derroteros africanos en los mundos ibéricos*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 2000.
- Moreno, Isidoro, *La antigua hermandad de los negros de Sevilla. Etnicidad, poder y sociedad en 600 años de Historia*, Universidad de Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1997.
- Novena al portentoso negro del mejor amo, blanco que debe ser de la christiana devoción S. Benedicto de Filadelfia, o de Palermo*, dispuesta por un apasionado devoto del Santo, Profesor del mismo Seraphico Descalzo Reformado Instituto, que el Santo prossefo en Sicilia. Y el Autor de la Santa Provincia de S. Diego de México, impresa con licencia en México, por la viuda de D. Joseph Hogal. Año de 1750.
- Novena en honra de la gloriosa virgen y esclarecida Emperatriz de la Etiopia Santa Ifigenia, para impetrar por sus Meritos el alivio, y socorro de nuestras necesidades*. Saca a luz, y la dedica a los Devotos de la Santa, un Sacerdote de este Arzobispado. Reimpresa en México, en la imprenta de los Herederos del Lic. Joseph de Jáuregui, Calle de S. Bernardo. Año de 1784.
- Oca, Juan Fausto de, *Septenario en honra de la esclarecida virgen emperatriz de Ethiopía Santa Ephigenia*, en México, s. n., 18?
- Periáñez Gómez, Rocío, *Negros, mulatos y blancos: los esclavos en Extremadura durante la Edad Moderna*, Diputación de Badajoz, Badajoz, 2010.
- Ragon, Pierre, “Imprentas coloniales e historia de las devociones en México (siglos XVII y XVIII)”, *Revista Redial*, n. 8-9, 1997-1998.
- Rodas, Haroldo, “Santa Ifigenia”, en Joseph J. Rishel, compilador, y Suzanne Stratton-Pruitt, colaboradora, *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820*, Fondo de Cultura Económica, Bélgica, 2007.
- Valdés, Joseph Francisco Fr., *Novena Consagrada al culto y veneración del Negro Santo nobilísimo esclavo y siervo fiel del señor San Benito de Palermo o de Filadelfio*, reimpresa en México en la Oficina de la calle de Santo Domingo y esquina de Tacuba. Año de 1802.
- Velázquez, María Elisa, *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*, INAH – UNAM (Programa Universitario de Estudios de Género), México, 2006.
- Vincent, Bernard, “Le culte des Saints Noirs dans le monde ibérique”, David González Cruz, editor, *Ritos y ceremonias en el mundo hispano durante la Edad Moderna*, Universidad de Huelva, Huelva, 2002.





# INCAS Y CAUDILLOS EN DOS PIEZAS TEATRALES: O DE LOS HECHOS AL PAPEL

ANDRÉS EICHMANN OEHLI / ESPAÑA - BOLIVIA

## 1. LAS PIEZAS LITERARIAS Y SUS PERSONAJES

**E**n este trabajo me ocupo del tratamiento literario de los personajes Túpac Amaru y Túpac Catari<sup>1</sup>, en dos piezas teatrales:

- a. En una loa escrita y representada en La Paz en 1786 en honor del brigadier Sebastián de Seguro, el cual defendió esta ciudad de los asedios a que la sometieron los caudillos conocidos por dichos nombres. Su título es tan extenso que invito a leerlo en el *Bibliografía (Loa)*. Hasta hace muy poco había sido atribuida a Pedro Nolasco Crespo, de quien se conocen otros escritos; pero la filiación de la loa es ahora incierta, porque en uno de los testimonios manuscritos<sup>2</sup> (que acaba de aparecer) se lee que la compuso un tal Ja-

cinto Liévana, de quien nada sabemos por ahora. Y la habría compuesto “para el Dr. D. Pedro Nolasco Crespo”. La pieza ha tenido una fortuna editorial que raya en la irrealidad: fue impresa cuatro veces<sup>3</sup>, a pesar de lo cual (y aunque parezca que bromeo) no parece haber sido leída por nadie: ni siquiera por quienes la llevaron a la imprenta (a excepción del último, quien incurrió en algunos desaciertos en su lectura).

- b. En un drama en cinco actos escrito en 1821, atribuido a Luis Ambrosio Morante, cuyo título es *Tupac Amaru*. Pone en escena los atropellos a que son sometidos los indios destinados a la mita minera, y la consecuente reacción rebelde. Acaba en la fase (todavía) triunfante de la rebelión. La pieza permaneció inédita hasta el año 1924, en que Jorge Max Rohde

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto *Red Europea: Autoridad y poder en el Siglo de Oro* del Programa Jerónimo de Ayanz del Plan de Formación de I+D 2009-2010/2010-2011 del Gobierno de Navarra.

<sup>1</sup> El día que vea textos en los que cualquiera escriba en castellano (y sin asombro para sus lectores) que entienda el “français” o que utilice el gentilicio *suomalainen* para referirse a un finés, usaré palabras no castellanas (o “ecuménicas”) y grafías de moda entre algunos bolivianistas: el uso de “k” en palabras que siempre se han escrito con “c”, el de “q” ante “a” o grupos consonánticos como “qh”. No me plegaré a la tarea de complicar cosas tan simples como la palabra (castellana) “quechua”, que ahora ofrecen una babélica riqueza de variantes entre los entendidos.

<sup>2</sup> Hasta donde he llegado, los testimonios manuscritos conocidos son tres: uno de ellos pertenece al Archivo Histórico José Rosendo Gutiérrez y lleva una antigua signatura (Reg. 153), pero actualmente se encuentra en una localización provisional (por lo que no lleva todavía una signatura nueva) del Centro de Investigación y Preservación Patrimonial de la Casa de la Cultura de la Alcaldía Municipal de La Paz. Está a continuación del *Diario de Seguro*, y antes de otro documento que narra los acontecimientos de Puno en los tiempos de las rebeliones. Un segundo testimonio se encuentra en la Biblioteca Central de la Universidad Mayor de San Andrés (Colección de manuscritos “José Rosendo Gutiérrez”, núm. 158, pero con la signatura B 984.045 B192c). Y el tercero, que es el que mejor transmite el texto, se encuentra en la John Carter Brown University, en un volumen titulado *Borrones: un recuerdo para la historia [...] boliviana* (Colección Church, signatura 1-Size zqF B65). Agradezco a Josep M. Barnadas por haberme dado la pista que me permitió llegar al documento. En ese manuscrito se lee que el autor de la loa es Jacinto Liévana.

<sup>3</sup> Ver las referencias en la Bibliografía, s.v. *Loa*.

la dio a conocer en la revista del Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires<sup>4</sup>. Fue incluida en fechas recientes en una *Antología del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad*<sup>5</sup>. Si bien fue impresa con menor frecuencia (hasta donde alcanzan mis noticias) que la loa, la inclusión en la antología le da, sin duda, una visibilidad mayor.

En ambas obras dramáticas la lectura que se hace de los acontecimientos, así como la valoración de sus protagonistas, se revela condicionada por estereotipos de diverso signo. Esta diversidad se puede esquematizar como sigue:

- La loa manifiesta una fuerte repulsa contra los alzados, mientras que el drama los idealiza.
- La loa, compuesta poco después de los hechos mismos, refleja con realismo algunas acciones de los rebeldes y distorsiona otras, condicionado como estaba su autor, emocional e ideológicamente. Éste conocía las opiniones y rumores que corrían entre los sitiados en relación con Túpac Catari, y tomó por buenos algunos prejuicios que hoy sabemos infundados. El drama, por su parte, se desentiende de cualquier intento “positivista” de aproximación a los hechos. Sin embargo se apoya en una fuente explícita (un ensayo de Gregorio Funes publicado cuatro años antes en Buenos Aires) y está condicionado por la “moda inca” que alcanzó su auge durante el siglo XVIII tanto en Europa (sobre todo en Francia) como en América, la cual continúa vigente en el siglo XXI.

El contrapunto del tratamiento literario de ambas piezas serán los acontecimientos del cerco de La Paz, los caudillos rebeldes “históricos”, la relación que existió entre los Amaru y Catari, a la vez que las nociones que corrían sobre todo ello en la época.

## 2. TRAZOS INDISPENSABLES DEL ALZAMIENTO (1779 – 1782)

No prestaré atención aquí sino a lo imprescindible para abordar las piezas teatrales. A los ojos de la administración española la rebelión comienza en Tunga-suca (a poco más de 100 km al sureste del Cusco) el 4 de noviembre de 1780, liderada por José Gabriel Condorcanqui Noguera, noble de familia real, el cual llevó por nombre de guerra Túpac Amaru.

Lo primero que hizo como acto formal de rebelión, en la segunda semana de noviembre de 1780 (el día 12 llega la noticia al Cusco), fue capturar y ajusticiar al corregidor Antonio de Arriaga<sup>6</sup>. El 26 de noviembre es la fecha de lo que se conoce como su “coronación”; existen al menos siete versiones del acta con ligeras diferencias<sup>7</sup>. El 7 de diciembre invade territorios administrados por el Virreinato del Río de la Plata y el 1º de enero de 1781 inicia el asedio a la ciudad de Puno. Durante la primera mitad de enero fracasa su cerco al Cusco, con lo que acaba una primera fase del levantamiento: a partir de ese momento cambian sustancialmente algunas políticas del caudillo<sup>8</sup>. El 6 de abril es apresado en Langui. Su primo Diego Cristóbal, que queda como líder de esta “parcela” de la rebelión (con sede en Azángaro), intenta liberarlo sin éxito. José Gabriel es ejecutado en mayo de 1781.

Pero la rebelión se manifiesta en más de un sitio a la vez, y sería un error la adopción de lo que S. Thomson llama “un estrecho punto de vista cuscoecéntrico”<sup>9</sup>. Recordemos, siquiera a grandes brochazos, los distintos lugares en que se produjeron acciones rebeldes (no me detengo aquí en las conexiones que pudo haber entre los distintos focos de alzamiento) de esos años:

- Antes de la rebelión de José Gabriel Condorcanqui tuvieron lugar los enfrentamientos, primero legales y pacíficos, más tarde violentos y por la vía de los hechos, entre Tomás Catari, líder indígena con asiento en Chayanta (Potosí) y la administra-

<sup>4</sup> Este estudioso la editó gracias al único testimonio manuscrito conocido: el núm. 7460 de la Biblioteca Nacional. Ver Bibliografía (s.v. *Tupac - Amari*).

<sup>5</sup> A cargo de B. Seibel. Ver Bibliografía (s.v. *Tupac Amaru*).

<sup>6</sup> Es muy interesante el estudio de los detalles de este ajusticiamiento –que se llevó a cabo de acuerdo con todas las pautas y prácticas cristianas–, en S. O’Phelan, 1995, pp. 110 y ss.

<sup>7</sup> Una lectura competente es ofrecida, con indicación de variantes textuales, por J. Szeminski, 1993, pág. 276.

<sup>8</sup> D. Cahill, 1999.

<sup>9</sup> S. Thomson (2006), 2007, pág. 217. El peligro de signo contrario, de adoptar como centro a la región pacaña, será el que yo asumiré; con los agravantes que se quieran. El motivo es que sin ello se hace indescifrable el levantamiento en esta región, así como los asedios de Sorata y de la ciudad de La Paz, que ocupan la atención de la loa de 1786. Los aspectos cusqueños de la rebelión (que constituyen el principal referente del drama de 1821, a pesar de la consciente indefinición topográfica que adopta) son, por lo demás, mucho más conocidos, por lo que apenas me detengo en ellos.

ción estatal. En mayo de 1779 se autoproclama gobernador; en julio es capturado y en abril de 1780 es conducido a La Plata, pero los indios de Macha lo liberan. Vuelve a ser capturado y enviado a La Plata. La Audiencia lo libera (30 de agosto de 1780) a cambio de que los partidarios de Tomás Catari suelten al corregidor Joaquín Alós, a quien tenían preso. El 15 de enero de 1781 es asesinado por sicarios de Manuel Álvarez Villarroel.

- El 10 de febrero tiene lugar el inicio de la sublevación en la ciudad de Oruro, en la que participan por igual (al principio) criollos, mestizos e indios.
- El 13 de febrero Dámaso Catari, hermano del difunto Tomás, se presenta con 7000 alzados en los cerros vecinos de la ciudad de La Plata. La ciudad se pone “en pie de guerra: todos los vecinos se incorporaron a las compañías de milicias”<sup>10</sup>. El 20 de febrero los rebeldes son vencidos y huyen. A fines de marzo Dámaso es traicionado por los suyos, que lo entregan a las autoridades españolas.
- Pocos días más tarde Julián Apaza, con el nombre de guerra de Túpac Catari, encabeza la rebelión en territorios administrados por la gobernación de La Paz, y el 14 de marzo comienza el primer asedio a esta ciudad, en el que solamente intervinieron las fuerzas que obedecían a este caudillo. Adelanto aquí algunos datos que serán de utilidad. El primer cerco duró tres meses y medio (entre el 14 de marzo y el 1º de julio). La mortandad fue enorme y la debilidad a consecuencia del hambre llegó al extremo de que en la última etapa nadie tenía ya fuerzas para enterrar a los muertos. Los muros que había hecho levantar Seguro a toda prisa para evitar el ingreso de los sitiadores protegían solamente la tercera parte de la ciudad, con dos consecuencias: a) los otros dos tercios quedaron a merced de los rebeldes y fueron saqueados y quemados; y b) la parte fortificada de la ciudad albergó (al menos al principio) a mucha más gente de lo que podía consentir su capacidad. El 30 de junio, para liberar a La Paz, llegó desde el sur la tropa de auxilio hasta El Alto, al mando de Ignacio Flores, después de penosos avances por el altiplano, interrumpidos por continuas batallas. Tras 35 días de respiro, La Paz fue sitiada de nuevo, esta vez por

las fuerzas de Túpac Catari y las de Andrés Túpac Amaru. El sitio duró más de dos meses. Los hombres de Túpac Amaru intentaron quebrar las defensas de la ciudad con la estrategia que había dado buen resultado en Sorata: construyeron un embalse en Achachicala. Pero en La Paz la represa reventó antes de tiempo, el 12 de octubre, barriendo los puentes de San Sebastián, San Francisco y las Recoídas y causando daños de consideración, pero no los que esperaban los alzados. El 17 llegó la segunda y definitiva expedición de auxilio, que encontró a los supervivientes en unas condiciones tan penosas como las del final del primer cerco.

- Después de las paces de Patamanta y de la captura y muerte de Catari (14 noviembre), Diego Cristóbal vuelve a las hostilidades al enterarse de la prisión de Miguel Bastidas (también llamado en algunos documentos Túpac Amaru) y sus coroneles; y Mariano Túpac Amaru, hijo de José Gabriel, protagoniza movimientos rebeldes en el sur andino, en buena medida en territorios de La Paz, junto con otros líderes (algunos de ellos aymaras paceños) hasta comienzos del mes de abril de 1782.

Puede considerarse el vasto escenario del sur andino como un auténtico polvorín en el que las energías movilizadas contra el orden colonial encuentran diversos modos de concretarse, así como distintos tipos de líderes. La Paz (con sus territorios) fue el centro sobre el que gravitaron, de manera progresiva, tales energías. Pero antes de seguir volvamos un poco atrás, por un instante, para ver la rebelión en una perspectiva de mayor amplitud temporal.

Los investigadores que se han dedicado al estudio de las rebeliones a lo largo del siglo XVIII son muy numerosos. Scarlett O’Phelan es quien desbrozó el terreno lo suficiente para llegar a tener una panorámica de conjunto. En su clásica obra *Un siglo de rebeliones anticoloniales* estima que “la gran rebelión [de 1780 - 1782] puede ser observada [...] como el cúmulo de un malestar social generalizado, que se incubó a través de un proceso [...] de expectativas frustradas y presiones económicas, sobre todo de orden fiscal”<sup>11</sup>. Analiza una “muestra” de 140 revueltas y rebeliones (no hay sinonimia) indígenas en las tierras altas<sup>12</sup> del sur andino que tuvieron lugar entre 1700 y 1783. Identifica tres “coyunturas de rebelión” a lo largo de este periodo. La primera se sitúa entre 1726 y

<sup>10</sup> D. Rípodas Ardanaz, 1993, pág. 241.

<sup>11</sup> S. O’Phelan, 1988, pág. 21.

<sup>12</sup> Dejando por tanto de lado movimientos de orden distinto del general, como la rebelión de Juan Santos Atahualpa en la selva, y las de negros en las haciendas costeñas. Las diferencias entre la rebelión de Juan Santos y otras del mismo siglo son observadas en O’Phelan 1995, pp. 17 - 21.



1737, durante el gobierno del virrey Castelfuerte, quien intentó “incrementar los ingresos de la real hacienda, principalmente a través del tributo indígena y la mita minera”<sup>13</sup>. La segunda coyuntura tuvo lugar entre 1751 y 1756, y fue ocasionada por la legalización del reparto forzoso de mercancías, si bien solamente se registran revueltas en áreas “que se hallaban bajo presión económica por otros factores, tales como la mita minera y los diezmos”<sup>14</sup>. La tercera, que culminó en la gran rebelión, es consecuencia de las reformas que llevó a cabo el visitador Areche a partir de 1777, que aumentaron la presión fiscal sobre la producción y el comercio, afectando a la mayoría de los sectores sociales.

### Los caudillos en el escenario bélico de La Paz

Me interesa aquí la relación entre Túpac Catari y los Amaru. Ésta tuvo lugar, precisamente, en los territorios de La Paz y en otros muy cercanos (Chucuito). Como ya se dijo, las acciones rebeldes en esta zona comenzaron en febrero, y el 14 de marzo da inicio el asedio a la ciudad.

Túpac Catari era hombre decidido, con dotes para el mando y con una energía que parecía inagotable. Perspicaz, supo advertir cuáles eran los recursos de que debía valerse para liderar la población alzada. Hizo gala de un gran dominio de tales recursos, y supo arriesgar con intrepidez los momentos inciertos<sup>15</sup>. No quiso acogerse al perdón real, sino que combatió hasta el final. Pero situémonos en el comienzo de su carrera política, cuando todavía no

era conocido. Su primera maniobra, gracias a un golpe de suerte que supo aprovechar, consistió en hacer creer que tenía relación directa a la vez con José Gabriel Túpac Amaru y con Tomás Catari. No me detendré en especificar estas relaciones. Lo cierto es que se benefició principalmente de la segunda, porque éste ya había muerto y no podía desautorizarlo. Por otra parte, cuando los Túpac Amaru se encontraron con que él lideraba primordialmente a los aymaras de La Paz<sup>16</sup>, vieron prudente respetar su posición en la medida en que no perjudicara sus propios intereses. El resultado fue una sucesión de equilibrios precarios que, cuando tuvieron lugar, beneficiaron los intereses comunes.

Aunque los Túpac Amaru estuvieran dispuestos a reconocer un sitio preeminente a Catari, éste luchó siempre por sacudirse no solamente la dominación española: “también se orientó al sacudimiento de las directivas e imposiciones de los rebeldes quechuas del Perú”<sup>17</sup>. En diversas ocasiones, incluso muy al comienzo (en abril de 1781) manifiesta a los suyos el deseo de dar guerra y acabar con los Túpac Amaru.

Hasta el mes de junio el jefe indiscutido del alzamiento en La Paz es Túpac Catari. Su solidez, empero, “no es tan fuerte en las provincias de Omasuyos y Larecaja [...]; allí lentamente se fueron introduciendo los coroneles de Diego Cristóbal Túpac Amaru”<sup>18</sup>, que penetran por el norte (Omasuyos) y por el sur (Pacajes) del lago Titicaca. En Larecaja esto se puede palpar con claridad: el 1º de abril son tropas de Túpac Catari (comandadas por hombres de su confianza, Inga Lipe<sup>19</sup> y Pascual Ramos) las que ponen el primer cerco a la ciudad de Sorata, que dura 14 días. En cambio, desde el 4 de mayo el que lidera el segundo sitio a esa

<sup>13</sup> O’Phelan, 1988, pág. 290. Esto a pesar del decreto real de 1720 que declaraba la necesidad de abolir la mita y de algún intento aislado de darle cumplimiento, en la misma década, en Potosí (ver O’Phelan, 1988, pp. 86 – 87). Según esta autora algunas revueltas de los años 1720 y 1722 pudieron tener relación con la cédula real.

<sup>14</sup> O’Phelan, 1988, pág. 290.

<sup>15</sup> Ver S. Thomson, 2007, capítulo 6.

<sup>16</sup> M. E. del Valle de Siles, en F. T. Díez de Medina, 1994, pág. 37.

<sup>17</sup> M. E. del Valle de Siles, 1990, pág. 23 (y ver pp. 23-30). S. Thomson considera superadas algunas de las interpretaciones de del Valle de Siles (si bien no pone en duda que su trabajo constituye una primera –y válida– reconstrucción de los hechos): se refiere a su lectura de las cartas y de algunas conductas de Túpac Catari que hoy se pueden descifrar de modo más convincente. Pero este autor parece orillar conscientemente, acaso porque es asunto espinoso, la relación entre los caudillos. Roberto Choque, por su parte, ignora (supongo que con plena consciencia) la producción de del Valle, y silencia también este aspecto. Ojalá sirva esto de invitación a un abierto y honrado debate.

<sup>18</sup> M. E. del Valle de Siles, 1990, pág. 5.

<sup>19</sup> Hay que distinguir entre este (Tomás) Inga Lipe, el “Mayor” (que acabaría traicionando a Túpac Catari), de Inga Lipe el “Menor”, que lo acompañaría hasta el final. Al “Mayor”, del Valle de Siles atribuye las luchas contra Sorata (ver pp. 108-109) y la traición a Catari (ver pág. 319). Al “Menor” (también lo llama Tomás, supongo que por error, en las pp. 314, 320 y 321) corresponde el ataque, junto con Túpac Catari, los días 3 y 4 de noviembre de 1781, contra el cacique “realista” Guamansongo en Copacabana (a pesar de la derrota, consiguieron liberar a Mullupuraca). Estuvo después “alborotando” el pueblo de Achacachi con Túpac Catari, y lo acompañó la noche de la huida, entre el 8 y el 9 de noviembre; estaba con él horas después en Chinchayapampa cuando Túpac Catari fue capturado, pero Inga Lipe logró escapar (junto con Mullupuraca). Más tarde vuelve a desplegar operaciones militares en Chucuito, junto con Pedro Vilca Apaza y Tomás Mullupuraca (pág. 330). Todavía en 1782, en Achacachi, junto con Mariano Túpac Amaru, ataca a su hermano Tomás. Lo dejan por muerto y se llevan su título de alcalde mayor de Achacachi, “premio” de su traición (pág. 323). Sin embargo será gracias a las influencias de Tomás que se le concedería a Inga Lipe el “Menor” el perdón (pág. 324). Consigno todo esto porque da la impresión de que la traición no fue casual: Acaso Tomás prefiriera la obediencia a los jefes quechuas que se acogieron a las paces de Patamanta; al ver el poco caso que Catari hace de ellos y de las paces, no duda en tenderle la mortal trampa. A la vez, Inga Lipe el “Menor” no tiene los reparos de Catari (una vez muerto éste) en aliarse al hijo de José Gabriel. Cuanto más se observan estas relaciones se descubre una mayor complejidad.

misma ciudad, y que durará hasta su caída y aniquilamiento (el 5 de agosto) es Andrés Túpac Amaru (sus apellidos: Mendigure y Noguera), sobrino del difunto José Gabriel.

La inflexión se produce en la segunda quincena de junio. En esos días las huestes de Catari sufren varias derrotas. Intentan detener el ejército comandado por Ignacio Flores, que se dirige hacia La Paz para liberarla del cerco. A medida que Flores avanza retroceden las fuerzas de Túpac Catari, hasta llegar a Pampajasi (puerta de los Yungas, a donde también se replegará el caudillo). Mientras esto ocurre, Andrés Túpac Amaru continúa sumando operaciones exitosas, aunque mucho menos difíciles que las que enfrenta el caudillo aymara: por ejemplo consigue la capitulación de los sitiados en el cerro de Tuile, y es dueño del cerco impuesto a Sorata. La “balanza” (como suele decirse), que sin duda no mide el grado de facilidad de estos tantos, se pone a favor de Andrés.

Volvamos un poco atrás. Los coroneles quechuas habían visto a Catari, ya desde mucho antes, con recelo. Al principio lo habían considerado un coronel más (dando por supuesta su obediencia a Túpac Amaru) pero pronto les llamó la atención el boato regio con que se hacía tratar en su campamento durante el primer sitio a La Paz. Según O’Phelan, Diego Cristóbal Túpac Amaru se disgustó cuando se enteró de que Túpac Catari “estaba utilizando el título de virrey y le reprendió por ello, haciéndole recordar que él sólo había sido nombrado coronel”. Añade que “no obstante, a fin de garantizar una alianza que hiciera posible la propagación del movimiento [...] se le permitió finalmente a Túpac Catari que actuara como gobernador” con muchos fueros y prerrogativas<sup>20</sup>. En cualquier caso, aquí vemos una vez más la colisión de las aspiraciones de “poder total” de Túpac Catari contra los límites que, a su pesar, encontró en los Túpac Amaru.

Dos de los coroneles quechuas (de Copacabana y Azángaro<sup>21</sup>) creen ver en Catari desacato hacia los Túpac Amaru. No les faltaban motivos: Catari había retenido preso varios días a un enviado de Diego Cristóbal, y más tarde hizo ajusticiar a varios de los hombres que con distintas comisiones enviara Andrés a sus territorios. En respuesta a tales actos, y cuando ya se había producido

el mencionado cambio en la balanza del poder, en favor de Andrés, Faustino Tito Atauchi, el coronel de Copacabana, apresa a Túpac Catari a finales de julio de 1781. Después de quitarle “crecidas porciones de coca, plata sellada y labrada y todo género de ropas”, lo remite “en camisa y calzones viejos”<sup>22</sup> a Andrés, que se encontraba en Sorata. Allí hay un cambio de suerte: la hermana de Túpac Catari, Gregoria, había llegado hacía ya tiempo a Sorata, enviada por el caudillo aymara con generosas contribuciones de guerra. El joven Andrés sabía muy bien que las huestes de Catari no le perdonarían un atropello a su líder, y además estaba enamorado de Gregoria. De modo que lo manda liberar. Este episodio marcaría el punto más bajo de la carrera política de Catari.

Poco después, el 5 de agosto, cae la villa de Sorata. Andrés y Gregoria, sentados en sendas sillas frente a la iglesia, mandan sacar a todos los varones del templo (a excepción de dos que lograron escapar<sup>23</sup> y de algunos sacerdotes, mujeres y niños) y los condenan a muerte<sup>24</sup> mientras el resto de la tropa inicia el saqueo e incendio casa por casa, de seis jornadas de duración. Al día siguiente de la caída, el 6 de agosto, algunas mujeres con sus hijos se presentaron para dar su obediencia al caudillo y así evitar la muerte. Postrados “ante Túpac Amaru, extendió éste la mano para que besasen el bastón”<sup>25</sup>. A continuación besaban la mano a Túpac Catari, que se encontraba al lado de Andrés. Este episodio, a mi entender, admite la siguiente lectura: de un lado, Andrés desea reconocer un puesto elevado a Túpac Catari, acaso también en desagravio por la torpeza de Tito Atauchi. Pero no podía ofrecerle sino un puesto de segundo orden. Le dio también, como parte del botín de Sorata, el uniforme o capa que había pertenecido a Sebastián de Seguro, que llevaba bordada la insignia de la orden de Calatrava. Pero Túpac Catari no estaba hecho para conformarse con meros símbolos ni puestos secundarios.

Poco después, entre el 8 y el 10 de agosto, Catari consigue imponer a La Paz el segundo cerco. Pero no las tiene todas consigo. El día 13 de agosto llega a La Paz el presbítero Vicente Rojas, que había sido su prisionero. El líder aymara había propuesto a los sitiados el intercambio entre este clérigo y su esposa, Bartolina Sisa, que tenían cautiva

<sup>20</sup> O’Phelan, 1988, pág. 259; en nota remite a la Confesión de Miguel Bastidas.

<sup>21</sup> M. E. del Valle de Siles (1990), pág. 267.

<sup>22</sup> Esto consta en la “Confesión” de Túpac Catari, que tuvo lugar durante su proceso (ver M. E. del Valle de Siles, 1990, pág. 25).

<sup>23</sup> M. E. del Valle de Siles (1990) recoge palabras de la declaración de uno de ellos, llamado Mariano Bocángel (pp. 107 y 118).

<sup>24</sup> M. E. del Valle de Siles, 1990, pág. 117; ver pp. 117 - 120. Algunos estudiosos prefieren pasar por alto las masacres de los rebeldes. Así, B. Lewin aventura que “los criollos fueron puestos en libertad [!] y los españoles ultimados” (Lewin, 1972, p. 62; exclamación mía), cuando todos los testimonios coinciden en que fueron ultimados todos los vecinos de la ciudad. Ver M. E. del Valle de Siles, en F. T. Díez de Medina, 1994, pág. 22.

<sup>25</sup> M. E. del Valle de Siles, 1990, pág. 121.

en la ciudad. Pero llegó el coronel quechua Faustino Tito Atauchi (el mismo que había aprisionado a Túpac Catari y lo había remitido a Sorata) “que con mucha prepotencia se vino al cuartel de Túpac Catari, liberó a Rojas con todos los sacerdotes que estaban en Pampajasi”<sup>26</sup>; a los que custodiaban al presbítero Rojas les dijo que él tenía preso a Catari en la estancia de Vilaque<sup>27</sup>. ¿Es posible que este coronel ya no considerara peligroso al caudillo aymara? No parece que se conformara con la primera provocación, sino que ahora boicoteaba los planes que éste había concebido para recuperar a quien más amaba. Aunque fuera verdad que lo tenía prisionero por segunda vez, lo pagó caro: muy pronto (en cuanto se le ofreció la oportunidad) Túpac Catari mandó ahorcar a Tito Atauchi<sup>28</sup>.

Poco después, el 25 de agosto, llegan Túpac Amaru, Miguel Bastidas y los coroneles quechuas, con su tropa, y se instalan en el Alto de La Paz. Molesto, Túpac Catari se retira a Potopoto y Pampajasi, “la zona diametralmente opuesta”<sup>29</sup>. Es tal la separación entre los dos grupos que incluso los coroneles de uno no tienen información alguna sobre los pertrechos del otro.

Se podría continuar enumerando episodios que muestran el rechazo que sentía el líder aymara hacia los miembros de la nobleza inca que constituían un obstáculo para sus aspiraciones, que podemos llamar “radicales” o de independencia completa. Basta, sin embargo, con lo dicho, para hacernos cargo del tipo de relaciones que existieron entre él y los Túpac Amaru. Ahora podemos observar cómo son considerados los caudillos y cómo es percibida la bi-partición de los alzados en las dos piezas teatrales que nos ocupan.

### 3. LOS CAUDILLOS EN EL PAPEL

#### En la loa

En el texto de la loa se considera a los alzados como sitiadores: cosa esperable en quien es sometido a un asedio. El punto de vista del asediado es algo que habrá que tener presente en cualquier aproximación a esta pieza, dado que condicionó su composición. Con esto quiero decir, entre otras cosas, que lo que más se grabó en la memoria de los sitiados no fueron siempre los hechos reales, sino las impresiones y las noticias confusas que llegaban al interior de la ciudad<sup>30</sup>. El aislamiento les impedía conocer gran parte de lo que ocurría fuera de los muros, al punto de que ignoraban incluso quiénes eran los verdaderos caudillos<sup>31</sup>. Por ejemplo, hasta el día 3 de marzo los pobladores de La Paz no supieron de otro caudillo que no fuera Túpac Amaru, a quien atribuían “la sublevación desatada ya en Caracato, Sapahaqui, Chanca, Río Abajo, Cohoni y haciendas y mineral de Araca”<sup>32</sup>. Más tarde ya supieron de Catari, al que vieron repetidas veces; pero para otros aspectos y sucesos los datos siguieron siendo imprecisos, y aunque en algún momento circularan noticias objetivas que (teóricamente) habrían permitido ver con mayor nitidez y rectificar algunas impresiones, era difícil deshacerse de lo que en su momento había sido considerado cierto.

