

BARROCO



Y FUENTES DE LA
DIVERSIDAD
CULTURAL



MEMORIA DEL II
ENCUENTRO
INTERNACIONAL

BARROCO



Y FUENTES DE LA DIVERSIDAD
CULTURAL



MEMORIA DEL II
ENCUENTRO
INTERNACIONAL

BARROCO



Y FUENTES DE LA DIVERSIDAD
CULTURAL

VICEMINISTERIO DE CULTURA

UNION LATINA

UNESCO



MEMORIA DEL II
ENCUENTRO
INTERNACIONAL

II ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO



ORGANIZACIÓN

VICEMINISTERIO DE CULTURA
UNION LATINA
UNESCO
ARCHIVO Y BIBLIOTECA NACIONALES DE BOLIVIA

COMITÉ DE HONOR

Xavier Nogales
Ministro de Desarrollo Económico

Maria Isabel Alvarez Plata
Viceministra de Cultura

Koïchiro Matsuura
Director General de la UNESCO

Yves de la Gouvlaye de Ménorval
Representante de UNESCO en Bolivia

Bernardino Osio
Secretario General de la Unión Latina

François Zumbiehl
Director de Cultura de la Unión Latina

Alberto Bailey
Secretario Ejecutivo Fundación Cultural BCB

Marcela Inch
Directora del Archivo y Biblioteca Nacionales
de Bolivia

II ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO



ORGANIZACIÓN Y EDICIÓN

Norma Campos Vera

Coordinadora General

II Encuentro Internacional sobre Barroco

Representante Unión Latina - Bolivia

APOYO

María Angela Abela, Wendy Alcázar, Joaquín Loayza
Rafael Ramírez, Antonio Valda, Candice León
Hernán Mendoza, Wilber Rivera, Jhonny Ruiz

AGRADECIMIENTOS

Victor Fagilde, Embajada de España
Héctor Villaseñor, Embajada de México

Fotografía de cubierta: *Angel Dominio*, Maestro de Calamarca,
siglo XVII, iglesia de Calamarca, La Paz, Bolivia

Retira de cubierta: *Anónimo Cuzqueño*, Museo Nacional de Arte

Libro publicado por:
Viceministerio de Cultura, Unión Latina y Unesco

Producción general: Norma Campos Vera

Diseño gráfico: Fátima Gutiérrez

Impresión: Artes Gráficas Sagitario

Depósito legal: 4 - 1 - 75 - 04 P. O.
Copyright © Viceministerio de Cultura de Bolivia - Unión Latina

Todos los derechos reservados

La Paz - Bolivia, 2004

CONTENIDO

PREFACIO

15 PRESENTACIÓN

PONENCIAS

- 17 REFLEXIONES EN TORNO AL “BARROCO” Y SUS ORÍGENES
Margarita Vila da Vila / España
- 35 EL CIELO Y EL INFIERNO EN EL MUNDO VIRREINAL
DEL SUR ANDINO
Teresa Gisbert / Bolivia
- 49 Formas de construir la Nación:
EL BARROCO QUITEÑO REVISITADO POR LOS ARTISTAS
DECIMONÓNICOS
Alexandra Kennedy Troya / Ecuador
- 61 EL ESCULTOR LUIS DE ESPÍNDOLA Y SU TRAYECTORIA
ENTRE BOLIVIA Y PERÚ
Rafael Ramos Sosa / España
- 67 LA SOCIEDAD VIRREINAL BAJO LA PROTECCIÓN DIVINA
Marcela Corvera Poiré / México
- 79 EL MAL Y LA DIVERSIDAD CULTURAL.
BREVE ESTUDIO ICONOGRÁFICO
Mireya Muñoz Vargas / Bolivia
- 91 APELES Y TLACUILOS:
MARCOS GRIEGO Y LA PINTURA CRISTIANO INDÍGENA
DEL SIGLO XVI EN LA NUEVA ESPAÑA
Pedro Ángeles Jiménez / México
- 101 Imágenes de Civilización y Barbarie en el Sur de Chile:
RAPTO DE MUJERES BLANCAS POR CACIQUES INDÍGENAS
DESDE ERCILLA A RUGENDAS
Isabel Cruz de Amenabar / Chile
- 115 BERMELLONES Y AZURITAS EN EL TALLER COLONIAL ANDINO
PRÁCTICAS Y REPRESENTACIONES
Gabriela Siracusano / Argentina

CONTENIDO

- 123 ARTES UTILITARIAS Y BARROCO
NOTAS SOBRE LA CERÁMICA VIDRIADA EN EL SURANDINO
Elizabeth Kuon Arce / Perú
- 137 EL BARROCO EN LA PINTURA MURAL ANDINA PERUANA
Mariano Felipe Paz Soldán / Perú
- 149 BARROCO Y NACIONALISMO INCA
Fernando Cajías de la Vega / Bolivia
- 155 BARROCO Y ANTIBARROCO
CONCEPCIONES DEL MAL Y DIVERSIDAD CULTURAL
Miguel Arteaga Aranibar / Bolivia
- 165 VIVIR EL MUNDO INTENSAMENTE.
EL PADRE JOSÉ DE ARCE, FUNDADOR DE LAS MISIONES
DE CHIQUITOS
Alcides Parejas Moreno / Bolivia
- 171 EL CONCEPTO DE BARROCO
EN CONCIERTO BARROCO DE ALEJO CARPENTIER
Milena Cáceres / Perú - Francia
- 183 LAS IGLESIAS DE APURIMAC Y CHUMBIVILCAS
EN EL SUR PERUANO:
UNA NUEVA PERSPECTIVA DEL BARROCO ANDINO
Roberto Samanez Argumedo / Perú
- 195 EL BARROCO MOXEÑO Y SU APORTE ORIGINAL
Victor Hugo Limpias Ortiz / Bolivia
- 213 EL BARROCO MESTIZO EN LA COSTA DEL PERÚ:
LA IGLESIA DE SANTIAGO DE HUAMÁN EN TRUJILLO
José de Mesa - Bolivia / José Correa Orbegoso - Perú
- 221 LA COLECCIÓN MUSICAL PLATENSE:
ENTRE LOS CANCIONEROS MUSICALES Y LA LITERATURA
DE CORDEL
Andrés Eichmann Oehrli / Bolivia
- 229 LA VIDA LITÚRGICO - MUSICAL
EN EL COLEGIO JESUÍTICO EN CUZCO (SIGLOS XVI a XVIII)
Piotr Nawrot, svd / Polonia



Esta segunda versión del Encuentro Internacional sobre el Barroco, que se llevó a cabo en la ciudad de Sucre, entre el 29 de octubre al 1º de noviembre de 2003, bajo la organización del Viceministerio de Cultura, la Unión Latina, la UNESCO y el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, nos ha permitido reunir en diálogos y reflexiones acerca del barroco y las fuentes de la diversidad cultural, a destacadas personalidades del ámbito de la historia, arquitectura, arte, música y literatura de diferentes países.

La diversidad cultural es una demostración de la ilimitada capacidad creativa del hombre, con diferencias y procesos suscitados en diferentes períodos y ambientes, alcanzando respuestas también diversas.

Precisamente, en los S. XVII y XVIII, periodo de desarrollo y esplendor del Barroco, se han dado cambios en la manera de crear, en los procesos culturales enfocados en una diversidad cultural, logrando grandes obras maestras con características particulares y que actualmente son valiosos ejemplos que perduran y enriquecen el acervo cultural de nuestros países.

Estas obras del periodo barroco junto a otras fuentes del conocimiento histórico constituyen un valioso documento y un testimonio esencial y extraordinario para el conocimiento del devenir de las sociedades, por ello, es importante el estudio de su contexto socio-cultural, logrando el análisis de los diferentes factores y circunstancias implicadas en el proceso de creación de la obra cultural.

Sabemos que la asimilación, combinación y síntesis de diferentes aportes constituyen el barroco mestizo, producto de la simbiosis cultural producida por los distintos elementos hispánicos indígenas, dando lugar a una identidad y cultura propia, que hoy en día es la herencia común que valoramos y protegemos.

Tanto el aspecto académico como el de integración entre disertantes y asistentes, han dado lugar para que esta actividad cobre importancia y pueda seguir con una siguiente versión. Esperemos que esta Memoria conteniendo las disertaciones expuestas sea un aporte más en la historia del arte, especialmente de los países americanos.

Agradecimiento especial a cada uno de los conferencistas que coadyuvaron al desarrollo del Encuentro y a la edición de esta publicación.



Margarita Vila da Vila / España



REFLEXIONES EN TORNO AL “BARROCO” Y SUS ORÍGENES



Como historiadora del arte siempre me he sentido atraída por la génesis de los estilos artísticos, aun siendo consciente de lo arbitrarios que resultan muchos de los nombres que les damos. Así, por ejemplo, el término *clásico* surgió en el siglo I d.C., durante el Imperio Romano, con el retórico Quintiliano, quien, en *De institutione oratoria*, al sistematizar las reglas de la oratoria y la elocuencia, designó como *classici* a los escritores de lenguaje pulido, limpio y refinado, es decir, “de primera clase”, estableciendo así una obvia analogía entre la elegancia de la lengua y la aristocracia romana. Hubo que esperar al siglo XVII para que, hacia 1630, la lengua castellana hispanizara el concepto y lo aplicara a las formas artísticas de ascendencia grecolatina que hoy asimilamos como clásicas, es decir, normativas, permanentes y resultantes de esa sutil mezcla que Winckelmann definió como “noble simplicidad y serena grandeza”.¹

A su vez, el término *románico* con el que en la actualidad designamos al arte desarrollado en la Europa occidental durante los siglos XI y XII, sólo apareció a fines del siglo XIX en la lengua castellana, tomado del latín *romanicus* (de tipo romano), “con trasfusión de los sentidos arquitectónicos y filológicos que había tomado el francés *roman* durante esa misma centuria”.²

Igualmente posterior a la vigencia de su desarrollo fue la invención del término *gótico*, aplicado en conjunto por la crítica renacentista a todo el periodo medieval, desvalorizado como una época de decadencia artística por la desidia de los godos bárbaros respecto a la buena arquitectura romana. Vasari, el autor de las *Vidas de artistas* del renacimiento italiano, es uno de los que cargó al vocablo

con connotaciones de monstruosidad y de barbarie, habiendo que esperar hasta mediados del siglo XVIII para que una valoración más positiva se le otorgara a la arquitectura gótica en Inglaterra. No está de más recordar que, en realidad, cuando este tipo de arquitectura comenzó a surgir a mediados del siglo XII en la Isla de Francia fue entusiastamente saludado como *Opus modernum* por los franceses y como *Opus francigenum* por los foráneos.³

Un similar carácter despectivo, sin relación alguna con los epítetos utilizados para designar al estilo durante el periodo de su desarrollo tuvo el término *Barroco*. En su *Diccionario etimológico* J. Corominas nos informa que se empezó a usar en el siglo XIX en castellano tomado del francés *baroque*, que desde fines del siglo XVII quería decir “extravagante”. A su vez, el término barroco, aplicado al estilo arquitectónico del siglo XVII, solo surge a mediados del siglo XVIII. Según los especialistas, el vocablo resultó “de la fusión de *Barocco*, nombre de una figura de silogismo de los escolásticos, y tomado por los renacentistas como prototipo del raciocinio formalista y absurdo, con *baroque*”, adjetivo aplicado por los franceses a la perla irregular desde 1531. A su vez, este último vocablo se tomó del portugués *baroco*, que significa “barroco o perla irregular”, del mismo origen que el castellano *berrueco*, que es un peñasco. Hay también que recordar que, aunque el estilo arquitectónico conocido como “barroco” se creó en Italia a comienzos del siglo XVII, “su nombre no se documenta allí hasta fines del siguiente, y debió –piensa Corominas– de bautizarse en Francia, pues en italiano no existe la acepción “extravagante”. Y todavía en las últimas ediciones del *Diccionario de la lengua española* se aplica el término a “un

estilo de ornamentación caracterizado por la profusión de volutas, roleos y otros adornos en que predomina la línea curva” y se usa como adjetivo para lo “excesivamente recargado de adornos”.⁴

El término del que se ocupó G. Briganti en el artículo “Barocco: strana parola”, aparece con claras connotaciones estéticas a mediados del siglo XVIII –señala Checa Cremades–, “cuando Diderot y Jean Jacques Rousseau lo aplican a la arquitectura y a la música, respectivamente, como sinónimo de estrambótico y confuso, dentro de una línea de pensamiento, que, arrancando de la crítica neoclásica, descalifica el arte y la literatura” del llamado periodo Barroco. Así, en la *Enciclopedia* de Diderot se afirma: “Barroco, adjetivo de la arquitectura, es un grado de lo estrambótico” y también se dice que “La idea del Barroco lleva consigo un alto grado de risibilidad”. Por su parte Rousseau, en el *Diccionario de Música* que publicó en 1768 llama al “Barroco: música con armonías confusas, recargada de modulaciones y disonancias, con un canto duro y menos natural, con una entonación difícil y tiempos afectados”. También el neoclasicista Milicia, en su *Dizionario delle Belle arti del disegno*, publicado en 1797, llega a decir que “El barroco es la forma máxima de lo estrambótico”, afirmando que “Borromini en la arquitectura, Bernini en la escultura, Piero da Cortona en la pintura y Marino en la poesía, son como la peste del gusto”. Por su parte, el arquitecto español Llaguno calificó de “fatuos delirantes” a Churruquería, a Ribera y a Tomé, y el académico A. Ponz tildó de “arquitectura desatinada y bárbara”, “máquina enorme de mármoles” y “borrón verdadero” al *transparente* diseñado y ejecutado por Narciso Tomé en 1732 para la catedral de Toledo, añadiendo que éste, pese a su presunto “mérito”, “hizo manifiesta su miserable habilidad en la químérica arquitectura con que armó el transparente”.⁵ De hecho, el desprecio por el arte de este periodo se mantenía en 1929, al afirmar Benedetto Croce que “el historiador no puede valorar el barroco como un elemento positivo sino sólo negativo: como negación de todo arte y de toda poesía”.⁶

Si hacemos un breve resumen de la historiografía artística de este término, debemos recordar con Checa Cremades que fue Jacob Burckhardt en 1855 el primero en revisar los epítetos negativos aplicados al Barroco, acabando por considerar a este periodo como una especie de “renacimiento exagerado”. Setenta años después, en una obra divulgadora como es la *Enciclopedia Universal ESPASA*, se hacía un balance entre el desprecio académico y el gusto moderno señalando que “la acción del tiempo en las ideas estéticas va reuniendo un numeroso contingente de admiradores del arte barroco, que aparece a nuestros

ojos desprovisto del sectarismo artístico de la época ya lejana que lo produjo; perdónanse muchas de sus faltas en gracia al poderoso aliento que las inspiró, y el estudio de las costumbres de todas las artes coetáneas y de las que le precedieron explica, excusándolas hasta cierto punto, las redundantes demasías de una decoración sin tregua para el reposo de la vista”.⁷

Fue el discípulo de Burckhardt, H. Wölfflin, quien en dos obras de gran trascendencia, *Renacimiento y Barroco*, y *Conceptos fundamentales para la historia del arte*, publicadas por primera vez en 1888 y 1915 respectivamente, otorga un espacio claramente definido al Barroco dentro de la historia de los estilos. Tendría éste, según Wölfflin, un lenguaje específico y muy diferente del renacentista. Así, asimila lo barroco a lo pictórico y profundo, dotado de forma abierta, claridad relativa y unidad con subordinación de las partes, en contraposición al arte del renacimiento, al que considera más lineal, plano y plural en la coordinada composición de sus partes, con una forma cerrada y buscando una claridad absoluta.⁸ Tales contraposiciones empalman, según Checa Cremades, con las categorías de lo apolíneo y de lo dionisíaco expresadas por Nietzsche, ya que Wölfflin identifica al Barroco con un arte del “parecer”, frente al Renacimiento que asimila con un arte del “ser”.