Además, como es esperable, el autor se hace portavoz de los supervivientes de La Paz, y no escatima vituperios contra los alzados. Tenemos aquí una versión de los “vencidos pero salvados del desastre”. Los que menos, debieron sufrir muchos meses de frío, hambre y ataques de día

<sup>26</sup> M. E. del Valle de Siles, 1990, pág. 255. En esta página hay un lapsus que lleva a pensar que la liberación de Rojas se sitúa después del 15 de septiembre, cuando en realidad ocurrió el 13 de agosto (consulto el diario de Díez de Medina editado por del Valle de Siles (1994) y el de Seguro, en el manuscrito de la colección Church). Acaso esto le lleva a la autora a situar la liberación de Rojas en Pampajasi cuando Catari todavía no se había establecido en ese sector. El capítulo, dedicado a la esposa del caudillo, acaso sea de redacción muy anterior al resto del libro. En cualquier caso, en las pp. 123 y 268 se sitúa todo esto correctamente, en el mes de agosto.

<sup>27</sup> M. E. del Valle de Siles, en F. T. Díez de Medina, 1994, pág. 246.

<sup>28</sup> R. Choque Canqui (2003, pág. 246) no parece dispuesto a analizar estos hechos. Registra el apresamiento de Catari por parte de Tito Atauchi “en un incidente” (que no declara) y su liberación por Andrés Túpac Amaru. Añade que “acabó ahorcado por su insubordinación”, sin más, y sin indicar quién lo mandó a la horca. En esa sección de su trabajo parecen diluirse las tintas. Remite a la tesis (inédita) de S. Thomson, del año 1996, como si hubiera decidido ignorar una pieza bibliográfica fundamental que tuvo siempre a mano. Pareciera haber optado por silenciar las desavenencias entre líderes indígenas.

<sup>29</sup> M. E. del Valle de Siles, 1990, pág. 28.

<sup>30</sup> Ver, por ejemplo, las confusiones del capitán Ledo, anotadas en su diario: en ocasiones hay que traducir “Túpac Amaru” sin más por “Miguel Bastidas” y llega a anotar, al final del diario, que Túpac Catari estaba (como “el más deseado”) entre los presos que envió Díez de Medina desde Peñas a la recién liberada La Paz. Ver M. E. del Valle de Siles, 1990, pág. 275.

<sup>31</sup> M. E. del Valle de Siles, en F. T. Díez de Medina, 1994, pp. 27 - 28 (a otros efectos, ver la nota al texto en las pp. 292 - 293).

<sup>32</sup> M. E. del Valle de Siles, 1990, pág. 170. Ver también M. E. del Valle de Siles, en F. T. Díez de Medina, 1994, pág. 80.



y de noche. Vieron morir (por hambre, peste y por ataques armados) a una enorme multitud entre la que se contaban parientes, conocidos y amigos. Y estuvieron muy cerca de correr la misma suerte que los sorateños. No se olvida con facilidad el hecho de que la propia cabeza haya tenido precio. Esto puede servir para entender algunos de los excesos verbales (o de juicio) con que se carga la figura de Túpac Catari. Sin embargo no se lanza contra los alzados casi ningún impropio gratuito.

En la loa se distingue a los dos cabecillas, quienes vienen designados por sus nombres de guerra: “esta sierpe infernal / de Catari y Tupa Amaru” (vv. 95 - 96). Lo primero que hay que notar es que se refiere a Túpac Amaru como a una sola persona, cuando ya hemos visto que son varios: esto puede deberse a que tiene en mente a Andrés, el que tuvo mayor protagonismo en La Paz. Lo segundo: se refiere a ambos, Amaru y Catari, presentándolos (a través de diversas expresiones) como monstruos, hasta el verso 121. Pero en adelante (vv. 122 y ss.) ya no se vuelve a mencionar a Túpac Amaru, sino que aparece Túpac Catari como responsable de todos los estragos, incluida la represa de Achachicala<sup>33</sup>. Por lo visto, el autor de la loa (y con él la mayoría de los vecinos de la ciudad), aunque era consciente de que la rebelión en los territorios de La Paz y en el segundo cerco de la ciudad tuvo dos cabezas, experimentó principalmente la presencia y acciones de Catari.

Como ya expuse en otra ocasión<sup>34</sup>, no hay expresión de la loa que no tenga su origen en un hecho real o bien en rumores u opiniones que se consideraban de buena fuente. Esto abona a la loa, no tanto como pie-

za teatral, pero sí como documento que testimonia lo que creía saberse (y a menudo se “sabía” con precisión).

## En el drama

El autor, como ya anuncié, utiliza como fuente explícita a Gregorio Funes. En concreto, la obra que cuatro años antes de la composición del drama (en 1817) el famoso deán había dado a la imprenta en Buenos Aires: el tomo III de su obra historiográfica, un “ensayo” (como él lo llama) histórico. Sin duda el autor del drama compararía los sentimientos patrióticos de Funes hacia el recién nacido estado rioplatense, y deseaba reafirmar el entusiasmo por la independencia conquistada. Había leído con apasionamiento su ensayo (en particular, los capítulos dedicados a las rebeliones indígenas) al que debe todas las referencias históricas. Introduce con libertad creadora<sup>35</sup> algunos cambios significativos. Total: llegó a componer una pieza convincente, y ésta lo fue no por el rigor histórico, no exigible, sino por las cualidades escénicas<sup>36</sup> y por los ideales que se proponía transmitir.

El esquema del drama es clásico: José Gabriel aparece como un mitayo que fue rescatado del duro trabajo en las minas por un joven criollo llamado Ventura Santelices<sup>37</sup>. El padre de Ventura es el personaje sanguinario e implacable, llamado el Corregidor Santelices. Su brazo derecho es Arriaga, un cruel capataz que se complace en hacer sufrir a los indios<sup>38</sup>. Por su parte, José Gabriel está enamorado de Micaela Bastidas (personaje cuyo corre-

<sup>33</sup> Todo parece indicar que esta represa fue obra de los Amaru. El constructor, Francisco Xavier Barriga, es el mismo que realizó la que permitió eliminar las defensas de Sorata. Ver M. E. del Valle de Siles, 1990, pág. 473.

<sup>34</sup> Ponencia “Diatribas contra el enemigo caído en una loa de La Paz (1786)” en el Congreso Internacional “La crítica del poder en el mundo ibérico (siglos XVI - XVII)”, Universidad de Coimbra, Noviembre de 2010 (trabajo inédito).

<sup>35</sup> En la nota núm. 8, el autor cita a Wilhelm Schlegel para situar su posición: “el dramático no es historiador: aquél pinta, éste refiere; aquél, como pudiera suceder, éste como sucedió” (en la edición de Max Rohde, pág. 390). Esto viene después de aclarar uno de los cambios que introduce en el estatus de Túpac Amaru, tal como pudo enterarse gracias al *Ensayo de la historia civil del Paraguay, Buenos-Ayres y Tucumán*, de Gregorio Funes.

<sup>36</sup> Jorge Max Rohde destaca “el estudio de los caracteres humanos”, la “unidad de su “composición”” y “la armonía de algunos de sus versos” (pág. 285). En otro escrito (cuyo título ignoro) se ha calificado a esta obra como “la más feliz de nuestra escena revolucionaria” (ver B. Seibel, 2007, pág. 19: atribuido a Berenguer Carisomo). A propósito, no entiendo el empeño de B. Seibel por colocar al autor entre quienes poseen un “amplio conocimiento histórico” (B. Seibel, 2007, pág. 20). La amplitud de conocimiento no es necesaria para la creación literaria (y en ocasiones es un lastre). Y puede afirmarse más bien que al autor del drama le sobraron los tres capítulos que dedica Funes a las rebeliones; y si leyó más allá de las 35 primeras páginas, no se nota en absoluto.

<sup>37</sup> Recordemos que el personaje histórico que llevó ese nombre fue corregidor de Potosí hasta 1762, año en que pasó a la península como oidor de la audiencia de la casa de contratación de Cádiz y consejero honorario de Indias. Hay quienes sugieren que su muerte en 1763 pudo deberse a envenenamiento, y el motivo habrían sido sus gestiones en contra de la mita (B. Lewin, 1967, 331 - 332 y 414). En la pág. 493 Lewin reproduce un auto de Andrés en el que éste afirma que Santelices había sido ascendido a ministro del consejo de Indias y que murió envenenado por ponerse a favor de los indios. Sin embargo, ya J. Rowe (1954, pág. 37) muestra que el auto está lleno de falsedades, y que tales datos sobre Santelices no constan en otros documentos (al menos en los revisados entonces).

<sup>38</sup> El Arriaga histórico fue, como ya vimos, el primer corregidor ejecutado por José Gabriel.

lato histórico sería la esposa de José Gabriel), una apasionada joven que se ofreció generosamente a suplir a su anciano padre en el servicio de la mita<sup>39</sup>.

Pues bien, Arriaga quedó también prendado de la belleza de Micaela, pero al no ser correspondido comenzó a sospechar de la existencia de un rival. Cuando sus celos lo guían certeramente hasta José Gabriel (quien en el drama es el protegido de Ventura Santelices), decide vengarse y hace azotar a Micaela. José Gabriel Túpac Amaru pide venganza al cielo, precisamente en el momento en que viene a verlo Túpac Catari<sup>40</sup>, hombre de excelentes cualidades a la vez que de una lealtad completa a su señor y rey el inca. A poco de entrar en escena se postra ante él (acto II, escena 14) y le jura obediencia, a la vez que declara: “te venero / como hijo de mis Incas”. En el acto tercero arenga a los deseosos de llevar a cabo el alzamiento y les anima a seguir el ejemplo de los Estados Unidos.

El drama presenta también el conflicto entre Ventura Santelices y su padre el corregidor. Sus posiciones son inconciliables, pero el hijo no puede traicionarlo. Le da el aviso de la rebelión con la intención de decidirlo a la fuga. Pero el corregidor decide beneficiarse del amor de su hijo y dar guerra a los rebeldes. Entonces el joven corre hacia José Gabriel, obligado por la amistad, y le confiesa su delación. Pasados sus primeros furores, José Gabriel comprende que los deberes filiales le llevaron a ello y le otorga su perdón. En el acto quinto, tras la victoria de los “independientes” (así nombrados) Micaela se encuentra con el derrotado corregidor y, llevada por la compasión, lo ayuda a esconderse. Es descubierto y condenado a muerte, pero José Gabriel termina dejándose convencer por los ruegos de Micaela y los de Ventura Santelices, y le permite ir con los suyos. El corregidor no consigue que su hijo lo acompañe, y se despide con mirada feroz. Ventura es acogido como un igual por José Gabriel y los rebeldes.

Las coincidencias entre Gregorio Funes y el texto del drama *Tupac - Amaru* son, en verdad, notables. El epígrafe que viene debajo del título del drama reproduce una frase de Funes: “Difícilmente presentará la historia de las revo-

luciones otra, ni más justificada, ni menos feliz”. Debajo viene la indicación del autor, de la obra y del lugar de la cita. Los nombres de los personajes también muestran la relación de dependencia con el texto de Funes. Así, en el drama se llama “Cándor Canqui” a José Gabriel, y cuando se hace mención del padre de Micaela Bastidas se le da por nombre ficticio Incuasicona: mala lectura (seguramente de Jorge Max Rohde, el primer transcriptor) por un capitán de Túpac Amaru llamado según Funes Inguaricona<sup>41</sup>. En realidad se trata de Andrés Ingaricona, uno de los dos coroneles que fueron enviados por José Gabriel (el otro, que Funes llama Anca, es Nicolás Sanca) contra la ciudad de Puno<sup>42</sup> en marzo de 1781.

Las notas que introduce el autor del drama remiten casi todas al ensayo de Funes, con transcripciones textuales. No me detendré ahora en ellas. Basta solamente indicar que algunos de los cambios operados en los hechos históricos no son de cosecha propia sino que provienen también de Funes. Entre ellos está el suponer que la mita fue un invento español, o que en cada pueblo se decidía por sorteo quiénes debían acudir a ella, etc.

Pero hay más: en varios pasajes del drama los versos reproducen textualmente palabras de Funes. Daré solamente un ejemplo, que se encuentra en la escena sexta del acto primero. Dice el joven Santelices, enfrentándose a su implacable padre y refiriéndose a los españoles:

*Descarriados  
por su cruel avaricia, introdujeron  
la mita de las minas. ¡Ese ingrato  
descubrimiento de la más profunda  
corrupción! ¡Ese anual violento emplazo  
do salen a una muerte prolongada  
millares de inocentes condenados!*

He puesto en cursiva las palabras que coinciden con las del texto de Funes que se verá enseguida. Como puede verse, de los primeros cinco versos citados casi todo está tomado del ensayo histórico (las cursivas son también mías):

<sup>39</sup> La deformación de los hechos por parte del creador es muy efectista. Recordemos que las mujeres no entraban, ni lo hacen tampoco hoy, a las minas; y que los ancianos no tenían la obligación de la mita.

<sup>40</sup> Ya hemos visto al personaje histórico que llevó este nombre. Pero falta decir que Funes lo presenta con las peores tintas: hablando de la adhesión que logró en los partidos de La Paz, declara que “jamás sumisión más absoluta se dio a hombre alguno, ni jamás hombre alguno la mereció menos. [...] Un carácter firme y atrevido hasta los últimos excesos, fiero y cruel, aun por gusto y vanidad, magnífico con todas las sombras de la ridiculez, religioso sin asomo de virtud cristiana, guerrero más por ímpetu que por reflexión, este era Tomás [sic pro Túpac] Catari” (G. Funes, 1817, pág. 288). El autor del drama pasó por alto lo que leyó en estas páginas y prefirió delinear un personaje acorde con su propósito narrativo: con una lealtad a toda prueba hacia los incas, y que fuera un apoyo incondicional para la “unidad de los americanos”. La intención de mostrar un ejemplo que beneficiara a las Provincias Unidas parece evidente.

<sup>41</sup> G. Funes, 1817, pág. 271.

<sup>42</sup> M. E. del Valle de Siles, 1990, pp. 45 – 47. La autora consultó los informes de los corregidores Joaquín de Orellana y Ramón de Moya.

*Descarriados por su cruel avaricia, introdujeron la mita de las minas, ese nuevo descubrimiento de la más profunda corrupción.* Nada otra cosa significaba esta voz que una especie de conscripción *anual*, por la que un crecido número de hombres libres eran *condenados* al *violento* y *nocivo* trabajo de las minas<sup>43</sup>.

#### 4. FINAL

Hay multitud de autores que han estudiado desde numerosos ángulos la fascinación de Europa por América y las construcciones utópicas a partir de la convicción de la bondad de sus habitantes. Una de ellas es el incario como paraíso político y social, que debe su nacimiento (principalmente) al jesuita José de Acosta y al Inca Garcilaso, como observa Daisy Rípodas<sup>44</sup>. Revisar la red de caminos literarios que van desde Acosta y Garcilaso hasta la época de las rebeliones rebasa las posibilidades de estas páginas. Para el siglo XVII es de gran utilidad el trabajo de Lorandi, quien explica que en las ciudades de la región andina operaba una imagen del inca ya liberada de las violencias que había ocasionado. Es gracias a esta imagen que fue posible

la construcción del incario a lo largo del periodo colonial. Aquí [sobre todo en las fiestas, durante el siglo XVII] se continúan utilizando [...] atributos sacralizados de su poder, al tiempo que se descarga su imagen de aquellos aspectos negativos vinculados con el ejercicio de la fuerza y la coerción que en su momento habían provocado resistencia o revueltas y que empujaron a muchos, como a los wankas, a aliarse a los españoles para destruir el Tawantinsuyu. En otras palabras, se despoja su memoria de toda sombra de opresión para colocarlo en el altar idealizado del *Orden* social y político que era necesario recuperar<sup>45</sup>.

Para el siglo XVIII, F. Macchi hace una revisión rigurosa de uno de los tramos del *incario francés*: “una intensa moda inca se plasma a ambos lados del Atlántico en textos a tal punto deudores de la visión de Garcilaso que resultan indisociables”<sup>46</sup> de su historia textual. A lo largo de sus capítulos nos encontramos con:

- a) La transformación de los *Comentarios reales*, que viene con adherencias diversas en la famosa “reedición” castellana de Barcia (1723) cuyo entramado de texto y paratextos asombrarían al propio Borges.
- b) Las sucesivas reediciones en francés de la traducción de Baudoin (en 1704, 1715 y 1737, todas en Amsterdam) y la nueva traducción que se lanza en 1744 en París. Con ellas esta obra puede considerarse un verdadero best seller, pero también registra un camino de alteraciones progresivas, introducidas con plena consciencia por sus manipuladores.
- c) Un desfile francés de obras de teatro, ballets y novelas escritas en la primera mitad del siglo XVIII inspiradas todas en las versiones mencionadas de los *Comentarios reales* del Inca. A esta producción debemos muchos de los estereotipos que definen la imagen del incario tal como quedó hasta hoy.

Macchi observa que “la popularidad de la que goza la imagen del incario en el Perú durante el siglo XVIII es bien conocida”<sup>47</sup>, y menciona las genealogías con las que los nobles indígenas buscaban liberarse de los tributos, así como las diversas representaciones del incario que apelaban “a una tradición conscientemente reconstruida. Esta misma tradición sería usada como recurso de legitimación personal por los líderes de los numerosos levan-

<sup>43</sup> G. Funes, 1817, pp. 255 - 256.

<sup>44</sup> Ver D. Rípodas, 1966. Ver también Rípodas, 1993.

<sup>45</sup> Lorandi, 1997, 114.

<sup>46</sup> A. Macchi, 2009. pág. 12. Habría sido deseable que esta autora (cuyo trabajo merece un general aplauso) tuviera en cuenta la bibliografía publicada por bolivianistas. Lamentablemente la mentalidad colonial sigue operando incluso en quienes pretenden dedicarse a los estudios postcoloniales. Continúan creyéndose centro cuando deberían haberse enterado de que son periferia (que debe acudir al centro, al lugar de los hechos, donde hay estudiosos tan respetables como ellos). Debería saber que en Bolivia se publicaron trabajos que debían haberle interesado. Al no haberlos consultado no encuentra pruebas de la circulación de ejemplares de la edición, por Barcia, de los *Comentarios reales* (ver pág. 83) e incluso de la primera edición (pp. 270 y 271) entre la población indígena. Ignora los ejemplares de distintas bibliotecas de la actual Bolivia, o tal vez no le parecen dignos de ser considerados. Puede que aquellos que registra M. Inch, 2000 (ver pp. 233 y 234), al igual que el de la biblioteca de Porlier (Rípodas, 1992, pp. 12 y 32) no cuenten, por estar en manos de personas poco afines con la renovación del incario. Pero los hay en las bibliotecas de procesados a causa de su participación en el alzamiento: Juan Gualberto Mejía, abogado residente en Oruro, e Isidoro de Velasco, cura de Sora Sora (ver F. Cajías, 2004, pp. 1088 y 1110 respectivamente). Fuera de ello, es sorprendente que Macchi (también Lorandi) no haga una sola referencia a trabajos muy afines al suyo y bastante anteriores (por ejemplo, Rípodas, 1966 y 1993). ¿Soy un filólogo que no acaba de comprender la conducta de los historiadores?

<sup>47</sup> A. Macchi, 2009. pág. 225.



tamientos indígenas que buscaron restablecer el imperio en este momento”<sup>48</sup>.

Túpac Catari supo que el incario era el techo ideológico a cuya sombra podía construir la base de su poder, porque era el único modelo disponible entre sus interlocutores, indígenas y no indígenas (por ello se autodenomina inca en algunas ocasiones<sup>49</sup>). A la vez, se veía en la necesidad de rehuirlo siempre que sus consecuencias supusieran una disminución de su propio poder. Por ello su relación con el incario fue siempre conflictiva.

Al autor de la loa poco le importaría la extraña relación entre Apaza y los Amaru, ya que éstos entraban para él en una categoría unificadora, la de los enemigos. El autor del drama *Tupac-Amarú*, por su parte, aun cuando pudiera conocerla, y junto con ella las paradojas de Túpac Catari (lo cual es poco menos que imposible) lo tomaría como dato irrelevante, dado que lo que decidió hacer fue acomodar la índole de sus personajes para una pieza al servicio de su propia construcción utópica.

Las variaciones en los nombres de los caudillos en sendas obras posiblemente tengan alguna utilidad para iluminar aspectos de la recepción de distintas tradiciones. Estas son dos: la independiente del inca Garcilaso, que escribe “Topa” o “Tupa”, y la que arranca con Garcilaso, que escribe “Túpac”<sup>50</sup>. Ignoro si los quechuistas han avanzado sobre el particular, pero no me parece del todo ocioso señalar que la loa utiliza la forma independiente del inca, mientras que el drama parece depender de un Garcilaso pronunciado a la francesa: “Tupac-Amarú”. A menos que esto se deba a la transmisión de J. Max Rohde. En cualquier caso, comprenderá el lector que, al encontrarme con la edición del drama (la del siglo XX), enseguida me pareció confirmar que *tout se tient*.

Para terminar: lo revisado en estas páginas permite afirmar que ambas piezas teatrales reflejan, sí, algunos hechos. Pero más allá de ellos, transmiten el estado espiritual de una sociedad; estado que los “vates” (los dramaturgos, en este caso) han interpretado.

---

<sup>48</sup> A. Macchi, 2009, pág. 226.

<sup>49</sup> Por ejemplo en la carta que envía a La Paz fechada el 17 de septiembre de 1781.

<sup>50</sup> La observación es de J. Rowe, 1954, pág. 25.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cahill, D., "Violencia, represión y rebelión en el sur andino: la sublevación de Túpac Amaru y sus consecuencias", Instituto de Estudios Peruanos, Documento de trabajo N° 105 Serie Historia N° 17, 1999.
- Cajías de la Vega, F., *Onuro 1781: sublevación de indios y rebelión criolla*, La Paz, IFEA / IEB / ASDI, 2004, 2 t.
- Choque Canqui, R., *Jesús de Machaca: la marka rebelde, 1: Cinco siglos de historia*, La Paz, Plural - CIPCA Cuadernos de Investigación, 2003.
- Díez de Medina, Francisco Tadeo, *Diario del alzamiento de indios conjurados contra la ciudad de Nuestra Señora de La Paz*, 1781, ed. M. E. del Valle de Siles, La Paz, Don Bosco, 1994.
- Funes, G., *Ensayo de la historia civil del Paraguay*, Buenos-Ayres y Tucumán, Buenos Aires, Benavente y Compañía, 1817 (t. III).
- Inch Calvimonte, M., *Bibliotecas privadas y libros en venta en Potosí y su entorno (1767 - 1822)*, Caracas, separata de la revista Caramillo, 2000.
- Lewin, B., *La rebelión de Túpac Amaru y los orígenes de la Independencia de Hispanoamérica*, Buenos Aires, Sociedad Editora Latino Americana, 1967.
- , *La insurrección de Túpac Amaru*, Buenos Aires, EUDEBA, [1963] 1972.
- Loa [...] al mérito del Señor Dn. Sebastián de Segurola [...] gobernador intendente que fue de esta ciudad y provincia de Nuestra Señora de La Paz [...] en celebración de los desposorios [...] con Da. Úrsula de Rojas, hija del Coronel don Ramón de Rojas, en esta misma ciudad, año de 1786, ed. J. R. Gutiérrez, en *El Comercio de La Paz*, La Paz, núms. 114 (martes 8-X-1878, pp 3-4) y 116 (sábado 12-X-1878, pp. 2-3).
- , ed. J. R. Gutiérrez, *Documentos para la Historia de Bolivia sacados de la Biblioteca de J. R. Gutiérrez. Sitios de La Paz y el Cusco, 1780-81. Tomo primero*, La Paz, Imprenta de la Unión Americana, 1879, pp. 109 - 116.
- , ed. L. S. Crespo, "Valioso manuscrito. Loa representada en La Paz el año de 1786", en *Boletín Municipal de La Paz*, núm. 1008, pp. 53 - 61.
- , en *El teatro en la Independencia (piezas teatrales)*, volumen I (tomo XXV de la Colección documental de la Independencia del Perú), ed. Guillermo Ugarte Chamorro, Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974, pp. 3 - 20.
- Lorandi, A. M., *De quimeras, rebeliones y utopías. La gesta del inca Pedro Bohorques*, Lima, PUCP, 1997.
- Macchi, F., *Incas ilustrados. Reconstrucciones imperiales en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana - Vervuert, 2009.
- O'Phelan, S., *La gran rebelión en los Andes. De Túpac Amaru a Túpac Catari*, Cusco, Centro de Estudios regionales andinos Bartolomé de las Casas, 1995.
- , *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia 1700 - 1783*, Cusco, Centro de Estudios regionales andinos Bartolomé de las Casas, 1988.
- Ripodas Ardanaz, D., "Fuentes literarias hispano-indianas del "Plan del Inca"", en *Cuarto Congreso Internacional de Historia de América*, t. I, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1966, pp. 295 - 316.
- , *Un ilustrado cristiano en la magistratura indiana. Antonio Porlier, Marqués de Bajamar*, Buenos Aires, PRHISCO-CONICET, 1992.
- , "Pasado incaico y pensamiento político rioplatense", en *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft un Gesellschaft Lateinamerikas*, núm. 30, 1993, pp. 227 - 258.
- Rohde, Jorge Max, "Noticia", en *Orígenes del teatro nacional* (Sección de documentos, Primera serie, t. I), Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1924, pp. 285 - 286.
- Rowe, J. H., "El movimiento nacional inca del siglo XVIII", en *Revista Universitaria*, núm. 107, año XLIII, segundo semestre de 1954, pp. 17 - 47.
- Szeminski, J., *La utopía tupamarista*, Lima, PUCP, 1993.
- Thomson, S., *Cuando sólo reinasen los indios. La política aymara en la era de la insurgencia*, trad. de S. Rivera Cusicanqui, La Paz, Muela del Diablo Editores - Aruwiwiri, 2007.
- Tupac - Amari, drama en cinco actos*, J. M. Rohde (ed.), en *Orígenes del teatro nacional* (Sección de documentos, Primera serie, t. I), Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1924, pp. 287 - 393.
- Tupac Amaru, drama en cinco actos*, en B. Seibel (ed.), *Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad, tomo 2 (1818 -1824): Obras de la Independencia*, Buenos Aires, Inteatro, 2008, pp. 221 - 305.
- Valle de Siles, M. E. del, *Historia de la rebelión de Túpac Catari*, La Paz, Don Bosco, 1990.



## EL BRASIL DE LOS FELIPES Y LA RECUPERACIÓN DE LA BAHIA DE TODOS LOS SANTOS

LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES / BRASIL

Las frecuentes alianzas matrimoniales entre la monarquía ibérica nos llevan a afirmar que a partir de los Reyes Católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, se establece una aproximación más estrecha entre los dos reinos. La primera hija Isabel de dichos reyes católicos se casó con el príncipe Alfonso, hijo de don Juan II, el Príncipe Perfecto de Portugal. Príncipe cuya muerte inesperada por la trágica caída de un caballo, dejó sin heredero directo el reino de Portugal. El cuñado del rey, el Afortunado don Manoel, recibirá la corona del reino y se casará con la viuda, retornada a Castilla. Boda realizada contra el gusto de la joven que va a morir de parto. Mas el rey debía casarse, había que dejar el heredero del trono. En la Península Ibérica se concretiza una vez más la alianza matrimonial: don Manuel se casa con la otra hija de los Reyes Católicos: doña María. De todo ello, sabemos que el nieto de la Reina Isabel de Castilla, Carlos I de España, Carlos V de Alemania, hijo de Doña Juana y de Felipe el Hermoso, Archiduque de Flandes, se casa con doña Isabel, hija del rey Don Manuel de Portugal y de Doña María, la cuarta hija de los Reyes Católicos. Luego, el Rey Felipe II, es nieto de Don Manuel. Su ascendencia lusitana le legitima el derecho a la corona.

En 1578 el rey don Sebastián emprendió la cruzada, ideal caballeresco, en el norte de África. Murió en la batalla de Alcazar-quivir. La dinastía es extinta, la nobleza está amenazada con la incomprensible desaparición del rey ocurrida el 4 de agosto de 1578.

Iniciamos, pues, nuestras reflexiones a partir de la anexión de Portugal en diálogo con Calderón de la Barca, *El Alcalde de Zalamea*, obra de 1636; y con Lope de Vega, *El mejor mozo de España*, de 1611 y *El Brasil restituído*, de 1625.

Para efectivizar su derecho a la corona, Felipe II necesitaba el apoyo del cardenal Enrique y de los nobles portugueses para la invasión de Portugal. Mas el Papa podría mediar el favorecimiento del Prior de Crato, el cual tendría el apoyo de Francia e Inglaterra, como nos observa el historiador inglés J.H. Elliot<sup>1</sup>. Iniciados los preparativos militares, el duque de Alba se puso al frente del ejército español para la invasión de Portugal. Al término del plazo concedido a los portugueses, el ejército se concentró en la frontera cerca de Badajoz, comandado por el general don Lope de Figueroa.

Calderón de la Barca en *El alcalde de Zalamea* pone en escena la estancia del tercio que aguarda para entrar en Lisboa con el rey Felipe II. Los dos primeros actos enseñan al lector/espectador a los personajes/soldados, la vida soldadesca. En el tercer acto leemos la disdascalia explícita, voz del dramaturgo, en la “situación” 14:

*Sale el Rey, todos se descubren y Don Lope.*

Terminadas las últimas replicas del REY y CRESPO, leemos la voz del dramaturgo, “situación” 15:

[Ábrese una puerta] aparece dado garrote en una silla el capitán.

<sup>1</sup> Elliot, 1993, pág. 294.



Oímos la réplica del Rey:

*Don Lope, aquesto es ya un hecho.  
Bien dada la muerte está;  
que errar lo menos no importa  
quien acertó lo demás.  
Aquí no quede soldado  
algúno; y haced marchar  
con brevedad; que me importa  
llegar presto a Portugal.*

En 1581 Felipe II juró observar todas las leyes del reino anexado. Convocadas las cortes en Tomar, el 30 de abril fue reconocido, entonces, como legítimo rey de Portugal. Se testificaron los 25 artículos del acuerdo firmado por Moura y el Cardenal Enrique, confirmación de Portugal, Estado prácticamente independiente. Y como afirmación



Retrato de Felipe II, Rey de Portugal.

de la identidad de la nueva posesión se creó un Consejo de Portugal que despacharía todos sus asuntos en lengua portuguesa. Lo que nos parece que, en parte, mantuvo la unidad lingüística en el Brasil. El pueblo portugués era, verdaderamente, por tradición anti-castellano. Mas la nobleza y el alto clero apoyaron las pretensiones de Felipe II<sup>2</sup>.

Por otro lado, Portugal necesitaba la unión política y, más aún, la unión económica con Castilla, una vez que ésta en la década de los ochenta vive una largueza económica y Felipe II puede “moverse” con más libertad<sup>3</sup>.

Portugal añade a los dominios españoles territorios desde África al Brasil, es decir, un nuevo territorio atlántico, y de Calcuta a Molucas. Adquisiciones que, con la nueva entrada de metales preciosos enriquecieron la economía de la corona.

De acuerdo con José Matoso<sup>4</sup>, historiador portugués, todo tiene dimensión de historia y son las cartas del rey Felipe II a sus hijas, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, que nos ofrecen una otra imagen del poderoso rey, cuya amorosa sencillez nos enseña la imagen del padre.

Leemos la primera carta del rey: A las Infantas, mis hijas Tomar a 8 de abril 1581.

*[...] Siempre deseo respoderos y nunca puedo y menos agora que son las once y aun no he cenado. Solo digo que agora que sería muy bien que escrivais y respondais a mi hermana [...] y de hoy en ocho días creo yo que embiaré cartas para ella [...] Creo que se començarán las Cortes, y primero el juramento, porque ya viene mucha gente; y ya habreis savido como me quieren hazer vestir de brocado, muy contra mi voluntad, mas dicen qu'es la costumbre de acá. Vuestro buen padre<sup>5</sup>.*

## RETRATO DE FELIPE II VESTIDO DE BROCADO

El retrato sorprende a todos los que conocen la fama del rey taciturno, simple, en su traje negro. Mas esa primera imagen une el rey a Portugal. Imagen del poder, poder extensivo y extendido que, a lo mejor, expresa en su lujo el peso, la importancia de la monarquía de los Habsburgos a la cual se añade el reino lusitano. Desde allí, de Tomar, donde hizo el rey su entrada en la sala de las Cortes, en 1581, lo vemos:

<sup>2</sup> Idem, ibidem, pág. 297.