A partir del pensamiento de Wölfflin, algunos historiadores y filósofos, apoyados en el formalismo del primero, han convertido a lo barroco en una categoría universal, llegando a identificar el español Eugenio D'Ors, más de veinte momentos a lo largo de la historia del arte con algún componente “barroco”. Así, por ejemplo, el autor de la voz “Barroco” en la *Enciclopedia Universal ESPASA* tilda a la “profusa decoración gótica del *duomo* de Milán” de “verdadero barroquismo, como lo fueron –afirma– en remotas edades los minuciosos detalles de los relieves asirios y babilónicos, y ciertas exageraciones del arte bizantino (que en algunas críticas ha dado lugar al empleo del vocablo *bizantinismo*, refiriéndose a cosas sobrado complicadas y en las que los detalles ahogan la idea del conjunto)”. Añade dicho autor que “el enlace del barroco con el gótico florido del siglo XV resulta evidente si se atiende a la idea estética que ha producido muchos de los monumentos de ambos estilos”, ya que mientras el gótico recubre sus arcos “con ornamentos desmenuzados del propio estilo, en detrimento de la grandiosidad, el barroco pretende enriquecer las producciones hijas de las ideas del Renacimiento, del cual es para muchos una degeneración, dando la supremacía a las curvas sobre las rectas y abusando de la decoración”. En este sentido, y para dicho autor, “en España el plateresco fue un verdadero precursor del barroco (y acaso el verdadero



Fig. 1. Gran Altar de Zeus en Pérgamo, ca. 170 a.C.

barroco español), aplicando a la arquitectura lo que grandes artífices joyeros habían producido".⁹

Con todo, parece que a ninguna época histórica anterior al siglo XVII el término cuadra mejor que a la Helenística desarrollada entre los años 323 y 31 antes de Cristo, tras la muerte de Alejandro Magno. Especialistas en el arte del periodo como J. J. Pollit llegan a dedicar todo un capítulo al "Barroco helenístico", advirtiendo, eso sí, que, aplicado a ese periodo el término "realmente tiene sentido sólo cuando se usa en relación con la escultura", ya que son menos conspicuos los elementos "barrocos" en la pintura y en la arquitectura de esta época. "Las propiedades estilísticas de la escultura helenística que han llevado a compararla con, por ejemplo, la escultura italiana del tiempo de Bernini son –dice Pollit–, en primer lugar, una manera teatral de representación que enfatiza la intensidad emocional... y,

en segundo lugar, los recursos formales por los que se logra esa excitación teatral: inestables y ondulantes superficies, expresiones faciales agónicas, extremos contrastes de textura creados por el profundo excavado de la superficie escultórica con áreas resultantes de luces e intensas sombras, y el uso de formas 'abiertas' que niegan los límites y el equilibrio tectónico", como puede observarse en la composición del friso de la *Gigantomachia del Gran Altar de Zeus en Pérgamo*, levantado hacia el 180 a.C. por el rey Eumenes II y descubierto hacia 1880 por una expedición arqueológica alemana que trasladó los relieves encontrados al Pergameum Museum de Berlin (Fig.1). Pero también enfatiza Pollit que el calificar como "barroca" a cierta escultura helenística no implica que "toda ella manifieste todos los rasgos estilísticos que han sido adscritos a la escultura europea del siglo XVII", señalando este autor que la recesión espacial de la que

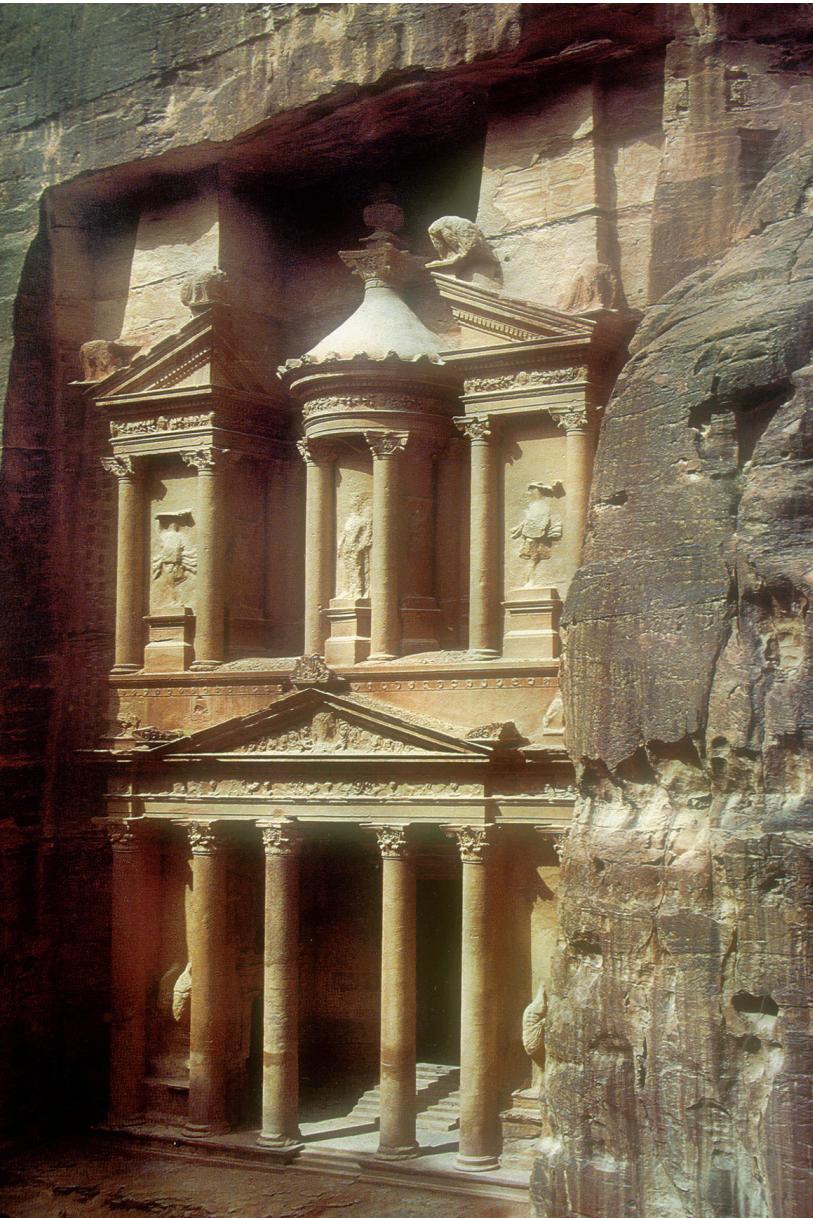


Fig. 2. Mausoleo de Aretas IV en Petra (Jordania), siglo II.

habla Wölfflin “parece haber jugado solo un pequeño papel en la escultura helenística”, como se comprueba examinando el célebre grupo del *Laocoonte*, producto, al parecer, del revival del estilo helenístico que tuvo lugar a comienzos del imperio romano, en el siglo I d.C., ya que la pieza –que fue descubierta en 1506 en las ruinas del palacio del emperador Tito, en el mismo lugar en que la contempló el naturalista Plinio el Viejo, quien se refiere a ella como “preferible a todas las otras obras de arte, tanto en escultura como en pintura”– guarda profundas simili-

tudes estilísticas con el grupo de *Ulises y el cíclope*, descubierto en 1957 en la “gruta del emperador Tiberio” en Sperlonga.¹⁰

En un sentido similar, también a la arquitectura romana imperial, desarrollada en las provincias del Asia Menor (Turquía) durante el siglo II, como es el caso del templo de Termessos, del teatro de Aspendos, de la puerta del Mercado de Mileto, de la Biblioteca de Celso en Efeso, y del Santuario de Venus en Baalbek (Líbano) y del Mausoleo de Aretas IV, “El Jhazna”, en Petra (Jordania)(Fig. 2) se la ha tildado de “barroca”, como señala el arqueólogo Antonio García y Bellido en su estudio sobre *El arte romano*.¹¹

Volviendo al repaso de la historiografía artística, y por rematar con la acepción generalizada del “barroco” para calificar ciertas fases artísticas en la evolución de los estilos, recordemos también que el historiador francés Henri Focillon, apoyado en las leyes biológicas de O. Spengler, consideraba los distintos estilos artísticos como un proceso de evolución vital, correspondiéndose los “barrocos” con momentos de decadencia y senectud estilística. Tal línea de reflexión, aunque fructifera en su momento y todavía recogida por algunos vulgarizadores de la historia del arte, ha sido, por lo general, abandonada, “y unánimemente –según nos recuerdan Checa Cremades y otros autores– se considera barroco sólo a un momento de la historia, el que corresponde al siglo XVII y a los años iniciales del siglo siguiente”.¹²

De todas formas, y pese a esa general aceptación, hay que recordar que el término “barroco” sigue siendo conflictivo, y que no faltan los autores que, insatisfechos tanto con el carácter peyorativo del mismo en un principio, y con la imposibilidad de observar todas las categorías formales que Wölfflin asociaba con él, han pretendido reemplazarlo por otros y buscar definiciones y epítetos que se ajusten mejor a las diferentes tendencias que se observan a lo largo del siglo XVII, no solo en los distintos países europeos, sino también en las colonias mantenidas por éstos en tierras americanas. Así, ya en la citada edición de la *Enciclopedia Universal Espasa* se afirmaba que “aplicando el calificativo a la arquitectura de los siglos XVII y XVIII, se incluyen monumentos que en nada merecen comprenderse entre aquellos en que dominan los elementos decorativos exagerados”.¹³

Podría decirse que en el desarrollo artístico de esos siglos son tres, al menos, las corrientes que lo surcan. Una es de tipo naturalista o realista, otra es clasicista y una tercera se define como decorativa o barroca. Se hace difícil así abarcar con un solo epíteto todo el arte de tan fecundos siglos, llegando a afirmar J. R. Martín que “no existe ningún

estilo barroco unitario, sino que, al contrario, se debe afirmar que el siglo XVII se caracteriza por una diversidad de estilos". Así, dadas las dificultades para explicar en un mismo nivel tanto el arte italiano o francés, el español o el de los Países Bajos de ese tiempo, algunos especialistas, en la primera mitad del siglo XX, trataron de resaltar las originalidades nacionales, en detrimento de la búsqueda de un espíritu común para todo el arte de la época, y así se habla hasta hoy por algunos especialistas del *Clasicismo francés* del siglo XVII, entendiéndolo como la antítesis del barroco.¹⁴ De todas formas, la mayoría de los estudiosos actuales no tienen dificultad en ver las concomitancias existentes entre lo realizado en Francia y en el resto de Europa, y tienden a considerar al clasicismo y al barroco como dos tendencias que discurren en paralelo. Germain Bazin, por ejemplo, señala que si bien el arte occidental de los siglos XVII y XVIII "es conocido por el genérico nombre de 'Arte Barroco'...incluye expresiones de Clasicismo lado a lado con aquellas otras de Barroquismo".¹⁵

Entendiendo, pues, que en el arte del siglo XVII conviven tendencias naturalistas –manifestadas en el cuidadoso estudio y reproducción de las apariencias naturales, incluyendo la de la materia en movimiento a través del espacio y de la luz–, clasicistas –con la continuación, revisión y desarrollo de muchos de los elementos distintivos del Renacimiento, sin un brusco cambio estilístico–, y las propiamente barrocas –con el vital, dinámico, apasionado, teatral, turbulento, emocional, colorido y sensual estilo de artistas como Bernini y Rubens–, tratemos de ver ahora algunos precedentes, antecedentes o gérmenes de estas tendencias en el arte del siglo anterior, dejando a un lado las concomitancias formales que, como ya dijimos, se advierten entre algunas esculturas y fachadas barrocas y ciertas obras del periodo helenístico o romano.¹⁶

Respecto al naturalismo propio del siglo XVII, vale la pena recordar que se lo censuró en todos los tratados sobre teoría del arte del periodo. Vicente Carducho, italiano autor de los *Diálogos de la Pintura* publicados en Madrid en 1633 se preguntaba, refiriéndose a Caravaggio "¿Quién pintó jamás, como este monstruo de ingenio y natural casi hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas solo con la fuerza de su genio y con el natural delante, a quien simplemente imitaba con tanta admiración?". Y se queja de que este "Anticristo" de la pintura, "con su afectada y exterior imitación y admirable modo y viveza", haya "podido persuadir a tan gran número... de gente que aquella (la suya) es la buena pintura, y su modo y doctrina verdadera", dando así la espalda "al verdadero modo de eternizarse". Y por su parte Bellori, en sus *Vidas de los Pintores, escultores*

y arquitectos modernos

de 1672 afirma que en la "dilatada commoción" que para él supuso el desarrollo artístico tras la muerte de Rafael y con el desarrollo del manierismo, "el arte estaba siendo atacado por dos extremos opuestos: uno sujeto al natural, y el otro a la fantasía". Dice también que "los autores de este ataque en Roma fueron Miguel Angel de Caravaggio y Giuseppe de Arpino". De éste, un manierista tardío, censura que no tuviera "para nada en cuenta el natural" y que siguiera "la libertad del instinto", mientras que del primero critica que copie "los cuerpos tal y como se aparecen a la vista, sin elección", es decir, sin criterio artístico y sin seleccionar –como indica en otra parte de su texto– "las bellezas naturales más elegantes", sin perfeccionar la idea creadora y, en consecuencia, no haciendo que sus obras progresen y resulten "superiores a la naturaleza", lo que para Bellori supone "la suprema gloria de estas artes".