<sup>3</sup> Idem, ibidem. págs. 290-294. A partir de la sección 3 del capítulo 7, el historiador inglés J.H. Elliot presenta consideraciones importantes sobre la buena economía del reinado de Felipe II en la época de la anexión de Portugal.

<sup>4</sup> Mattoso, 1998, pág. 17.

<sup>5</sup> Portillo, sin fecha, pág. 28.

*“vestido em hua opa riquíssima de brocado tão grande e tão pesada e com tamanho rabo que quase não se ficava el Rey enxergando dentro nella e nem podia mover as mãos da grandeza das mangas, com hum barrette preto na cabeça”*<sup>6</sup>.

Naturalmente de perfil, el rey Felipe II mira fijamente hacia el espectador y nos deja ver todo el lado derecho de su rostro en diferencia con lo poco del lado izquierdo. El barrette negro pierde sus contornos y la luminosidad de la parte superior del rostro destaca los ojos serenos y firmes, las cejas bien delineadas, los labios rojos, dibujados por los bigotes y la barba. El claroscuro en tonos amarillos, y del rojo al castaño de la barba diseñan y delimitan el rostro del monarca. Todos esos tonos y colores indician y simbolizan al mismo tiempo la firmeza resoluta de aquel que, en ese momento, detiene el bastón del mando, el gobierno del mundo. El fondo oscuro delimita y destaca la imagen del rey y el lujo de su traje. Todo ello impresiona por el volumen de la imagen puesta hacia delante, en aproximación al espectador. Nos cabe señalar el trabajo cuidadoso del artista en el juego de estampas, discretos florones, en tonos rojizos, esparcidos sobre fondo claro en el traje interno. Es la misma estampa de la opa en diferencia con las fajas horizontales de las mangas las cuales se armonizan con la horizontalidad interna del manto. Observamos la circularidad regular del collar, piedra y oro trabajado con floroncillos a semejanza del traje; collar en el cual se sustenta el Tuson, juego sobre la verticalidad de los botones del traje interno. La luz a la izquierda sobre la opa destaca del fondo negro la figura del rey, casi en presencia por el volumen de la imagen, como señalamos. Al lado derecho, la verticalidad de la opa se evidencia sobre fondo oscuro. Todo en el rostro del rey nos lleva a afirmar que la luminosidad destaca la mirada, el cuello del traje enmoldura su figura, el barrette negro delimita el espacio entre el tan importante fondo negro y la luz irradiante de su serenidad y firmeza,

En la carta II desde Tomar a 1 de mayo de 1581 leemos:

*[...]y por estar más desembarazado por el camino, he dado hoy el Tuson al duque de Bragança, y fue conmigo a misa, y entrambos con los collares, que sobre el luto parecia muy mal el myo, digo qu’el más galan iba*<sup>7</sup>.

Imagen del padre, imagen del hombre observador que compara su galanía con la del otro, el menos, el más galán. El 16 de noviembre de 1581 las infantas recibieron la carta regia que participaba la aclamación del rey Felipe I de Portugal.

A partir de ese momento están presentes las amenazas extranjeras de franceses, ingleses, holandeses en la costa del Brasil. En septiembre de 1581 llega la armada española de Diego Flores Valdés. Observa el historiador brasileño Pedro Calmón que la envió Felipe II para echar a los corsarios y establecer dos fortalezas para cerrar el estrecho, en el Puerto de la Paraíba, en el noreste brasileño. Protegía, así, el rey, del temor despertado por la presencia de piratas ingleses en el Pacífico. Y en septiembre del mismo año, Felipe II ordenó a Valdés invernar en Rio de Janeiro “Puerto de mucha comodidad”, adonde podrá acudir a lo que se ofreciere”. Entró Valdés en Rio de Janeiro el 25 de marzo de 1582<sup>8</sup>.

Con la constante amenaza de corsarios, el Brasil empezaba a certificarse de su adhesión a España, consciente de la vigilancia de Felipe II. El 9 febrero de 1591 la ordenación regia impidió la navegación para el Brasil de cualquier barco extranjero<sup>9</sup>.

En 1592 Bahía era una ciudad próspera. Al expirar el siglo era una de las mayores plazas de América. Barcos de Oporto, de Viana, de Lisboa, de España demostraban la abundancia y riqueza de las negociaciones comerciales. Olinda, en Pernambuco, crecía como Salvador. La producción y exportación del azúcar en los muchos ingenios de la costa del Brasil contribuían para esa riqueza<sup>10</sup>.

En 1611, Lope de Vega escribe *El mejor mozo de España*. Estamos en el reinado de Felipe III, 1598-1621. En una carta fechada el 3 de mayo de 1611, el dramaturgo se refiere a esa obra como escrita en aquel mismo año. Comedia que tiene un especial interés en nuestras reflexiones, como veremos. Leemos la disdascalia explícita, voz del dramaturgo, en la “situación” 4:

*Oyese dentro toque de cajas. Aparece España, vestida de luto, en el suelo y un moro por un lado a caballo, y un hebreo por el otro, teniéndola sobre los pies.*

<sup>6</sup> Bouzas, 2000, pág. 74.

<sup>7</sup> Portillo, sin fecha, pág. 30.

<sup>8</sup> Calmon, 1963, cf. la sección A *Armada Espanhola*, pp. 388-393.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, pág. 385, n. 9

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*, pág. 419.

La escena, teatro dentro del teatro, nos muestra el diálogo entre España y la infanta Isabel. Nos llama la atención la profecía de España:

*y quien librar  
puede mi cuello, tú eres  
del moro y del fiero hebreo  
que has de desterrar de España;  
que aguarda el cielo esta hazaña  
a tu valor y deseo;  
aunque siempre quedará  
con temor del moro fiero,  
hasta que reine un tercero  
que mi libertad me dé.  
(vuelve a sonar cajas, desaparece  
la visión y despierta Isabel).*



*Retrato ecuestre de Felipe III, Diego Velázquez.*

Se evidencia la posición del dramaturgo frente a los acontecimientos de 1609. En ese año, la única actuación positiva del gobierno de Lerma fue la conclusión de la tregua con los holandeses. La tregua se firmó el 9 de abril del mismo año. Mas el gobierno había de realizar con determinación nada común, una acción que disimularía la humillación de la paz con los holandeses: la expulsión de los moriscos<sup>11</sup>.

Si Lope de Vega en 1609 nos recuerda a nosotros lectores/espectadores la expulsión de los judíos, en nuestras reflexiones volvemos al Brasil español y sabemos que el Archiduque cardenal Alberto, sobrino de Felipe II, y vicerrey de Portugal, en despacho de 1591 envió la primera Visitación del Santo Oficio a las partes del Brasil. En ese año numerosas familias israelitas de Portugal y de España fueron a vivir en Holanda. Todo les favorecía: el comercio, los negocios con el desenvolvimiento de la marina, la resistencia a los españoles. Lo que explica la relación secreta entre ellos y sus parientes en Brasil. De ahí la idea de la trama -traición- que vamos a leer en *El Brasil restituído* de Lope de Vega.

Llegamos al Brasil del siglo XVII y, como nos referimos ya, Bahía y Olinda y toda la costa del nordeste tienen su producción de azúcar. Los sencillos núcleos de producción se transformaron poco a poco en ciudades. Éstas se muestran en sus muchas calles con casas que exhiben la riqueza de sus propietarios; las iglesias que, con el caminar del siglo, van a enseñar en su interior la riqueza, esplendor y devoción del arte barroco. El colegio de los Jesuitas, irradiador de la evangelización y de la cultura, muestra los resultados de su trabajo junto a los indígenas, apoyo también para la defensa de las ciudades, siempre amenazadas por corsarios extranjeros<sup>12</sup>.

Observa el historiador brasileiro Pedro Calmon que los años de 1580 a 1620 fueron los mejores años para el Brasil colonial<sup>13</sup>.

Madrid tenía desconfianza de las relaciones entre cristianos nuevos y flamengos. Por ello en 1617, reinado de Felipe III, se decide la expulsión de los extranjeros, mas la corona, atenuando la decisión extrema, determina que caberá al gobernador la responsabilidad de reembarcar “algunos de sospecha fundada”.

### RETRATO ECUESTRE DEL JOVEN REY FELIPE III

Atribuído a Velázquez. Señala Jonathan Brown que la figura de Felipe III:

*“posee zonas de tan meticulosa pincelada que no se asemejan en nada al estilo velazqueño de mediada la década de 1630. [...] sin embargo se observa la destreza personal de Velázquez, especialmente en los caballos y en los paisajes”<sup>14</sup>.*

<sup>11</sup> Elliot, 1993, pp. 331-332.

<sup>12</sup> Calmon, 1963, pág. 433.

<sup>13</sup> Idem, ibidem, pp. 418-422.

<sup>14</sup> Brown, 1999, pág. 111.



Además en el retrato de Isabel de Borbón. La composición del cuadro muestra en la mitad del lado izquierdo al rey firmemente sentado, cuando detiene con determinación el caballo que, frenado en ese momento, enseña las patas delanteras en escorzo. Todo el movimiento se muestra, además, por las líneas de las crines largas que las distribuyen variadas pinceladas meticulosas desde lo alto en tonos oscuros a través del cuerpo del animal. El juego claroscuro dibuja el tratamiento dado vanidosamente al animal como vemos en la mitad derecha del cuadro.

En el retrato del rey observamos el movimiento de la faja rojiza que le cruza el pecho y deja ver sobre la vestimenta tonos castaños oscuros; el cuello blanco evidencia la cabeza del rey Felipe III, rostro joven y rosado bajo el sombrero negro con plumas blancas. El rey mira hacia la derecha y muestra seguridad y firmeza real en el caballo-trono. Toda la composición se destaca en el paisaje velazqueño. Luces esparcidas desde lo alto cruzan el espacio de la escena, dan volumen a la imagen y definen las sombras en el primer plano.

Mas en 1621 termina la tregua con los holandeses firmada en 1609. Y el 9 de mayo de 1624 se ve la armada flamenga en la Barra de Vila Velha, Salvador, Bahía de Todos los Santos. Estamos en el reinado del joven Felipe IV. A su lado está don Gaspar de Guzmán.

En la obra de Lope de Vega, *El Brasil restituido*, es el soldado Machado, el gracioso que, en su trabajo, mira el mar. Leemos la didascalia explícita, voz del dramaturgo, que nos enseña el espacio escénico:

Machado, soldado, en el muro de un lienzo de ciudad que esté hecho en medio del teatro.

Oímos la replica de Machado:

.....  
Yo, mar, *¡qué diré de ti,*  
*miserable centinela,*  
*desvelado en sus espumas,*  
*lince en tus ondas inciertas?*  
*¡Bien haya aquel venturoso*  
*que, avaro y rico en la tierra,*  
*cuenta doblones que guarda,*  
*y no montañas de arena!*  
.....  
Vengan a la Guerra un poco  
los *qué por allá se quejan,*  
*sabrán qué es calor y frío,*  
*cundo abrasa y cuando hiela .*  
.....  
*¡Qué esté yo mirando un mar*  
*o que si voy a la guerra*  
*y me estropean los brazos*

*les agradezca las piernas!*  
.....  
*Pero ¡qué es lo que descubro*  
*entre montañas soberbias*  
*de viscos, de mar y espuma?*  
*¡Vive el cielo, que son velas!*  
*¡Armada y por esta parte?*  
*¡Alerta, ciudad, alerta!*  
*¡Armada enemiga, armada!*  
*Una, dos, tres, treinta.*  
*¡Pesia tal! Perdidos somos*  
*si son lo que se sospecha.*

Entra el Gobernador,  
se sigue el diálogo entre los dos,  
cuando le pregunta el Gobernador:

*¿Velas dices?*  
Machado  
*¡Linda Flema!*  
Gobernador  
*¿Cuántas?*

Le contesta Machado al Gobernador:

*Cuatrocientas mil.*  
*Si has estado en Madrid, piensa*  
*una procecion de coches!*  
*que por el prado pasea*  
Gobernador  
*¿Tantas son?*  
Machado  
*¡Sí, voto a Dios!*  
*Asiéntese y no lo crea,*  
*y verá lo que traen*  
*de Holanda o de Inglaterra.*

El 21 de diciembre de 1623 partió la armada de Holanda y llegó el 9 de marzo de 1624 a la Bahía de todos los Santos.

En la "situación" 7 están ya en escena, además del Gobernador y Machado, don Diego y algunos soldados. Y en la secuencia de las réplicas, dice el Gobernador:

*Caballeros, el que cumple*  
*con su obligación, no queda*  
*con nota de infamia entre hombres*  
*que saben lo que es nobleza:*  
*el que fuere conmigo*  
*la espada mueva*  
*defendiendo al rey su plaza.*  
.....  
Gobernador: *¡Portugal!*  
Diego: *¡España!*  
Machado: *¡Cierra!*

En la “situación” 8, la voz del dramaturgo muestra la escena de la Guerra:

*Suene grande ruido de tiros y desembarcación  
cajas y trompetas, viéndose por la parte izquierda  
del teatro las naves de Holanda, y desembarque el  
coronel con su hijo Aberto y soldados holandeses.*

Oímos la voz animadora del coronel holandés:

*¡Ea, soldados fuertes, que hoyes día  
de mostrar vuestra valentía!  
Hoy de daros tan ilustre hazaña  
Nombre inmortal con el laurel de España.*

En la escena siguiente el dramaturgo enseña el horror de la Guerra entre la población:

*Acomentan [los holandeses] disparando y salgan  
algunas mujeres  
y otra gente en tropa, con vestidos y ropas  
huyendo por una parte y entrando por otra.*

La replica de la Mujer nos informa:

*¡Miseras de nosotras! ¿dónde vamos?  
Pues por cualquiera parte que salgamos,  
nos espera la muerte en hierro e fuego.*

Mas la Bahia, parte invadida, en la escena, debe mostrarse en el todo, es decir, el Brasil. Lope de Vega, naturalmente pensando en la Isla o Tierra de Santa Cruz, los primeros nombres del país, pone en escena el Brasil, una figura de dama india, “situação” 10.

Siguiendo la acción, observamos que Lope de Vega, como dramaturgo de la Corte, hace que la dama india, el Brasil, encargue a la Fama de llevar la noticia de la invasión al Rey Felipe IV. En el diálogo están el poder y la imagen del rey:

*Fama: Pues yo soy  
quien de polo a polo voy:  
un círculo sin fin.  
Yo soy la que armas y letras  
celebro.*

Y el Brasil le contesta: [...]

*Por ti, en su mayor edad  
el gran Felipe, mi Rey,  
de la católica ley*

*y evangélica verdad  
soberano defensor,  
columna y divino Atlante  
de la nave militante  
contra tanto fiero error.  
Vuela Fama, vuela presto  
a la Monarquía de España,  
del mar que a Etiopía baña  
al margen del polo opuesto;  
dile que oprimida estoy  
deste fero heresiarca.*

La recuperación de Bahia representó para la península Ibérica la unión de armas, como nos informa el historiador J.H.Elliot:

1 de mayo, día de San Felipe y Santiago, la fuerza combinada hispano-portuguesa entró en la ciudad; don Fradique, a pesar de la dureza de los terminus negociados para la rendición, trató a la guarnición derrotada con una cortesía y moderación tales que ésta cuando finalmente volvió a su Holanda, no pudo por menos de cantar sus alabanzas<sup>15</sup>.

Podemos oír la replica de don Fadrique de Toledo Osório:

*No pienso  
admitir yo condiciones  
de paz ni de otros conciertos  
en hacienda de mi Rey,  
porque tanto atrevimiento  
me ha enviado a castigar,  
que no para usar con ellos  
la piedad que no merecen.  
Mas porque conozco el pecho  
de aquel divino Monarca,  
que cuanto es juez severo  
sabrà ser padre piadoso  
reconociendo su imperio  
desde aquí le quiero hablar,  
y porque en mi tienda tengo  
su retrato, mientras le hablo  
pon la rodilla en el suelo.*

Nosotros, lectores/espectadores, imaginamos o podemos ver que:

Descúbrese el retrato de S. M. Felipe IV, que  
Dios guarde, amen.

Magno Felipe, esta gente  
pide perdón de sus yerros:  
¿quiere decir Vuestra Majestad  
que esta vez los perdonemos?  
Parece que dije sí.

<sup>15</sup> Elliot, 1985, pág. 195.



*La Recuperación de Bahía. Juan Bautista Maino.*

## LA RECUPERACIÓN DE BAHIA

Podemos ver el cuadro de Juan Bautista Maino, *La Recuperación de Bahía*, una de las pinturas del Salón de Reinos, en Madrid, registro de las glorias del monarca Felipe IV.

En el primer plano señalamos las tres mujeres, probablemente habitantes de la tierra, en cuyas acciones vemos la asistencia directa: la primera, vista apenas de medio cuerpo y perfil, limpia las heridas de un soldado. La segunda en traje rojo y naranja, muy joven, los pies descalzos, con los tres niños, nos acuerda la Caridad, como señala Elliot. La tercera lleva un bulto de ropas y, junto con la de la curación del enfermo, nos enseñan dos de las obras de misericordia. Opuestas a éstas se muestra en lo alto de la roca la victoria con su mirada hacia abajo y

a la izquierda, atenta a las acciones de las mujeres. Cabe señalar que ella, la victoria, no mira hacia el retrato del rey laureado en su triunfo. En el plano medio, don Fadrique de Toledo Osorio señala el tapiz en donde están representados el Rey y don Gaspar de Guzmán junto con figuras alegóricas: la Herejía con una cruz rota en las manos y la boca; la discordia, furia infernal, con serpientes en el cabello; y la traición o el engaño, con dos caras, con las manos invertidas y que ofrece paz para apuñalar por la espalda. Victoria sobre los holandeses, franceses e ingleses. A los pies de don Fadrique un grupo de holandeses a la izquierda alza las manos como implorando clemencia.

El tema del cuadro es el rey vencedor. El rey Felipe como soldado, con armadura y la banda de general y el bastón. A la derecha Minerva, la diosa de la Guerra le ofrece la palma de la Victoria, ayudada por don Gaspar de Guzmán a colocar sobre su frente la corona de laurel.



La escena tiene como fondo el azul del mar, el blanco de las fortificaciones a la derecha enmoldura el paisaje, el azul oscuro de la montaña en diferencia con el amarillo del cielo y nubes también oscuras en azul de la puesta del sol.

Pero, todavía, no es el momento de llegar a la conclusión de lo expuesto. Debemos preguntarnos por qué Calderón de la Barca pone en escena en 1636 la estancia del poderoso rey Felipe II en Badajoz, mientras aguarda su entrada en Portugal, como legítimo sucesor del desafortunado rey don Sebastián.

Sabemos que la década de 30 fue un periodo muy difícil para la Corona española.

Recuperada la Bahía, don Fadrique de Toledo Osorio dejó allí un Tercio de las diez compañías de cien hombres, todos portugueses, el 26 de Julio de 1626.

Como evidenciamos siguieron las constantes amenazas de los holandeses en el nordeste del Brasil, la noticia de la pérdida de Recife en 1630 llegó a Portugal el 29 de abril. Para la política de Madrid el rescate de Pernambuco era indispensable por la riqueza allí producida. Informa el historiador Pedro Calmon que el gobernador del reino, don Diego de Castro, rogó al rey Felipe IV que fuera personalmente a los preparativos de la armada para la restauración de Recife. Mientras se aprestaba la flota, se hacía apelación a los contribuyentes portugueses: “*Sem muito ouro não os expulsariam*”. Hubo, además, grande venta de papeles de interés, y el rey avocó el monopolio de la sal, excelente fuente de renta<sup>16</sup>. El 11 de mayo del mismo año 1630 se expidió la carta regia para que se aprestara la armada bajo el comando de don Antonio de Oquendo, el “*héroe cantábrico*”, a causa de la pérdida de Recife. El 13 de Julio llegó él a Bahía. Los holandeses habían construido un cinturón de fortalezas alrededor de la ciudad. El combate entre la armada del español y la de almirante Mateun Thijssen resultó en grande pérdida para los holandeses. Mas al llegar la noche, los dos comandantes opuestos prefirieron apartarse el uno del otro. Confirma Pedro Calmon que Oquendo se dirigió a las Antillas para proteger la “flota de plata”, Thijssen se preocupó de la salvación de sus barcos<sup>17</sup>.

Pero en 1632, Domingos Fernandes de Calabar se unió a los enemigos holandeses. Como lo define bien el historiador brasileño, fue ojo de todo lo que ocurrió y ocurría en la costa noreste del Brasil. Facilitó todo a los holandeses: les fue guía y consejero para que se establecieran en Pernam-

buco. Además de Calabar, el jesuita Manuel de Morais, paulista, ordenado en Bahía, puesto en prisión en Recife, se juntó desavergonzado a los vencedores en la ciudad.

El gobierno en España envía el 17 de enero de 1636 al veterano de Flandes, el general español don Luis de Rojas y Borjas que, con un destacamento luso-castellano de setecientos hombres se dejó atacar por el coronel Arciszewsky con mil y trescientos soldados.

Podemos afirmar que de 1630 a 1636, los holandeses perdieron siempre, mas la traición de Calabar les fue provechosa. En Holanda el 4 de agosto de 1636 se presenta a la Compañía de las Indias Occidentales el conde Juan Mauricio de Nassau. El 23 de enero de 1637 llegó a Recife.

Creemos que la puesta en escena de *El Alcalde de Zalamea* en 1636 recuerda a los españoles, en la crisis de los años 30, el poder del rey Felipe II, la victoria sobre Portugal, la extensión del Imperio. Enseña el poder y la imagen del rey Felipe II frente al rey Felipe IV, gobernado por don Gaspar de Gusmán.

De ese modo, nuestras reflexiones mostraron que la ascendencia portuguesa del rey Felipe II legitimó su derecho a la corona, como nieto del rey don Manuel, el Aventurado. En nuestro limitado recorrido en la historia del Brasil, podemos observar, primeramente, las ventajas de la anexión para Portugal, que en aquel momento vivía una crisis económica. La unión de las dos coronas permitió la defensa conjunta de las costas del nordeste brasileño frente a los corsarios e invasiones francesas, inglesas y holandesas. Nos fue posible enseñar la riqueza de la costa nordeste de 1580 a 1620. Con la producción y exportación del azúcar se diseñaron y se enriquecieron la Bahía de Todos los Santos y Olinda, en Pernambuco. Calles, plazas donde se exhiben las iglesias barrocas en suntuosidad, esplendor y devoción.

La lectura de *el mejor mozo de España* de Lope de Vega nos develó la estrecha relación entre el teatro y la historia, pues la conclusión de la Tregua con Holanda en 1609 y su término en 1621 determinaron la ausencia/presencia de los holandeses en La Bahía de Todos los Santos. Presencia holandesa que nos llevó a la lectura de *El Brasil restituído*, cuyo tema de extrema importancia histórica –la pérdida de la producción y exportación del azúcar, además de la madera “*pau brasil*”– lo pinta Juan Bautista Maino, un cuadro de guerra, no de batallas. Enseña el pintor la misericordia en la curación de los enfermos, el vestir, los desnudos, la caridad con los niños, la sumisión de los vencidos, y la gloria del joven Felipe IV, juez severo, padre piadoso para los vencidos.

<sup>16</sup> Calmon, 1963, pág. 540.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*. pp. 540-543. En esas páginas el historiador Pedro Calmon se refiere a la Debilidad Española y al avance de los holandeses para la ocupación de Recife, en 1636.

Y, finalmente, en nuestra lectura interdisciplinaria enseñamos la estrecha relación entre las obras de teatro de tema histórico, discurso de glorias y poder, imágenes de los reyes, pasado/presente, como *el mejor mozo de España* y *el Brasil restituído*. Recuperación de la memoria reciente, *el Alcalde de Zalamea*, espejo de la gloria del rey Felipe II con la anexión de Portugal en 1580, frente a la crisis de la década de 1630 reflejada en la obra calderoniana de 1636.

Enseñamos la imagen de los reyes hispánicos y su poder en el Brasil español. El poderoso rey Felipe II, el padre amable y de sencillez en el vestir. Es vigilante en relación a la aproximación de extranjeros en las costas del Brasil. El rey Felipe III, como su padre, se preocupa de la presencia de extranjeros y los mantiene alejados. El joven Felipe IV, el rey magnánimo que perdona a los holandeses, pues la imagen del rey es el rey, en la obra de Lope de Vega. La crisis de los años 30 necesita mucho dinero para apartar a los holandeses que ocupan Recife en 1636, año en el cual Calderón de la Barca escribe *El alcalde de Zalamea*, recordatorio de un pasado reciente del poder y de las glorias de Felipe II, abuelo del rey.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bouza, F., *Portugal no tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações (1580-1668)*, trad. BARRETO, Ângela e CARDIM, Pedro, Lisboa, Edições Cosmos, 2000.
- Calderón de la Barca, P. *El Alcalde de Zalamea*, T. I, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 525-570.
- Calmon, Pedro, *História do Brasil*, Volume II, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio editora, 1963.
- Elliot, John H., *La España Imperial, 1469-1716*, Barcelona, Vicens Vives, 1993.
- y Brown, Jonathan, *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, alianza Forma, 1983.
- Lope de Vega, *El mejor mozo de España*, T. III, Teatro, II, Madrid, Aguilar, 1987, pp. 1041-1072.
- *El Brasil restituído*, edic. Menéndez Pelayo, XVIII, - 17, Madrid, RAE, s/f.
- Mattoso, José, *A Escrita da História*, Lisboa, Editorial Estampa, 1988.
- Portillo Díaz, Luisa Elena del, Prólogo, *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Ediciones Lepanto, s/f.



## PODER Y RESISTENCIAS EN LAS AUTOBIOGRAFÍAS POR MANDATO

MARÍA EUGENIA OSORIO<sup>1</sup> / COLOMBIA

### RESUMEN

El origen de las autobiografías por mandato es un fenómeno difícil de precisar, pero es posible que su precedente, o el esquema mental para la organización de la *Vida*, se encuentre en una práctica extendida en los conventos denominada ‘cuentas de conciencia’ o ‘relaciones de espíritu’; la cual inducía a las monjas a contar por escrito fragmentos de su vida conventual. La Iglesia las declaró como una forma idónea para que las monjas relataran sus vidas, puesto que este ejercicio servía como herramienta de reflexión, o de examen de conciencia, en el proceso de interiorización que exigía el contexto de la Contrarreforma. De esta forma, las *vitas*, al igual que otros textos escritos por mandato, hicieron parte de un mecanismo de control y de unas relaciones de poder en las que el confesado mantenía una alteridad ante Dios, la Iglesia y el guía espiritual. Nos proponemos indagar sobre los ámbitos del poder institucional desde dónde se escriben algunas autobiografías por mandato en la colonia americana, puesto que suponemos que dichos textos, si bien obedecen a una autoridad, también llevan implícito formas de resistencia.

### INTRODUCCIÓN

La tradición de textos escritos por mandato existe desde la Antigüedad, pero tiene su arraigo en la cultura occidental cristiana<sup>2</sup>. En la Edad Media se los vincula con el *topos humilitatis*, es decir, un recurso literario que aparece en ciertas obras, cuyos autores justifican su creación por invocación de una orden ajena<sup>3</sup>. En la literatura española existen algunos ejemplos: *Cárcel de amor* [1492] de Diego San Pedro y, más tardíamente, *Lazarillo de Tormes* [1554] (cf. Herpoel 1999: 84). El cristianismo modifica esa concepción del tópico, y la escritura por ruego o solicitud de otra persona se convierte en acto de obediencia de un *mandato divino* (84). Sin embargo, no se ha podido precisar la vigencia en la utilización de este recurso literario y las verdaderas circunstancias bajo las que se producen las autobiografías por mandato; pues se sabe de la existencia de mandatarios en la vida de Santa Teresa, pero no se conoce si los hubo en la del autor anónimo del *Lazarillo*<sup>4</sup>.

El origen de las autobiografías por mandato es difícil de precisar, pero su precedente, o el esquema mental para la organización de la *Vida*, se encuentra posiblemente

<sup>1</sup> Universidad de Antioquia (Colombia) Grupo de Estudios Literarios (GEL).

<sup>2</sup> En el Concilio de Letrán en 1215 se impone la confesión anual obligatoria (Herpoel 1999: 92-93), y después de entonces empiezan a aparecer, por toda Europa, manuales y guías sobre cómo ejecutar este sacramento. Es posible que dicha práctica hubiera derivado en la autobiografía espiritual.

<sup>3</sup> En la Edad Media, dado el alto grado de analfabetismo, se reducía a un grupo social selecto y que tenía acceso a la escritura. Las razones por las que se impulsa tampoco son claras; es posible que tengan que ver con las recomendaciones de los clérigos y como una forma de mantener presentes los pecados más relevantes a la hora de la confesión, ya que hasta comienzos del siglo XIII eran frecuentes los intervalos de cinco a diez años entre las confesiones.

<sup>4</sup> También es posible, destaca Herpoel (1999: 86), que Santa Teresa fuera consciente de estar cultivando una tradición existente y que utilizara la retórica de la humildad para protegerse contra posibles ataques.



en una práctica extendida en los conventos denominada ‘cuentas de conciencia’ o ‘relaciones de espíritu’, la cual inducía a las monjas a contar por escrito fragmentos de su vida conventual. Por esta razón, la escritura por mandato no solo se formaliza como un fenómeno típicamente femenino, sino que la Iglesia la declaró como una forma idónea para que las mujeres relataran sus vidas. Dicho ejercicio servía, además, para varios propósitos; en primer lugar, como una herramienta de reflexión, o de examen de conciencia, en el proceso de interiorización que exigía el contexto de la Contrarreforma; en segundo lugar cumplía una función ejemplarizante, de ahí que el clero incitaba a escribir a las religiosas que por su devoción, obediencia o santidad, podían servir de modelo para el resto la comunidad. Finalmente obedecía a un mecanismo de control, mediante el cual el confesor pretendía develar y juzgar el carácter de las experiencias místicas de aquellas monjas que eran proclives a tenerlas (Herpoel 1999: 151)<sup>5</sup>.

Durante los siglos XVI y XVII se produce un auge en las autobiografías por mandato y su práctica se extiende a varias comunidades religiosas (Herpoel 1999: 220). Este aumento coincide con algunos hechos históricos, religiosos y científicos que son interdependientes. Nos referimos a la ruptura epistemológica ocasionada por la revolución copernicana y a la emergencia de la conciencia histórica, la cual además implica el cambio de paradigma filosófico y religioso, que se manifiesta en la Reforma pero también en la Contrarreforma:

Aquellos que experimentaron y resistieron al control ideológico fueron castigados. Los humanistas cristianos de Alcalá, los erasmianos y los alumbrados, habiendo prosperado bajo la mirada fija comprensiva de Carlos V y el cardenal Cisneros cayeron en la persecución en 1530. Hacia el final del siglo, el discurso místico, que en sí mismo es una paradoja en el cual la subjetividad es afirmada y superada, encontraría una forma institucional en los ejercicios espirituales del San Ignacio de Loyola [...] El género de *vida espiritual* parece seguir un desarrollo paralelo hasta su culminación, en el cual muchos ejemplos posteriores dejan de lado la libre experimentación de Santa Teresa y procuran, en cambio, inscribirse en fórmulas más rígidas y ortodoxas, manteniendo sin embargo, su base subversiva, aunque a menudo sutil, desafíos a la fuerza totalizadora de la ideología de la Contrarreforma (McKnight 1997: 22 traducción nuestra).