Pero, por mucho que los naturalistas fueran censurados por los académicos, varios son los que cuentan con obras deudoras del arte renacentista o manierista. Tal es el caso de *La carnicería* pintada en 1583 por Aníbal Carraci, luego paladín del clasicismo, comparable en tema y tonalidad, pero no en contenido con *La carnicería con la Huida a Egipto* (1551) de Pieter Aertsen (Fig. 3). La obra de este maestro holandés activo a mediados del siglo XVI y pionero en la ejecución de bodegones y escenas de género, no está exenta de elementos manieristas, como situar el tema principal –la huida de la Sagrada Familia– en un plano distante, haciendo apenas reconocibles a sus personajes. El mismo principio compositivo –en donde la temática sacra o mitológica se confunde con las escenas de género y los bodegones– se advierte en la obra *Cristo en casa de María y Marta* (1565) de su sobrino y discípulo Joachim Bueckelaer, a la que podríamos considerar antecesora de la obra homónima de Velázquez, quien aplica un procedimiento similar en su célebre cuadro de *Las Hilanderas*, pintada alrededor de 1645 y en donde también el tema principal –la Fábula de Aracné– se relega al fondo, mostrándose en primer término una escena de género con un taller de hilado.¹⁷

También se ha dicho que la imagen de *San Jerónimo*, modelada en terracota policromada por el italiano Torrigiano hacia 1525 "hizo escuela en Sevilla", pudiéndosela comparar con el *San Jerónimo penitente* tallado por Juan Martínez Montañés (Fig. 4) para el *retablo de Santiponce de Sevilla* en 1609 y con el San Pablo ermitaño pintado en 1640 por José de Ribera, "El Españolet".

Son varios los ejemplos que podríamos mencionar respecto a estas relaciones y deudas, pero quedémonos, para concluir este apartado, con la obra de Caravaggio,



Fig. 3. Carnicería con Huida a Egipto, de Pieter Aertsen, 1551.

para cuyo estilo grave, tenebrista y nada idealizado –como en el que se advierte, por ejemplo, en el *Descanso en la huída a Egipto* de 1595 (ver portada)– se pueden citar como precedentes algunas obras de Lotto, Savoldo, Correggio (*la Natividad* de 1530) o Tintoretto. Los inusuales efectos lumínicos de estos pintores, difíciles de clasificar en el panorama artístico del siglo XVI por lo mucho que sus estilos personales anticipan soluciones propias del Barroco, son un notable precedente para los fuertes contrastes de luz y sombra del maestro del *tenebrismo*.

Ante este conjunto de obras conviene tener presente la consideración de Friedlaender de que frente al arte antoclásico del manierismo se desarrolló el arte antimanierista entre 1590 y 1615.¹⁸ Y es que, como recuerda Bialostocki, los años finales del siglo XVI y primeros del XVII constituyen “un periodo artístico uniforme que se manifiesta como una fuerte reacción a la vaciedad del manierismo” en una forma doble: “en el naturalismo de Caravaggio y en el academicismo de los Carracci”.¹⁹ Para la tendencia clasicista del arte del *Seicento europeo* –la única reconocida y alabada en la tratadística y teoría del arte del periodo– abundan los modelos en el siglo anterior o en la antigüedad grecolatina. Si comenzamos nuestro repaso por la quizá más célebre obra de Aníbal Carracci, la decoración de la bóveda de la galería principal del *Palacio Farnesio* de Roma (Fig. 5), efectuada entre 1597 y 1601, es fácil advertir que en algunos elementos de su composición hay una deuda con los utilizados por Miguel Angel en la bóveda de la Capilla Sixtina, pintada entre 1508 y 1512, como es el caso de la sugerión de atlantes marmóreos y de broncineos medallones, o los policromos *ignudi* que parecen descansar en la cornisa que contornea la bóveda. Pero el programa iconográfico de la bóveda, *Los amores de los dioses*, con sutiles grados de amor terrenal y divino, hunde su inspiración no solo en las célebres *Metamorfosis* de Ovidio –el poeta latino–, sino también en la decoración de la *Villa Farnesina* de Roma hecha por Rafael hacia 1515, y en el óleo de Tiziano *Sagrado y profano amor* del mismo año. De hecho, la representación del *Triunfo de Baco* en el centro de la bóveda puede considerarse como “una ingeniosa mezcla de Rafael y Tiziano” que manifiesta la capacidad de Carracci para asimilar sus estilos creando, a la vez, algo propio.²⁰

Y si nos referimos a la extraordinaria admiración que por Rafael sintieron los grandes clasicistas del siglo XVII, como Guido Reni o el francés Nicolás Poussin, aparte del ya mencionado Carracci, no está de más recordar que también el escultor Gian Lorenzo Bernini, aclamado como el más grande escultor de toda la centuria y reconocido por su virtuoso “barroquismo”, sintió gran devoción por él.



Fig. 4. *San Jerónimo penitente*, de Juan Martínez Montañés, 1609.

Como señala Bialostocki citando el diario de Chantelou, Bernini estaba de acuerdo con los clasicistas franceses “en lo que se refiere a la elección de los artistas dignos de ser tenidos en cuenta. Además de los antiguos, eligió... a Rafael, Tiziano, Annibale Carracci y Poussin”. Como testimonio de ello podemos mencionar la deuda que su grupo de *Eneas, Anquises y Ascanio* mantiene no solo con la epopeya *Eneida* de Virgilio, sino también con las figuras de un hombre, su inválido padre y su hijo pintadas en el lado derecho del fresco del *Incendio en el Borgo* por Rafael para la *Stanzia del Incendio* del Vaticano hacia 1515. Pero si el conocimiento del fresco de Rafael y de la *Eneida*, junto con en interés por la composición en helicoidal propio de la estética manierista, pudo originar un grupo como el de *Eneas* y su familia, la admiración que Bernini profesaba por la escultura helenística conservada en las colecciones



Fig. 5. Bóveda de la Galería principal del Palacio Farnesio de Roma, por Annibale Carracci, ca. 1600.

vaticanas sale a relucir en composiciones geniales como *La fuente de los cuatro ríos* en la Plaza Navona de Roma, ejecutada hacia 1650, tras haber vencido anteriores reticencias del Papa Inocencio X. En este caso, la inspiración brota de la célebre alegoría del *Río Nilo* concebida por la escuela de Alejandría hacia el siglo II a.C. Tanto en un caso como en el otro, las divinidades fluviales son plasmadas como vigorosos ancianos recostados y acompañados de atributos característicos.²¹

Francia, como ya dijimos antes, fue el país de la Europa continental en donde las tendencias clasicistas del arte del *Seicento* se dejaron sentir con más intensidad y por más tiempo. La inspiración en temas de la mitología clásica –que tanta importancia tuvo en las obras de juventud de Bernini– y en agrupamientos de figuras propios de Poussin guía algunos de los trabajos más renombrados de François Girardon, considerado junto con Coysevox como “el más sobresaliente escultor del reinado de Luis XIV”. Su estilo se distinguió por su contención y clasicismo, siendo la perfecta encarnación de las ideas defendidas por la Real Academia de Bellas Artes francesa en aquel tiempo. La mayoría de sus obras se hicieron para el Palacio y jardines de Versalles, en donde colaboró con el presidente de la Academia Lebrun, siendo “su grupo de *Apolo atendido por las Ninfas* (Fig. 6)... considerado como la obra más puramente clásica de la escultura francesa del siglo XVII”. Sin duda, la obra hace honor al espíritu de la época en que surgió por la teatralidad de la composición, la sensualidad de los cuerpos femeninos, la forma abierta, la unidad de conjunto y lo pictórico del grupo. Pero, junto a estos caracteres típicos de los que Wölfflin entendía como “barrocos” y comparables a los que se advierten en las obras de Bernini, hay referentes nítidamente clásicos, como son las esculturas helenísticas y romanas de la diosa Venus para las ninfas y *El Apolo del Belvedere* para el dios. Es esta obra una copia romana de un original atribuido al escultor griego Leocares de mediados del siglo IV a.C., considerada, desde su descubrimiento a fines del siglo XV, como una de las obras más hermosas de toda la antigüedad. De ella se hicieron moldes en 1540 para Francisco I de Francia y una réplica en bronce para Fontainebleau. A partir de entonces y hasta el siglo XIX, la estatua estuvo presente en todos los repertorios de estampas y vaciados dedicados a las obras más famosas de la antigüedad, y en la misma Francia se le dedicaron cinco láminas en la obra publicada por Audran sobre las *Proporciones del cuerpo humano* en 1683.²²

Si hablamos de clasicismo en arquitectura –dejando a un lado las numerosas obras de pintura de Vouet, Claude Lorena o Poussin, quien tanto admiró y se inspiró en la obra tardía de Rafael–, podemos citar como ejemplo de vínculo entre el Renacimiento y el arte del siglo XVII los frontispicios con pilastras pareadas aplicados por Claude Perrault y Louis Le Vau desde 1667 a la fachada oriental del *Palacio del Louvre de París* que, con rica imaginación, se inspiran en los diseñados por Pierre Lescot para el ala occidental de la *Cour Carrée* del mismo palacio en 1546. Según Greenhalgh, se trata de “la fachada más original levantada en Francia durante el siglo XVII” e inspiradora,



Fig. 6. Apolo atendido por las ninfas, de F. Girardon, ca. 1670.

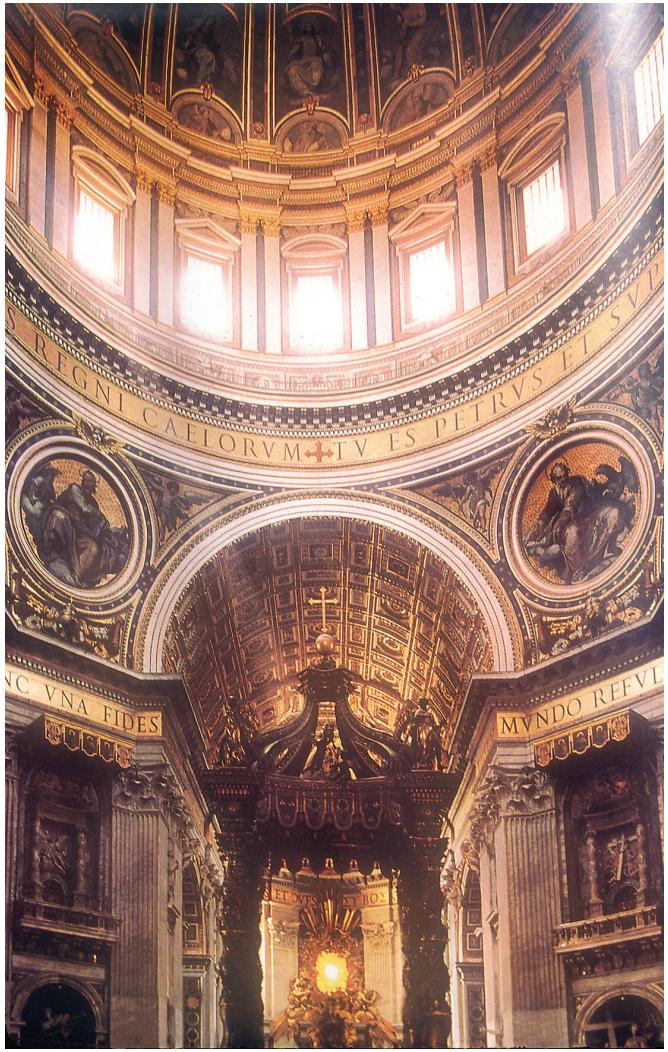


Fig. 7. Baldacchino de San Pedro del Vaticano, por G. L. Bernini, ca. 1630.

a la larga, de los palacios de la *Place de la Concorde* de París y el *Petit Trianon* de Versalles diseñados hacia 1770 por Jacques Ange Gabriel.²³

En territorio italiano esa vinculación entre la arquitectura del siglo XVII y la de la centuria previa se hace especialmente sensible en la iglesia del *Gesù* de Roma, comenzada en 1568 con diseño de Vignola y continuada luego por G. della Porta. Así, para Chastel y Pevsner es una obra manierista derivada del renacimiento; en cambio, Zürcher y Hoffmann ven elementos manieristas y del primer barroco en ella. Como nos dice Bialostocki, esto “nos muestra lo imperfectos que son nuestros criterios” estilísticos, pues “una iglesia tan importante para la arquitectura posterior,

un modelo extendido por toda Europa por los jesuitas y por la contrarreforma, resulta ser para unos un “bastardo” y para otros “el ejemplo del nuevo estilo”. Lo nuevo, que es lo colosal, está presente en el tratamiento del espacio interno y de su cúpula, mientras que la fachada recibe un tratamiento más acorde con las leyes compositivas del manierismo. Y sin embargo, podemos advertir cómo algunos de sus elementos –las pilastras pareadas y el resalte del cuerpo central– son seguidos no solo en destacadas iglesias del barroco italiano, como las de Sta. María de la Victoria, Sta. Susana o la de San Ignacio, sinó también y a comienzos del siglo XVII, en la fachada diseñada por Carlo Maderna para San Pedro del Vaticano, cuya composición, por otra parte –en cuanto al uso del orden gigante y a la presencia de un ático con ventanas como remate– debe mucho a la ideada por Miguel Ángel para el exterior de la cabecera del templo a mediados de la centuria anterior.²⁴

Mucho más innovadora, en cambio, y “barroca” en la acepción usual del término es la arquitectura de F. Borromini. A éste alude implícitamente Bellori cuando se queja de que entre los arquitectos italianos del siglo XVII “cada uno se inventa una nueva Idea e imagen de la Arquitectura..., exponiéndola en la calle y en las fachadas: hombres carentes de toda ciencia que pertenezca al Arquitecto, del que en vano ostentan el nombre”. “Deformando los edificios... y monumentos –añade– inventan con desvarío ángulos, quebraduras y contorsiones de líneas”. En la fachada de *San Carlo alle Quattro Fontane* de Roma (1665), tanto el ondulamiento de sus tres calles, como el templete del cuerpo superior y el cartucho apoyado por ángeles en el remate conforman una pantalla escultórica que, si bien no tuvo efecto en los arquitectos romanos del siglo XVII, “fue entusiasticamente imitada en el norte de Italia y especialmente en el norte y este de Europa”. Entre los italianos que se hicieron eco de la fantasía, plasticidad y sentido del movimiento de Borromini está Guarino Guarini, cuya *cúpula de San Lorenzo de Turín*, ejecutada entre 1668 y 1680, con arcos entrelazados, saca audaz provecho de la arquitectura islámica que había estudiado en Sicilia y de la hispano-musulmana, como se advierte comparándola con la también estrellada *bóveda de la mezquita de Córdoba*, levantada por orden del califa Al-Hakam II hacia el año 966.²⁵ Esta asombrosa posibilidad que exhibe el llamado “Barroco decorativo” para inspirarse en los estilos más diversos del pasado se advierte también en una de las más populares formas barrocas: la columna salomónica. A menudo se dice que aparece por primera vez en el *Baldacchino del Vaticano* (Fig. 7) diseñado por Bernini hacia 1630. En realidad, el genial escultor tomó el modelo –en un gesto

de reverencia por la antigüedad cristiana– de las columnas utilizadas en el baldaquino de la basílica paleocristiana del Viejo San Pedro, a las que reutilizó en los nichos superiores de los pilares del Nuevo San Pedro. Al parecer, las columnas –torsas y ceñidas de pámpanos– habían sido traídas de Constantinopla y una piadosa tradición difundió la creencia de que procedían del viejo templo de Salomón en Jerusalén, de ahí el apelativo con que se las conoce desde entonces. Ese excepcional prestigio quizá explique su presencia, enmarcando la alegoría del *Triunfo de Venecia* (Fig. 8), en el óleo pintado por Veronés para el techo del Salón del Gran Concejo del Palacio Ducal de Venecia en 1585. Es éste uno de los más notorios ejemplos de cuan difusas, rígidas e inútiles resultan a veces las delimitaciones estilísticas, pues, pese a considerarse a Veronés como el último de los grandes maestros del Renacimiento veneciano, la obra es descrita por Martín González como “una obra señaladamente barroca” y “representa –en palabras de Tansey y Kleiner– una de las primerísimas y modernas glorificaciones pictóricas del Estado, un tema que se volvería muy popular durante el periodo barroco”. Tanto las ampulosas figuras y la riqueza de la composición, como la perspectiva en ángulo de 45 grados, anticipan soluciones del Barroco ilusionista de Cortona, Gaulli o el Padre Pozzo, como del tardío dieciochesco exhibido por el veneciano Tiépolo.²⁶

A su vez, las bóvedas decoradas por estos maestros italianos -ya se trate de la *Glorificación del gobierno de Urbano VIII* pintada hacia 1635 por Pietro de Cortona para el *Palacio Barberini* o del *Triunfo del Nombre de Jesús* elaborado por Giovanni Battista Gaulli hacia 1676 para la iglesia del Gesù de Roma, cuentan con un notorio precedente en las ilusionistas perspectivas aplicadas por Correggio a las cúpulas de la *Iglesia de San Juan* (Fig. 9) y de la *Catedral de Parma*, decoradas, entre 1520 y 1530, con la *Ascensión de Cristo y la Asunción de la Virgen*, respectivamente. Genio solitario, capaz de fusionar diversos estilos, como los de Leonardo, Rafael y los venecianos, Correggio, elaboró sin embargo, un estilo tan personal que, pese a desarrollarse a comienzos del Manierismo, bien podría ser llamado “proto-barroco”.²⁷

Algo parecido pasa con el gusto por el dinamismo exhibido por Leonardo Da Vinci tanto en el estudio para el monumento ecuestre a G. G. Trivulzio (Fig. 10) como en los caballos encabritados de *La lucha por el estandarte de la Batalla de Anghiari*, obra que desgraciadamente quedó inacabada en el *Palazzo Vecchio* cuando el maestro abandonó Florencia en 1506. Con todo, su cartón sobrevivió más de una centuria y pudo ser copiado, hacia el 1600, por Rubens.

Algún tiempo después, el vigor, la pasión y el exuberante movimiento advertidos en la copia del trabajo de Leonardo, vuelven a manifestarse en *El rapto de las hijas de Leucipo*, obra de carácter mitológico efectuada en 1617 provista de una composición altamente dinámica que desafía la estabilidad y cumple con las más notables características barrocas de H. Wölfflin. Pero que Rubens, aparte de ser el genio barroco que todos admiramos, supo forjar su estilo tanto a partir tanto de las enseñanzas de los precursores del Barroco italiano –los Carracci y Caravaggio–, como de los grandes maestros del Renacimiento Pleno –Leonardo, Miguel Angel y, especialmente, Tiziano– queda evidenciado no solo si contemplamos el dibujo de Leonardo, sino también, por ejemplo, la copia (Fig.11) al óleo que hizo, a comienzos del siglo XVII, de la *Venus con espejo* pintada en 1555 por Tiziano.²⁸ Es imposible, en efecto, entender el arte del Barroco sin entablar algún tipo de diálogo con el Renacimiento, ya que, sea como continuación de sus formas clásicas o reacción ante las mismas, el arte del *Seicento* siempre tuvo en cuenta al de la centuria precedente.

La era del Barroco –ya que también se ha usado el término para describir a todo un periodo histórico– fue tan diversa como el arte que produjo: “espaciosa y dinámica, brillante y colorida, teatral y apasionada, sensual y extática, opulenta y extravagante, versátil y de virtuosos”, en palabras de Tansey y Kleiner. Fue una época de expansión y descubrimientos en la que algunas potencias colonizaron el globo terráqueo, extendiéndose su expansión más allá de los límites terrestres en las concepciones de la nueva astronomía y física propuestas por Galileo, Newton y Kepler. El espectro óptico de la humanidad se expande en ella para abarcar tanto los inmensos espacios del cielo como los microscópicos de las células. La era barroca se apasiona por el espacio y el universo, como lo prueba el hecho de que Descartes haga de la *extensión* el único atributo físico del ser, que Pascal confiese que “el silencio de esos espacios infinitos” le aterroriza o que Milton se refiera a “la vasta e ilimitada profundidad”.²⁹

Sabemos bien que tras todas las discusiones, asambleas científicas y congresos que tuvieron lugar en Estados Unidos, Suiza e Italia entre 1954 y 1963,³⁰ sería inútil y pretencioso dar nuevas definiciones o pretender zanjar una cuestión tan compleja y vasta como la del “barroco”. Si nos hemos animado a poner por escrito estas reflexiones es para invitar a que, al menos, volvamos a meditar, en lo inapropiado que, en su acepción etimológica original, resulta el término si se lo aplica genéricamente al arte del siglo XVII. Pensemos también en la extraordinaria riqueza y multiplicidad de matices, corrientes y estilos (personales, nacionales, regio-

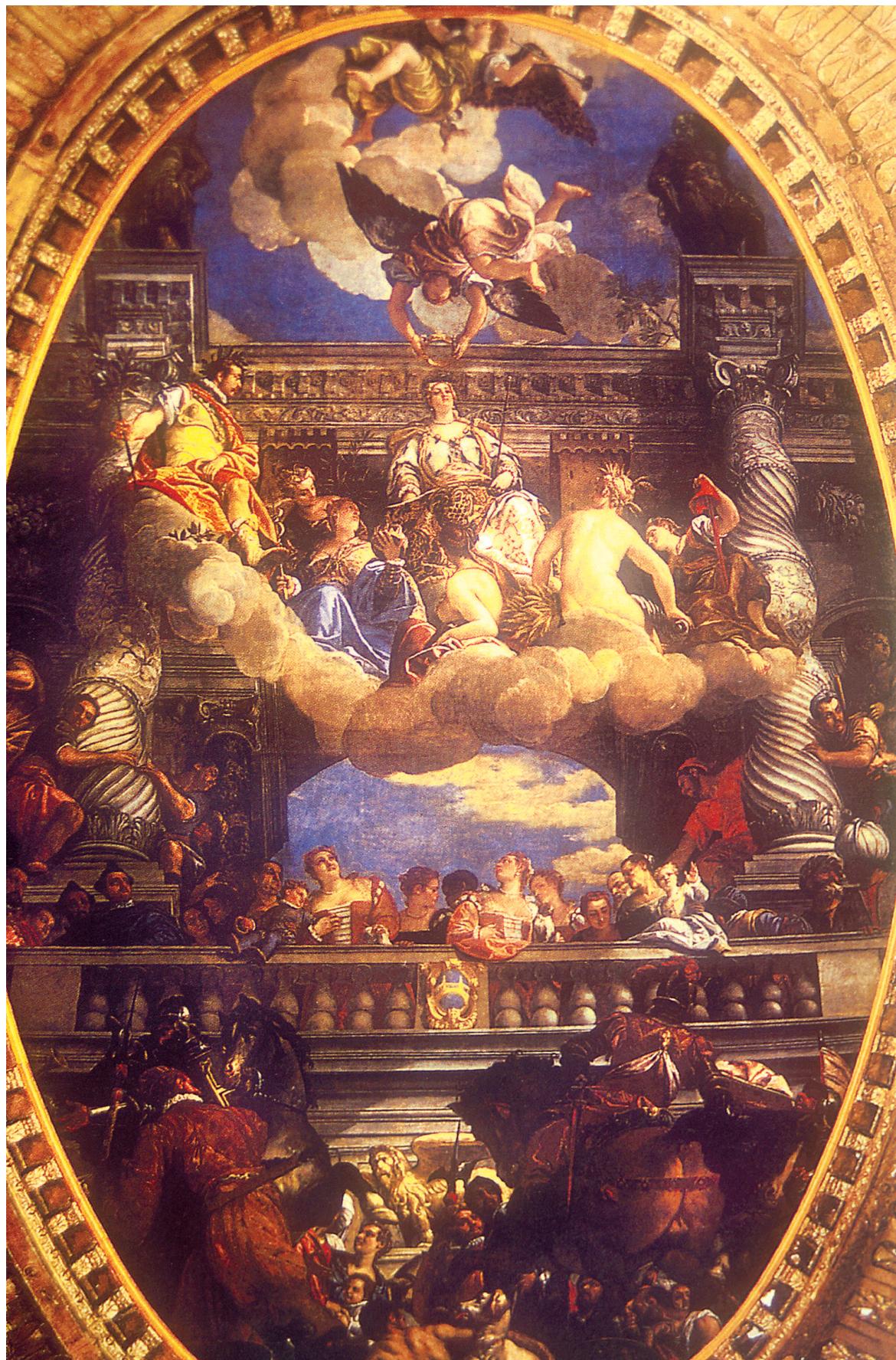


Fig. 8. *Triunfo de Venecia*, por Verónés, ca. 1585.



Fig. 9. Ascensión de Cristo de la Iglesia de San Juan de Parma, por Corregio, 1520 -1523.

nales y por períodos) que conoció esa centuria en materia artística. ¿Cómo, si por “barroco” en el siglo XVIII se entendió lo “extravagante”, lo “risible” o lo “imperfecto”, podemos usar impunemente tal vocablo sin entender o cuestionar lo injusto que resulta para una época y arte de tanta diversidad como fue aquella? Quizá sólo nos quede repetir, con Bialostocki, que “a la vista de la pluralidad del problema, debemos aceptar un compromiso: ...subrayar la rica variedad del arte del siglo XVII y... el hecho de que el carácter “retórico” común de sus creadores y de... sus obras es propio de un arte que... fue creado... para ejercer su efecto sobre los hombres, ilustrándoles, cautivándoles y commoviéndoles”.³¹



Fig.10. *Caballo encabritado y jinete*, por el taller de Leonardo Da Vinci, ca. 1508.

Fig.11. *Venus y cupido* (copia de Tiziano) por P. P. Rubens, ca. 1600-1612.