En dicho contexto, la aparición de *Libro de la Vida* [1562] de Santa Teresa de Jesús marca un hito en la his-

toria del género de las autobiografías por mandato en el mundo hispano. A partir de su publicación, un gran número de religiosas sigue los pasos de la fundadora carmelita, de modo que esta forma de escritura se impone hasta convertirse en un importante hecho sociocultural:

Al igual que ella, todas escriben bajo el signo de la santa obediencia. Dan cuenta de una vida llena de temores y esperanzas, dudas y vacilaciones frecuentes, e informan sobre sus visiones y éxtasis. Incluso insertan digresiones más o menos extensas sobre la época que les toca vivir, y en otros casos describen situaciones cotidianas junto a acontecimientos de gran importancia histórica (Herpoel 1999: 50).

Así, las autobiografías por mandato conservan una retórica en que es reconocible del texto teresiano, sin embargo nos interesa detenernos en la relación que estas monjas tienen en común con la escritura, puesto que como mujeres se les negaba el acceso a la escritura pero, por su condición de religiosas, se les imponía una de sometimiento incondicional y justificada por el sacramento de la confesión. En otras palabras, Teresa de Jesús, como cualquier otra mujer que hubiera optado por tomar la pluma, estaba sujeta a que *alguien* le otorgase la palabra, y ese poder, por la época y el contexto, sólo podía ser concedido por una autoridad superior en la Iglesia (Herpoel 1999: 27-38).

Sin embargo, tras las huellas de la imposición quedan las de la resistencia, pero ésta no se hace evidente sino que emerge como lo que Josefina Ludmer llama *tretas del débil*, esto es, pequeñas estrategias que los sujetos marginales, a las instancias del poder, utilizan para posicionarse. Como lo veremos, las narradoras de *Vidas* escriben como un acto sumisión, pero también dejan en sus textos el eco de una crítica no explícita, que debe ser extraída de los pliegues del lenguaje, ya que alude al manejo de cuatro *tretas discursivas*, a saber: retórica de la humildad, los intersticios que hay entre el silencio y la palabra, la carnavalización de la vida conventual y, finalmente, la simbología del cuerpo.

## TRETA UNO: RETÓRICA DE LA HUMILDAD

La *retórica de la humildad* es una estrategia discursiva recurrente en *Vidas* y, aunque tradicionalmente se asocia con la escritura de Santa Teresa, también está presente en las autoras de la colonia. Al respecto escribe Usandizaga (1993: 90): “*Teresa sabe que sólo humillándose constantemente puede su texto aspirar a parecer aceptable a unos lectores que son*

<sup>5</sup> El diagnóstico oscilaba entre explicaciones dispares: o bien se llegaban a la conclusión de que eran producto de la melancolía patológica de que era proclive la debilidad femenina, o bien que eran manifestaciones diabólicas o prueba de la presencia divina (Rodríguez 1999: 191).

contrarios a que una mujer se atreva a cometer cualquier discusión de carácter religioso”. Algo así es lo que nos trasmite en el siguiente ejemplo, donde la monja de Ávila da cuenta de lo inapropiada que es ella para hablar de los asuntos del alma: “*Habré de aprovecharme de alguna comparación, aunque yo las quisiera excusar por ser mujer y escribir simplemente lo que me mandan. Mas este lenguaje de espíritu es tan malo de declarar a los que no saben de letras, como yo, que habré de buscar algún modo, y podrá ser las menos veces acierte a que venga bien la comparación. Servirá de dar recreación a vuestra merced de ver tanta torpeza*” (88). En otra oportunidad señala: “*Si fuera persona que tuviera autoridad de escribir, de buena gana me alargara en decir muy por menudo las mercedes que ha hecho este glorioso Santo a mí y a otras personas: mas por no hacer más de lo que me mandaron, en muchas cosas seré corta más de lo que quisiera, en otras más larga que era menester*” (59).

También Úrsula Suárez (Santiago de Chile 1666-1749) utiliza esta treta con destreza y, como veremos, no sólo se queja de lo incómodo de la imposición de la escritura, sino que apunta su dificultad para obedecerla: “*para que yo cumpla con la obediencia de vuestra paternidad, y vensa tanta dificultad y resistencia como tiene mi miseria en referir las cosas que tantos años han estado en mi sin quererlas decir, por ser mi confusión tanta y con tan suma vergüenza que me acobarda*” (89). Luego utiliza la mayéutica para interlocutar con el receptor de sus textos y dice:

*¿Dejo Dios para osiosos estos Evangelios?: aunque las mujeres no los entendemos, ¿mienten las Escrituras y los testos?; ¿para qué ponen a las mujeres en aprietos en lo que no sabemos ni hemos estudiado en ellos, en ves que nos habían de enseñar en ello?; ¿es bueno, por mi vida, que nos metan en teología cuando la puente de los gansos no hemos pasado?: desto se reirá el diablo, y más si es él que a mí me ha engañado* (135).

La hablante del texto de Josefa de Castillo (Tunja 1671-1742) no solo es reiterativa en la utilización de una retórica de la humildad, sino que, a partir de lo que Ángela Robledo (2007) llama “las reglas del silencio y de la sagrada ignorancia”, crea un estilo personal, persuasivo, que aparentemente no encerraba ninguna amenaza para quien lo leyera. Así, la recurrencia de expresiones como: “mas yo toda mi vida he sido una tela de ignorancias y culpas” (Castillo I 1968: 249), son frecuentes en el texto.

Ahora bien, el rechazo de estas monjas a presumirse como sabias o doctas en cuestiones de teología, así como las reiteradas confesiones de ignorancia o de ruindad habría que leerlas como una réplica a la prepotencia de los

doctos confesores, cuya obligación era actuar acorde con la sentencia de la Iglesia y, específicamente, con las normas impuestas en *El Manual de los Inquisidores*, donde se le adjudicaba a los herejes: declararse por completo ignorantes y a ponerse a merced del confesor (Valdés sf: 156).

Santa Teresa, Úrsula Suárez y Josefa del Castillo toman entonces la palabra y, a su manera, hablan de asuntos que no les corresponde, como lo es la teología. De igual forma, extienden críticas o agravios contra algunos de sus confesores por no considerarlos suficientemente doctos para atender sus exigencias espirituales. En el texto de la primera leemos: “*Yo comencéme a confesar con él, que siempre fui amiga de letras, aunque gran daño hicieron a mi alma confesores medio letrados*” (Santa Teresa 1999: 51). Un poco más adelante precisa las razones del mal y continúa: Lo que era pecado venial decíame que no era ninguno; lo que era gravísimo mortal, que era venial (Castillo I 1968: 51). He aquí un juego de poder en el que, si bien los participantes no están a un mismo nivel, la protagonista aprovecha su acto confesional, ante una autoridad eclesiástica, para denunciar las deficiencias de un sacerdote anterior y ausente. Úrsula Suárez escribe: “*Yo, en cuanto podía, disimulaba así mis pesares como los ultrajes, y los que eran públicos daba algún color de disculpa, atribuyendo a yerros míos. Vuestra paternidad perdone los que llevaré éste*” (Suárez 1984: 259).

La quejas ante el abuso de poder o, en el caso de Santa Teresa, ante los vacíos teológicos de los confesores son recurrentes en la autobiografías por mandato, sin embargo, como lo hemos apuntado, éstas son atenuadas mediante estrategias discursivas que, en algunos casos, ponen a las protagonistas en una situación de vulnerabilidad, en tanto que es frecuente que se atribuyan a sí mismas los posibles malentendidos o, en otros casos, las lleve a presentarse como completamente ignorantes de los efectos que sus palabras pudieran provocar<sup>6</sup>.

## SEGUNDA TRETA. EL SILENCIO QUE HABLA Y LA PALABRA TRASTOCADA

La escritura como imposición crea entonces formas de resistencia que se ubican en el ámbito del discurso, por lo que podemos leer las autobiografías como textos cuyas fisuras, por un lado, manifiestan el evidente peligro que corrían las autoras ante la Inquisición y, por otro, como obras que impugnan la censura de la misma Inquisición. Úrsula Suárez, por su parte, se refiere a esta amenaza y escribe: Pregúntele a su Majestad Divina: “*Señor mío, por*

<sup>6</sup> Por otra parte, el oficio de confesor requería de cualidades que eran difíciles de encontrar reunidas en un solo sacerdote –ya que además de exigírseles ser doctos en teología mística, tenían que estar muy adelantados en los caminos de la perfección–.

qué cuando usas de tus misericordias con las mujeres, anda la Inquisición conociendo de ellas?” (252). Sor Josefa del Castillo, a su vez, apunta: “Yo había querido quemar aquellos papeles que vuestra paternidad me había enviado, porque cuando estuve para morir, temía si los vían las religiosas o los hallaban; y por otra parte, como leyéndolos me alentaban y consolaban, no me determinaba” (122). Ante el peligro de lo confesado aparece la conciencia de lo que se dice, de cómo se dice, pero muy especialmente de lo que se calla.

En ese amplio espacio semántico que genera la censura y la autocensura, la palabra y el silencio tienen la misma fuerza y son igualmente polisémicos. De ahí que, como escribe Beatriz Ferrús (2004: 42), “la vida conventual tematiza una poética de lo no-dicho, pero también de la imposibilidad de decir, que invita a pensar su trazado como texto callado, surcado por pequeños gritos, que enmascaran su presencia para fracturar sigilosamente el silencio impuesto”. Lo no-dicho, lo que no se puede decir, se instaura, entonces, en los espacios o vacíos que deja la imposibilidad misma, por lo que la autocensura entra a formar parte de la práctica consciente de la autobiografía. Veamos algunos ejemplos:

*Supliqué mucho al Señor que no quisiese ya darme más mercedes que tuviesen muestras exteriores; porque yo estaba cansada ya de andar en tanta cuenta y que aquella merced podía Su Majestad hacérmela sin que se entendiese* (Teresa de Jesús 1999: 146).

*[...] y en mí ha sido más que prodigio, que esto en tantos años no lo haya dicho; solo de vuestra paternidad lo fio, y le encargo que más que yo ha de guardarlo, que si se lo cuento es para que jamás propale a ninguna persona mi secreto: mire vuestra paternidad lo que hace* (Úrsula Suárez 1984: 196).

*Sea sólo tu secreto para tu amado, queriendo tener a El solo contento, y si le está patente lo secreto del corazón, no te turben los juicios humanos, que ya deseas contentar a otro, cuando no te satisfaces que Dios lo esté* (Castillo I 1968: 41).

Los ejemplos de autocensura dan pie a un hermetismo excelso en el que lo dicho y lo no dicho implica la experiencia de las religiosas. Ya se ha escrito bastante sobre la relación que hay entre el lenguaje religioso-místico y el erótico. Recordemos que la mística, al no asumirse como sujeto consciente de su discurso, podía ser exonerada de las recriminaciones de sus confesores. Si bien el arrobamiento místico, esto es, el discurso que manaba de éste, era ana-

lizado con los ojos de la sospecha, para descubrir en él los indicios del mal, hubo confesores y biógrafos que, como lo demuestra Jean Franco (1993: 43), se encargaron de cambiar el lenguaje cotidiano, en el que las místicas hacían sus discursos, por otro convencional, que se correspondía con el de las hagiografías<sup>7</sup>. De esta manera, la autoría de la escritora quedaba en entredicho y, por tanto, cualquier posibilidad de que fuera acusada.

### TRETA TERCERA: CARNAVALIZACIÓN DE LA VIDA CONVENTUAL

Teniendo en cuenta lo que hasta aquí hemos dicho, queda claro que la escritura por mandato no podía superar los efectos de la imposición misma, es decir, aunque las autoras, contrario a lo que se cansan de repetir, hubieran disfrutado realizando la actividad escritural, no habrían podido confesarlo. Pues, el reconocimiento de un goce en dicha actividad podría, en otras palabras, haber sido entendido como una trasgresión ante la imposición. Sin embargo, *La Relación Autobiográfica* de Úrsula Suárez se presenta como un caso especial o que, por lo menos, dista en varios sentidos de los relatos de Santa Teresa y de Josefa del Castillo. Las diferencias atañen al modelo de santidad que vislumbra la protagonista, que además de no corresponderse plenamente con el de las otras citadas, se construye de forma carnavalesca.

Pero: ¿Cómo opera esta carnavalización? De varias maneras y de forma progresiva a través de la narración que recorre la vida de la protagonista. En la construcción del sujeto autobiográfico, se narran los sucesos de la infancia y, según estos, a edad muy temprana descubre que para evitar castigos no es preciso dejar de hacer travesuras, sino dejar de contarlas:

*Yo estuve atenta a la reprección, que todas las veces que me asotaban, en medio del susto atendía a lo que se me decía para no haberlo más, y esta vez entendí que no era malo irlos a ver (los casamientos), sino el haberlo hablado, conforme lo que se me había aconsejado que no hablara de eso; y después volví como siempre a verlos* (Suárez 1984: 108).

Este ejemplo es un indicio de lo que la protagonista vendría a hacer de forma constante. Pues, a partir de esta confesión el texto se desdobra, interactúa con el lector mediante una doble voz que se corresponde con dos funciones textuales. La primera corresponde a *lo dicho*,

<sup>7</sup> Jean Franco (1993: 43) menciona a la mejicana María de San Joseph [1656-1719]. Así, los confesores y biógrafos de las monjas “místicas” eran editores, revisores y compiladores de los textos cuya autoría no podían reclamar las autoras.



esto expresa lo que la protagonista piensa y tiene como función complacer a narratario. La otra, más íntima, se corresponde con lo *no dicho* y funciona a manera de monólogo interior y registra un sentido opuesto a lo ya dicho. En la cita abajo lo vemos cuando ya adulta ingresa al convento y marca la disociación entre decir y pensar:

*Las monjas con quien estaba soltaron la risa; yo estuve corrida; ellas selebraban la gracia y desian que debia de ser gran bellaca y resabida; y para haser la prueba de ello me preguntaron que me paresia el convento. Yo les respondi que estaba muy bueno, y menti en esto, que malisimamente me paresio el convento, y peor la selda en que estaba, porque ni aun blanqueada estaba [...]* (Suárez 1984: 141).

Pero la manera como la protagonista va construyendo el modelo de santidad del que hablamos va más allá, en tanto que, en otros casos, aparece como una inversión de los modelos impuestos. En otras palabras, mientras Santa Teresa y Sor Francisca Josefa del Castillo insisten en dar cuenta de una vida de arrepentimiento y de unos procesos religiosos a partir de actos de imitación a los santos y mártires, la narradora en *Relación Autobiográfica de Úrsula Suárez* cree encontrar su camino de santidad en ser una “vengadora de la mujeres”:

*Contaron no se que caso de una mujer que un hombre había engañado, y fueron ensartando las que los hombres habían burlado. Yo atenta a esto les tomé a las hombres aborresimiento y juntamente deseo de poder vengar a las mujeres en esto, engañándolos a ellos, y con ansias deseaba poder ser yo todas las mujeres para esta vengansa. En conclusión, hise la intención de no perder ocasión que no ejecutase engañar a cuantos pudiese mi habilidad, y esto con un entero, como si hiciese a Dios en el estado presente servicio muy bueno: no se pasarían cuatro días que no executé mi intento* (Suárez 1984: 113).

*Como vería vuestra paternidad en los primeros cuadernos, que todos mis pecados fueron de engañar a los hombres por vengar a las mujeres por las que ellos han burlado, y desde antes de mudar los dientes empesé a vengar a las mujeres con grande empeño* (Suárez 1984: 233).

El proceso de carnavalización es progresivo y, en cierto sentido, legitimado por un sacerdote del convento al declararla “santa comedianta”. Esta distinción que, según dice, la incomoda un poco inicialmente, sabe aprovecharla de varias maneras. Pues, como comedianta, trastoca el mundo del convento y lo hace mediante el humor, la risa y, como lo destaca Ferrús (218), por medio de una superposición de máscaras:

Dijome mi Señor y Padre amantisirno: “No he tenido una santa comedianta, y de todo hay en los palacios; tu has de

ser la comedianta”; yo le dije: “Padre y Señor mio, a más de tus beneficios y misericordias, te agradezco, que ya que quieres haserme santa, no sea santa friona” (Suárez 1984: 230).

Dije esto de la comedianta a1 padre Viñas y Tomás; Viñas no dijo nada; Tomás dijo; “¿Cómo reina, comedianta o farsanta?” Yo estuve por esto medio afligida. Dijome su Majestad soberana: “Si eres tan disparatada que después de monja quisiste ser casada, y luego beata, y después mala mujer”. Cuando dije esto a Viñas soltó la risa porque ya sabía de mis casamientos (Suárez 1984: 231).

Este juego de identidades/máscaras hace parte del proceso de carnalización que, como hemos visto, puede pensarse desde lo sagrado hasta lo profano: monja, casada, beata y mala mujer. Así, el texto de Úrsula Suárez revela que la protagonista no sólo se hace reconocer a partir de su diferencia, sino que muestra que, tras la apariencia de inocente juego, o manejo carnavalesco del lenguaje, se desvela a sí misma como subversora y rebelde. De este modo, la narradora sigue creando espacios donde la propuesta de la inversión de roles se mantiene como un acto transgresor y llega a pensarse en la posibilidad de ser Dios por media hora. Leamos:

*Pero no estoy contenta así: mas quiero de ti y lo has de haser por mi; pues, si yo fuera dios, que cosas no hisiera por vos que me pidieras que yo no te consediera. ¡Ay!, si yo fuera dios por media hora, experimentarás si yo con vos era es-casa: nuevos mundos te fabricara con criaturas capases de tu amor, y todas con el conosimiento que ahora me has dado vos para que todas se empleasen en amarte y que ninguna hubiera que te ofendiera* (Suárez 1984: 205).

Lo que aparece en la cita, bien podría ser interpretado como una blasfemia, pero, más allá de ello, lo interesante es que allí Dios deja de ser la figura inintercambiable. En otro ejemplo, la protagonista se toma el atributo de poner el mundo al revés y actúa como un pequeño dios, en el sentido que traviste a un mulato del convento para llevarlo a que se entrevistase con los endevotados, al locutorio de hombres.

*Y era de calidad lo que me divertía en esto, que vestía de monja al mulato del convento, llevándolo a los tornos y locutorio de hombres, que tras mi entrase para que con algunos se endevotase; y con tal gracia lo hasia, que me finaba de risa, y más cuando le pedían la manita, y el mulato la sacaba llena de callos; y estaban ellos tan embelesados, que no reparaban en lo aspero y crecido* (Suárez 1984: 160).

De igual forma, actúa como confesora de las monjas del convento, lo cual puede ser visto como un acto en el que se transgreden los papeles confesor/confesado:

[...] porque las de los ejercicios me hicieron su confesor; y fue en esta razón. Todas querían confesarse; generalmente yo estaba en un rincón, disponiéndome para mi confesión, y no sé qué les tentó a unas tres o cuatro de desirme sus pecados, para que les dijese la forma de confesarlos. Yo de principio empecé a repugnarlo, disíéndoles si estaban locas que comunicaban aquellas cosas; tanto porfiaron que de una en una fueron contando sus pecados. Yo estaba con tanta vergüenza como si fuera ellas: tamaño de colorada, que me ardía la cara; y si les desía que se fueran, que no fuesen disparatadas, se agraviaban, disíéndome tenía poca caridad, porque no las quería escuchar, encargándome la conciencia; dijeles dijeran sus molederas. Igual quede yo con ellas, que se me hizo cargo de conciencia después que las despache a ellas; porque en lo que me contaban les pregunté la intención con que obraban; ellas la desían, y en la que reconocía malicia le desía: “Esto fue lo malo, en la intención fue el pecado; con estas y estas circunstancias ha de confesarlo: desirlo claro, y no como a mí me lo ha contado” (Suárez 1984: 188).

Quizá tuvo Úrsula la suerte de contar con algunos confesores que eran indulgentes y que hasta llegaron a celebrar las libertades que la monja se tomaba. Pero también, continuando con el tema de la carnavalización, es notoria la diferencia en cuanto al posicionamiento de la protagonista frente a Dios. Pues, si bien manifiesta temor, con frecuencia, a través de sus hablas y diálogos, establece un intercambio bastante recíproco. De igual forma, Dios aparece como una figura humanizada, en el sentido que es celoso y así lo vemos en el siguiente ejemplo:

[y]o desde el coro lo estaba mirando, que era hermoso y bisarro. Y en esto me dijeron: “¿Por que no me quieres, y quieres a los hombres?; ¿que me falta a mí para que hagas esto conmigo?”; yo le dije: “Dios mío y Señor mío, ¿no sabéis que no los quiero, que los estoy engañando y que vos solo sois mi dueño y mi amado?”; díjome: “Si no los quieres, ¿cómo sales a verlos y gustas de ellos?” (Suárez 1984: 278).

Habría que destacar que a diferencia de lo que encontramos en las protagonistas de las otras biografías, Santa Teresa y Sor Josefa, no se advierte en el texto de Úrsula símbolos reiterativos de remordimiento o arrepentimiento.

#### CUARTA TRETA: EL CUERPO COMO EL ORO Y LA SOMBRA DEL CRISTIANISMO

Después de aludir ciertas formas de resistencia que se manifiestan como tretas del débil, entendidas como crítica a los comportamientos que implican un cuestionamiento a la autoridad, nos queda por exponer otra que pasa por el cuerpo de las protagonistas y que tiene que ver con un motivo heredado del cristianismo como

lo es la discrepancia entre el bien y el mal, así como su representación: pureza del alma *versus* deseo de la carne (Paz 1978: 34). Aunque el barroco implicó una disociación menos radical entre la carne y el espíritu, el cuerpo manifestaba la actividad inferior lo que lo lleva a ser mostrado como inherente al mundo de abajo, lo terrenal.

En las narraciones de las vidas, encontramos que si bien el cuerpo de las protagonistas es representado como escenario de la batalla contra el mal o aquello que lo representa –el pecado, el sexo y la muerte– también es un instrumento que exterioriza lo que el alma siente, aunque esto debía manifestarse como sufrimiento y dolor. Así, la agonía corporal y espiritual de las protagonistas, incluyendo las variadas e inexplicables enfermedades, las múltiples penitencias, las persecuciones, los ataques del enemigo en sueños y los desmayos, hacen parte de esta estrategia de moldear el alma y el cuerpo, hasta hacer de la vida un correlato de las narraciones de Cristo. Disciplinar el cuerpo, negarlo o salirse de él se convierte en sinónimo de superación espiritual y es el deseo recurrente en la protagonista del texto de Castillo: Así puede verse en el siguiente pasaje:

*El día de la santa Cruz, leyendo cómo Nuestro Señor ofreció su santísimo cuerpo y sangre, para entrar en su pasión, se deshacía mi alma en vivos deseos de que mi cuerpo y alma, si se puede decir, se consumiese y aniquilase en padecer y amar a su Divina Majestad [...] (Castillo II 1968: 113).*

*Pues como llegara la fiesta de la Santa Cruz de septiembre, dióme Nuestro Señor unos grandes deseos de padecer en el cuerpo, y luego me los cumplió, enviándome una enfermedad muy penosa y de grandes dolores, que todo el cuerpo estaba llagado, y de los pies, casi se arrancaban las carnes (Castillo I 1968: 126).*

El cuerpo de las protagonistas, en virtud de la doble función que venimos atribuyendo, aparece como una escenificación del *imitatio Christi* y los escritos como las variaciones del tema (Arenal y Schlau 1989: 11). De esta manera, el cuerpo se distancia y se aproxima a la santidad, en la medida que es, por un lado, el escenario de la contienda contra el mal y, por otro, el medio a través del cual se autoimponían las estrategias para superarlo. Lo primero exhorta a la oración y a otros actos de bondad, lo segundo a los auto-castigos, ayunos o cilicios, cuyo objetivo es purificarlo para allegarlo a Dios. Así lo expone el hablante:

*Pues yo quisiese poner por obra, con mucho consuelo, la licencia que V.P. me dio de los cilicios, entendí esto: el cuerpo es aquel campo que consideró la mujer fuerte y prudente, y lo apreció y compró para plantar en él una viña, de la labor de sus manos. Esta tierra del cuerpo es campo que se le da al alma, para que ella lo trate como esclavo comprado, sirviéndose de él como seño-*

*ra, y como quien labra su tierra para coger frutos de vida eterna [...] Considere sus caminos, y no permita a sus sentidos que estén baldíos, ni que lleven malas yerbas; pues pueden dar frutos dignos de penitencia* (Castillo II 1968: 44-45).

Ahora bien, ese proceso purificador, que se ejercía mediante el cuerpo y cuyo objetivo era aniquilarlo, encierra una paradoja que implica una trasgresión, pues mientras se lucha por moldearlo, hasta convertirlo en un cuerpo místico, esto es, andrógino, anoréxico, sin adornos que, a su vez, es complementado con un lenguaje de la abyección, también se le hace visible. Elizabeth Alvilda (1994), que ha estudiado el misticismo femenino medieval europeo explica que las prácticas comunes a las santas y místicas –como la negación a comer, “santa anorexia”, diferentes formas de auto-castigo e inclusive otros fenómenos aparentemente más normales– también tienen como objetivo hacer visible el cuerpo y esto ya es de por sí una trasgresión:

Una clase particular de milagros predomina en las vidas de las santas, acontecimientos que, por violar el orden natural de las cosas, son clasificados como milagrosos: tener visiones, no necesitar alimento, aprender a leer sin ser enseñado, escaparse de los conventos, dar clases sin ser letrado. Éstos son acontecimientos que son peligrosos porque llaman la atención hacia la mujer, de quien se suponía invisible para ser virtuosa [...] ellos son, de hecho transgresiones.

(Alvilda 1994: 165 22 traducción nuestra).

A este respecto, también Borja (2002: 117) destaca que el autosacrificio, como un acto ejercido sobre el cuerpo para purgar los pecados, es simbólicamente ambiguo, ya que comprende una negación del cuerpo, pero también trata de “una agonía erótica”. Finalmente, según la historia lo demuestra, la negación a ingerir alimentos también es una práctica que ha tenido ciertos matices en la historia de las mujeres, dado que aparece y se extiende como símbolo de resistencia entre las romanas que querían evadir su “destino biológico”, en el siglo I (Gómez 2001: 90).

Por tanto, la idea del cuerpo como medio de aproximación a Cristo y, a su vez, como escenario de tentaciones es la expresión de una tradición latente en el cristianismo, en la cual se ha representado el cuerpo como sucio y defectuoso. Los testimonios de los personajes sobre su batalla contra las tentaciones, pero también de las tácticas, estrategias y privaciones que éste utiliza para superarlas y acceder a Dios. De esta manera, la renuncia terrenal, así como el desprecio y la negación del cuerpo funcionan como medios para aproximarse a Dios.

En conclusión, si bien las autobiografías por mandato llevan implícito las marcas de la imposición también registran formas de resistencia que no son evidentes, pero emergen bajo la forma de *tretas del débil*. Hemos visto que la crítica implícita en dichos textos alude a un manejo discursivo relacionado con cuatro tretas que destacamos en el análisis: retórica de la humildad, los intersticios que hay entre el silencio y la palabra, la carnavalización de la vida conventual, así como a la simbología del cuerpo.



## BIBLIOGRAFÍA

- Alvilda, Elizabeth, (1994) *Body and Soul. Essays on Medieval Women and Mysticism*. Oxford University Press. New York.
- Arenal, Electa y Schlau, Stacey, (1989) *Untold Sisters. Hispanics Nuns in Their Own Works*. University of New Mexico Press. Albuquerque.
- Ávila, Teresa de Jesús, (1999) *Su vida*. Edicomunicación. Barcelona.
- Castillo, Francisca Josefa de, (1968) *Obras completas. I Su vida. II Afectos espirituales*. Banco de la República. Bogotá.
- Borja, Jaime, (2002) La construcción del sujeto barroco. Representaciones del cuerpo en la Nueva Granada del siglo XVII. Libro en formato PDF. Facultad de Ciencias Humanas UdeA.
- Ferrús, Beatriz, (2004) *Discursos cautivos. Convento, vida, escritura*. Universitat de València. Valencia.
- Ferrús, Beatriz, (2005) *Heredar la palabra: Vida, Escritura y Cuerpo en América latina* (2005). Tesis doctoral de la Facultad de Filología Hispánica de la Universitat de València. Formato PDF.
- Franco, Jean, (1993) *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Gómez, Paloma, (2001) "Anorexia nerviosa: una aproximación feminista" en *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Icaria. Barcelona.
- Herpoel, Sonia (1999) *A la zaga de Santa Teresa. Autobiografías por mandato*. Radopi. Amsterdam.
- Ludmer, Josefina, (1980) "Tretas del débil" en *La sartén por el mango*. Patricia González y Eliana Ortega (eds). Págs. 47-54. Huracán. Río Piedras. Puerto Rico.
- Mcknight, Kathryn, (1997) *The Mystic of Tunja. The Writings of Madre Castillo 1671-1742*. University of Massachusetts Press. Massachusetts.
- Paz, Octavio, (1978) *Conjunciones y disyunciones*. Joaquín Mortiz. México.
- Ramón, Armando, (1984) "Estudio Preliminar". Úrsula Suárez. *Relación Autobiográfica*. Universidad de Concepción. Concepción.
- Robledo, Ángela, (2007) "Edición, prólogo y bibliografía" *Madre Josefa de la Concepción del Castillo Su vida*. Ayacucho. Caracas.
- Rodríguez, Rosa, (1999) *Foucault y la genealogía de los sexos*. Anthropos. Madrid.
- Suárez Úrsula, (1984) *Relación autobiográfica*. Universidad de Concepción. Concepción.
- Usandizaga, Aránzazu, (1993) *Amor y Literatura. La búsqueda literaria de la identidad femenina*. Promociones y Publicaciones Universitarias. Barcelona.
- Valdés, Adriana, (sf) "escritura de monjas durante la Colonia: El caso de Úrsula Suárez en Chile. En <http://memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000076.pdf>. Consultado 21 3 de marzo de 1011.



## EL DESVÁN, EL SÓTANO Y EL TORNO: VISUALIZACIÓN DEL PODER PATERNO EN DOS COMEDIAS DEL BARROCO ESPAÑOL

GRACIELA BALESTRINO / ARGENTINA

Maravall en *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* sostiene que la compleja y conflictiva sociedad española del XVII fue producto de tensiones entre cambio y conservadurismo que se resolvieron con el mantenimiento del orden tradicional. La monarquía absoluta, “clave de bóveda del sistema social” (Maravall, 1981, p. 71) ejercía un poder autoritario que afectaba la vida pública y privada del cuerpo social, con apoyo de la Iglesia y la Inquisición. En ese ámbito de crisis colectiva el teatro adquirió una preponderancia como nunca tuvo ni logrará después, impulsada por el carácter oral y visual de la cultura vigente.

Además de la práctica teatral en sí misma, ceremonias religiosas, celebraciones de la realeza y diversiones populares como el carnaval eran algunas de las diversas manifestaciones de la exuberante teatralidad<sup>1</sup> de la época que, como dice Orozco Díaz, también se percibía en comportamientos y actitudes individuales de la vida cotidiana<sup>2</sup>.

Para Maravall el teatro de la época representaba una estructura monolítica de adhesión al poder de la monarquía, pero su postura no fue unánimemente compartida.

Ruiz Ramón (1979) puso en cuestión la férrea ortodoxia católica y conservadora de Calderón y Wardropper (1983) planteó una nueva mirada crítica sobre la comedia urbana<sup>3</sup>, por lo cual ambos –y tras ellos otros destacados especialistas– expusieron interpretaciones que mostraban las fisuras del modelo maravalliano.

Es cierto que numerosas obras teatrales del Barroco exaltan la realeza y defienden formaciones ideológicas distintas como el honor, el orden patriarcal, la homogeneidad religiosa y la limpieza de sangre, pero también puede argumentarse una posición opuesta en un extenso cuerpo textual. Esta polifonía ideológica del teatro español del XVII se percibe al captar en palabras de Oleza “el rumor de las diferencias” (1994, p. 238). Así como el drama solía convalidar la ideología hegemónica, la comedia mostraba una actitud de resistencia a prácticas sociales establecidas y a una visión del mundo masculina.

A partir de las consideraciones precedentes mostraré que *La dama boba* (1613) de Lope de Vega y *Por el sótano y el torno* (1623) de Tirso de Molina<sup>4</sup> configuran un desen-

<sup>1</sup> Maravall (*op. cit.*) explica la teatralidad de la sociedad española del XVII pero para la definición del concepto remite a Orozco Díaz (1969).