NOTAS

- 1 Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Ed. Gredos, Madrid, 1983, pp. 153; Winckelmann, J.J., *Historia del Arte en la Antigüedad*, 1763 (reedición de Ed. Iberia, Barcelona, 1984).
- 2 Corominas, J., *Idem*, pág. 512.
- 3 Checa, Cremades, F. et alt., *Guía para el estudio de la historia del arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1980, págs. 87-88, y Tansey, R. G. y Kleiner, F. R., *Gardner's Art through the Ages*, Harcourt Brace College Publishers, Fort Worth, 1996, pág. 416.
- 4 Corominas, J., *Idem*, pág. 88, y Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua española*, Madrid, 2001, pág. 295; Kurz, O., "Barocco. Storia di un concetto", en *Barocco europeo e barocco veneciano*, Venecia, 1962.
- 5 Briganti, G., "Barocco: strana parola", *Paragone*, I, 1950; Checa Cremades, F. et alt., *Idem*, pp. 115-116; Checa; Diderot y D'alembert, *Encyclopédie II*, Paris, 1758; Bialostocki, J., "Barroco": Estilo, época, actitud", *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, pág. 81, Barral Ed., Barcelona, 1973; Milicia, *Dizionario delle Belle arti del disegno*, Bassano, 1797; Ponz, A., *Viaje de España*, Tomo I, Madrid, 1772.
- 6 Croce, B., *La storia dell' età barocca in Italia*, 1929.
- 7 Burckhardt, J., *El cicerone*, Ed. Iberia, Barcelona, 1953 (1855); *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Hijos de J. Espasa, Tomo VII, Barcelona, 1925, pág. 949.
- 8 Wölfflin, H., *Renacimiento y Barroco*, Ed. Comunicación, Madrid, 1977 (1888), y *Conceptos fundamentales para la historia del arte*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1961 (1915).
- 9 D'ors, E., *Lo barroco*, Ed. Aguilar, Madrid, 1964 (1935); *Enciclopedia Universal Espasa*, VII, Barcelona, 1925, págs. 949-952.
- 10 Pollit, J. J., *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge University Press, 1986, pp. 79-126.
- 11 García y Bellido, A., *Arte romano*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1979, pp. 455-472, y Tansey, R. G. y Kleiner, F. R., *Gardner's Art through the Ages*, pág. 818.
- 12 Así, en la citada edición de la *Enciclopedia Universal Espasa*, VII, en la pág. 949, se afirma que "todos los estilos y todas las artes aplicadas han producido edificios, esculturas, cuadros, armaduras y toda clase de manifestaciones artísticas, que bien pueden calificarse de verdaderos barroquismos; desde este punto de vista, cada época tiene su barroco, mientras no todas las construcciones artísticas de los siglos XVII y XVIII pueden comprenderse en este estilo", siendo, a juicio del redactor de la voz en la citada enciclopedia, ésta "la nueva acepción artística de la palabra". Véase también Focillon, H., *La vida de las formas*, Ed. Ateneo, Buenos Aires, 1947 (1936), Azcarate J. M. de, "Teoría y función del arte", en *Historia del arte* de Ed. Anaya, Madrid, 1992, pp. 14-16.
- 13 VV.AA., *Manierismo, Barocco, Rococo. Concetti e termini. Congreso internacional*, 1960, Roma, 1962; Bialostocki, J., "Barocco: estilo, época y actitud" (1958), en *Estilo e iconografía*, Barral Ed., Barcelona, 1973, pp. 79-107; Castedo, L., "El Barroco en Europa. Transplante y modificaciones americanas", pp. 233-262, en *Historia del arte Iberoamericano*, I, Ed. Andrés Bello y Alianza Editorial, Madrid, 1988; Gutiérrez, R. (editor), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, y *Enciclopedia...Espasa*, *Ibidem*, pág. 949.
- 14 Mueller, J. H., "Baroque _is it a datum, hypothesis or tautology?", *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, XII, 1954, núm. 4, pp. 421-437; Martín, J. R., "The Baroque from the point of view of the art historian" *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, XIV, 1955, núm. 2, pp. 164-170; Tatarkiewicz, W., *Historia de la Estética, III. La estética moderna, 1400-1700*, Ed. Akal, Madrid, 1991; Peyre, F., *¿Qué es el clasicismo?* Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1966 (1933); Hautecoeur, L., *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, 1943-1957.
- 15 Tapie, V. L., *Barroco y Clasicismo*, Ed. Cátedra, Madrid, 1978 (1957); Bazin, G., *Baroque and Rococo*, Thames and Hudson Ltd., Londres, 1989 (1964), pp. 6-10.
- 16 Tansey, R. G. y Klainer, F. R., *Gardner's Art through the Ages*, págs. 818-820.
- 17 Carducho, V., *Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1633; Bellori, G. P., *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma, 1672, I, pp. 3-15 (Apéndice a la obra *Idea* de E. Panofsky, Ed. Cátedra, Madrid, 1984, pp. 121-129); Chilvers, I. (editor), *The concise Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford Univ. Press, 1990, pp. 4, 67.
- 18 Ibidem, pp. 78-80, 273, 423, 106-107 y 467; Martín Gonzalez, J.J., *Historia del arte, II*, Ed. Gredos, Madrid, 1978, pág. 87; Bialostocki, J., *Ibidem*, pág. 85.
- 19 Ibidem, pág. 85.
- 20 Panofsky, E., "El Clasicismo" en *Idea*, Ed. Cátedra, Madrid, 1984, pp. 93-101; Bellori, G. P., *Ibidem*; Tansey, R. G. y Kleiner, F. R., *Gardner's Art through the Ages*, págs. 833-834; Greenhalgh, M., *La tradición clásica en el arte*, Ed. Hermann Blume, Madrid, 1987, pp. 159-172.
- 21 Bialostocki, J., *Ibidem*, pp. 88-89 y nota 64; Wittkower, R., *Gian Lorenzo Bernini*, Alianza Ed., Madrid, 1990, pp. 18-19 y Fig. 10; Stokstad, M., *Art History*, Harry N. Abrams, Inc. Publ, York, 1995, pág. 762.
- 22 Chilvers, I., *Ibidem*, pág. 184; Haskell, F. y Penny, N., *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Alianza Ed., Madrid, 1981, pp. 166-169, lám. 77; Tansey, R.G. y Kleiner, F. R., *Gardner's Art through the Ages*, pp. 161-163, 867 y 875. Sobre Lebrun y el clasicismo académico en Francia, véase Greenhalgh, M., *La tradición clásica en el arte*, pp. 186-189.
- 23 Greenhalgh, M., *Ibidem*, pp. 198-201; Tansey, R.G. y Kleiner, F. R., *Gardner's Art through the Ages*, pp. 870-874.
- 24 *Ibidem*, pp. 770-771 (Il Gesú) y pp. 820-822, Fig. 24-1 (Sta. Susana) y 24-2 (Vaticano), y Bialostocki, J., *Ibidem*, pp. 85-86.
- 25 Bellori, G. P., *Ibidem*, pp. 3-15; Bazin, G., *Baroque and Rococo*, pp. 14-23; Stokstad, M., *Art History*, pp. 753-759 y 345-347.
- 26 *Ibidem*, pp. 756-757; Krautheimer, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Ed. Cátedra, Madrid, 1984, pp. 66-64, Fig. 23; Martin Gonzalez, J. J., *Historia del arte, II*, pág. 131; Tansey, R.G. y Kleiner, F. R., *Gardner's Art through the Ages*, pp. 786-787.
- 27 *Ibidem*, pp. 760-762 y 840-842.
- 28 Janson, H. W., *History of Art*, Harry N. Abrams, Inc, Nueva York, 1991, pp. 491-492; Tansey, R.G. y Kleiner, F. R., *Gardner's Art through the Ages*, pp. 848-851.
- 29 *Ibidem*, pp. 818-820.
- 30 Bialostocki, J., *Ibidem*, pp. 79 y 99.
- 31 *Ibidem*, pág. 98.



Teresa Gisbert / Bolivia



EL CIELO Y EL INFIERNO
EN EL MUNDO VIRREINAL DEL SUR ANDINO

José Lopez de los Ríos. *El infierno* (detalle). Iglesia de Carabuco (La Paz) con la boca de Ileviatán a la derecha y la rueda que Tritura a los condenados a la izquierda. Al pie escenas de la vida del dios Tunupa.
Fotografías gentileza del autor.



*Dedico este texto a mi hijo Andrés
con quién aprendí mucho sobre estos temas.*

LOS INFERNOS ANDINOS Y LOS PECADOS DE LOS INDIOS

José López de los Ríos firma una serie de lienzos sobre las Postrimerías existente en la iglesia de Carabuco. Este tipo de composiciones fue muy popular en las tierras altas, sobre todo en las doctrinas de indios; ya los jesuitas mandaron pintar un conjunto con estos temas en la “iglesia de indios” del Cuzco. El texto de dice: “y ha avido notables mudanzas y conversiones de yndios con la consideración de juicio y gloria y penas de los condenados, que está todo pintado por las paredes de esta yglesia y capilla y particularmente con las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los yndios”.¹ Guamán Poma al hablar de los indios pintores se refiere también a la temática de las Postrimerías diciendo: “y en cada iglesia haya un juicio pintado (y) allí (se) muestre la venida del Señor al juicio, el cielo y el mundo y las penas del infierno”.

Ambos textos muestran que desde el siglo XVI el tema de los Novísimos era uno de los preferidos por doctrineros y que estaba presente en las iglesias de indios; esto los familiarizó con la visión de la muerte, el pecado, el demonio y el infierno. Son pinturas que reflejan el pensamiento de la época expresado en la obra de algunos jesuitas como el libro de Eusebio de Nieremberg “De lo temporal y lo eterno”, cuyos grabados fueron copiados en Cuzco y en las misiones de Chiquitos, y el de Jerónimo Nadal, donde hay grabados específicos sobre las Postrimerías.²



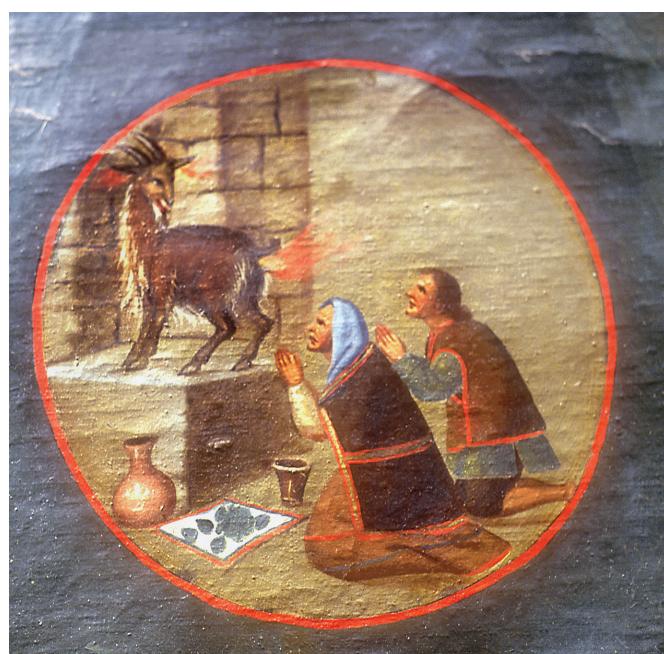
Leviatán o la boca del infierno, según Guamán Poma de Ayala.

Con estos antecedentes se explica la existencia de estos grandes conjuntos en los pueblos de indios; algunos son tan espectaculares que cubren, con sólo los temas de muerte, juicio, infierno y gloria, toda la nave del templo. Los principales conjuntos en el área sur andina son los de Carabuco (1684) y Caquiaviri (1739), ambos en el departamento de La Paz (Bolivia) y el de Huaro en Cuzco (Perú). Este último pintado por Tadeo Escalante en 1804. Hay un “Infierno” y un “Juicio Final” en Collana (La Paz), parte quizás de una serie parcialmente perdida. Finalmente hay una pintura que representa “El pugatorio y el infierno” conjuntamente, que está en Sorocachi (Oruro). Las pinturas de Huaro y Sorocachi son murales. La imagen más antigua que tenemos del infierno es el dibujo de Guamán Poma de Ayala que muestra tan solo la boca de Leviatán.

Fuera de los ejemplos descritos, que originalmente constaban de cuatro o más composiciones independientes, hay representaciones de las cuatro “Postrimerías” en un solo lienzo como el que existe en la parroquia de San Jerónimo (Cuzco).

No siempre se pintaron estos conjuntos completos, sino que usualmente tan solo se representa el “Juicio Final” que incluye en sí visiones del cielo y del infierno. El ejemplo más antiguo en territorio boliviano es el de la iglesia de Curahuara de Carangas (Oruro, fechada en 1608, está toda pintada al temple sobre el muro de la nave principal; este “Juicio Final” fue repintado en 1777. Entre otros ejemplos podemos citar el “Juicio” pintado por Quispe Tito (firmado) para el convento franciscano de Cuzco, y el que pintó Holguín para la San Lorenzo de Potosí (1708), parroquia de los indios de Carangas de Oruro. Es significativo que, tanto Holguín como Escalante, coloquen su autorretrato en la representación del “juicio”.

El indio está presente en la mayoría de estos conjuntos que, como queda dicho, fueron pintados expresamente para parroquias de indios a quienes se les mostraba el “juicio y gloria y penas de los condenados..... particularmente con las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los yndios”. El indígena es identificable en estas pinturas por la falta de barba y bigote, y por el corte de melena, algunas veces lleva “lucchu” o el “llauto” incaico. Entre los indios identificables está en el “Juicio” de Caquiaviri un cacique, el cual es llevado al cielo por un ángel; los símbolos indígenas como el “uncu”, aparecen entre los despojos de la muerte en el lienzo respectivo; y, en el mismo lienzo hay varios quereros que portan los demonios; también se representa el pecado de idolatría con dos indios pacajes adorando a un macho cabrío (representación del demonio)



Anónimo de 1739. Iglesia de Caquiaviri (La Paz). Detalle del lienzo sobre la muerte mostrando el pecado de idolatría. Dos indios pacajes adoran al demonio en forma de macho cabrío, ofreciéndole coca y chicha que escancian con un cántaro y un kero.



José López de los Ríos. *El Infierno* (detalle). Iglesia de Carabuco (La Paz). El pecado de idolatría en la parte superior del lienzo mostrando danzantes con los demonios que ofician de músicos. Dos mujeres indias dan de beber al demonio en sendos keros. Fotografía gentileza Carlos Rúa.

a quien ofrecen coca y chicha. En la parte superior del Infierno de Carabuco donde se muestra muerte y los pecados tanto de indios como de españoles y criollos, puede verse un grupo de indios bailando y haciendo música, escena que da una idea de lo que fue el movimiento denominado “Taqui-Oncoy”³ que tuvo lugar a fines del siglo XVI y en el cual hubo grandes danzas –y borracheras– invocando a los antiguos dioses para que expulsen al Dios de los cristianos y a los invasores que lo trajeron. Los bailarines se mezclan con los demonios y uno de ellos recibe ofrenda de chicha de dos mujeres que arrodilladas le ofrecen sendos keros.⁴ El cuadro lo mandó a pintar el cura Joseph de Arellano como consta en el libro de fábrica de la iglesia donde hay varias partidas indicando el pago que hizo al pintor José López de los Ríos.⁵ Es importante consignar que en la serie de Carabuco se ha colocado la leyenda del dios Tunupa, el más importante del Collao, dios que sobrevive a través de estas pinturas como “el santo”, en una

secuencia de pequeños recuadros que muestran etapas de su vida, estos recuadros están colocados en la parte baja de los diferentes lienzos.⁶

Las series de Carabuco y Caquiaviri tienen variantes con respecto la concepción tradicional de las “Postrimerías” que consideran solo los cuatro pasos últimos del hombre: muerte, juicio, infierno y gloria. En Caquiaviri se ha añadido un lienzo con la “Adoración del Anticristo” y en Carabuco “La muerte” está colocada en la ceneta superior del cuadro del Infierno y en lugar de éste se ha pintado un interesante lienzo sobre el Purgatorio, donde protagonizan el hecho, tanto San Gregorio como la Virgen de Pomata que preside el hecho.⁷ Es iconografía poco común pues, salvo excepciones, el purgatorio suele representarse muy tardíamente y siempre ligado a la Virgen del Carmen.