<sup>2</sup> Orozco Díaz demuestra que la teatralización de la vida no solo se manifiesta en las fiestas públicas sino también en la vida corriente. El mundo se transforma en una gran teatro en el que se contemplan unos a otros (1969, pág. 109).

<sup>3</sup> El gran hispanista afirma que la comedia española del XVII es “expresión positiva de la necesidad de cambio, de la necesidad de una sociedad más abierta, de la necesidad de la entrada de lo femenino en el gobierno masculino de la sociedad. No sólo constituye la reclamación de un cambio, sino la de una inversión: se pide lo saturnal, el mundo al revés (1983, 247).

<sup>4</sup> Como se desconoce la fecha de escritura de la comedia de Tirso, adoptamos la datación que establece Pilar Palomo (1997). Las citas de *La dama boba* (a partir de aquí, LDB) proceden de la edición de Rosa Navarro Durán (1994) y las de *Por el sótano y el torno* (en adelante, PST), de la edición digital de Alonso Zamora Vicente (1994), cuyo URL se menciona en Bibliografía. En las citas de esta comedia, se identifica el acto respectivo porque la numeración de los versos se inicia en cada acto.

masclamiento de la potestad paterna en la vida privada, que a su vez refracta el poder monárquico sobre comportamientos sociales en la esfera pública.

La elección de estas comedias no es fortuita. Las dos coinciden en tres coordenadas de sentido estrechamente relacionadas entre sí: el espacio escénico –el que es perceptible en escena–, el matrimonio como transacción comercial y el *teatro de segundo grado* incluido dentro de la representación dramática de base que lo contiene. Pero antes de examinar estos ejes en cada comedia haré una ajustada caracterización paralela.

El espacio escénico dominante de LDB y PST es un ámbito doméstico que, considerado conjuntamente posibilita visualizar el diseño casi completo de una casa burguesa con sala, aposentos, jardín, sótano e, inclusive, cocina, escasamente figurada o mencionada en las comedias. La casa comunica una visión masculina de la realidad pues la mujer no puede elegir con quién casarse ni es sostenedora de la economía de su hogar (Cirnigliaro, 2009). LDB y PST también coinciden en la localización y caracterización macroespacial. Madrid, corazón del reino y conglomerado de aspirantes a cargos burocráticos y de indios enriquecidos, es centro del engaño generalizado.

También en ambas comedias, el matrimonio concertado como un contrato comercial es el disparador de todas las situaciones. En LDB el joven indiano Liseo viaja a Madrid para casarse con la cerril Finea, a quien no conoce, incentivado por la gran dote de su prometida. La comedia de Tirso plantea al respecto algunas divergencias. Jusepa debe desposarse con don Gómez, un perulero<sup>5</sup> setentón pero dueño de una inmensa fortuna, por un acuerdo comercial entre aquel y la hermana de la joven desposada.

En cuanto a la tercera coordenada, anticipé que los dos textos configuran un *teatro de segundo grado* incluido dentro de la representación dramática de base que lo contiene. Esta sobreteatralización, que se conoce como *teatro dentro del teatro*, se formaliza mediante dos artificios de larga vigencia en la pintura –la *mise en abyme* y el *trompe l'oeil* o trampantojo– que cobraron una gran difusión en el teatro Barroco europeo. Por ahora basta decir que la *mise en abyme* de LDB y el trampantojo de PST cumplen una función central en cada comedia<sup>6</sup>.

Estas coordenadas que atraviesan LDB y PST también establecen una concomitante red de analogías: la identidad indiana (Balestrino, 2010, p. 87-92), las ciudades de origen de Liseo y don Gómez, la preeminencia del dinero,

representaciones del imaginario sobre la domesticación de la mujer devenidas de la circulación de manuales de conducta femenina (Cirnigliaro, 2009, p. 60-96) y la presencia de espacios simbólicos que condensan el universo dramático de una y otra comedia.

## LA DAMA BOBA: DEL APOSENTO AL DESVÁN

Otavio es el atribulado padre de dos hermosas hijas, a quienes desea casar. Nise, discreta, arrogante y con una pequeña dote, cae con frecuencia en la pedantería, mientras Finea es boba pero –por decisión de un tío tan simple como ella– dueña de una importante dote con la cual se sustenta la familia. Las dos hermanas se enamoran de Laurencio, un poeta sin dinero que prefiere a Nise, pero Octavio ha pactado que Finea se case con un joven indiano, aunque ambos no se conocen. Liseo en una parada de su viaje a Madrid se entera de que su futura esposa es “encogida, boba e imperfecta” (v. 127-128) y cuando la conoce personalmente, decide romper su compromiso atraído por Nise. Cuando Laurencio decide cortejar a Finea por su dinero, instaura el conflicto entre las dos hermanas. El amor transforma a Finea, que aprende a leer, a escribir y a danzar, convirtiéndose en un portento de inteligencia y delicadeza. Así como había rechazado a su maestro, cuya enseñanza se basaba en el castigo corporal, en esta nueva instancia decide actuar como boba, porque Liseo, cautivado por su nueva personalidad, quiere casarse con ella. Finea engaña a todos y conduce todas las acciones. Finge obedecer a su padre quien, para protegerla del asedio de Laurencio le había ordenado que se quede en el desván, pero convierte al lugar más innoble de la casa en un refugio de amor y libertad personal.

El precedente relato de las líneas fundamentales de LDB da pie para introducir el núcleo de la comedia, la *mise en abyme* desencadenada por el cómico diálogo entre Finea y su criada Clara sobre la parición de la gata “la romana” en el aposento (v. 399-412), y no en el tejado, como supone Finea. Ante suceso tan inusitado, Clara con increíble imaginación narra a su ama los pormenores del alumbramiento de la gata en un extenso relato paródico (v. 413-492) que condensa, contrapone y subvierte diversas situaciones que ocurren fuera de la *mise en abyme* con una fuerte impronta carnavalesca y paródica<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Los indios ricos procedentes del Perú, recibían el mote de peruleros.

<sup>6</sup> Para el concepto de metateatralidad y sus variantes teatro en el teatro, *mise en abyme* y trampantojo, véase Balestrino 2009a, 2009b, 2010a, 2010b y 2011. Cabe advertir que en LDB sólo nos ocuparemos de la *mise en abyme*, sin referirnos a otras formalizaciones metateatrales de la comedia analizadas por Larson (1991).

<sup>7</sup> Hasta donde conocemos, ningún estudio crítico previo al presente trabajo ha reconocido que dicho relato es una *mise en abyme*, porque en general lo pasan por alto, con excepción de Surtz (1981, 165), para quien el gato –y la constelación semántica en torno a su figura– anticipa la futura transformación de Finea, sin identificar el carácter abismante del segmento. Por otra parte, Navarro Durán (*op. cit.*, 20) destaca algunas semejanzas puntuales (por ejemplo nombres gatunos) con la parodia burlesca “La gatomaua”, incluida en las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*. Si bien no corresponde hacer aquí un cotejo entre ambos textos, esta relación intertextual refuerza la entidad carnavalesca y festiva del texto especular.



Dällenbach (1991, p. 25) sostiene que la *mise en abyme* funciona como una réplica en miniatura del texto mismo, ejemplificando el funcionamiento del proceso de espejularidad que afecta a todo el texto con la figuración de espejos en ciertas pinturas de los siglos XVI y XVII, que buscaban mostrar lo que está fuera del campo de visión del espectador o marcar un contraste con lo directamente visible, según fueran convexos –como en *El matrimonio Arnolfini* (1434) de Van Eyck– o planos, tal como se aprecia en *Las Meninas* (1656) de Velásquez<sup>8</sup> (Dällenbach, 1991, p. 8-19).

El relato de Clara sobre una familia de gatos humanizados muestra el reverso de Madrid a la salida del sol, con los carretones que transitan por la calle Mayor quitando el *romadizo* (eufemismo por excremento) de la populosa urbe:

Clara      Salía, por donde suele,  
                 el sol, muy galán y rico,  
                 con la librea del rey,  
                 colorado y amarillo;  
                 andaban los carretones  
                 quitándole el romadizo  
                 que da la noche a Madrid,  
                 –aunque no sé quién me dijo  
                 Que era la calle Mayor  
                 El soldado más antiguo,  
                 Nunca el mayor de Flandes  
                 Presentó tantos servicios–;  
                 .....  
                 dormían las rentas grandes,  
                 despertaban los oficios,  
                 tocaban los boticarios  
                 sus almireces a pino  
                 cuando la gata de casa  
                 comenzó, con mil suspiros,  
                 a decir: “Ay, ay, ay, ay”  
                 ¡Que quiero parir marido!” (v. 413-437).

Fuera de los límites del enclave especular dicho término, equivalente a catarro, recupera su sentido recto. Así, cuando Laurencio decide dejar de ser pobre corteja a Finea diciéndole que sus “nocturnos luceros” lo tienen fuera de sí. Finea le replica con mordacidad, que por andar con estrellas está “arromadizado” (v.764), recomendándole que se acueste temprano (v.765-766). Otros equívocos o dilogías<sup>9</sup> del relato de Clara develan la cara oculta de la pomposa capital, el mundo del trabajo manual y de la gente común mientras “las grandes rentas” duermen.

Cuando la gata siente dolores de parto su esposo Hociquimocho alerta a sus parientes, que según la narradora debían ser moriscos porque hablaban en una jerigonza que no era español ni latín<sup>10</sup>. El nacimiento de seis gatos “tan remendados y lindos” (v. 458) desencadena el jolgorio. Allegados y amigos bajan de los tejados con pomposas vestimentas y vituallas para el banquete, que concluye con una corrida de gansos.

La *mise en abyme*, carnavalesco *espejo* de la comedia produce un desopilante desenmascaramiento de discursos fuertemente arraigados en el imaginario social dominante, que se sustentaba en un interminable juego de apariencias. Como es evidente el relato alude en clave cómica a la misión de procrear asignada a la mujer casada, parodiando también la obsesión social por el linaje y la supuesta pureza racial del indiano Liseo<sup>11</sup>. Estos sentidos se duplican en situaciones fundamentales de la acción dramática total de la comedia, que en su inicio contrapone dos regiones con sus respectivas ciudades emblemáticas. Andalucía y Sevilla concentran una multitud de los indianos que emigran a América o regresan a la patria después de haber buscado, muchas veces sin éxito, riquezas en las Indias. Pero Madrid –sede de la corte y metonimia de Castilla– es para la ideología dominante resguardo y coraza de los más preciados mitos identitarios de la España barroca: la fe católica, la prosapia noble y la limpieza de sangre, asociada al con-

<sup>8</sup> La *mise en abyme* sea literaria, teatral o pictórica refleja en pequeño el texto completo –o una de sus partes– integrada en el espacio mismo de lo que refleja, implicando una *reflexión* del autor sobre la obra total. No obstante, conviene aclarar que Dällenbach examina en su reconocido estudio la *mise en abyme* narrativa.

<sup>9</sup> Por ejemplo, “servicio” refiere tanto al “vaso de noche” o bacín como al “mérito que se hace sirviendo a los reyes en la guerra” (*op. cit.*, 21) y los excrementos que se arrojan en los carretones se mencionan metafóricamente como *aguardiente*, porque esta bebida se hace con las *heces* del vino (Navarro Durán, 1994, 21).

<sup>10</sup> Las dicotomías entre lengua imperial / *jerigonza*, hablar claro / hablar confuso, que tácitamente descalifican a lenguas o dialectos que pertenecen a la otredad cultural, se retoma en la escena que describe el primer encuentro entre Liseo y su prometida Finea. Ella lo había visto pintado en un naipecito hasta la cintura, por lo cual le comenta a Clara que ahora lo está viendo con piernas y pies. Liseo, molesto, replica “¿Esto es burla o jerigonza?” (v. 918).

<sup>11</sup> La nobleza y fortuna que afirma poseer Liseo genera dudas en al menos dos situaciones. Así como no consume el tocino que le ofrece Turín, argumentando que está deseoso de llegar a Madrid, las joyas que había prometido a Nise y los criados que supuestamente las portaban, nunca aparecen. En la posada de Illescas, los comentarios entre Liseo y su criado también juegan con el equívoco como sucede en la *mise en abyme* y producen interpretaciones críticas disímiles, como ocurre con la frase “dos meses de guindas y mentiras”. Para Navarro Durán (*op. cit.*, 5) *guindas* refiere literalmente a la fruta de ese nombre, pero Minian de Alfie sugiere que “por los versos que siguen parece lícito relacionar la palabra con el verbo *guindar* que, entre otros acepciones significa ‘lograr una cosa, cargos principalmente en concurrencia de otros pretendientes’ (*Dicc. Aut.*). *Guindas* significaría búsqueda, esfuerzo por obtener dichos cargos”, que parece coherente con la significación del diálogo en su conjunto. No llama la atención, pues, que Navarro Durán (*op.cit.*, XVIII) no destaque la identidad indiana de Liseo en su introducción a LDB.

sumo de tocino y jamón (v. 7-24), como se evidencia en un diálogo entre Liseo y su criado Turín<sup>12</sup>. Pero la metrópoli también tiene un perfil negativo, además de la suciedad de sus calles. Para los conservadores y puristas, al estar “invadida” por quienes peticionan cargos y prebendas. La imagen de Madrid que modela el relato con impronta escatológica es una representación invertida de la grandeza imperial y una mirada crítica a la guerra de Flandes y a la expansión imperial (v. 420-424).

La primera imagen que tiene Liseo de la corte es una metafórica a talega que fagocita las piezas más débiles que ella misma ha parido (v. 105-108). En forma opuesta Sevilla y Toledo son baluartes de la heterogeneidad social como lo sugiere Finea en su etapa de boba al referirse a su prometido, según su óptica reversible, como “caballero indiano, /sevillano o toledano” (v. 858-859).

Toledo, frente a la intolerancia social de Castilla es asiento de la interculturalidad y de la heterodoxia religiosa (Criado de Val, 1969, 77-85). Tampoco es casual que Otavio anuncie la inminente llegada de Liseo “por la calle de Toledo” (v. 889-890) y que Finea llame con tal nombre al desván donde oculta a Laurencio y que ella convierte en emblema de la conquista de su libertad personal. Es notorio que Finea circula por los espacios propicios para los gatos domésticos (el desván y la cocina) y que para justificar su flagrante transgresión sexual establece una similitud entre la altura del desván con respecto a la planta inferior de la casa, con la elevación de la ciudad de Toledo:

Finea	Padre si aqueste desván se nombra “Toledo”, verdad le dije. Alto está, pero no importa; que más o estaba el Alcázar y la Puente de Segovia, y hubo Juanelos que a él subieron agua sin sogas (v. 3129-3136).
-------	---

Como se observa en el fragmento transcrito, Finea compara su ingenio para lograr el encuentro amoroso con su amado, con el de Juanelo Turriano, inventor de los azudes para elevar el agua del río Tajo al nivel de la ilustre ciudad.

Pero su padre tiene otro concepto de mujer recogida y recatada. Así, pues, no es producto del azar que *parir*, la

acción nuclear de la *mise en abyme*, se irradie a lo largo de la comedia. Acabamos de mencionarla asociada a la imagen tópica de Madrid y se reiterará en los diálogos entre Otavio y su amigo Miseno que glosan el discurso de *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León que se ofrece como rito de pasaje entre la doncellez y la vida marital (Cirnigliaro, 2009, p. 75). Según opinión de Miseno, la casada ideal debe parir “cadaño” (v. 222) y Liseo manifiesta que Finea solo podría parir de él tigres, leones y onzas, aludiendo al carácter felino de la prometida que ha decidido rechazar (v.1016). Solo la lúcida Finea es capaz de invertir la ideología patriarcal que implican los juicios precedentes. Para Finea parir/fingir son conceptos afines porque la simulación es una conducta ancestral en la mujer:

Finea	Cuando estamos en el vientre de nuestras madres, hacemos entender a nuestros padres, para engañar sus deseos, que somos hijos varones; y así verás que, contentos, acuden a sus antojos con amores, con requiebros; y esperando el mayorazgo, tras tantos regalos hechos, sale una hembra, que corta la esperanza del suceso (v. 2499-2510).
-------	---

Cuando decide transformar el desván en un espacio heterotópico que llama *Toledo*, metafóricamente se margina del espacio real de la casa, asumiendo una conducta disidente de la moral en vigor. Finea y Laurencio *comen* en el suelo en *blancos* manteles (v. 3099, sin cursivas en el texto), quizá para atenuar el erotismo de esta escena. Ante semejante *nudo gordiano*, Otavio acepta que ellos se casen. El final con boda pareciera sugerir que Finea vuelve al redil del orden establecido. Pero la siguiente reflexión de Joan Oleza, que pareciera referirse especialmente a LDB, establece otra interpretación: “todo es posible en la comedia barroca y el aparatoso gesto de orden de la última escena no abole la totalidad del desorden generado en el enredo, la declaración de derechos de libertad e imaginación en que se constituye: la última palabra, por una vez siquiera, no tiene la última palabra” (1990, p. 220).

<sup>12</sup> En LDB la comida y la vestimenta implican exhibición de estirpe o pertenencia a un estamento social. El tocino que no llega a comer Liseo se contrapone a los manjares sin jamón ni tocino que preparan la familia morisca de Hociquimocho para festejar el nacimiento de las crías, y al “menudo” que cocinan Finea y Clara (955-960). La apariencia en el vestir dos cimas: en la canción que bailan las hermanas ante Otavio, Miseno y Liseo y en la *mise en abyme*. El constante empleo de la ironía demuele la supuesta prosapia gatuna. La expresión gato romano designaba a felinos con rayas pardas y negras, pero es indudable que en la comedia el apelativo connota un empaque *imperial* porque la gata elige el aposento para parir.

## POR EL SÓTANO Y EL TORNO: EL ASEDIO A LA CASA/MONASTERIO

El punto nodal de la intriga de PST del fraile mercedario Gabriel Téllez -que firmaba sus comedias con el seudónimo Tirso de Molina- se concentra en la casa madrileña que ha comprado y acondicionado el viejo indiano para proteger la castidad de su prometida Jusepa, una doncella de quince años, hasta su regreso de Sevilla, donde espera un valioso cargamento con las ganancias que obtuvo “del Nuevo Mundo” (I, v. 750).

Como mencioné en la primera parte del trabajo, Bernarda es responsable del virtual enclaustramiento de su hermana raíz del contrato con el perulero, que no adquiere entidad de personaje, porque nunca aparece.

Un atenuante para la desmedida codicia de Bernarda es haber tenido que asumir responsabilidad parental de guardar el honor de su hermana y el suyo propio apropiándose de valores y actitudes disciplinarias que revelan el poder que ejercían los hombres sobre las mujeres. Así como el discurso paterno en LDB responde al ideario del tratado de Fray Luis de León, las viudas no quedaban fuera del adoctrinamiento patriarcal, como lo demuestra Jusepa en forma tan notoria con su pregunta retórica “¿no son las viudas mujeres?” (II, v.307).

El *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas* (1597) de Gaspar de Astete determina que la viudez es un estado intermedio entre la virginidad y el matrimonio, pero es más perfecto quedar viuda y no volverse a casar (Cirnigliaro, 2009, p. 70). En PST se muestra con meridiana claridad cómo la vestimenta de la viuda, su toca monjil, el largo del manto y la mayor o menor rusticidad de las prendas obedecen a estrictas normas sociales que recoge el citado manual.

La supuesta inviolabilidad de la casa se fisura por el insistente asedio de don Fernando -caballero segoviano enamorado de Bernarda- y de su amigo, el poeta portugués don Duarte, cautivado por la belleza de Jusepa. Con la ayuda del criado Santarén y de la dueña de la posada donde ambos se alojan, lindera con la casa-monasterio, ambos galanes logran quebrar la resistencia de Bernarda y que Jusepa, transformando su inicial pasividad en rebeldía, se enamora del portugués. El agujero en el delgado tabique que separa la cueva o bodega de la posada del sótano de la casa del septuagenario, habilita el encuentro amoroso de Jusepa y Duarte. Bernarda descubre el engaño, pero a su vez cae en el engaño visual de un trampantojo perfecto. Finalmente, la renta que le ofrece don Fernando termina por convencerla y se rinde ante el amor.

Este resumen de los puntos nodales de la intriga posibilita avizorar que el frustrado matrimonio entre el viejo indiano y Jusepa está tamizado por la poderosa lente de

la sátira, como lo señaló Halkhoree (1989, p. 13), quien también puntualiza el *mensaje* del dramaturgo:

Para Tirso el amor y el matrimonio deben basarse francamente en lo corporal. El celibato es un ideal solo para monjas verdaderas, que conduce a una verdadera vida espiritual y no tendría lugar en el amor de un hombre por una mujer; la privación sexual fuera de los conventos verdaderos no lo dotaría falsamente con el valor espiritual y dignidad que tiene para el lenguaje de la religión. (*op. cit.*, 13-14, mi traducción).

Impulsado por su poderío económico, el indiano dispone un arreglo que atenta contra la esencia del matrimonio que preconizaba la Iglesia, pues sólo podía ofrecer a su esposa una convivencia célibe. Jusepa en un soliloquio confiesa su angustia:

Jusepa      ¿qué he de hacer con marido  
                 en la ejecución fallido  
                 y fecundo de palabra”?  
                 No, Jusepa, no es adorno  
                 del mayo el caduco enero (II, v. 255-257).

Desde esta perspectiva, la ausencia definitiva de don Gómez, y la consecuente imposibilidad de ser personaje puede interpretarse como metáfora de su carencia fisiológica pues, como se sabe, la palabra *personaje* deriva del latín *persona*, que significaba la máscara o papel desempeñado por el actor.

La concepción del matrimonio y la caricaturesca diferencia de edad de los futuros desposados se enlazan fuertemente con la espacialidad. Madrid, con sus iglesias, calles y paseos aparece como verídico y vivaz marco urbano, necesario para demarcar el *afuera* de la casa, *locus* que concentra la acción dramática (Pagnota, 2005, p.247).

La vivienda, un “humano monasterio” desde el desván al sótano está equipada para que Bernarda, Jusepa y Polonia, la criada de origen morisco, no tengan contacto con el mundo exterior. Don Gómez ha ordenado tapar la única ventana de la casa con una red tan apretada “que puede cerner lentejas”. El nexos con el afuera es “un torno impertinente/por donde, sin ver la gente, /lo que les traiga reciba (I, v.320-323), que traba el acceso a la planta alta. El criado Santillán, que ha sido sobornado por Fernando va y viene pero no puede traspasar los límites del torno, por lo cual el microespacio doméstico, “un verdadero gineceo” (Pagnota, 2005, p. 248) adquiere extraordinaria relevancia.

Es notorio que el título de la comedia presenta una elisión espacial que el lector o espectador va construyendo imaginariamente, que es el ingreso a la casa recluida. El



simbolismo del torno y el campo semántico concomitante que aparece en la comedia (tornico, torneo, me torno, retorno...) muestra la cerrazón circular de la casa, supuestamente perfecta, pero también su inutilidad para evitar el ingreso de las fantasías del falso tendero gascón o las tocas de la falsa toquera. La casa/gineceo simboliza la mujer, como lo demuestra la constelación simbólica de sentido claramente sexual que disemina el texto: la caída de Bernarda, tras el vuelco del carruaje con destino a Madrid y el tropiezo de Jusepa en la iglesia, por llevar “tres corchos de chapín” (II, v. 13); el chapín descapellado de Jusepa, clave erótica que anticipa su decisión de encontrarse con su amante portugués en la cueva; la lanceta que manipula Fernando, falso barbero para hacerle una sangría a la viuda, el agujero por donde espía los movimientos de la casa el sobrino del indiano, la cueva casamentera, que la posadera promete ofrecerla para otros encuentros amorosos.

Finalmente, el sótano y el torno son soporte del eximio trampantojo que cierra la comedia. *Trampantojo*, palabra de significación equivalente a la francesa *trompel'oeil* (“engañar al ojo”) consistía en la trampa o engaño que implica *hacer ver lo que no es o no existe* (Balestrino, 2009 b, p. 2). Bernarda descubre a Jusepa con Duarte, pero él le dice que esa mujer no es su hermana sino la condesa de Ficallo. Bernarda está desestabilizada por el truco, duda de

sí misma y llama a Polonia para que corrobore sus dichos. Polonia responde astutamente y Bernarda se vuelve a su casa, pero Jusepa por el pasadizo regresa más velozmente que Bernarda.

Toda su actuación es seguida con placer por los “espectadores” que se deleitan ante la nueva Jusepa que, con aplomo se sienta y tomando la almohadilla se dispone a bordar. Cuando Bernarda abre la puerta, cree enloquecer, pero finalmente se rinde ante su propio deseo y le pide a Santillana que cuando llegue don Gómez, le diga que “el amor/estas cosas encamina” (III, v. 1116-1117).

La admonición final del dramaturgo en boca de don Fernando advierte al público que las malicias que han visto sirven para entretener solamente: “que por *El sótano y el torno*/ Tirso escribe, mas no afirma”, es decir, supuestamente, no convalida el desmontaje del poder patriarcal que ofrece su comedia.

Para concluir, en dos brillantes y perfectas comedias del teatro barroco peninsular, el desván, el sótano y el torno son potentes configuraciones simbólicas que visualizan y reconstruyen el poder paterno y la potestad masculina en el espacio doméstico de la conservadora sociedad española del XVII, transformándose en goznes de una heterotopía donde es posible construir una sociedad basada en el amor, la libertad personal y la autenticidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Balestrino, Graciela, (2009a), “La noche de San Juan de Lope de Vega o la magia del teatro”, en González, Nora, Germán Prósperi y María del R. Keba (comp.), en *El Siglo de Oro español. Críticas, reescrituras, debates*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2009, p. 23-133.
- , (2009b), “¿Quién vio confusiones tantas? Trampantojo y metateatro en *Dar tiempo al tiempo* de Calderón de la Barca”, en Balestrino, Graciela y Marcela Sosa (ed.), *Letras del Siglo de Oro*, Salta, EUNSa, en prensa.
- , (2010a), “Visualidad y (meta) teatralización del poder en *Darlo todo y no dar nada* de Calderón”, ponencia presentada en el IX Congreso Argentino de Hispanistas. El hispanismo ante el Bicentenario, La Plata, 27-30 de abril, en prensa.
- , (2010b), “Erotismo, honor y honra en *El domine Lucas* de Lope de Vega”, en *Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco “Entre cielos e infiernos”*, Fundación Visión Cultural, p. 351-356.
- , (2011), “Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*”, *Teatro de palabras*, Revista sobre teatro áureo, N° 5, 2011, p. 19-141, <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html> [Monográfico sobre metateatralidad].
- Cirigliaro, Sol Noelia, (2009), “Trough the Cellar and From the Window: Urban Domesticity and Literary Creation in Early Modern Spain (1583-1663)”, Dissertation on submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the University of Michigan, página consultada el 10 de abril de 2010. Disponible en [http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/63760/1/noeliac\\_1.pdf](http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/63760/1/noeliac_1.pdf)
- Criado de Val, Manuel, (1969), “La población toledana” en *Teoría de Castilla La Nueva*. Madrid, Gredos, p. 77-85.
- Dällenbach, Lucien, (1991), *El relato especular*. Madrid, Visor.
- Halkhoree, P.R.K, (1989), *Social and literar y satire in the comedies of Tirso de Molina*, en José M. Ruano de la Haza and Henry W. Sullivan, Ottawa, Doovehouse Editions.
- Larson, Catherine, (1991), “Lope de Vega and Elena Garro: The Doubling of *La dama boba*”. *Hispania* 74, 1 (marzo), p. 15-25.
- Maravall, José Antonio, (1981), *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel [1975].
- Molina, Tirso de, (1994), *Por el sótano y el tomo*, ed. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Castalia, ed. digital Biblioteca Virtual M. de Cervantes, 2002, <http://primeravistallibres.com/servlet/ServeObras/08141737511370795332268/index.htm>
- Pagnota, Josefina, (2005), “Espacio e ingenio en la comedia de capa y espada de Tirso de Molina”, en Melchora Romanos, Ximena González y Florencia Calvo (eds), *Estudios de teatro español y novohispano*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, p. 243-255.
- Ruiz Ramón, Francisco, (1978), *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March/ Cátedra.
- Maravall, José Antonio, (1979), *Historia del teatro español I. Desde sus orígenes hasta 1900*, 3° ed. ampliada, Madrid, Cátedra.
- Palomo, María del Pilar, (1968), “La creación dramática de Tirso de Molina”, en Pilar Palomo, *Comedias escogidas de Tirso de Molina*, edición anotada de diez comedias, Barcelona, Vergara, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero7/palomo1.htm>; <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero8/palomo2.htm>.
- Surtz, Ronald, (1966), “Daughter of Night, Daughter of Light: The Imagery of Finea’s Transformation in *La dama boba*”, *Bulletin of the Comediantes*, 13, 2, p. 1-3.
- Vega, Lope de, (1994), *La dama boba. La moza de cántaro*, edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán, Barcelona, RBA Editores, p. 1-122.
- Wardropper, Bruce (1983), “La comedia española”, en Bruce Wardropper, *Siglos de Oro. Barroco*, vol. 3, *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, Madrid, Crítica, 239-247 [Artículo publicado originalmente en apéndice a Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 183-242].



## PRESENCIA DEL PODER EN LA NOVELA PICARESCA: EL CASO DE “EL BUSCON”

EDUARDO GODOY / CHILE

Los siglos XVI y XVII ven el florecer de tres estilos artísticos, de tres maneras de ver el mundo: Renacimiento, Manierismo y Barroco, profundamente vinculados y separados entre sí. La novela picaresca se encuentra inserta en esos tres momentos: es el periodo que va de 1554, la fecha más probable y aceptada hasta hoy del *Lazarillo de Tormes*, a 1599 y 1604 en que aparece *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán que significa la culminación del género. Luego, una larga lista encontrable en el XVII.

Es este el momento en que se debe situar el tema que hoy nos convoca. La sociedad española vive años tremendamente conflictivos: las guerras sostenidas en el tiempo, se ahondan las diferencias entre los distintos estratos sociales, se alteran las diferencias entre amos y criados, literariamente aparecen el gracioso y el pícaro... son algunos de los hechos que influyen en nuestro tema.

Una afirmación de José María Maravall resulta clave para entrar en la temática que hoy nos interesa: “La época del Barroco vive abrumada por el peso del poder del dinero. Y, claro está, bajo sus aspectos más negativos, esta situación se refleja en la picaresca. Creo que ese es el sentimiento universal que anima, o más bien amenaza, desde el fondo de las conciencias...”, establece en un texto clásico<sup>1</sup>. El mismo crítico cita a Quevedo, quien sostiene que el dinero “...es el nervio y sustancia del reino”<sup>2</sup>.

Numerosas obras del tiempo denotan la presencia del dinero en su campo temático. Baste solo con mencionar

algunos momentos en que se encuentra presente en el *Quijote*. Momentos claves en la novela cervantina, por mencionar algunos, se encuentran en las recomendaciones que el ventero da en la primera venta a don Quijote (I, cap. IV), las causas del manteo de Sancho (I, cap. XVII), los reclamos de Sancho por su salario (II, cap. VII) la cancelación de los daños causados en el episodio del barco encantado (II, cap. XXI y en el retablo de Maese Pedro (II, cap. XXVI) y, muy en especial, el momento en que Sancho se enfrenta a su mujer al regresar definitivamente a casa. El diálogo es el siguiente:

“—¿Cómo estáis así marido mío, que me parece que venís a pie y despedido, y más traéis semejanza de desgobernado que de gobernador?”

“—Calla Teresa, respondió Sancho, que muchas veces donde hay estancas no hay tocinos, y vámonos a nuestra casa que allá oirás maravillas. Dineros traigo, que es lo que importa, ganado por mi industria, y sin daño de nadie.

“—Traed vos dinero mi buen marido—dijo Teresa—sean ganados por aquí o por allí; que como quieras que los hayáis ganado, no habéis hecho usanza nueva en el mundo” (II, cap. LXXIII).