En todos los lienzos, junto con los indígenas, están los africanos y los blancos; caracterizados los primeros con sus rasgos físicos, y los segundos por llevar bigote y barba.



Detalle del lienzo anterior con la ofrenda al demonio. Fotografía gentileza Carlos Rúa.



La Virgen del Carmen, precedida por la Trinidad, saca almas del purgatorio; aquellas que fueron salvadas, vestidas de blanco y con luminarias, la rodean.



"El calendario de los pastores". Libro devoto de la edad Media que muestra las penas del infierno, nótese la rueda a la que van atados los pecadores, tema que es reelaborado en Caquiaviri, Carabuco y Huaro.

Se trata de mostrar que penas y premio es igual para todos. Es interesante el “Juicio Final” de Curahuara que en la parte del infierno muestra a un conquistador (con casco y armadura) personificando el pecado de la “ira”. Valga la ocasión para indicar que la iconografía del infierno es medieval con las siguientes características: está presente el demonio Leviatán⁸ tragándose a los condenados, éstos reciben diferentes penas según sus pecados, así al avaro se le hace tragar oro derretido, al libidinoso se lo comen los sapos, etc. Cada pecado se identifica con un animal, por ejemplo la gula está representada por el cerdo, la pereza

por el asno, la soberbia por el pavo real, la envidia por el perro, la lujuria por el sapo y la serpiente, y la ira a veces se representa con un león y la avaricia con la urraca.

Finalmente cabe preguntarse ¿que llevó a los doctrineros a seguir con la representación del infierno y los pecados de idolatría en los siglos XVII y XVIII? Sin duda, el problema de la idolatría no estaba superado, así sabemos que aparece en Callapa, pueblo cercano a Caquiaviri, un indio pacaje llamado Pablo Chapi a quien se acusa de “*imposturas y supercherías sacrilegas...*” que fueron cometidas en torno al año de 1744.⁹



Juicio Final (detalle del infierno) anónimo. Pintura mural existente en Curahuara de Carangas (Oruro, Bolivia). Junto a la rueda de suplicios, un conquistador condenado por el pecado de la ira.



La danza de los diablos en Paucartambo (Cuzco, Perú). Los pecados capitales están identificados por los respectivos animales. En primer plano "la gula" con el rostro de un cerdo.



Anónimo cuzqueño. *Santa Gertrudis ante la Virgen de la Merced*. La aparición tiene lugar en un jardín ideal.

LAS REPRESENTACIONES DEL CIELO

Contraparte del mal, del demonio y del infierno, es la contemplación del Cielo. Este se presenta en varias formas:

1) Cuando se trata de una visión celestial, generalmente contemplada por algún santo mientras vive en la tierra, el cielo suele presentarse como un jardín florido, de acuerdo a la imagen que trasmítieron los doctrineros del Paraíso Celeste en el catecismo de 1584.¹⁰ Esta imagen responde a una creación del renacimiento que incorpora a la idea de “paraíso” una larga tradición oriental que muestra a éste como un jardín.¹¹

2) Generalmente en la pintura virreinal el cielo se representa como un conjunto jerarquizado de los seres que lo habitan: la Trinidad en la cúspide y en torno a ella los ángeles, María y San Juan Bautista están a los pies; luego vienen los apóstoles, los patriarcas bíblicos y los padres de la Iglesia; los mártires y santos más connotados; los fundadores de órdenes religiosas y, finalmente, la población femenina con las santas mártires, las fundadoras, y algunas monjas santificadas. Esta estructura corresponde a aquello que la Edad Media denominó “Empíreo”.

3) Existen pocas variantes en este “cielo jerarquizado”, así en Huaro tiene al pie el retrato del pintor y un personaje con cuatro cabezas que soplan, que sin duda se trata de la representación tradicional de los cuatro vientos: euro austro, boreas y aquilón, que impulsan el espacio celeste sobre la tierra.¹²

Otro ejemplo interesante es el del cielo de Carabuco compuesto en torno a la cruz, que es el símbolo de este pueblo. Según la tradición un “santo varón” llamado Tunupa por los indios collas, llegó a la zona predicando el bien y portando una cruz. Este “santo” fue sacrificado y su cuerpo más la cruz que portaba fueron arrojados al lago Titicaca. La composición de este “cielo” tiene al centro a San Bernardo sujetando la cruz, rodeado por ángeles portadores de los símbolos de la Pasión de Cristo; encima están los santos y santas, a ambos lados de la cruz¹³; En la parte superior están los apóstoles, San Juan Bautista, San José, San Joaquín y Santa Ana. Finalmente, en el Empíreo, se ha colocado la Trinidad con María al pie.



Imagen del “cielo jerarquizado”. Anónimo. Museo Nacional de Arte. La Paz, Bolivia.

4) En el cielo espiritual hay una última variante que nos lleva a una forma propia de la iconografía bizantina que representa el “cielo” en una de las bóvedas del templo, tal ocurre con la cúpula que antecede al presbiterio de la Iglesia de Tiahuanaco (La Paz, Bolivia). Esta composición está concebida en forma circular con la Trinidad en el centro; los ángeles, San Juan Bautista y San José con Santa Ana en el primer círculo, en el segundo están los apóstoles y los patriarcas, y en los dos últimos los santos y santas fundadoras. Es pintura al temple sobre lienzos que se adhirieron a la cúpula con una pegamento natural. Es un ejemplo único por el que tenemos que remontarnos a las cúpulas del mundo griego medieval, no sabemos como llegó a los andes esta iconografía tan arcaica; quizás tenemos que pensar en los varios artistas que desde el mundo del cercano oriente llegaron a esta zona en el siglo XVI.¹⁴



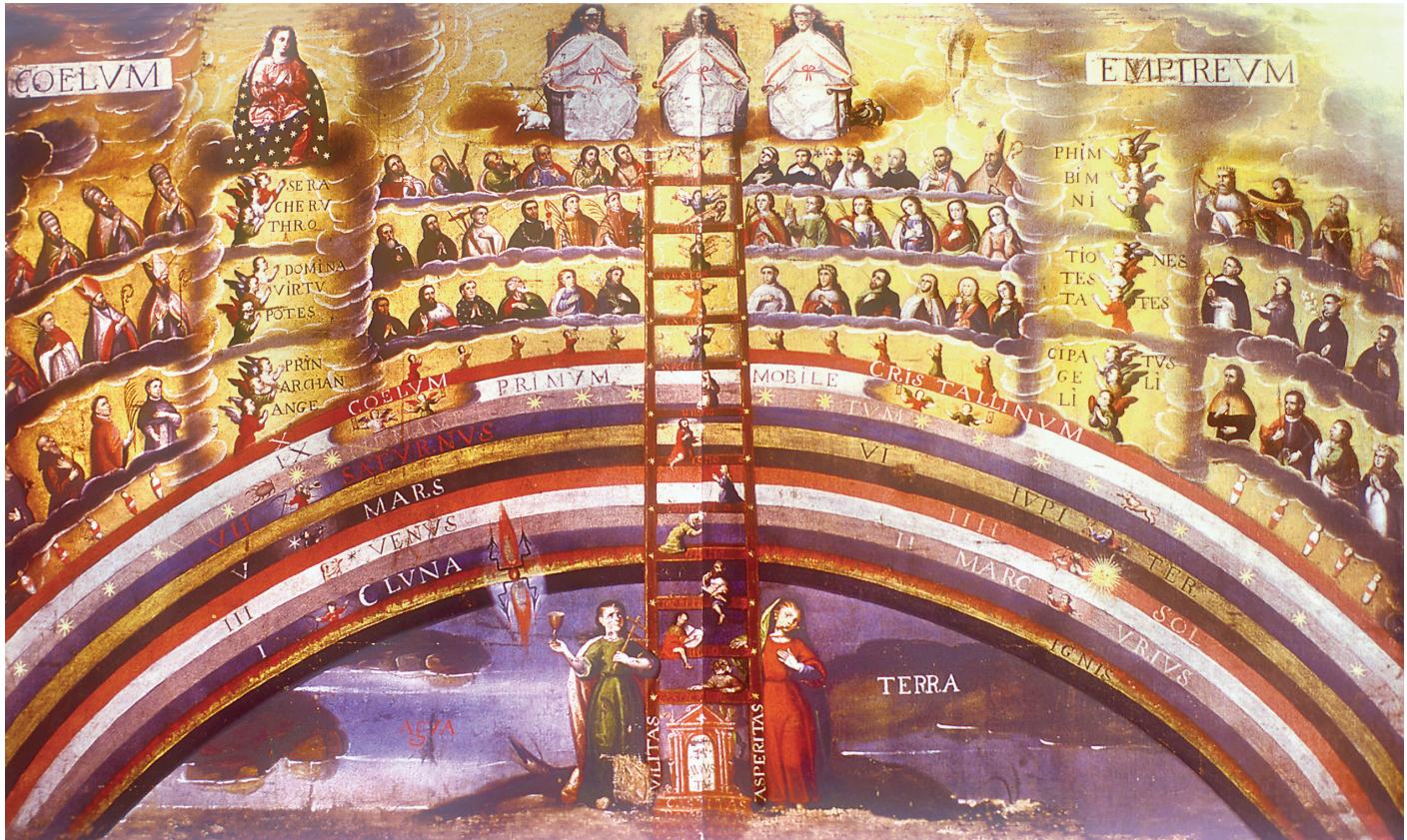
José López de los Ríos. El cielo concebido en torno a la cruz y los símbolos de la pasión (detalle). Iglesia de Carabuco. La Paz, Bolivia.

5) Los “cielos” hasta aquí descritos están dentro de la ortodoxia, pero hay otros, fuertemente influidos por la tradición greco-romana. Se trata de una concepción científica del cielo que es propia de la patrística, la cual maneja muy bien los textos clásicos.

Esta concepción celeste cuyas bases científicas se remontan a la antiguedad clásica expresada en las obras de Platón y Aristóteles, y a las concepciones medievales del cielo, tuvo su reflejo en el arte andino, como puede verse en la portada de la Iglesia de San Lorenzo de Potosí donde se representa la teoría de Platón según el cual las esferas celestes se mueven impulsadas por el canto de ocho sirenas.¹⁵ Esta composición tuvo tanto éxito que, con variantes, se repite en otros edificios potosinos como la iglesia de Salinas de Yocalla y el Santuario de Manquiri. También se muestran

las esferas de los cielos, identificado cada uno de ellos con los astros y su dios respectivo, en una pintura cuzqueña descubierta por Ramón Mujica.¹⁶ Finalmente tenemos ejemplos en la literatura y la filosofía que circulaba en Charcas, la cual nos muestra hasta qué punto la sociedad virreinal compartía de estas ideas. Me refiero a la obra teatral “Coloquio de los once cielos” descubierta por Andrés Eichman en un convento de Potosí¹⁷ y al texto del jesuita José de Aguilar que en el tomo segundo de su *Cursus Philosophicus*, en el capítulo “Tractatus in Libros Aristotelis de Mundo, Coelo, Metheoris & Affectionibus animantium”, da esta concepción cosmológica que era enseñada en la Universidad de San Francisco Xavier de la ciudad de La Plata (hoy Sucre).

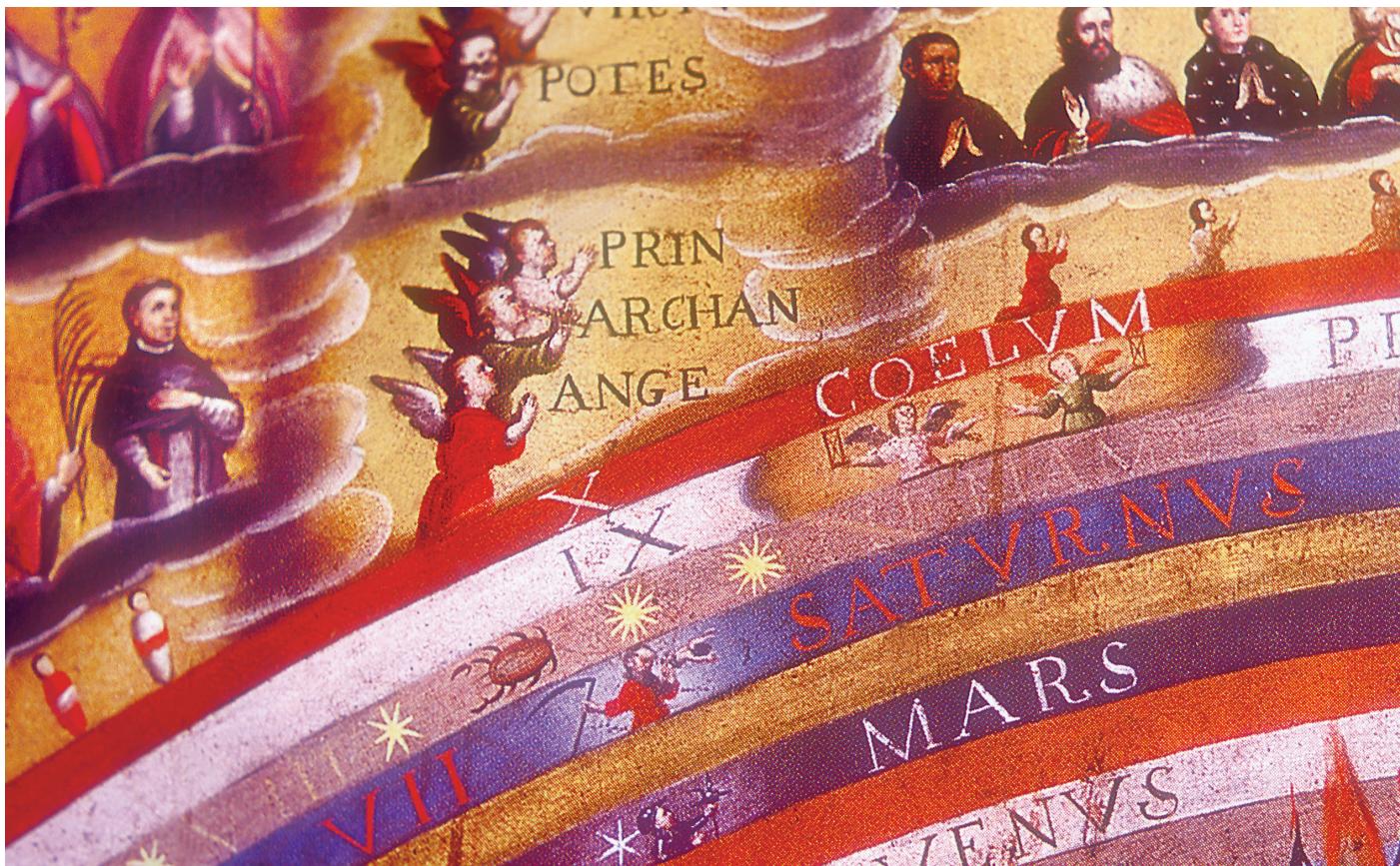
En la pintura cuzqueña aludida está representada la Tierra con sus mares, en ella hay una puerta flanquedada por



Anónimo cuzqueño. Alegoría del firmamento con la representación de los 7 cielos de los planetas, más el círculo de las estrellas fijas donde está el zodíaco, mas el "cristalino", el "primer móvil" y el "empíreo", colección particular, Lima.