La novela que he elegido en esta ocasión es *El buscón* (1626) de Francisco de Quevedo<sup>3</sup>. Veremos de qué manera se manifiesta el poder, tanto en su personaje central como en las situaciones en que se ve involucrado. En este sentido,

<sup>1</sup> Maravall, José Antonio: *La literatura picaresca desde la historia social* (Ensayistas n- 265, Serie Mayor, Taurus, 1986, pág. 116).

<sup>2</sup> Citado por Maravall. o.c. pág. 116.

<sup>3</sup> Quevedo, Francisco de : *El buscón* (Edición de Domingo Yndurain, Cátedra n. 124, Tercera edición, 1981). Todas las citas refieren a esta edición.



el texto quevediano es ejemplo de cómo una problemática del entorno social se refleja en una obra literaria. No quiero decir con esto que esta novela se agote en el mundo social que representa, pues es, ante todo, un texto de ficción.

La presencia del poder será examinada desde dos ángulos: el poder del dinero y el de la iglesia, manifestada esta última por la Inquisición. El primero se desglosará en dos apartados: el linaje –que se vincula directamente con la posesión de bienes materiales– y el cambio de clase social y el dinero propiamente dicho.

## I EL LINAJE

La caracterización de Pablos está en directa relación con el poder del dinero. El dinero –vinculado con el linaje o clase superior– el que mueve el accionar del héroe quevediano.

Pablos lo establece ya en el primer capítulo en que discute con sus padres su futuro. Enmarcado en ese ambiente en el que sostiene su progenitor que “Quien no hurta en el mundo no sirve” (p. 84), Pablos fija claramente su meta: “... siempre tuve pensamientos de caballero desde chiquito...” (p. 84) lo que se mantiene en forma reiterada en el texto. Por eso, resulta clarificador rastrear los momentos en que se expresa tal situación mencionando el término caballero.

En la escuela demuestra en forma práctica la manera que asume para integrarse a un estrato social que es, precisamente, el de los caballeros: “... Llegábame... a los hijos de caballeros y personas importantes...” (p. 89), pero el medio estudiantil es adverso a sus pretensiones. La historia de sus padres lo persigue y no lo abandona jamás: “Unos me llamaban don Navaja, otros don Ventosa, cual decía, por disculpar la envidia, que me quería mal porque mi madre le habría chupado dos hermanitas pequeñas, de noche; otro decía que a mi padre le habían llevado a su casa para que la limpiase de ratones, por llamarle gato. Unos me decían “zape” cuando pasaba y otros “miz”. Cual decía: Yo le tiré dos berenjenas a su madre cuando fue obispa” (pp. 89-90), situación que culmina al escuchar los términos “... puta y hechicera...” (p. 90) aplicados a su madre, lo que lo lleva a encararla porque “... siempre tuve altos pensamientos” (p. 90).

Participé como *rey de gallos*<sup>4</sup> en las fiestas de las Cornestolendas, lo que termina en un tremendo fracaso que lo lleva a abandonar la escuela:

*“Viéndome, pues, con una fiesta revuelta, un pueblo escandalizado, mi amigo descalabrado, determiné de no volver más a la escuela ni a casa de mis padres, sino de quedarme a servir a don Diego (...) Escribí a mi casa que ya no había menester más ir a*

*la escuela porque, aunque no sabía bien escribir, para mi intento de ser caballero lo que se requería era escribir mal...”* (p. 96).

Sus intenciones de integrarse al mundo de los caballeros fracasa y comienza a determinar su vida.

Su permanencia en casa del licenciado Cabra, acentúa su condición de criado dependiente de un hijo de un caballero y marca su relación con don Diego Coronel, así como su estadía en el medio estudiantil de Alcalá, donde sufre algunas de sus peores humillaciones, relación que termina con la ruptura y separación de su joven amo al recibir una carta de su tío Alonso Ramplón que ejercía como verdugo en Segovia, profesión vergonzosa para sus pretensiones, por lo que decide quemar la carta: “... porque perdiérase acaso, no la leyese alguien, y comencé a disponer mi partida para Segovia, con el fin de cobrar mi hacienda y conocer mis parientes, para huir de ellos” (p. 146).

Lo que Pablos señala con las últimas palabras –el querer separarse para siempre de sus orígenes– vuelve a hacerse presente y lo acompañará siempre.

Las circunstancias que rodean el encuentro con su tío, el verdugo de Segovia, concretan la pretensión señalada en su doble significación: la de incorporarse al estrato superior y la de apartarse de sus orígenes:

*“Venía una procesión de desnudos, todos descaperuzados, delante de mi tío, y él, muy haciéndose de pencas, con una en la mano, tocando un pasacalles públicas en las costillas de cinco laúdes, sino que llevaban sogas por cuerdas. Yo que estaba notando esto con un hombre a quien había dicho, preguntando por él, que era yo un gran caballero, veo a mi buen tío que echando en mí los ojos –por pasar cerca– arremetió a abrazarme. Llamándome sobrino. Penséme morir de vergüenza; no volví a despedirme de aquel con quien estaba”* (pp. 176-177).

Como se puede apreciar la relación con su tío es vergonzosa para Pablos. El ambiente en que se desenvuelve es el vínculo inevitable con los orígenes que quiere olvidar. Decide abandonar a su tío luego de recibir la herencia, no sin antes enviarle una carta clarificadora tanto de su dependencia del pasado como a su querer desvincularse de él. He aquí la carta:

*“Tras haberme Dios hecho tan señaladas mercedes como quitarme de delante a mi buen padre y tener a mi madre en Toledo, donde, por lo menos, sé que hará humo, no me faltaba sino ver hacer en V.M. lo que en otros hace. Yo pretendo ser uno de mi linaje, que dos es imposible, si no vengo a sus manos, y trinchándome, como hace a otros. No pregunte por mí, ni me nombre, porque no me importa negar la sangre que tenemos. Sirva al Rey, y adiós”* (p. 186).

<sup>4</sup> Juego costumbrista que consistía en que un muchacho debía cortar la cabeza a un gallo colgado de una soga. El muchacho iba a caballo corriendo con una espada en la mano.

Abandona Segovia y se dirige a la corte. Se agudiza el juego apariencia-realidad, se encuentra con don Toribio que le da a conocer como sobrevivir en la corte. Se asiste, luego, a un largo desfile de personajes y situaciones mediante los cuales Pablos ingresa a la vida buscona mediante el aprendizaje que le permite sobrevivir en la corte mediante el engaño y la simulación, para luego dirigirse hacia Toledo, Sevilla y el Nuevo Mundo.

En la línea central que estamos tratando –su aspiración de integrar la clase de los caballeros– suceden algunas situaciones que se enmarcan directamente en ella. En este sentido, Pablos simula ser otro, y ese otro es un caballero.

La primera personalidad que adquiere es la de Alonso de Córdoba que le permite engañar a dos damas y apropiarse de un rosario engarzado en oro. Confiesa Pablos: “... para que me tuvieran por hombre de cortes y conocido, no hacía sino quitarme el sombrero a todos los oidores y caballeros que pasaban, y, sin conocer a ninguno, les había cortesía como si los tratara familiarmente...” (p. 212). La conclusión es clara: “Ellas se cegaron con esto” (p. 212).

Ramiro de Guzmán es el segundo nombre que adquiere Pablos, con el que pretende engañar a la posaderas y a su hija. Para ello, en complicidad con otros pícaros, planea que pregunten por un caballero con ese nombre: “... preguntó por don Ramiro, “un hombre de negocio rico, que hizo ahora tres asientos con el Rey” (...) Contóles otros embustes, quedáronse espantadas, y él les dejó una cédula de cambio fingida, que traía a cobrar en mí, de nueve mil escudos. Dijoles que me lo diesen para que la aceptase, y fuese” (p. 230).

En la misma oportunidad, Pablos llega a representar su otra personalidad, la del caballero don Ramiro de Guzmán, para engañar a las dos damas: “... para alimentar más el crédito de mi calidad, salíme de casa y alquilé una mula, y arrebozado y mudando la voz, vine a la posada y pregunté por mí mismo, diciendo si vivía allí su merced don Ramiro de Guzmán, señor del Valcerrado y Vellorete (...) le supliqué que le dijese que Diego de Solárzana, su mayordomo que fue de las depositarias, pasaba a las cobranzas y le venía a besar las manos” (p. 231).

El episodio termina mal, y por un equívoco Pablos es confundido por un ladrón, cae en la cárcel y abandona la posada.

Felipe Tristán, “un caballero muy honrado y rico” (p. 242), es el nombre que adopta en su deseo de casarse con una mujer que posee dinero. Luego de los consabidos paseos en que finge ser caballero, entra en relación con una tía y su sobrina, a las que subyuga con su engañosa apariencia, pero el pasado vuelve a hacerse presente en

la persona de su antiguo amo don Diego Coronel que es primo de las damas a las que cortejaba, el que al enfrentarse con él, disfrazado, lo relaciona con su criado de antaño y delinea los rasgos de la historia de su familia:

“... V.M. me perdona, que por Dios que le tenía, hasta que supe su nombre, por muy diferente de lo que es, que no he visto cosa tan parecida a un criado que yo tuve en Segovia, que se llamaba Pablillos, hijo de un barbero de un mismo lugar. Riéronse todos mucho, y yo me esforcé para que no me desmintiese la color”, y añadió don Diego cruelmente” –No creerá V.M.: su madre era hechicera, su padre ladrón y su tío verdugo, y él, el más ruin hombre y más mal inclinado que Dios tiene en el mundo” (p. 243).

Ante estas palabras que le trae el recuerdo del pasado, Pablos reflexiona: “¿Qué sentiría yo oyendo decir de mí, en mi cara, tan afrentosas cosas?. Estaba aunque lo disimulaba como en brasas” (p. 243).

Luego de los consabidos paseos para aparentar su linaje y su riqueza, don Diego le tiende una trampa, y resulta apaleado por hombres contratados por él, los que luego de golpearlo lo increpan: “¡Así pagan los pícaros embusteros mal nacidos!” (p. 249).

Humillado y sin poder escapar de sus orígenes, Pablos ejerce como mendigo en las calles y se dirige a Toledo, se hace autor y actor teatral, entra en relaciones con una mujer sin resultados y toma camino a Sevilla, donde escapando de la justicia se refugia en la Iglesia, y junto con la Gramal decide pasar al Nuevo Mundo “... a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte...” (p. 284).

Todo lo señalado a través de este recorrido en que se ha registrado el fracaso de la pretensión de Pablos de integrarse al mundo y clase de los caballeros, está estrictamente vinculado con el poder del dinero.

## II EL DINERO<sup>5</sup>

El dinero es llave que abre todas las puertas, lo que se concreta, especialmente en el capítulo IV del Libro III que se centra en la estadía de Pablos en la cárcel, luego de ser delatado por Labruscas, la posadera que encubría a la confradía buscona. El propio Pablos se autodefine como integrante del mundo de “los caballeros de rapiña” (p. 218).

Al ingresar Pablos a la cárcel y darse cuenta que su destino era el calabozo, consigue ser destinado a la llamada “sala de los linajes”<sup>6</sup>. Para ello, soborna a su carcelero ante el que fin-

<sup>5</sup> Esclarecedor respecto al valor del dinero es el capítulo “El dinero en la literatura y especialmente en la picaresca” de J. A. Maravall (o.c., pp. 118-130).

<sup>6</sup> Domingo Yndurain, en edición citada, comenta lo sostenido por Domingo Ortiz (*Crisis y decadencia en España de las Asturias* Barcelona, 1973) en relación con las cárceles del tiempo en las que existían las *salas de los linajes* para la gente principal y las otras, de éstas sostiene: “era suma la miseria en que vivían los presos pobres, ahorrados en oscuras mazmorras, cubiertos de harapos y comidos de piojos. Y lo peor era que sin dinero no hallaban escribano que se interesase por el pronto despacho de su causa” (pág. 220).

ge estar enfermo. Al pasarle el dinero, Pablos acota que “sus palmas estaban hechas a llevar semejantes dátiles” (p. 219).

La ambición del carcelero, aprovechando algunos disturbios, envió a Pablos al calabozo esperando recibir más dinero, lo que efectivamente sucedió. Sobornó al carcelero, al escribano y al alguacil, este último le solicita dinero para hacer lo propio con el relator. El escribano dice a Pablos “... Fíese de mí, y crea que le sacaré a paz y salvo” (p. 224) y sobre el alcalde: “Ahorre de pesadumbre, que con ocho reales que dé al alcalde, le aliviará, que esta es gente que no hace virtud si no es por interés” (p. 225).

El dinero corrompe, entonces, a la justicia.

Bajo la personalidad de don Ramiro de Guzmán, Pablos simula ser un gran caballero que posee gran cantidad de dinero para intentar seducir a la hija de la posadera; ellas reaccionan interesadamente: “Era de ver cómo, creyendo que tenía dinero, me decían que todo me estaba bien. Celebraban mis palabras; no había tal donaire como el mío. Yo que las ví tan cebadas, declárele mi voluntad a la muchacha, y ella me oyó contentísima, diciéndome mil lisonjas” (p. 230).

Para alimentar la codicia de las dos mujeres, Pablos inventa otro ardid:

*“... una noche, para confirmarlas más en mi riqueza, cerréme en mi aposento, que estaba dividido del suyo con sólo un tabique muy delgado, y, sacando cincuenta escudos, estuve contándolos en la mesa tantas veces, que oyeron contar seis mil escudos. Fue esto de verme con tanto dinero de contado, para ellas, todo lo que yo podía desear, porque dieron en desvelarse para regalarme y servirme” (p. 230).*

### III LA INQUISICIÓN

El gran poder político y religioso, especialmente, que ejerció la Inquisición en los siglos en que tiene vigencia la picaresca, se halla también presente en el itinerario vital de Pablos<sup>7</sup>.

Son cuatro las situaciones claves en que se hace presente el máximo tribunal religioso. La divertida anécdota en que amenaza el ama de casa con acusarla al Santo Oficio por llamar a sus pollos con un nombre usual de los Papas (I, VI); las referencias al juicio realizado a su madre como bruja, hechicera y otras acusaciones; lo sucedido con el alcalde y su mujer en relación con sus antecedentes judaicos (III, IV); la estratagema para salir de posada aludiendo a una acusación al Tribunal (III, VI).

Respecto al primero, el ama al ser acusada por Pablos “... quedó como muerta” (P. 135) y expresa que

“...me moriré si me veo en la Inquisición” (p. 135); en cuanto a la madre, el tío le escribe y sostiene que “De vuestra madre, aunque está viva agora, casi os puedo decir lo mismo (... muerta como su padre, pues él, como verdugo, hizo cumplir la justicia...), porque está presa en la Inquisición de Toledo, porque desenterraba los muertos sin ser murmuradora...” (p. 144); la actitud furiosa y temerosa del alcalde por la posible acusación del origen judío de su mujer, constituye el tercer momento; en cuanto al cuarto hecho señalado, Pablos para no cancelar la deuda que tiene en una posada, se pone de acuerdo con otros miembros de la sociedad buscona para que vayan en su búsqueda de parte de la Inquisición:

*“... requirieron a la huéspedea que venían de parte del Santo Oficio, y que convenía secreto. Templaron todas, por lo que yo me había hecho migromático con ella. Al sacarme a mí callaron; pero al ver sacar el hato, pidieron embargo por la deuda, y respondieron que eran bienes de la Inquisición. Con esto no chistó alma terrena” (p. 235).*

Como se puede apreciar en este recorrido por el tránsito de Pablos desde Segovia, su lugar de origen, hasta su breve permanencia en Sevilla para embarcar hacia el Nuevo Mundo, el poder del dinero y la Inquisición juegan un rol decisivo.

No quiero terminar esta exposición sin referirme a la vinculación que *El Buscón* tiene con su entorno vital, es decir, con el Barroco y para ello voy a recurrir a los textos de José Antonio Maravall, de imprescindible consulta en este tipo de estudios. Para el estudioso español, son varios los tópicos que estructuran el mundo barroco. Son ellos: *el mundo como locura, el mundo al revés, el mundo como plaza, el mundo como mesón, el mundo como teatro, y un aspecto fundamental del ser humano inserto en ese mundo: el hombre en acecho*<sup>8</sup>.

El solo enunciado de los distintos tópicos señalan su presencia en la estructura temática de la novela quevediana. La vida de Pablos se desarrolla en extenso en los lugares mencionados, así como la actitud mencionada de hombre en acecho, luego de su infancia, es determinante en su accionar:

*“... esta imagen de un hombre acechante, en doble actitud de defensa y ataque, mantenida en todos los momentos de la vida, que textos literarios y documentos de variado tipo nos muestran en la época, es reflejo de un estado de espíritu que posee una raíz común con ese otro fenómeno de violencia colectiva, consistente en la continua guerra de Estado a Estado, propio también del siglo XVII” (p. 342).*

<sup>7</sup> Recuérdese el título de una de las obras claves para entender el Barroco artístico: *El Barroco, arte de la Contrarreforma* de Wersbach.

<sup>8</sup> Véase el capítulo “Imagen de mundo” en Maravall, José Antonio: *La cultura del Barroco* (Ariel, 2002).





## LA IMAGEN DEL PODER: LOS RETRATOS Y SEMBLANZAS DE GOBERNADORES EN LA *HISTORIA* DE ALONSO DE GÓNGORA MARMOLEJO

MIGUEL DONOSO RODRÍGUEZ / CHILE

**A**lonso de Góngora Marmolejo es autor de un texto fundacional de la conquista de Chile durante el siglo XVI: la *Historia de todas las cosas que han acaecido en el Reino de Chile y de los que lo han gobernado*. Góngora debió arribar a Chile en 1549, formando parte de los refuerzos que el conquistador Pedro de Valdivia trajo al territorio austral en su segundo viaje desde Lima, y participó en los más importantes hechos de armas acaecidos en el sur de Chile desde esa fecha hasta 1575, año en que termina de redactar su obra. Fallecería poco después, en enero de 1576. Su crónica posee el mérito de ser fundamentalmente testimonial, es decir, incluye todo lo visto y oído por el cronista a lo largo de los más de 25 años que sirvió en Chile.

La crónica destaca principalmente por la posición más bien secundaria que adopta el cronista en el texto para relatar unos hechos en los que tuvo una importante participación, pero de los cuales tiende a desaparecer en el nivel textual<sup>1</sup>, así como por la importancia de la veracidad de los hechos narrados, ya que cumple con el requisito del cronista de registrar con objetividad hechos que ha visto y vivido, tal como atestigua en el texto<sup>2</sup>. Todo lo anterior se apoya en un estilo del autor poco dado a la falsa erudición y al abuso de recursos retóricos, según señala Medina<sup>3</sup>.

Asimismo, es muy digno de notarse cómo ha sabido Góngora ser imparcial en medio de acontecimientos en los cuales tomó una parte activa, pues ni las muchas rencillas que dividían los ánimos en su tiempo, ni las odiosidades y preocupaciones de partidos de soldados, pudieron lograr que jamás dejase de mostrarse perfectamente desapasionado<sup>4</sup>.

### MOTIVACIONES DE SU ESCRITURA

Nos interesa saber qué fue lo que movió a Góngora Marmolejo a tomar la pluma. El autor advierte en el Prólogo que escribió la obra no solo para la “entretenición” de Juan de Ovando, Presidente del Real Consejo de Indias, y para completar y corregir las lagunas e inexactitudes de Ercilla en la primera parte de *La Araucana* (1569), sino que –y este es el motivo más relevante, que funciona como eje de los anteriores– para incorporar una denuncia del gobernador Melchor Bravo de Saravia, a la cual agrega una declaración expresa sobre cómo debiera ser gobernado el territorio. Veremos más adelante que la obra está construida no solo sobre la base de la relación de las hazañas e infortunios acaecidos durante las gobernacio-

<sup>1</sup> Véase Invernizzi, 1990, pág. 21 y Medina, 1878, pág. 12.

<sup>2</sup> Remito para este tema al estudio preliminar de mi edición de la crónica de Góngora Marmolejo, pp. 13-14.

<sup>3</sup> Medina, 1878, pág. 19. Diego Barros Arana llega a afirmar que “la famosa *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, que es la primera entre las crónicas de esta clase que posee la literatura española, no es propiamente superior a la modesta crónica de Góngora Marmolejo, sino por la grandiosidad de la escena y por el carácter épico, por decirlo así, de los personajes y de la acción” (II: 212).

<sup>4</sup> En palabras de Medina, 1878, pág. 17.

nes comprendidas en el período 1541-1575, sino que en parte importante la estructura de la obra descansa sobre los retratos físicos y morales de los diferentes gobernadores, con sus vicios y virtudes, todo lo cual sirve al autor para argumentar esa denuncia final que se concentra en el segmento dedicado al último período gubernativo, el de Melchor Bravo de Saravia (caps. 62-78). Góngora Marmolejo pretende, a través de esta denuncia, dar cuenta de las injusticias que se cometieron durante su gobierno (recordemos que el autor termina de escribir la crónica a fines de 1575, y Bravo de Saravia fue reemplazado por Quiroga en enero del mismo año), injusticias directamente relacionadas con los defectos de dicho gobernador, el cual nos es presentado como un hombre inepto y nepotista que no supo conducir los asuntos de guerra y que se caracterizó además por la concesión arbitraria de mercedes y privilegios a personas que no los merecían ni necesitaban, actuando en beneficio propio y en desmedro de aquellos soldados antiguos –tal sería el caso del propio autor– que habían servido a la Corona largos años en Chile, sin obtener retribución alguna por sus servicios:

*Había en el reino muchos caballeros hijosdalgo que a Su Majestad habían servido mucho tiempo, a los cuales [Bravo de Saravia] no daba ningún entretenimiento, y dábalo a los que tenían feudo del rey en repartimiento de indios; a estos aprovechaba, pues en este tiempo dio a Francisco de Lugo, mercader, hombre rico y que al rey jamás había servido en cosas de guerra en Chile, un cargo de prototor de los indios con seiscientos pesos de salario; y a un hombre otro que le ayudase le dio docientos; y a un otro que defendiese las causas de los indios en audiencia pública ciento [...]. Este cargo le pidieron muchos soldados, y yo, Alonso de Góngora, fui uno dellos, que desde el tiempo de Valdivia había servido al rey y ayudado a descubrir y ganar este reino, y sustentado hasta el día de esta fecha, y estaba sin remuneración de mis trabajos. Saravia no lo quiso dar a ninguno, por no quitar al mercader que lo tenía; antes, para dárselo, lo quitó a un soldado antiguo que lo tenía y que al rey había servido muy bien y siempre a su costa, llamado Juan Núñez, natural de Torrejón de Velasco (cap. 78).*

Hasta aquí la denuncia concreta. Sin embargo, Góngora Marmolejo no se limita solo a quejarse; la declaración con que cierra la obra aporta además una propuesta de

buen gobierno, el cual, dice el autor, se debería fundar sobre dos presupuestos ya anunciados, el más importante de los cuales es el aprovechamiento de la experiencia de los soldados viejos, esos que conocen al dedillo el difícil arte de la guerra en Arauco y saben cuál es la verdadera naturaleza del indígena; por otra parte, dice Góngora que debe primar en el buen gobernante un comportamiento virtuoso. En resumen, la lección que nos transmite el autor es que un buen gobierno debe fundarse tanto en la virtud moral como en “la experiencia y conocimiento auténticos de la realidad del reino que deben tener los gobernantes”<sup>5</sup>. Góngora hace hincapié en uno de los talones de Aquiles más conocidos de la administración colonial en América: el envío de funcionarios inapropiados e inexpertos para las necesidades de las colonias, e incluso la presencia, como en toda administración, de incompetentes y ladrones entre ellos.

### EL MODELO LITERARIO CLÁSICO DE LOS RETRATOS O SEMBLANZAS Y EL TEMA DEL PODER EN GÓNGORA MARMOLEJO

En el estudio preliminar de mi edición de la crónica, publicada en 2010, pasé revista con detención al modelo literario clásico de los retratos o semblanzas, conocido como *De viris illustribus* (en homenaje a la obra homónima de Cornelio Nepote), y a cómo Góngora se apropia de este modelo en los retratos o semblanzas de los gobernadores de Chile que hace en la crónica<sup>6</sup>. Estos retratos se elaboran fundamentalmente sobre la base de los vicios y virtudes de cada personaje, y tienen existencia independiente respecto del resto del texto, ocupando un lugar preponderante en la estructura de la obra. Por un lado, resultan notables por su regularidad (Góngora elabora un retrato para cada gobernador), pero sobre todo destacan por el esquema con que están compuestos, siempre en torno al eje de vicios y virtudes, el cual, en último término, le sirve al autor para explicar el fracaso del buen gobierno en el Reino de Chile.

Con estas semblanzas el autor manifiesta una intención clara de situar su relato en un contexto historiográfico muy definido: el de los héroes históricos, “los hombres capaces de hacer historia”<sup>7</sup>. Esto no parece ser fortuito. Era habitual que los cronistas compararan los hechos de

<sup>5</sup> Invernizzi, 1990, pág. 66.

<sup>6</sup> Véase el estudio preliminar de mi edición de Góngora Marmolejo, pp. 17 y ss., el que a su vez reproduce el artículo de Donoso y Jaque, 2010. Góngora recuerda en sus páginas una obra de este género escrita por Pedro Vallés, la *Historia del fortísimo y prudentísimo capitán don Hernando de Ávalos, marqués de Pescara* (1557), la cual toma como modelo a dos cronistas castellanos de la segunda mitad del siglo XV, autores de sendos libros de retratos: *Generaciones y semblanzas* (1450-55), de Fernán Pérez de Guzmán, y el *Libro de los Claros varones de Castilla* (1486), de Fernando de Pulgar. Estas dos obras reproducen el modelo clásico grecolatino que llega a España a través del humanismo italiano medieval.

<sup>7</sup> En palabras de Barrio Sánchez, pág. 36.

la conquista con las hazañas de las novelas de caballerías. Sin embargo, nuestro autor busca mayoritariamente ejemplos históricos para hacer sus comparaciones: Milcíades y su hijo Cimón; Julio César, Pompeyo, Octaviano César, Bartolomé de Albiano... Lo anterior se explica porque a Góngora le interesaba situar su relación, como anticipamos, dentro de un contexto historiográfico que le proporcionara mayor objetividad y veracidad a su relato. Por eso construye sus pasajes a partir de los libros de historia, no de ficción, y serán las hazañas narradas en ese tipo de libros las que servirán de fuente de inspiración para algunos de los protagonistas de la temprana conquista de Chile.

Estos retratos están constituidos por la acumulación de los rasgos físicos y psicológicos más significativos de cada una de las figuras abordadas; a ellos se añade su genealogía y, con cierta frecuencia, algún hecho notable o significativo de su vida. El esquema es invariable: primero se da cuenta de los rasgos físicos del personaje y luego de sus rasgos morales; a estos últimos siempre se les otorga mayor preponderancia. La caracterización física suele reducirse a una visión general, y, cuando la precisa, lo hace a través de una serie de rasgos muy reducidos y casi siempre reiterativos: altura; gordura o delgadez; disposición del cuerpo y gesto, semblante o rostro, que se concreta habitualmente en rasgos determinados como la nariz, los ojos y el color (veremos más adelante que esta caracterización física adquirirá importancia a la luz de la descripción de los vicios y virtudes del personaje). A la descripción física le sigue la descripción moral, la cual, según señala el cronista del siglo XV Fernán Pérez de Guzmán en su obra poética *Diversas virtudes e loores divinos o Coplas de vicios e virtudes*, da cuenta de las “cinco maneras para conocer al ome”, esto es: 1. Su presencia; 2. Su elocuencia; 3. Su esfuerzo; 4. Sus condiciones y 5. Su seso<sup>8</sup>. Agréguese a lo anterior la creencia de que el aspecto físico guardaba relación con el carácter de la persona<sup>9</sup>. Por último, en Pérez de Guzmán el modelo de virtudes está “en función del código caballeresco, el cual se basa en el cultivo de las virtudes esenciales del dogma cristiano: las tres virtudes teologales (fe, esperanza y caridad) y las cuatro cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza)”<sup>10</sup>.

La simple revisión de los pasajes de la crónica en que se contienen los retratos de los primeros gobernadores de Chile nos permite apreciar la insistencia con que el autor se ciñe al modelo del *De viris illustribus*. Sin duda el retrato

más famoso de todos es el de Pedro de Valdivia, el cual aparece en el capítulo 14 de la crónica. En él se traza su semblanza justo después de narrar los trágicos pormenores de la muerte del conquistador a manos de los indios en la batalla de Tucapel (1553). El autor comienza con su caracterización física (era “hombre de buena estatura; de rostro alegre, la cabeza grande conforme al cuerpo, que se había hecho gordo; espaldudo, ancho de pechos...”) y sigue con la caracterización moral (“valeroso... de buen entendimiento... liberal y hacia mercedes graciosamente... rescebía gran contento en dar lo que tenía... generoso en todas sus cosas... afable y humano con todos... mas tenía dos cosas con que escurecía todas estas virtudes: que aborrecía a los hombres nobles y de ordinario estaba amancebado con una mujer española, a lo cual fue dado”). Retomando el esquema teórico del retrato explicado más arriba, podemos apreciar que el cuadro moral de Pedro de Valdivia se centra primero en sus virtudes: valentía, fortuna, fortaleza ante la adversidad, buen entendimiento (equivalente al *buen seso* apuntado), autoridad y ascendiente que tenía sobre los soldados, liberalidad o generosidad, humanidad y afabilidad. Estas últimas virtudes se apoyan también en el buen trato que según el cronista el conquistador daba a los indígenas (véase el cap. 4). Varias de estas virtudes coinciden con las propias del código caballeresco, el cual se basaba, como bien sabemos, en el cultivo de las virtudes centrales del cristiano. Termina el retrato moral con los vicios o defectos del personaje: el autor menciona entre ellos su excesivo afán de ser señor y mostrar estatus, el cual ya ha mencionado antes en la crónica, y que explicaría su inclinación a vestir, comer y beber bien. Aunque estos gustos no necesariamente constituyen vicios o faltas, hay datos en el texto que nos permiten concluir que Valdivia les otorgaba una importancia mayor de la que les daría un hombre moderado. Estos defectos, más bien menores, se ven superados por otros, de tal entidad según el cronista que “oscurecen” todas las virtudes antes enumeradas: su aborrecimiento a los hombres nobles y su falta de templanza con las mujeres, con mención expresa de su amancebamiento con una mujer castellana (Inés Suárez). De hecho, la alusión a la falta de templanza va a ser una constante que se repetirá en los retratos de otros gobernadores, como es el caso de Francisco y Pedro de Villagra. Por lo que podemos apreciar, la imagen de Valdivia que construye el autor corresponde a la de un buen

<sup>8</sup> Citado por Barrio Sánchez, pág. 31.

<sup>9</sup> “El aspecto físico guardaba una profunda interrelación con el carácter de la persona, es obvio que las configuraciones físicas que nos ofrece Fernán Pérez están condicionadas por sus simpatías o animadversiones hacia cada uno de los personajes que retrata” (Barrio Sánchez, pág. 32). Según veremos más adelante, lo mismo hace Góngora Marmolejo con algunos de sus retratados (véanse especialmente los casos de Rodrigo de Quiroga y Melchor Bravo de Saravia).

<sup>10</sup> Barrio Sánchez, pág. 32.



soldado y un buen señor, que en términos generales ejerció bien el poder, según testimonia Góngora; en otras palabras, se puede decir que ejerció el poder con autoridad, aunque parece haber fallado en ser autoridad para todos los ciudadanos, ya que no se llevaba bien con la nobleza.