Giovanni de Paolo. Una de las ilustraciones a la "Divina Comedia" de Dante la cual muestra los círculos celestes correspondientes a los siete planetas que giran en torno al círculo de las estrellas fijas donde está el signo zodiacal de "Géminis". Los planetas correspondientes se representan, en fila, al pie. Dante y Beatriz contemplan la escena.



Detalle del lienzo anterior.

la Fe y la Caridad y una escalera con doce peldaños que, atravesando los ocho cielos, llega al “Empíreo” donde está Dios. Cada cielo tiene un color, y en estos cielos materiales se muestran los planetas, las estrellas y el zodíaco; sobre ellos está el círculo del “Primer motor” que los anima, mostrándose luego el “Cristalino” donde hay dos grupos de niños: los niños del Hornero de Babilonia y los que murieron sin bautizo, estos últimos en forma de bebés. En el “Empíreo” están, a ambos lados de la escalera, los santos y los ángeles, estos últimos dispuestos según los nueve coros del Dionisio Aeropagita.¹⁸ Este lienzo está tan próximo a la obra de teatro aludida que parece ilustrarla.

La pieza teatral estudiada por Eichman se publica con una introducción que explica cómo la obra se basa en las Etimologías de San Isidoro. Se trata de un “Coloquio” donde *“los diversos cielos disputan por la preeminencia en los festejos de la Purificación de la Virgen”*, donde la concepción clásica y medieval del universo físico muestra a éste constituido por esferas concéntricas o “cielos” que giran alrededor de la tierra. El concepto cristiano, basado en La

Física de Aristóteles, concibe un primer motor movido por Dios; antecede a este cielo, que es el penúltimo, el “cristalino” por medio del cual se pasa de las esferas inferiores (o terrestres) hacia el mundo sobrenatural donde está Dios (Primus mobile) y hacia el “Empíreo” o Paraíso. Se forman así ocho cielos visibles y tres invisibles.

Los cielos visibles son como esferas compactas cada una de las cuales contiene un planeta en el siguiente orden: la Tierra y el círculo de fuego con que se inicia el diálogo, luego se representa el círculo de la Luna, el de Mercurio, el del Sol, el de Marte, el de Venus, el de Júpiter, el de Saturno y el círculo de las estrellas fijas con el Zodíaco en él. A estos ocho cielos, como queda dicho, se añade el “Cristalino” el “Primer Móvil” y el “Empíreo” con lo que se llega al número de once.

El “Coloquio” de Potosí presenta a estos cielos identificándose con su respectivo planeta y el dios correspondiente, además todos ellos se hallan relacionados con las notas musicales¹⁹, no olvidemos que es la música, según Platón, la que mueve la estructura de los cielos. La

presencia pagana se justifica por la implicancia moral que adquieren los dioses de la antiguedad a través de los teóricos del renacimiento como Marcilio Ficino, Perez de Moya y Alaciati, entre otros. Esta misma relación se presenta en la Divina Comedia de Dante.²⁰

La relación dios-cielo-planeta se puede ejemplificar con algunos versos del “Coloquio”, como el que sigue y que se refiere al “Segundo cielo”.

Mercurio asiste en mi esfera
y aunque es el menor planeta
le adoraron en la tierra
por el dios de la elocuencia
.....es inventor de la música
y por eso entre los astros
es la estrella única
que baila y da sus saltos
y puesto que hoy se hacen lenguas
en elogios de María,
yo soy el que concurro
a la música y la alegría.

Eichaman supone que el “Coloquio” fue escrito después de 1687, ya que el manuscrito fue encontrado en el Convento de Santa Teresa de Potosí que fue fundado en esa fecha. Lo coloca en la primera mitad del siglo XVIII y supone que su autora pudo ser una monja. Nosotros creemos que no se puede descartar la autoría de José de Aguilar jesuita, o por lo menos su influencia, ya que en su “Curso de Filosofía” dice, en la parte referente al “Tratado del cielo” impreso en Sevilla en 1701(tomo II, pag 525) “*Coelorum structura ita se haber. Supra terram est aqua, supra aquam aer, supra aërem primum coelum, quod est fluidum, ut ian videvimus, in cuius superficie versus nos est Luna; intus verò magis versus profunditatem est Mercurius, postea Venus, diende Sol, Mars, Jupiter, Saturnus. Supra hoc Coelum primum est aliud coelum solidum, quod firmamentum dicitur, in coque sunt stellae, & sydera fixa, sicut clivus in tabula sua gemmae in annalo. Sequitur ultimo aliud coelum....appellaturque Impireum Sedes Dei, & Beatorum Celum.*” Como puede verse por este texto las ideas que se muestran en el “Coloquio” así como en la pintura cuzqueña eran difundidas por el jesuita limeño José de Aguilar en sus clases y, probablemente también, en sus muy famosos sermones.²¹

Es evidente que, por lo menos en lo retórico, primaba una concepción cosmológica medieval que se adaptaba a las imágenes que la intelectualidad virreinal daba al cielo,



La sirena tañendo un charango en el cielo, junto al sol y las estrellas, más un ángel músico colocado sobre la columna, lo que indica que la música anima el movimiento de los astros. Portada de la iglesia de San Lorenzo. Potosí, Bolivia.

ello no descarta el que científicamente se conocieran obras más modernas como las de Copérnico o Galileo. Sabemos que este último se conocía en Charcas pues Alonso Barba cita el “*Sidereus Nuncius*” en su obra ²² y en 1650 el capitán Juan Vazquez de Acuña escribe unos folios (impresos) titulados “*Galileo Galilei, filósofo y Matemático el más Célebre*”, en ellos se dice que Acuña era de la Orden de Calatrava y que en su texto “*recogió de diferentes noticias las que aquí se dan de Galileo, y las dedicó a Juan de Figueroa Regidor de la ciudad de Lima, Ensayador mayor de la casa de la moneda de Potosí, y Familiar del santo Oficio, como a profesor de las ciencias y curiosidades, que en ellas se hallan*”,²³ Acuña estuvo un tiempo en Huancavelica.

Es evidente que la corriente científica de la que formaron parte personas ligadas al quehacer minero como Barba y Acuña no influyó en la poética imagen del cielo a la que la sociedad virreinal se había acostumbrado, donde los planetas (y sus respectivos dioses) precedían el cielo espiritual constituido por el Empíreo en el que reinaba Dios rodeado de sus ángeles; todo ello animado por la música celestial de la que estaban encargados simultáneamente (según los casos) ángeles, sirenas y planetas. La portada de San Lorenzo de Potosí, el lienzo de Cuzco, el “Coloquio” de las carmelitas y el “Tratado” de Aguilar son el testimonio de los sueños cosmológicos con los que adormecía su conciencia la sociedad virreinal.

NOTAS

- 1 Vega, Antonio de la, *Historia y narración de las cosas sucedidas en este Colegio del Cuzco desde su fundación hasta hoy 1 de noviembre, Día de Todos los Santos, año de 1600*, pag. 42 y 43. Edición de Vargas Ugarte, Lima 1948.
- 2 Nadal, Jerónimo, *Imágenes de la Historia Evangélica*. Barcelona 1975. Láminas 98,99 y 135, El libro se publicó por primera vez en 607 bajo el título de *Adnotationes et Meditationes in Evangeliae*.
- 3 Taqui Oncoy, textualmente quiere decir “enfermedad de la danza”. pero con este nombre se conoce el movimiento indígena de carácter religioso que tuvo lugar en los andes a fines del siglo XVI en un último esfuerzo por expulsar a los conquistadores. Ver Millones, Luis (comp.), *El retorno de las Huacas*. Lima 1993.
- 4 Keros: vasos ceremoniales de madera, de origen incaico, que fueron utilizados por la nobleza indígena durante la colonia.
- 5 En el libro de fábrica de la iglesia de Carabuco hallamos, en el año de 1683, varias partidas como las que siguen: "Item de hechura de los cuatro lienzos grandes cuatrocientos ps." Item treinta libras harpilla para los lienzos noventa y siete pesos y cuatro reales". "Cien pesos a los carpinteros de hechura de los cuatro marcos". Firma estas partidas el bachiller cura de la parroquia Joseph de Arellano. En la nave de la iglesia están los cuadros reseñados en los documentos, y en uno de ellos hay la siguiente lectura: "El año de 1669 por el mes de noviembre entró a ser cura de este pueblo el bachiller Joseph de Arellano quien con devoto celo adornó la capilla mayor, hizo el coro y compró el órgano y estos cuatro cuadros por manos de Joseph López de los Ríos maestro pintor que los acabó el año de 1684 que fue promovido el dicho cura a la mayor de Chucuito por el Ilustrísimo señor D. Joan Queipo del Llano y Valdez Obispo de la ciudad de La Paz y Sr. del consejo de Su Majestad q. Dios guarde". Como se ve por el libro de fábrica y la inscripción de los cuadros éstos son de mano del maestro José López de los Ríos.
- 6 Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz 1980.
- 7 Por Purgatorio la iglesia católica entiende donde van las almas que mueren en gracia, sin haber pagado totalmente por sus culpas. Allí purgan sus culpas a fin de ser admitidos en el cielo.
- 8 Davidson, Gustav, en *A Dictionary of Angels* (Macmillan, New York 1967) nos dice que en el libro de Enoch, Leviatán es el dragón del mar, con carácter femenino. Leviatán es el nombre hebreo de la diosa Tiamat babilónica. En el salmo 14 la Biblia lo muestra como un hipopótamo o cocodrilo. Minois George, *Historia de los infiernos*. Ed Paidos, Barcelona 1994, pag 209.
- 9 Navarro, José María, "Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII: el *Planctus indorum christianorum in America peruntina*". Lima, 2001. pags. 24 y 37.
- 10 Gisbert, Teresa, *El Paraíso de los Pájaros Parlantes*. Ed. Plural, La Paz 1999.
- 11 Para comprender mejor la concepción del paraíso o cielo como jardín ver la obra MacDannell Colleen y Lang Bernhard, *Historia del Cielo*, Ed. Taurus, Madrid 2001. Ver capítulo "Los placeres del paraíso renacentista" págs 247-255. Son muy convincentes las imágenes de Fra Angélico sobre el cielo.
- 12 Gisbert, *op. cit.* fig 126.
- 13 Schenonne, Héctor, *Iconografía del Arte Colonial: Los Santos*, Vol I; Buenos Aires 1992, ver Bernardo de Claraval (pag 191) que es un santo ligado a los símbolos de la pasión.
- 14 Gisbert, *El Paraíso de los Pájaros Parlantes*, el capítulo "Los otros" pag. 264 Ed. Plural. La Paz 1999.
- 15 Platón, *La República*, (Libro X: De la estructura del universo). Gisbert-Mesa, *Arquitectura Andina*, La Paz 1997.
- 16 Mujica Pinilla, Ramón, *El arte y los sermones en el "Barroco Peruano"*. Banco de Crédito. Lima 2002.
- 17 Eichman, Andres, "El coloquio de los once cielos". Una obra de teatro breve del Monasterio de Santa Teresa de Potosí. en "Historia y Cultura" Ns. 28 y 29, la paz 2003. 12. Eichman, *op. cit.* pag 112.
- 18 Serafines, Querubines, Tronos, Potestades, Dominaciones, Principados, Virtudes, Arcángiles y Angeles.
- 19 Eichman, en *op.cit.* pag 97 dice: Según Pitágoras el movimiento de los planetas y el de la esfera de las estrellas fijas, producen un sonido universal que el hombre es incapaz de percibir...Este sonido equivale a las vibraciones de las ocho cuerdas que componen... la escala musical, en el siguiente orden: la Luna (mi), Mercurio (Fa), Venus (Sol), el Sol (La), Marte (Si), Júpiter (Do), Saturno (Re), y el Firmamento (Mi agudo).
- 20 La *Divina Comedia* de Dante fue bellamente ilustrada por Giovanni de Paolo, un pintor de la escuela sienesa contemporáneo del gran poeta John Pope-Hennessy, *Paradiso, The illuminations to Dante's Divine Comedy* by Giovanni di Paolo, Thames and Hudson London 1993). En la ilustración que muestra cuando Dante y Beatriz llegan al círculo de las estrellas fijas, se ven los siete círculos correspondientes a los respectivos planetas, diferenciados por colores. En el centro está el signo zodiacal "géminis" y al pie la representación de los planetas personificados con el dios correspondiente, desde el Sol en su carro de fuego hasta Saturno. La representación del universo material como una serie de círculos concéntricos también puede verse en el pintor español Juan Ricci, que su obra inédita que se guarda en Montecasino (Mss 469 págs 31 y 32) cuando describe los primeros días de la creación se ve a Cristo y su Madre en el imperio dentro de círculos concéntricos (que a veces se interpretan como arco iris). Ver Ricci, *La Pintura Sabia*, Edición de Fernando Marías y Felipe Pereda, Madrid 2002, pag.72ss.
- 21 Para la biografía de Aguilar ver Barnadas Josep, *Diccionario Histórico de Bolivia*, Sucre 2002, Tomo I, entrada correspondiente. Aguilar es incluido por Francovich Guillermo, en *La Filosofía en Bolivia*. Ed. Juventud, La Paz 1966, pag 33 ss.
- 22 Gisbert, Teresa, *Literatura Virreinal en Bolivia*. Ed. UMSA. La Paz 1968. Capítulo "La literatura científica", pag. 116 a 118.
- 23 Vargas Ugarte, Rubén, *Impresos Peruanos (1584-1650)*, Lima 1953, pag. 237.