En las otras semblanzas se repite el mismo esquema del retrato clásico: rasgos físicos seguidos de rasgos morales. Así, en el retrato de Francisco de Villagra el autor comienza con su descripción física: “Era Francisco de Villagra cuando murió de edad de cincuenta y seis años [...] de mediana estatura; el rostro redondo, con mucha gravedad y autoridad; las barbas enterrubias; el color del rostro sanguino” (cap. 42). Con respecto a sus rasgos morales, el cronista señala bien a las claras que el personaje flaqueaba en la virtud, como se puede apreciar por la buena cantidad de defectos suyos que enumera:

*Gobernó en nombre del rey don Felipe dos años y medio, con poca ventura, porque todo se le hacía mal. Era [...] amigo de andar bien vestido y de comer y beber; enemigo de pobres; fue bienquisto antes que fuese gobernador y malquisto después que lo fue. Quejábanse dél que hacía más por sus enemigos —a causa de atraellos a sí— que por sus amigos, por cuyo respeto decían era mejor para enemigo que para amigo. Fue vicioso de mujeres y mohíno en las cosas de guerra mientras que vivió; solo en la buena muerte que tuvo fue venturoso; era amigo de lo poco que tenía guardallo: más se holgaba de rescebir que de dar (cap. 42).*

En este retrato de Villagra destacan rasgos morales negativos, coincidentes con sus rasgos físicos, tales como la falta de moderación en el vestir, su falta de templanza en el comer y en el beber y en el trato con las mujeres (el cronista dice que “fue vicioso de mujeres”; recordemos que en su retrato físico ha afirmado que el color de su rostro era “sanguino”, y este tono de piel tradicionalmente se asocia con el temperamento libidinoso). También destaca su falta de caridad (“enemigo de pobres”) y su avaricia (“era amigo de lo poco que tenía guardallo: más se holgaba de rescebir que de dar”). Otros rasgos negativos que apunta el cronista no le son del todo imputables, como su notable desgracia y desventura en las cosas de guerra (“mohíno en las cosas de guerra mientras que vivió; solo en la buena muerte que tuvo fue venturoso”). Las páginas que relatan sus hechos de guerra, a lo largo de varios capítulos, muestran justamente la falta de determinación y consiguiente desventura con que enfrentó los sucesos bélicos, por lo que de nuevo se muestra una coincidencia entre lo narrado y el retrato confeccionado. Con estos rasgos Francisco de Villagra no podía ser valorado como un buen gobernante, como bien podemos suponer.

Del muy inexperto gobernador don García Hurtado de Mendoza destaca, por el contrario, su valentía y de-

terminación en los hechos de guerra, así como su buen hablar, su honestidad y sobre todo su templanza:

*Era don García cuando vino al gobierno de Chile de veinte años. Gobernó cuatro años bien y con buena fortuna; tenía buena estatura, blanco y las barbas que le salían negras; los ojos grandes; bien hablado, y se preciaba dello; honesto en su vivir, porque para la edad que tenía nunca se le sintió flaqueza en vicio de mujeres; era amigo de visitar pocas, y no tan de ordinario que se le echase de ver (cap. 32).*

Sin embargo, hay que tener presente que esta positiva caracterización de don García se ve atemperada por lo que dice en otro lugar de la crónica, donde el cronista critica su ímpetu excesivo, el cual lo llevara a insultar y menospreciar injustamente a los soldados viejos, granjeándose la correspondiente enemistad de estos. Su juventud y su irascible carácter le juegan una mala pasada: le faltan el consejo y la prudencia, indispensables en todo buen gobernante. Góngora Marmolejo quiere dejar en claro, y así lo reitera a lo largo de la crónica, que para ser un buen gobernante, para ejercer bien el poder, hay que contar con la experiencia de los soldados antiguos. Son varios los lugares en que el cronista insiste, a través de variadas anécdotas, en los desastres que se generan por menospreciar la opinión de los soldados antiguos en las cosas de guerra. Este no es un tema menor, porque la denuncia se reitera en varios de los textos que describen la guerra de Arauco en Chile durante el siglo XVII. Es el caso del *Desengaño y reparo de la Guerra del Reino de Chile* (1614), de Alonso González de Nájera, y del *Cautiverio feliz* (1673) de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, obras en las que se insiste en los mismos vicios, que por cierto impiden el triunfo de los españoles en la Guerra de Arauco.

La semblanza de Pedro de Villagra resulta más balanceada, y ahorra comentarios:

*era [...] natural del Colmenar de Arenas, y cuando gobernó el reino de Chile tenía de edad cincuenta años; bien dispuesto; de buen rostro, cariaguileño; alegre de corazón; amigo de hablar; aficionado a mujeres, por cuya causa fue malquisto; fue amigo de guardar su hacienda y de la del rey daba nada, aunque después de un año que fue gobernador, viendo que lo murmuraban generalmente, comenzó a gastar de la hacienda del rey, dando algunos entretenimientos a soldados. Tuvo el tiempo que gobernó buenos y malos sucesos en las cosas de guerra y de gobierno (cap. 51).*

Un punto de inflexión lo constituye el retrato de Rodrigo de Quiroga, sin lugar a dudas la figura que mejor parada sale de la pluma de Góngora Marmolejo:

*Era Rodrigo de Quiroga, cuando tomó el gobierno a su cargo, de edad de cincuenta años; natural de Galicia [...]; hombre de*

buena estatura, moreno de rostro, la barba negra, cariaguileño; nobilísimo de condición, muy generoso, amigo en extremo grado de pobres (y así Dios le ayudaba en lo que hacía): su casa era hospital y mesón de todos los que la querían; en sus haciendas y posesiones se pudo con verdad decir dél lo que decían los griegos de Cimón, aquel valeroso natural de Atenas, hijo del gran Milciades. Costole tener el gobierno –dos años, poco más, que gobernó–, de sus haciendas gastadas y perdidas por su ausencia, gran cantidad de pesos de oro. Gobernó bien, con próspera fortuna, sin tenerla adversa, ni salió de la guerra en todo el tiempo que gobernó; antes, si alguna cosa se hacía que conviniese al bien público, era el primero que ponía las manos en ella, y así, se trataba como un soldado particular, teniendo mucha cuenta y muy puesto por delante el gobierno que a su cargo tenía, para que en tiempo alguno no le fuese reputado ni puesto por cargo haber dado ocasión alguna a mal suceso. No se le conoció vicio en ninguna suerte de cosa, ni lo tuvo: tanto fue amigo de la virtud (cap. 58).

Desde la perspectiva de Góngora Marmolejo (quien no tiene pelos en la lengua para describir defectos, según hemos visto más arriba), Quiroga encarna la figura del buen gobernante, virtuoso por donde se lo mire. En la época medieval habría sido considerado un verdadero “espejo de príncipes”. Sabemos que fue Quiroga quien benefició a nuestro autor en diciembre de 1575 con el cargo de “Juez pesquisador de hechiceros indígenas”. Sin embargo, este tardío nombramiento no debió influir en la imagen que el cronista proyecta del conquistador, dado que en las mismas fechas del otorgamiento del cargo el autor ponía punto final a la redacción del texto. Mejor debemos pensar que esta valoración positiva se debió a la buena fama y a la estimación general de que gozaba entre los hombres de la milicia Rodrigo de Quiroga, quien se había destacado por la prudencia y trato justo mostrados especialmente con los soldados viejos. Destaca también en este mismo retrato la presencia de una comparación histórica para destacar sus virtudes (“en sus haciendas y posesiones se pudo con verdad decir dél lo que decían los griegos de Cimón, aquel valeroso natural de Atenas, hijo del gran Milciades”), algo tan escaso en la crónica que debe ser visto como un intento por expresar en grado superlativo la grandeza del retratado.

El último retrato, cerrando ya el texto, lo dedica el autor a la denostada figura del gobernador Melchor Bravo de Saravia. Tal como se indicó más arriba, Góngora no se limita tan solo a hacer un retrato físico y moral del personaje, sino que efectúa una grave denuncia del mal gobierno, corrupción y nepotismo que campearon durante su período. Y junto con la denuncia no trepida en mostrar su indignación: es una de las contadas veces en que el autor se ubica como protagonista de sus páginas, mostrándose afectado en su propia identidad, aunque,

tal como indica Esteve Barba (p. xxxi), sin llegar por esto a perder la compostura: “Este cargo (dado por Bravo de Saravia a una persona sin mérito) le pidieron muchos soldados, y yo, Alonso de Góngora, fui uno dellos...” (cap. 78). Sin perjuicio de la posible fidelidad con que el cronista pudo intentar describir la fisonomía de Bravo de Saravia, la verdad es que su caracterización física bien puede leerse como funcional al propósito de desenmascarar los vicios y defectos del retratado gobernador:

*Era el dotor Saravia natural de la ciudad de Soria, de edad de setenta y cinco años, de mediana estatura, y no en tanta manera que se echase de ver si no era cuando estaba junto a algunos que fuesen más altos que no él; angosto de sienes; los ojos pequeños y sumidos; la nariz gruesa y roma; el rostro caído sobre la boca; sumido de pechos, giboso un poco y mal proporcionado, porque era más largo de la cinta arriba que de allí abajo; polido y aseado en su vestir, amigo de andar limpio y que su casa lo estuviese (cap. 78).*

El retrato de Saravia interesa especialmente porque sus rasgos físicos se corresponden, según la descripción que hace el cronista, con la deficiente catadura moral del retratado:

*Era [...] discreto y de buen entendimiento, aunque la mucha edad que tenía no le daba lugar [a] aprovecharse dél; cudiscioso en gran manera y amigo de rescebir todo lo que le daban; enemigo en gran manera de dar cosa alguna que tuviese; enemigo de pobres, amigo de hombres bajos de condición –que era detratado en todo el reino, y aunque él lo entendía y sabía, no por eso dejaba de darles el mismo lugar que tenían–; amigo de hombres ricos, y por algunos dellos hacía sus negocios, porque de los tales era presunción rescebia servicios y regalos; sus cargos de corregidores, y los demás que tenía que proveer como gobernador, los daba a hombres que estaban sin necesidad. Presumiase lo hacía por entrar a la parte, pues había en el reino muchos caballeros hijosdalgo que a Su Majestad habían servido mucho tiempo, a los cuales no daba ningún entretenimiento, y dábalo a los que tenían feudo del rey en repartimiento de indios; a estos aprovechaba (cap. 78).*

Esta semblanza proporciona el contexto para manifestar, de modo más comprimido y con un carácter más fehaciente, la denuncia del mal gobierno de Bravo de Saravia y la necesidad de una nueva propuesta de buen gobierno, la cual se debiera sustentar en la virtud de los gobernadores y en el empleo para los cargos públicos de hombres capaces, experimentados y probos.

Se puede apreciar que los retratos o semblanzas en Góngora Marmolejo no solo reproducen un modelo literario clásico de larga tradición y cumplen con la función cronística de registrar los datos físicos y morales de los gobernadores, sino que permiten establecer una correspon-

dencia entre los datos que contienen y el problema del buen o mal gobierno en el Reino de Chile. Mientras en gobernadores como Hurtado de Mendoza y Quiroga los retratos se corresponden con los sucesos de gobernaciones bien evaluadas por el autor, en otros, como es el caso de Francisco de Villagra, el retrato es reflejo de un gobierno desastroso y desventurado. El retrato de Valdivia, por otra parte, resulta algo más ambiguo: coincide con una buena gobernación, pero empañada por algunos vicios morales del conquistador que el cronista denuncia. El retrato de Bravo de Saravia, finalmente, destaca no solo por la coincidencia entre los aspectos físicos y morales negativos que exhibe: el cronista lo utiliza para denunciar y ejemplificar el estado caótico y desastroso al que puede llegar un gobierno por culpa de los vicios de un mal gobernante. Además, le sirve para proponer las bases de un buen gobierno, donde tienen relevancia los verdaderos servidores de la Corona, entre los cuales debieran tener un papel preponderante, según Góngora Marmolejo, los soldados viejos, esos que cuentan con la sabiduría y la experiencia necesarias para ejercitar un buen gobierno, y que por la misma razón son plenos merecedores de los privilegios y mercedes que solicitan y que tantas veces injustamente se les deniegan. Este último retrato de Bravo de Saravia, junto a toda la relación de los hechos acaecidos en su gobierno, sirve de marco en la obra a una nueva dimensión ética, donde los ejes del bien y del mal se proyectan no ya en la relación antagónica entre españoles e indígenas, sino que al interior de los propios conquistadores, donde conviven buenos y malos gobernadores, buenos y malos soldados (cfr. Invernizzi 64). La idea enfatiza algo que se repite y denuncia en

numerosas crónicas de la época: el enemigo en muchos casos acabó no siendo el indígena, sino “uno de los nuestros”, uno que debía combatirse dentro de las propias filas.

## CONCLUSIÓN

En definitiva, los retratos de los gobernadores contenidos en la crónica de Góngora Marmolejo no solo nos permiten confirmar que en ellos subsiste el modelo clásico del género *De viris illustribus*. En realidad constituyen una verdadera imagen, a modo de epitafio, de la forma como ejercieron el poder. En función de esto, estos gobernadores son buenos o malos soldados, buenos o malos vasallos y en definitiva buenos o malos gobernantes... Lo más interesante es que la relación de los hechos de cada gobernador tiene una vinculación precisa con los retratos respectivos, los cuales se corresponden con ellos tanto en lo físico como en lo moral. Así, existe una complementación entre ambas dimensiones, ya que la descripción física y moral de los distintos gobernadores retratados es mayoritariamente coincidente con los sucesos protagonizados por estos. Góngora forma parte del grupo de los cronistas que escriben en sus obras sobre la base de lo visto y lo vivido, característica que se mantiene en la parte meramente cronística de su texto; sin embargo, esta parte debiera ser vista como complementaria de su denuncia del mal gobierno y del mal ejercicio del poder en el territorio austral, denuncia respecto de la cual los retratos de los gobernadores resultan funcionales: sus virtudes y vicios se reflejan en su buen o mal gobierno, en su buen o mal ejercicio del poder.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barrio Sánchez, J. A., Introducción a Pérez de Guzmán, Fernán, *Generaciones y semblanzas*, ed. J. A. Barrio Sánchez, Madrid, Cátedra, 1998.
- Barros Arana, Diego, *Historia General de Chile*, Santiago, Editorial Universitaria-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2000, tomos 1 y 2.
- Donoso, M. y Jaque, J., “Vicios y virtudes del gobernador: el modelo literario clásico de los retratos o semblanzas en la *Historia* de Góngora Marmolejo”, *Revista Chilena de Literatura*, 76 (2010), pp. 205-221.
- Esteve Barba, Francisco, Introducción a *Crónicas del Reino de Chile*, Madrid, Atlas, 1960.

Góngora Marmolejo, Alonso de, *Historia de todas las cosas que han acaecido en el Reino de Chile y de los que lo han gobernado*, ed. M. Donoso, Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2010.

Invernizzi, Lucía, “Estructura de la *Historia* de Góngora Marmolejo”, en Góngora Marmolejo, Alonso de, *Historia de todas las cosas que han acaecido en el Reino de Chile y de los que lo han gobernado*, ed. Alamiro de Ávila Martel, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1990, pp. 21-67.

Medina, José Toribio, *Historia de la Literatura Colonial de Chile*, tomo 2, Santiago, Imprenta de la Librería El Mercurio, 1878.





# LENGUAJE Y PÚBLICO DEL TELÉMACO EN LA ISLA DE CALIPSO DE BERMÚDEZ DE LA TORRE.

## LAS TESIS INÉDITAS DE JOSÉ MARÍA NAVARRO PASCUAL (1940-2008)

CARLOS ARRIZABALAGA / PERÚ

El profesor José María Navarro Pascual (1940-2008) dedicó su tesis de bachillerato y su tesis doctoral al poema épico de Pedro José Bermúdez de la Torre (1661-1746), *Telémaco en la isla de Calipso*, larguísima versificación (540 octavas en 4 cantos) al modo del *Amor enamorado* de Francisco Jacinto Villalpando (Zaragoza, 1655) y otros textos del XVII que el propio Bermúdez menciona en el prólogo. Es decir, al mejor estilo de la épica cortesana de tema clásico o mitológico tan al gusto del Barroco, más “narrativo” dice Navarro, que propiamente épico.

La pequeña corte virreinal de Lima, reflejo y resplandor de la monarquía hispánica en Sudamérica, se acomodaba a su manera a la nueva atmósfera de la dinastía borbónica con un abierto interés por las modas y la cultura francesas y Bermúdez ofrecía al exigente y refinado público limeño una versión muy personal del relato, en parte novelesco, en parte utópico y en la mayor parte sapiencial de François Salignac de la Motte Fénelon, arzobispo de Cambrai y gloria de las letras francesas en el tránsito del Barroco a la Modernidad, por la vía de la Ilustración<sup>1</sup>.

También Peralta y Barnuevo acomete por aquel entonces una traducción de otro afamado escritor francés, en este caso adaptando al castellano una obra dramática de Racine en su *Rodoguna*<sup>2</sup>. El flamante virrey marqués de Castelflosos llena el palacio de música y obras de arte

al estilo francés e italiano, y se renueva el interés por la antigüedad grecolatina y, en particular, por las historias de contenido mitológico, tan adecuadas a esa nueva mentalidad que privilegia la consolidación de unos nuevos ideales basados en la razón, la prudencia y la moderación. El Barroco tardío se despide dando indicios claros de un verdadero cambio de época.

### EL ORIGINAL HISTÓRICO

François de Salignac de la Mothe Fénelon (1651-1715) pertenecía a una familia de ilustrados y diplomáticos con un título de rancio abolengo aunque escasas rentas. Terminó sus estudios de teología en París y dedicó su labor sacerdotal a la educación de jóvenes conversas al catolicismo, siempre con inteligencia y tacto. A petición de la duquesa de Beauvilliers, madre de ocho hijas, redactó su obra *Traité de l'éducation des filles* (1687). Fenelón insiste en que la educación comience muy pronto y que prepare a las niñas en todos los deberes de su condición. La educación religiosa ha de ser tal que les permita refutar herejías si fuera necesario. Aconseja un curso de estudios mucho más serio de lo que era costumbre. Las niñas deben ser eruditas sin pedantería y ser educadas de forma concre-

<sup>1</sup> *Aventuras del joven Telémaco, hijo de Ulises: seguidas de las aventuras de Aristonoo*. Traducción prólogo y notas por Ramón Pin de LaTour. Madrid, Iberia, 1958, pág 341.

<sup>2</sup> Cfr. Irving Leonard, *Obras dramáticas de don Pedro de Peralta y un apéndice de poemas inéditos*. Santiago, Imprenta Universitaria, 1937, pp. 18-19.

ta, sensible, agradable y prudente de manera que se les ayude en sus habilidades naturales. Sus ideas eran nuevas y modernas, casi atrevidas para su época, porque insistió en la necesidad de educar para la vida social.

Luis XIV abolió el decreto de Nantes por el que Enrique IV había garantizado la libertad religiosa a los protestantes y Fenelón fue enviado a una parroquia del norte de Francia para tratar de atraer a los vecinos al catolicismo. Fenelón llamó positivamente la atención al propio rey: la educación y la formación religiosa debe basarse en convenciones y no por la imposición o por la fuerza.

En 1689 fue nombrado preceptor del futuro rey de Francia, el duque de Borgoña. Los resultados fueron al parecer maravillosos, y el duque de Borgoña ya no era un niño altivo sino que se convirtió en un príncipe afable, dulce, moderado, humano, paciente, humilde y aplicado enteramente a sus deberes.

El año 1693 fue incorporado a la Academia Francesa, a la que dedica sus *Dialogues sur l'éloquence*, y al año siguiente es propuesto por el rey para ocupar la vacante la sede arzobispal de Cambray, una de las mejores de Francia, indicándole además que quería que siguiera instruyendo al duque de Borgoña. Desavenencias con Bossuet, el otro gran obispo del momento, en una época marcada por las desviaciones provocadas por el quietismo y el jansenismo, una herejía que luego de algunas décadas de olvido volvió a recrudecer a fines del XVII, le conllevaron entrar en desgracia. Luis XIV se molestó aún más después por la publicación del *Télémaque*, en el que veía una crítica a su persona y a su gobierno, y prohibió a Fenelón salir de su obispado.

Fenelon se sometió sin queja ni lamento y se entregó completamente al servicio de sus fieles. Cambray era una de las sedes más importantes del reino. Fenelón dedicó varios meses al año a visitar a su archidiócesis, sin que le interrumpiera ni siquiera la Guerra de Sucesión Española, durante la cual ejércitos opuestos acamparon en su territorio. Los capitanes de esos ejércitos, llenos de veneración por su Fenelon, le dejaron moverse libremente.

Para su discípulo, el duque de Borgoña, compuso diversas obras pedagógicas: las *Fables*, el *Dialogue des morts* y, sobre todo, *Les aventures de Télémaque*, que fue impresa sin su consentimiento en 1699, alcanzando de inmediato un éxito rotundo. La obra se mostraba como una historia heroica al gusto ilustrado, en un momento de general admiración

por el mundo clásico y por los viajes de exploración, y ya era conocida antes de su primera traducción al castellano impresa en Holanda: *Aventuras de Telemaco hijo de Ulises: traducido del original frances* (La Haya: Moetjen, 1713). La segunda edición se hizo en Francia: *Aventuras de Telemaco: continuacion del libro IV de la Odyssea de Homero* (París, 1733).

Fenelón la escribió para que el joven duque aprendiese la historia y literatura griegas, pero al mismo tiempo comprendiera sus deberes como futuro rey. La diosa Minerva, bajo la apariencia de Mentor es fiel guía de Telémaco, hijo de Ulises y Penélope, y se propone infundir en el alma del joven lector el amor a la virtud, a la gloria y a la justicia, en un largo periplo a través del Mediterráneo, con lecciones que se convirtieron en frases proverbiales: “No te afanes en recibir elogios, pero trata de merecerlos.”

En algunos casos se ha querido ver en Fenelón un antecedente de Rousseau, por expresiones críticas a la vanidad de los gobernantes: “No olvidéis que los reyes no reinan para su propia gloria, sino para el bien de su pueblo.” No es exagerado atribuir a las ideas sobre el poder de Fenelón, sin embargo, una influencia directa en algunos de los próceres de las independencias americanas. Sus obras se hallaban en las bibliotecas de Hipólito Unanue y otros importantes intelectuales del momento<sup>3</sup>.

En el *Telémaco* de Fenelón, la llegada a Ítaca es solo el premio final de un largo aprendizaje. Buena parte del periplo se convierte en una lección de geografía política para el Delfín y una prolija exposición de los sistemas de gobierno de los países visitados por Telémaco y Mentor: Egipto encarna el poder absoluto que lo domina todo incluso de modo arbitrario, Tiro es la tiranía improvisada que oprime la libertad que otrora había dado prosperidad a Fenicia, Creta la laboriosidad de la vida sencilla y moderada, Chipre desordenado por la desidia de los habitantes y el desdén del desgobierno. En cada destino las lisonjas o las adversidades pondrán a prueba el talante del príncipe.

En todo caso Fenelón defiende siempre el imperio de la prudencia y el gobierno de la razón para que el rey asegure el cariño y respeto de sus súbditos. Su programa ilustrado está plenamente confiado a la razón de la ley y la religión que el rey debe respetar: “Un poder absoluto para hacer el bien y las manos atadas para hacer el mal”<sup>4</sup>. En general se trata de reflexiones juiciosas pero su cumplimiento resulta no pocas veces utópico.

<sup>3</sup> La influencia las ideas políticas y pedagógicas de Fénelon se ha advertido, por ejemplo, en los argentinos Rosas y Fernández de Lizardi. Ver José Emilio Burucúa, “Fénelon y el despotismo de Juan Manuel de Rosas: aplicaciones del paradigma indiciario al retrato de Lucía Carranza de Rodríguez Orey”, en S. Gayol y M. Madeo (eds.), *Formas de historia cultural*. Buenos Aires, Prometeo, 2007, págs. 61-69. También Mariela INSÚA, *La mujer casada en la Nueva España de la Ilustración: la obra de José Joaquín Fernández de Lizardi*. Fundación Foro Jovellanos, Gijón, 2009, pp. 77-82.

<sup>4</sup> *Las aventuras...* pág. 59.





Aula magna de la Casona de San Marcos, siglo XVIII. Lima, Perú.

## UN POETA ACADÉMICO

Bermúdez de la Torre era un señalado académico limeño, seis años, en dos periodos no consecutivos rector de San Marcos y jurista consultor de la Inquisición. De su padre había recibido el cargo de Alguacil Mayor de la Real Audiencia; era contertulio del virrey y marqués Castellanos-Rius y muestra preclara del elevado nivel cultural que se respiraba en Lima en el primer tercio del siglo XVIII, en fin, otra de las tantas figuras injustamente olvidadas del espléndido periodo virreinal.

Hombre de leyes y de letras, tenía una de las mejores bibliotecas particulares de su época (a su muerte en 1746 se

inventariaron 1235 volúmenes)<sup>5</sup> y escribió romances, octavas, loas y sonetos y otras composiciones de circunstancias para exequias, celebraciones, recibimiento de virreyes, etc.<sup>6</sup> Como era usual, escribió también “aprobaciones” o “censuras” a distintas obras científicas de la época, aunque sólo llega a publicar una obra de carácter histórico, aunque de atribución discutida: *Triunfos del Santo Oficio Peruano*<sup>7</sup>. Tuvo al parecer diez hijos, según Lohmann Villena<sup>8</sup>, de los que sobrevivieron tres a su longevidad. Sus coetáneos lo aprecian por su amable e inteligente conversación y su humor jocoso<sup>9</sup>. El *Concolorcorvo* lo recuerda como “un sujeto distinguido y criollo” que a los noventa años le dio por “vituperar todas las cosas del país y ensalzar la de

<sup>5</sup> Cfr. Pablo Macera, “Bibliotecas peruanas del siglo XVIII”, en *Trabajos de historia*. I. Lima, INC, 1977, pág. 307. También Irving Leonard, “Los libros en el inventario de bienes de don Pedro de Peralta Barnuevo”. *Boletín Bibliográfico de la Universidad Mayor de San Marcos*. Núms. 1-4 (1941), págs. 1-7

<sup>6</sup> Cfr. Luis Alberto Sánchez, *El doctor océano. Estudios sobre don Pedro de Peralta Barnuevo*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1967, pág. 65.

<sup>7</sup> Lima, Imprenta Real, 1737.

<sup>8</sup> *El arte dramático en Lima*, Madrid, Estades, 1945, pp. 345-346.

<sup>9</sup> Se burlaba de la capacidad de predecir temblores del almanaque de Peralta Barnuevo diciendo que para hacerle caso se iba a dormir a la torre de Santo Domingo. Cfr. Irving Leonard, *Obras dramáticas de don Pedro de Peralta...*, pág. 13.



la península” (cosa que Navarro Pascual pone en duda), pero no vivió tanto, y su recuerdo debía ser ya borroso para entonces<sup>10</sup>. Tras la sonrisa la amargura. Riva-Agüero percibirá ya un matiz melancólico en su pluma, en la que la expresión reiterada de la crueldad del amor no parece explicarse solamente merced a un mero tópico poético<sup>11</sup>.

José Navarro Pascual sólo publicó un breve libro sobre la vida de Bermúdez de la Torre, en 1973<sup>12</sup>, y un brevísimo artículo, lleno de expresiones agudas y de ideas hondamente meditadas sobre Bermúdez de la Torre y el gongorismo peruano, donde justifica su estudio, aunque se proponga mostrar únicamente la estructura narrativa del poema<sup>13</sup>. Hay una bibliografía extensa –argumenta José Navarro– sobre los escritores virreinales, pero las más de las veces se limita a repetir listados de títulos y nombres propios, y faltan estudios críticos suficientemente rigurosos. El joven egresado de la Facultad de Letras de la Universidad Católica no se arredró y acometió el estudio de uno de los poemas más extensos y complejos de la literatura virreinal, probablemente atraído por el singular tratamiento de la materia clásica en el ambiente cortesano virreinal.

Pero son posiblemente varios los motivos por los que el joven Navarro Pascual quiso dar a conocer un autor tan difícil como desconocido. Recuerda las palabras de Dámaso Alonso: si los autores de la escuela conceptista son difíciles para un lector de hoy, los escritores de segunda o tercera fila lo son más, porque detrás de las figuras retóricas no se logra encontrar el brillo de las *Soledades* de Góngora<sup>14</sup>. Su lectura arroja siempre un sentimiento de decepción que demuestra a las claras lo difícil que es hallar, en realidad, el verdadero arte literario.

Navarro Pascual quiere hacer frente, de todos modos, a la peyorativa imagen que ha legado la tradición filológica peruana de sus propios escritores virreinales: aunque Riva Agüero atemperó sus calificativos desde sus primeras obras, fundamentalmente en *Carácter de la literatura del Perú Independiente* (1905) a las más tardías (sus trabajos sobre Peralta y Barnuevo, por ejemplo), siempre consideró que las poesías gongoristas del virreinato eran de poco valor y casi ningún interés. La crítica peruana sigue considerando que los poetas limeños eran tan solo un pálido reflejo de los grandes poetas del siglo de oro y tampoco les conceden en general el menor crédito a su originalidad o valía.

Imitación y gongorismo son palabras reiteradas en la crítica y la historia literarias peruanas como denuestos sin paliativos, aunque en algunas ocasiones se haya reivindicado un espíritu barroco para el Perú. Pero tal juicio es demasiado severo y desconoce desde una visión en el fondo positivista y moderna las motivaciones e intenciones de los escritores virreinales, de cuya nómina habría que rescatar, por sus méritos, autores como el Lunarejo, Espinosa de los Monteros, Peralta, el Conde de la Granja, Llamosas o como señalara el profesor Navarro, nuestro Bermúdez de la Torre<sup>15</sup>.

## LAS TESIS DE JOSÉ MARÍA NAVARRO PASCUAL

Corría el año de 1964 cuando siendo estudiante de Letras en la Pontificia Universidad Católica, José María Navarro revisó por primera vez el *Telémaco* de Bermúdez de la Torre en su manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de Lima, llevado por las noticias de su amigo y profesor, el doctor Enrique Carrión Ordóñez en el curso de una investigación bibliográfica sobre la Academia Palatina del Virrey Marqués de Castell-dos Rius.

El manuscrito había sido obsequiado por el abogado piurano Vegas García a su amigo Luis Alberto Sánchez, quien editó una pequeña parte del poema con una breve introducción (en la que equivoca la fecha de su fallecimiento)<sup>16</sup>. Al parecer Ricardo Vegas lo había adquirido de un particular de la provincia serrana de Ayabaca, en la frontera con el Ecuador. En la actualidad se conserva en la Biblioteca Nacional de Lima.

Sucesivas lecturas le permitieron descubrir indicios, cada vez más promisorios, de estructura, estilo, temas, fuentes: luego de cinco años de intenso trabajo no había podido terminar la edición de los cuatro cantos que componen el poema y presentó dos tesis: una con la anotación del primer canto, que le valió el bachillerato, y otra con el estudio del lenguaje de Bermúdez de la Torre, que le mereció el grado de doctor.

La tarea fue tiránica, como lo confiesa José Navarro Pascual, “por la vastedad del texto, por la ambigüedad de su lenguaje, por la erudición caleidoscópica vertida en abundantes alusiones y por tantos otros Scilas y Caribdis que surgían a cada paso”. Pero

<sup>10</sup> Concolorcorvo, *Lazarillo de ciegos caminantes*, Biblioteca de Cultura Peruana, Parías, Desclée de Brower, 1938, pág. 337.

<sup>11</sup> José de la Riva-Agüero, *Sociedad y literatura limeñas en el siglo XVIII*, en *Obras completas*, Lima, Villanueva, 1963, t. II, pág. 311.

<sup>12</sup> Bermúdez de la Torre, *escritor virreinal: notas sobre su vida y su época*. Piura, Colección Algarrobo, Universidad de Piura, 1973, 64 pág.

<sup>13</sup> “Un poema narrativo de la Colonia: ‘Telémaco en la isla de Calipso’”, en *Humanidades, Revista de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, 4, 1970-1971, pp. 213-239.

<sup>14</sup> Cfr. Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, pág. 90.

<sup>15</sup> Bermúdez de la Torre, *escritor virreinal...* pág. 16.

<sup>16</sup> Cfr. Luis Alberto Sánchez, “Telémaco en la isla de Calipso”, en la *Revista Histórica*, 8, 1928, pp. 243-284. También *El doctor Océano...* pág. 110.

detrás del esfuerzo venía “la recompensa de un nuevo valor poético o narrativo hallado entre los laberintos del estilo”.

Este rescate de la literatura virreinal peruana quedó inédito. José María Navarro se daba cuenta perfectamente de que era un trabajo todavía incompleto, y lo conservó entre sus múltiples y diversas obligaciones, mientras en los tiempos que reservaba al estudio avanzaba algunos descubrimientos sobre Martínez Compañón o arreglaba su estudio y traducción al castellano –un trabajo de envergadura al que no se le ha dado todavía la significación que merece– del anónimo *Planctus indorum christianorum*, una denuncia profética escrita en latín e impresa clandestinamente en el Perú del siglo XVIII<sup>17</sup>. El asunto de Bermúdez quedó relegado y requeriría todavía de anotaciones y aclaraciones diversas. No podía publicarse de ese modo pero lo ofrecía con toda generosidad a los investigadores.

José María Navarro finalmente se ordenó sacerdote y luego de unos años de intensa atención espiritual en Cañete y Lima, falleció en el año 2008, luego de haber soportado y sobrellevado la recuperación de un grave accidente y de dolencias y enfermedades diversas que se le fueron revelando progresivamente.

## UN POEMA VIRREINAL DE TEMA CLÁSICO

Aunque Telémaco aparece en los tres primeros cantos de la *Odisea*, Bermúdez versifica básicamente la primera parte de las aventuras de Telémaco relatadas por Fénelon “el original histórico” dice Bermúdez en el argumento al primer canto. Su versificación abarca los siete primeros libros (la estancia del príncipe en la isla de Calipso) de un total de veinticuatro que contiene el original en prosa. La mayor parte del texto de Bermúdez es una ampliación muy libre de ese material, además de inventar toda una serie de acontecimientos (la muerte de Eucaris), a partir de la aparición de Antíope a la que Fenelón apenas le dedica unas breves alusiones: Telémaco confiesa a Mentor, en las últimas páginas de la versión francesa, que se ha enamorado de la prudente hija del rey de Salento y que espera convertirla en su esposa luego de subir al trono de Itaca.

Bermúdez fundamentalmente añade de su propia imaginación nutridos diálogos, una larga escena de juicio del amor, muy al estilo de las competencias académicas, y cómo no un batallón de peripecias en los amoríos entablados entre los soldados de Telémaco y las ninfas de Calipso.

Para Fenelón, el tropiezo amoroso no es más que un pequeño obstáculo, el primero que debe vencer Telémaco en su camino hacia la madurez de gobernante, mien-

tras que para Bermúdez la pasión amorosa, los celos y desengaños y las amargas y trastornos que produce no solo en Telémaco, Eucaris y Calipso, sino en el propio Mentor y en todo un conjunto de personajes más se convierten en tema central de la epopeya.

Para Fenelón el personaje de Mentor es fundamental: es una lección constante de cómo se debe conducir un joven príncipe, recuerdo permanente de qué consideraciones debe tomar en cuenta, qué metas debe perseguir, etc. mientras que en Bermúdez es apenas un paralelo amoroso y solo al final (para convencer a Telémaco de que debe irse de Ogigia), tiene cierta relevancia. Para Fenelón, como en el poema homérico, en la figura de Mentor se encarna Minerva; mientras que en Bermúdez la diosa sólo lo auxilia y favorece.

En Bermúdez son especialmente notorias las entrevistas y diálogos femeninos entre Calipso y Eucaris (II, 51-73), entre las ninfas y Calipso (II, 7-19), entre Eucaris y Filida (IV, 135-137). En el Telémaco de Fenelón el sentimiento amoroso entre el héroe y Eucaris apenas se vislumbra y tiene que ser Mentor el que se lo haga saber a Calipso: tan sólo Telémaco deja entrever sus sentimientos en una frase inoportuna. En el poema virreinal Telémaco y Eucaris se miran, se embelesan, se anhelan, declara él su amor entre encendidas caricias, ella consiente tras una breve resistencia.

En Fenelón los sentimientos apenas se muestran en las acciones, particularmente en la afición por la caza, que permite momentos de soledad. En Bermúdez los sentimientos son analizados minuciosamente, particularmente el desvelo nocturno de los que se aman distantes, pensando el uno en el otro. Veintiún octavas del libro segundo están dedicadas a una prolija definición del amor en la que las ninfas al servicio de la reina exponen sus razones (aquí aparecen nombres inventados como Nais, Nisida, o tomados de otros lugares como Cintia, Glauca), ante lo cual Calipso convoca a Telémaco para que declare si el amor “es lince o ciego” (II, 20, 160). Antes de entrar Telémaco, igual que el macedonio en el *Libro de Alexandre*, contempla pinturas en las paredes cuyas fábulas le representan ya no el porvenir, sino los triunfos y estragos del desdén y del amor en las figuras de Dafne y Apolo, etc.

Todo es ejemplo para persuadirlo en contra de la pasión y en defensa de la razón, lo que ya estaba en Fénelon en forma de prudencia, pero aquí importa más la exploración de los sentimientos amorosos y su expresión en gestos, dibujos y guirnaldas. Finalmente “*todos su amor discretos declararon*” (II, 82, 650): Telémaco y Eucaris, y los soldados de Telémaco y las compañeras de Eucaris en una telenovela en que todos participen: Ericto se rinde a Nais,

<sup>17</sup> José María Navarro Pascual, *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII: el planctus indorum christianorum in America peruntina*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.

que se ha fijado en Alcino aunque éste se enamora de Elisa, Ismenio halla dormida a Leucotea, quien se enoja al verle, Clori dispara un venablo a la espesura pensando que había una fiera entre las ramas y con el hiere a Polidoro, su enamorado, que la buscaba, Dorida se cae en el monte y la recibe en sus brazos Tebandro y así todo son caricias y finezas. “*Solos se hallaban, porque en dulces yerros, / las ninfas y monteros que venían / corriendo montes, fatigando cerros, / los campos y las fieras perseguían*”, aunque eso sí, “*no se atreve el deseo a irreverencias*” (II, 97, 769).

En Fénelon la cólera de Calipso se resuelve apenas en un párrafo, mientras que Bermúdez dedica sentidas octavas al análisis de los celos “*ciega homicida de la razón que en su volcán se encalma, pena adorada, ofensa apetecida*” (III, 44, 345-346), apodosados con que elabora unos versos llenos de patetismo, aunque no exentos de torpezas. Siguen luego las palabras furiosas de Calipso (III, 57-69).

Telémaco igual abandona para siempre la isla, pero a través de una visión la pobre Eucaris podrá ver (en el poema, pero no en el relato original) cómo su Telémaco ha merecido el amor de Antiope, a la que ha rescatado de su raptor Aristeo y junto al triunfo final del amor de Telémaco y Antiope contrasta la desgracia final de Eucaris, a quien pierde su propia desesperación). El amor de Telémaco hacia Antiope está marcado por la prudencia: “*Que en un bien en que el gozo no es violento / al ansia da la posesión aumento*”, y logra el respeto tanto de sus súbditos como de sus vecinos:

Con prudencia mayor que su fortuna  
los ánimos atrae generoso,  
y sabe así con alto magisterio  
mandar aún más las almas que el Imperio.  
(IV, 129: 1029-1032).

Pero en Bermúdez no hay una palabra referida a los sistemas de gobierno ni a las diferencias entre los países que se mencionan, aunque su conclusión no es diferente. Todo parece igual, un escenario rococó en el que solo los personajes femeninos (Calipso, Eucaris) son descritos con nitidez y vigor<sup>18</sup>.

El texto de Bermúdez no es imitación del modelo francés, sino producto de una elaboración propia tanto de los materiales como del lenguaje empleado por Fénelon para convertirlos en un poema épico cortesano de tono rococó y algo más que meros atisbos de Ilustración, adaptado al público y la sensibilidad imperantes en Lima a inicios del siglo XVIII.

## EL PROBLEMA DE LA DEDICATORIA

Bermúdez dedica el poema al virrey don Melchor Antonio Portocarrero y Laso de la Vega, tercer Conde de la Monclova (1636-1705). Nunca pudo gozar de sus versos, pues por la fecha en que suponemos que fue escrito el poema el virrey ya había muerto. Seguramente tampoco habría sido de su complacencia. Nacido en Madrid, en 1636, Grande de España, militar destacado en las guerras con Francia, fue virrey del Perú desde 1689 hasta su muerte, uno de los gobiernos virreinales más extensos y apacibles.

Ricardo Palma dice que lo apodaban “*Brazo de plata*” festejando su complaciente interés por las mujeres con una letrilla satírica y lo más probable es que se lo inventara el propio Palma, como muy bien supone Lohmann Villena<sup>19</sup>. No nos consta en todo caso la veracidad de esa complacencia. Tuvo seis hijos y mostró interés por las letras, el teatro y defendió a la Universidad de San Marcos, sin llegar a la pasión por la poesía y las academias que tendrá su sucesor. Fue siempre un soldado y sus dos mayores hijos lo serían también. Había perdido el brazo derecho (“*brazo diamantino*” dice Bermúdez en los versos de la dedicatoria) no en la batalla de Arras, como dice Palma, sino en la de Dunas, en Dunquerque, también contra los franceses, en la que participó luego, sin que esa pérdida le hiciera desistir de su carrera militar.

Resulta al menos chocante que un poema que escamotea todos los asuntos políticos y militares para conceder la mayor atención a la problemática sentimental o amorosa se dedique a un virrey que siempre se consideró un soldado y no se distinguió precisamente, como lo haría su sucesor, por interés alguno en la poesía, en las artes o en la antigüedad clásica. Bermúdez en realidad se disculpa, en la dedicatoria al virrey, por no tratar asuntos militares:

Escuchad, no las armas y furores  
de Marte, ardientes en su horror sangriento,  
sino de Amor los trágicos rigores  
que expongo en dulce llanto, en triste acento.  
(I, 5, 33-36)

Las demás aventuras de Telémaco “*contenidas en el libro francés*”, dice Bermúdez, se dejan “*reservadas a otras discretas y elegantes plumas*”, o sea que deja para otros las relaciones de batallas, sacrificios, alianzas y negociaciones con que bordea todo el Mediterráneo el hijo de Ulises. Tal vez el conde de la Monclova les hubiera pres-

<sup>18</sup> Ver José Navarro Pascual, *Telémaco en la isla de Calipso. Estudio y crítica*. Tesis de Bachillerato. Lima, 1971, pág. 94. De aquí tomamos todas las citas del poema.

<sup>19</sup> Cfr. Guillermo Lohmann Villena, *La poesía satírico-política durante el virreinato*. Lima, 1972, pág. 75.



tado más atención. Pero es evidente que en la sociedad limeña de entonces la cuestión de las formas mejores de gobierno y el modo como debía comportarse un príncipe o un rey eran asuntos lejanos y menos apasionantes que las delicias y resquemores de las amorosas relaciones.

La dedicatoria del poema habría encajado mejor en las manos de Castellidosrius, su sucesor, pero queda la cuestión en el terreno de las interrogantes que todavía nadie ha abordado.

## EL PÚBLICO LIMEÑO DEL TELÉMACO

Navarro Pascual centra su interés en el tema del escarmiento y el desengaño, situando la obra en un alarga tradición hispánica que procede desde la *Celestina* y el *Buscón* y tiene sus más directos precedentes en obras como el *Desengaño de Amor en Rimas* de Pedro Soto de Rojas (1625)<sup>20</sup>, que se cita también en el prólogo de la obra y constituía un tópico muy reiterado, con raíces precisamente en la Eneida y otros textos clásicos. La tesis se apoya en características muy concretas del lenguaje del *Telémaco*, como la abundancia de momentos sentenciosos (aunque no dominan tanto el discurso como en Fénelon), y el argumento de carácter disuasivo, con un final patético enfrentado a otro feliz, en contraposición didáctica: el amor apasionado conduce a la muerte, mientras que el amor razonable, el amor en que el que ama no se pierde sino que es dueño de sí mismo, ese amor asegura una vida feliz y el respeto de todo el reino (“magisterio” para las almas), por su prudencia. No difiere en ello del Fénelon, aunque éste trate muchos otros asuntos más<sup>21</sup>.

Navarro Pascual aborda por primera vez muchas cuestiones relativas al poema y a su autor que no se terminan de resolver satisfactoriamente. Por ejemplo, dice que “*con- vendría esclarecer el papel exacto que desempeñaban las damas en esas reuniones*” en que se leían el *Telémaco* u otros textos

similares. Luis Alberto Sánchez insinúa que eran simples espectadoras y anfitrionas amenas. Ella Dumbar Temple pensaba que eran tímidas poetisas marginadas del movimiento literario apenas admitidas en las sesiones. Muy al contrario, Tauro del Pino imaginaba en ellas indudables prodigios de erudición y de maestría poética a la par que motivo de inspiración para los varones. Dado el considerable número de damas que se dedicaron al cultivo de la poesía Navarro Pascual se inclina por la opinión de éste último, si bien deja la cuestión abierta<sup>22</sup>.

Si consideramos las diferencias entre el *Telémaco* de Bermúdez y el de Fénelon, su fuente más inmediata, podemos suponer con gran seguridad que las poderosas damas de la alta sociedad limeña constituían el público principal del poema cuyo propósito oculto podía ser ganarse su amistad (la dedicatoria pide veladamente “*magníficos favores*” (I, 5, 37), a la vez que procurar el escarmiento de las jovencitas a cuyas lágrimas podrían aludir los versos del prólogo: “*Del mismo amor haré correr veloces / las lágrimas por ecos de mis voces*” (I, 5, 39-40).

## FINAL

Quedan por resolverse asuntos mil, empezando por la autoría de algunas octavas del poema que podrían ser de Lorenzo de las Llamosas<sup>23</sup>. Por otra parte, el profesor Eduardo Hopkins revisó las semejanzas textuales advertidas ya por Navarro Pascual<sup>24</sup> entre el *Telémaco en la isla de Calipso* de Bermúdez de la Torre y Solier, y el *Demofonte y Filis* que Vargas Ugarte había atribuido al mismo Llamosas, concluyendo que este último es una “*caprichosa construcción*” derivada del primero<sup>25</sup>. Todo parece indicar que en el ambiente limeño se compartían temas, intereses y composiciones en un círculo relativamente estrecho. Lorenzo de las Llamosas era también limeño y casi contemporáneo de nuestro autor (había nacido en Lima solo cuatro años antes), aunque pasó

<sup>20</sup> Navarro Pascual consultó la edición de Antonio Gallego Morell, *Obras de don Pedro Soto de Rojas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Filología Hispánica Miguel de Cervantes, 1950.

<sup>21</sup> Ideas semejantes –señala Navarro Pascual– expresa Peralta Barnuevo en el prólogo de su *Lima fundada*. Cfr. José Navarro Pascual, *Telémaco en la isla de Calipso...*, pág. 113.

<sup>22</sup> Bermúdez de la Torre, *escritor virreinal...* pág. 33.

<sup>23</sup> José Antonio Rodríguez Garrido se percata de que el *Telémaco* utiliza algunas octavas originales e inéditas de Llamosas que constan en su manuscrito autógrafo de *También se vengan los dioses* (de 1689). José Antonio Rodríguez Garrido, “Lorenzo de las Llamosas y el pensamiento criollo en el Perú a fines del siglo XVII”, en Karl Kohut y Sonia V. Rose (eds.), *La formación de la cultura virreinal, II: El siglo XVII*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2004, pp. 455-472.

<sup>24</sup> José Navarro Pascual, *Telémaco en la isla de Calipso...*, pág. 128 nota.

<sup>25</sup> Eduardo Hopkins Rodríguez, “Un problema de atribución en literatura colonial peruana: *Demofonte y Filis* o *Telémaco en la isla de Calipso*”, *Letras* (Lima), 48, 84-85, 1976, pp. 121-134, Cito pág. 126.

a España en 1991, al servicio del anterior virrey duque de la Palata, quien murió en el viaje de regreso, tras lo cual siguió como autor dramático y al servicio de distintos señores y comisiones hasta su muerte<sup>26</sup>.

Unos meses antes de la muerte del padre Navarro recibí de sus propias manos una copia de las dos tesis, con el permiso para publicarlas en un solo volumen. Son abultadas: de 450 y 600 páginas aproximadamente. Hemos avanzado bastante en la revisión del texto de su tesis doctoral: *El escarmiento y el desengaño en el lenguaje de "Telémaco" de Bermúdez de la Torre*. Lo otro requiere de un trabajo más arduo, pues con la introducción a la vida y la obra de Bermúdez de la Torre José María Navarro presentó una transcripción cuidada del poema completo, si bien sólo alcanzó a completar las anotaciones en el primero de los cantos. Los demás están en blanco y falta arreglar la ortografía y la puntuación.

Es probable que un joven investigador de la Universidad de Piura aborde el reto de anotar los otros tres cantos para publicar a continuación el poema completo con la introducción del propio Navarro Pascual y tal vez un estudio que trate de resolver las cuestiones planteadas. Hoy por hoy, no se podría publicar el "*texto completo parcialmente anotado*" en la forma como lo transcribe Navarro Pascual, con una modernización a medias de las grafías y la puntuación: debería hacerse modernizando completamente el texto del poema y arreglando debidamente su puntuación, para lo cual hace falta una comprensión cabal del texto. Bermúdez de la Torre y toda la tradición culta del Perú virreinal, tan extraña y tan apasionante al mismo tiempo, merecen, en honor a la verdad, una mejor consideración de buena parte de la intelectualidad y de la sociedad peruana en su conjunto.

---

<sup>26</sup> Ver Miguel Zugasti, "Lorenzo de las Llamosas, escritor entre dos mundos", en *Criticón*, 203-203, 2008, pp. 273-294.



## UNA MIRADA AL BARROCO. EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA

TERESA VILLEGAS DE ANEIVA<sup>1</sup>

Cada dos años, se realiza en nuestro país una de las más importantes reuniones académicas internacionales dedicadas al conocimiento y difusión de nuevos estudios y reflexión sobre temas relacionados al Barroco. Para el VI Encuentro Internacional sobre Barroco, en torno al tema “La imagen del poder”, se ha planificado como actividad complementaria la Exposición Fotográfica “Una mirada al Barroco”.

Con el objetivo de abrir un espacio de acceso libre y amplia difusión al público general sobre el barroco y algunos de sus elementos, se planteó la realización de esta exposición cuya base es la información visual. Cada imagen nos acerca a magníficos ejemplos que revelan el esplendor de una época (siglos XVI-XVIII) y que quedan como testimonio de una prolífica producción cultural; patrimonio tangible que se conserva en el presente en diversos países y regiones de Europa y América, como parte del Patrimonio Cultural de las naciones y en muchos casos, Patrimonio de la Humanidad.

Esta herencia material tiene equivalente en el legado intangible. El pensamiento y la visión barroca repercute en el patrimonio inmaterial y se impregna en la vida cotidiana, generando procesos y expresiones culturales de profundo significado, de allí, el valor y riqueza de numerosas tradiciones o acciones culturales concretas como la fiesta, expresiones religiosas, danzas, etc. que se ven reflejadas aún hoy a través del continente americano, donde códigos, símbolos y significados, son parte de las identidades y del desarrollo de las culturas.

### LA EXPOSICIÓN

Para llevar a cabo la exposición “Una Mirada al Barroco”, se invitaron a las Embajadas de España, Francia, Italia, Brasil y al Consulado General de Chile, que junto a varias instituciones culturales de Bolivia, presentaron una serie de imágenes en una muestra enlazando vínculos y semejanzas entre ejemplos del barroco europeo y el barroco que se desarrolló en nuestra América.

Cada uno de los países participantes de esta exposición, nos entregó una interesante visión del alcance de este estilo que revolucionó no solo las artes, sino también el modo de comprender el mundo. Los elementos perviven en todas las manifestaciones artísticas, siendo los más evidentes aquellos que se pueden admirar en los conjuntos arquitectónicos, escultóricos o pictóricos y a través de la iconografía y el arte religioso que deslumbrará en su desarrollo.

La difusión del barroco, coincide además con acontecimientos que marcaron la historia de la humanidad. La llegada a América, se convirtió en el eje desde donde la producción artística adquirió una propia interpretación del estilo, cuyo dinamismo entre la visión europea y los elementos propios del continente, generaron una enriquecedora convivencia, que en la zona andina se conoce también como “barroco mestizo”, importante aporte al desarrollo de las artes.

El arte barroco, dicotómico, asimétrico, saturado de figuras y elementos simbólicos es una de las mayores expresiones de la habilidad y maestría plástica, creaciones

<sup>1</sup> Teresa Villegas de Aneiva es Curadora de la muestra.



exaltadas que se mantendrán en el tiempo como elementos de expresión, de respuesta política e ideológica, de fe y de profunda creación. Su presencia es hoy, ante nuestros ojos, un factor de admiración y un instrumento de lectura de realidades pasadas y ejemplo de la riqueza patrimonial de la humanidad.

Es justamente esta complejidad la que se reflejó a través de esta exposición, que muestra significativos ejemplos del esplendor que se produjo bajo el signo del Barroco.

La muestra estuvo conformada por obras del italiano Silvio Mignano en torno al tema “Roma Barroca”. España a través de “La Escultura Procesional: El Teatro de la Pasión”. Francia con una mirada que contextualiza “El barroco francés a través de dos ejemplos, La Savoir y la Ciudad de Nancy”. En tanto que el barroco americano estuvo representado por Brasil a través de la obra de Aleijandinho, arquitecto y escultor del siglo XVII. Chile,

identificando elementos constructivos. Perú y Bolivia con toda la riqueza y esplendor que se desarrolló en la zona andina con la serie fotográfica de Danilo Barragán Rocha. Así también, el territorio que ocupó la Real Audiencia de Charcas, con la presencia y logros de la excepcional obra misional jesuítica, cuya expansión fue notable en esta parte de América y otra magnífica muestra dedicada al patrimonio artístico monumental de Bolivia que abarca los siglos XVI, XVII y XVIII, ambas realizadas por la Casa de la Libertad dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia y las presentadas por la Universidad Privada de Santa Cruz: una “Muestra del legado fotográfico de Placido Molina” y la de “Chiquitos” de Peter Wigginton. Se suma a este conjunto fotográfico, la exposición de obras cumbres de los siglos XVI, XVII y XVIII de maestros potosinos que pertenecen al Museo Casa de la Moneda de Potosí.

## MUESTRAS QUE INTEGRAN LA EXPOSICIÓN

### LA ESCULTURA PROCESIONAL. EL TEATRO DE LA PASIÓN

Valladolid. España

Esta muestra fotográfica refleja las obras maestras de los Pasos Procesionales y Conjunto de Ángeles, producidas en la primera década del siglo XVII, por dos grandes maestros de la escultura española.

El Museo Nacional Colegio de San Gregorio, custodia y conserva buena parte de la escultura procesional de Valladolid y acoge entre otros, los Pasos Procesionales: La elevación de la Cruz de Francisco del Rincón y Camino del Calvario de Gregorio Fernández. Esta colección escultórica española es la más importante de la Península y una de las más destacadas del período mencionado.

*Muestra presentada con el apoyo del Museo Nacional Colegio de San Gregorio y la Embajada de España - AECID.*



Verónica. Detalle del paso *Camino del Calvario*. Gregorio Fernández (hacia 1610). Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Valladolid.

◀ Paso *Elevación de la cruz*. Francisco Rincón. 1604. Museo Nacional Colegio San Gregorio. Valladolid. España.

## ROMA BARROCA de Silvio Mignano Italia

Resumir una ciudad en pocas palabras es imposible, y aun más, Roma, con la riqueza y la complejidad de sus tres milenios de historia. Sin embargo, se puede decir que en su imagen inmediata Roma es barroca. Por cierto, hay un sinfín de monumentos de la época romana, iglesias románicas y hasta bizantinas, los edificios humanistas y renacentistas, las obras del manierismo, pero, la tonalidad que conecta esos elementos y hasta los posteriores, del los s. XVII y XVIII, o de la modernidad y contemporaneidad es definitivamente barroca. Silvio Mignano encierra en estas fotografías su íntima mirada hacia aquella imagen de Roma que la consagró como ciudad eterna.

*La muestra contó con el apoyo de la Embajada de Italia.*



Plaza Navona. Fuente de los cuatro ríos. Italia.

## EL BARROCO FRANCÉS A TRAVÉS DE DOS EJEMPLOS. LA SAVOIE Y LA CIUDAD DE NANCY Francia



Iglesia de San Juan Bautista. Detalle de altar. Savoie. Francia.

Esta muestra nos acerca al patrimonio cultural de la región de Savoie (Alpes) y la ciudad de Nancy, al noreste de Francia, con importantes iglesias y capillas que datan de los siglos XVII y XVIII y que marcan la ruta conocida como “Caminos del Barroco”. La riqueza de la decoración interior con espléndidos retablos dorados y policromados y pintura mural contrasta con la sencillez que presentan estas iglesias en su aspecto exterior.

La ciudad de Nancy conocida principalmente por su Palace Stanislas, del siglo XVII, está dividida en dos villas, la vieja y la nueva, y alberga una serie de edificios y obras de gran valor histórico-artístico, hoy en día varias de ellas cumplen funciones de servicio público.

*Exposición presentada gracias al Conseil Général de Haute Savoie. Conservation Départementale du Patrimoine, CG 73 - Jean-François Laurenceau / Alain Franchella y de la Embajada de Francia.*



Iglesia de Champagne. Savoie. Francia.



## ALEIJANDINHO. SANTUARIO DEL BUEN JESÚS DE MATOSINHOS

Brasil

Aleijandinho (Antonio Francisco Lisboa; 1738-id.-1814). Arquitecto y escultor brasileño, es considerado una de las personalidades más representativas del arte brasileño. Apodado Aleijadinho –el lisiado– a raíz de una enfermedad deformante. Sus obras más destacadas son la fachada de la Iglesia de San Francisco en Ouro Preto, su ciudad natal y las esculturas, el púlpito y los altares del mismo templo, así como el conjunto escultórico que representa a doce profetas realizado para el santuario del Buen Jesús de Matozinhos, esculpidas en piedra jabón azulado, casi de tamaño natural.

*Muestra presentada por la Embajada de Brasil.*



◀ *Profeta Daniel. Santuario del Buen Jesús de Matosinhos". 1795-1805. Congonhas de Campo. MG. Brasil.*



*Vista de la Catedral de Cuzco. Perú.*



*Iglesia de San Lorenzo. Detalle de la portada. Potosí. Bolivia.*

## BARROCO ANDINO. PERU-BOLIVIA

de Danilo Barragán Rocha

Esta serie de fotografías muestra ejemplos de obras realizadas en los siglos XVII y XVIII en regiones de Bolivia y del Perú, tanto en lo referido al patrimonio tangible como inmaterial, que hoy en día son parte importante del patrimonio cultural de la región andina. Obras valiosas como la Iglesia de San Lorenzo de Potosí, que congrega el arte plasmado por maestros indígenas, muestra la gran calidad y creación en cada uno de los elementos que se plasman en la portada de esta iglesia. Ejemplos similares se han dado en otras obras arquitectónicas, además de pinturas y esculturas entre otros tipos de arte que han dado lugar a obras que contribuyen a la identidad cultural local. La muestra es un recorrido por distintas ciudades andinas: Potosí, Sucre, La Paz, Cuzco, entre otras, que concentran una gran riqueza cultural que hoy en día se conservan y son elementos importantes para el turismo cultural.

*Muestra presentada por la Fundación Visión Cultural.*



## EDIFICACIONES CON ELEMENTOS BARROCOS EN CHILE. Chile

Cabe destacar que dada la ubicación geográfica y la situación administrativa de Chile durante los siglos XVII y XVIII, además de la condición sísmica del territorio, es que no se encuentran obras de carácter barroco en su totalidad, como en las ciudades de México y Lima, sedes de los antiguos Virreinos de la Nueva España y Perú respectivamente. Es así, que más bien puede hablarse de elementos barrocos como el Retablo de la Iglesia de Santa María Loreto de Achao, Murales de la Iglesia de Paríacota, Portal labrado de la Iglesia de Socoroma y Portal labrado de la Iglesia de Usmagama.

*Exposición presentada por el Consejo de Monumentos Nacionales de Chile y el Consulado General de Chile.*



◀ Iglesia de Santa María de Loreto. Achao. Chile. Primera mitad siglo XVIII. (Foto. Cristhian Matzner). CMN.

## DEL RENACIMIENTO AL BARROCO Bolivia



Iglesia de San Francisco. Altar Mayor. Cochabamba. Bolivia. ▶

La iglesia católica a partir del siglo XVI, difundió su doctrina y se extendió a lo largo y ancho de este nuevo continente. En el caso específico de Bolivia, durante los siglos XVII y XVIII se levantaron cientos de construcciones religiosas como iglesias, conventos y capillas en casi toda la vasta geografía.

La exposición mostró la riqueza monumental y la variedad arquitectónica y escultural que se inició con el renacimiento, pasando por el manierismo, rematando en el barroco que, al paso de algunos años recibió una gran influencia de lo nativo, surgiendo de esta manera un nuevo estilo dieciochesco conocido como barroco mestizo. Este paseo fotográfico hace un recorrido por treinta ciudades y pueblos que conservan lo más valioso del patrimonio monumental de Bolivia.

*Exposición presentada por la Casa de la Libertad (Sucre), dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.*

## LA OBRA JESUÍTICA EN LA REAL AUDIENCIA DE CHARCAS. Perú-Bolivia-Argentina-Paraguay

Concebida en paneles didácticos, este conjunto nos muestra el trabajo material que realizaron los jesuitas en el vasto territorio de la Audiencia de Charcas (Perú, Bolivia, Argentina y Paraguay). Se aprecia en esta colección la variedad arquitectónica de iglesias y capillas de las ciudades importantes, como también de las reducciones y las estancias jesuíticas. En referencia a la escultura, se observa la grandiosidad de retablos, las tallas de imágenes, pinturas y otros que fueron parte de este gran proyecto educativo y evangelizador.

*Exposición presentada por la Casa de la Libertad (Sucre), dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.*



◀ San Ignacio de Loyola. Oleo / lienzo. Iglesia de San Miguel. Sucre.

## CHIKUITOS de Peter Wigginton

Esta serie de fotografías muestra el recorrido del artista durante su paso por los pueblos de Chiquitos - Bolivia. En sus viajes y trabajo se propone documentar la vida real de estas poblaciones, especialmente en su relación con la música expresando: “Yo intento conectarme sensiblemente con las personas de estos pueblos, con los jóvenes y también con los mayores”. Estas fotos fueron tomadas desde octubre de 2008 hasta enero del 2011.

*Muestra presentada por la Universidad Privada Santa Cruz-Bolivia.*



◀ Iglesia de Santiago. Chiquitos. Santa Cruz. Bolivia.



Iglesia de Santiago. Detalle altar mayor. Santa Cruz. Bolivia.

## POTOSÍ MUESTRA 300 AÑOS DE ARTE Y RIQUEZA

Se trata de una magnífica exposición que reúne cerca de cuarenta obras maestras de grandes pintores potosinos que marcaron la historia del arte boliviano a lo largo de tres siglos. Conforman esta muestra valiosos ejemplos de pintura de los siglos XVII y XVIII, desde obras de Melchor Pérez Holguín, Gaspar Miguel de Berrio y Luis Niño entre otros, junto a destacados pintores del siglo XIX como Juan de la Cruz Tapia o Saturnino Porcel y grandes maestros del siglo XX como Miguel Alandía Pantoja, Cecilio Guzmán de Rojas y maestros activos hasta el presente como Enrique Arnal, Ricardo Pérez Alcalá y Alfredo La Placa.

*Exposición fue presentada por el Museo Casa Nacional de la Moneda (Potosí) dependiente de la Fundación Cultural Banco Central de Bolivia.*

## ◀ RETROSPECTIVA DE LA MISIÓN DE CHIKUITOS. EL LEGADO DE PLACIDO MOLINA

Esta muestra fotográfica realizada por la Universidad Privada de Santa Cruz, se constituye en un homenaje a uno de los más grandes impulsores de la difusión del patrimonio de las Misiones Jesuíticas del Oriente Boliviano, como ha sido Plácido Molina, quien ha dejado un valioso legado fotográfico que hoy en día podemos apreciar a través de las imágenes en exhibición, presentada por la Universidad Privada Santa Cruz. Bolivia.



Virgen lavandera. Melchor Pérez Holguín. Potosí. Bolivia. ▶