Alexandra Kennedy Troya / Ecuador



Formas de construir la Nación:
**EL BARROCO QUITEÑO REVISITADO
POR LOS ARTISTAS DECIMONÓNICOS**



*D*os decenios después de la independencia del Perú, Manuel Ascencio Segura, hombre de ingenio aplebeyado –nos recuerda el investigador Antonio Cornejo Polar– se burlaba de que en las honras fúnebres en Lima del Mariscal Gamarra se hubiese reutilizado un túmulo dedicado a las honras fúnebres de virreyes y otros mandatarios coloniales; aunque lo más ofensivo parecía ser los epitafios escritos en griego y latín, incomprensibles para los asistentes a dichas exequias.

En el fondo... –nos dice Cornejo Polar– lo que irrita a Segarra no es tanto la reiteración de ornamentos coloniales cuanto la persistencia de una discursividad que se dice a sí misma y no considera para nada su comunicabilidad con los asistentes.

(Cornejo-Polar, 1994, 12-13)

En este caso, y muchos similares, podríamos empezar por preguntarnos si en efecto la imagen, lo visual, en estos primeros decenios del período independentista suponía una mera *ornamentación* inofensiva, tolerada o auspiciada, casi invisible, o si por el contrario al igual que la palabra –oral y escrita– aunque más lentamente, iba sufriendo un proceso de resimbolización apropiada para una comunicación poco erudita y por ello englobadora así mismo de un público más amplio acostumbrado, como sabemos, a consumir un imaginario religioso vasto y diverso.

Por mucho tiempo políticos e intelectuales reclamaron la presencia fuerte de una cultura colonial inalterada. José Martí insistió en algunas ocasiones *que la colonia seguía*

viviendo en la República. Y tuvo razón en cierta medida. Volvamos nuestros ojos a la cultura material. Pensemos en que durante el siglo XIX se siguieron utilizando técnicas constructivas, planos y ornamentación para la arquitectura civil y eclesiástica que parecían guardar estrecho vínculo con sus antecesores coloniales; no se diga en la escultura devocional cuyas figuras emblemáticas y sus formas de representación y consumo casi no sufrieron alteraciones debido a la demanda de millares de fieles que parecían mantener aún una práctica religiosa acorde con aquella piedad barroca que se había consolidado durante el siglo XVIII.

Pero Martí, como muchos otros, tuvo razón solo parcialmente ya que tanto en la literatura como en la arquitectura civil monumental como en las artes plásticas, especialmente en el dibujo y la pintura, se pueden empezar a desentrañar contenidos y formas nuevas e intenciones políticas o cívicas de una manera tangencial y solapada (Cornejo-Polar, 1994, 15).

Aunque en buena parte de los países latinoamericanos, aún no podamos hablar de modernas disquisiciones estéticas planteadas y analizadas públicamente y en donde el arte cobra una cierta independencia, parece estar claro que las imágenes empezarán a responder a nuevas historias que evidencian procesos lentos de desacralización del mundo y de la historia, pero –y esto es importante– oscilando aún entre la *simultaneidad contradictoria de dos tiempos diversos, con sus rationalidades diferenciadas en la conciencia de un solo sujeto* (Cornejo-Polar, 1994, 17).

Comencemos, entonces, nuestra historia aterrizando en una de las regiones artísticamente más sobresalientes



Antonio Salas, "Teniente coronel Mariano Castillo", serie: *Los generales de la Independencia*, 1824-1830, técnica mixta: aceite y proteínas sobre tela, 230x086cm., Quito, Archivo Flores Jijón, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

en Sudamérica durante el período de la Colonia: la Audiencia de Quito. Pocos años más tarde de su independencia sería parte de la Gran Colombia y definitivamente la República del Ecuador en 1830. Por aquellos años se daría inicio a procesos simultáneos para imaginar y crear la Nación, procesos que incluirían de manera irreversible la formulación de narrativas visuales como parte de discursos enunciados desde los diversos sectores de poder –el Estado, la Iglesia, la nueva burguesía terrateniente y los emergentes agroexportadores– narrativas que serían leídas de diversa manera según los distintos grupos receptores.

Tomemos como ejemplo uno de los encargos más sintomáticos de estos primeros años demandado al pintor Antonio Salas (1780-1860), entonces el más exitoso artista de la época. En 1824 fue solicitado por el general venezolano Juan José Flores, aliado de Bolívar, para retratar varios generales destacados en los procesos de independencia de Quito, consolidación de la Gran Colombia y victoria final en Tarqui (1829), contra los ejércitos peruanos. Finalmente en 1830 el “Ayuntamiento de Quito” o Distrito del Sur fue nombrado Estado libre con Flores al mando. A partir de entonces se le encargó al pintor un nuevo grupo de retratos y con ello completó 24 personajes (Vargas, 1975). Todos fueron pensados y pintados para figurar en una galería originalmente privada, aunque demandaban de un público que empezara a exaltar nuevos valores cívicos, a concebir un nuevo grupo –el militar– como el gran creador de la “Patria Moderna”. Pintados de cuerpo entero, sobre un pedestal corrido, de poses, trajes y gestos similares, lo único que les distingue son los rasgos de sus rostros, carnosos, llenos de vida y energía. En contraste, los cuerpos son planos, las charreteras y demás bordados de sus uniformes resaltan por la aplicación de sobredorados, propios de la pintura religiosa barroca. Un verdadero *mélangé* entre las nociones plástico simbólicas de un retratismo Neoclásico asimilado débilmente y una práctica decorativa barroca aún persisten te. ¿Podríamos hablar de un caso, entre muchos, de “conflictividad plástica” en donde los creadores de imágenes, al igual que los literatos, empezaban a apropiarse de modelos nuevos que redimensionaban en función de las necesidades expresivas de las nuevas formaciones sociales y el surgimiento de una retórica burguesa, republicana y liberal? (Moraña, 1994, 42).

Mas, Antonio Salas, aunque privilegiado por haber sido reconocido como el pintor más admirado de la primera mitad del siglo XIX, nunca pudo, supo o quiso abandonar del todo el lenguaje plástico del barroco, solicitado en la mayoría de comisiones religiosas, que recibió desde los

sectores públicos o privados. Por ello, no debe llamarnos la atención que tanto él como muchos otros pintores decimonónicos quiteños guardasen celosamente en sus talleres, decenas de grabados antiguos de los cuales seguían reproduciendo imágenes; y cuadros, esculturas o marcos coloniales, un incipiente colecciónismo particular, cosa que puede observarse en el mismo inventario de los bienes de Salas realizado en 1824. (Vargas, 1975, 9-11).

Tampoco extrañe que muchos pintores durante todo el siglo “restaurasen” o “retocasen” obra colonial de importancia. El mismo Salas, cofrade de Nuestra Señora del Rosario en la capilla de la iglesia dominica de Quito, se comprometió en 1823 a retocar 37 lienzos grandes, 10 medianos y 12 chicos. Al parecer, la capilla y todos sus adornos estuvieron totalmente renovados para la sesión de los cofrades el 4 de abril de 1830 en la cual se decidió la participación y salida en la procesión del Viernes Santo de los más importantes personajes de la época según riguroso ordenamiento. Poderosa como seguía siendo dicha cofradía, advertimos la incorporación de figuras relevantes militares a los cuales Salas ya había retratado, como vimos, por pedido del general Flores a quien entonces le tocó presidir dicha procesión, guión en mano. Otros participantes retratados por Salas fueron el general Vicente Aguirre, amigo íntimo de Sucre, nombrado *Huésped*. El coronel Comandante General de Armas Isidoro Barriga haría el papel de *Centurión*, bogotano, entonces jefe del Estado Mayor General en Quito y quien se casaría con la marquesa de Solanda, viuda del Mariscal Sucre, presente en esta ocasión en lo que se denominaba el *Convite de las Señoras*.

Parece estar claro el proceso de secularización que iba sufriendo la Iglesia Católica y el uso público de los espacios a efectos de señalar simbólicamente el accionar de los nuevos estamentos de poder. Los artistas, o muchos de ellos, se convirtieron en aliados estrechos de estas importantes transformaciones sociales, tema desarrollado en otros artículos.

También parece evidenciarse que en general el intelectual, pintores algunos de ellos y en el caso de Ecuador muy influyentes.

Orgánicos o marginales, ideólogos o enemigos del poder, ubicados en el seno o en las adyacencias de las emergentes instituciones burguesas... desde los albores de la emancipación [se convierten los intelectuales] en la piedra de toque de un imaginario nacionalista en el que los discursos metropolitanos, procesales y redimensionados por la élite criolla, se funden con las nuevas utopías que guían la vida independiente de



Antonio Salas, *El Corazón de Jesús (Ignem veri mittere)*, Quito, 1835, óleo sobre lienzo, 136x86cm., Loja, Monasterio de la Concepción. Fotografía Alexandra Kennedy Troya. ▲

América Latina.
(Moraña, 1994, 43).

Es el derecho que tendrán los hombres libres de crear su producción simbólica y en el proceso de crear la Nación, *recordando u olvidando selectivamente* ya que este proceso es al final un simulacro, una interpretación de lo que se desea ser (Achugar, 1994).

Rescate de estas páginas algunos puntos que han ido surgiendo: la importancia de lo visual o las narrativas visuales en la construcción simbólica de la Nación, la no linealidad de dicha construcción, es decir la superposición de valores tradicionales coloniales, premodernos y aquellos considerados progresistas, liberales y/o modernos, una suerte de selección deliberada en ocasiones, inconsciente en otras; la consideración de un público menos pasivo aunque este público sea aún una población pequeña, poderosa; un público al que se cree o desea *permeado* por el civismo, un civismo –una forma de secularización– que penetrará en los espacios más recónditos de las mismas iglesias.

La cita siguiente dice mucho sobre el pensamiento ecléctico que se iba generando.

Las artes –nos decía en 1894 el literato y político conservador ambateño Juan León Mera– *no solamente son un lujo de la humanidad civilizada, sino hijas de un pensamiento divino destinadas a servirla útilmente y hacerla más llevadera la vida.*

(Mera [1894], 1987, 292).

Enfilo mi propuesta hacia aquello del *recuerdo u olvido selectivo*, ejercicio que harían ciertos artistas decimonónicos sobre el arte, los artistas o las imágenes coloniales a modo de “rescate” de valores propios para afirmar la nueva república ecuatoriana. Sin embargo, tengamos cuidado en no confundir otro fenómeno que corría paralelo, aquel que podríamos denominar como *continuismo colonial*, cosa que efectivamente se dio durante todo el siglo en manos sobre todo de los sectores populares. La demanda del arte y la artesanía barroca religiosa era tan fuerte aún que a la vuelta a Quito de Chile en 1856 de otro gran pintor de la segunda mitad del siglo, Luis Cadena, se dice que:

Instaló su estudio con propósito firme de dar expansión a su fantasía de artista, pero las condiciones sociales le obligaron a pasar por la copia asfixiante de santos y vírgenes, único camino posible para los pintores pobres que tienen que vivir de su trabajo.
(Navarro, 1945, 228).

Corroboremos lo anterior transcribiendo uno de los tantos testimonios que sobre arte quiteño he recogido de los viajeros decimonónicos. Se trata de las palabras de Alfonso Stübel, un vulcanólogo alemán, extraordinario dibujante y promotor del paisajismo y de la ilustración científica en Ecuador que estuvo por estas tierras entre 1870 y 1874.

Quito es el emporio de la pintura de toda Sudamérica. Más de una docena de pintores están ahí ocupados todo el año en elaborar cuadros de santos que se venden en el mismo país o fuera de él. Esta industria –el precio de las pinturas se calcula menos por la ejecución que por su tamaño– se limita casi exclusivamente a la copia en serie de conocidos originales; sólo pocos de los pintores nativos han intentado creaciones propias o han adquirido alguna habilidad como retratistas. En Quito no hay una escuela de pintura; el arte va pasándose por herencia, como antiguamente entre nosotros en la Edad Media, con más frecuencia de padre a hijo o de maestro a discípulos; así, lo esencial ha quedado a cargo del talento individual y del empeño de cada uno.
(Bröckman y Stüttgen, 1996).

Es evidente que su preocupación por la originalidad del artista y la incorporación a su paleta de una amplia temática, pasaban por el cedazo de un científico educado principescamente en Leipzig y permeado por el espíritu y las prácticas del romanticismo alemán.

Pero, a pesar de estas conocidas aseveraciones que se repiten en boca de muchos escritores o cronistas decimonónicos, dentro y fuera de la región de Quito, me pregunto si efectivamente se trataba tan solo de *la copia en serie de conocidos originales* una monótona y mecánica respuesta a una práctica agonizante –la barroca– que aún tenía importantes cultores y consumidores no solo en Quito sino en toda América Latina.

Al parecer, y esta es justamente mi propuesta, si bien existió un continuismo barroco hasta aproximadamente la década de 1880 para el caso ecuatoriano, por estos mismos años se dio otro movimiento: el retorno deliberado a un período sobresaliente del arte colonial quiteño, los últimos decenios del siglo XVII y la primera mitad de la centuria siguiente, es decir, el arranque y consolidación del barroco quiteño.

Quisiera que se comprendiese, o al menos reflexionase sobre este afán de revisitar la colonia selectivamente como una de las vías elegidas en la construcción de “lo nacional” para el caso ecuatoriano, parcialmente como un elogio solapado de la conquista, una añoranza al período colonial y por extensión una reivindicación del imperio español,

cosa que también sucedió en muchas de las celebraciones independentistas (1852, 1892). Por ello se le vio al exitoso barroco quiteño como un pilar histórico artístico sobre lo que se debía partir y construir. Me atrevo a pensar que, se recurría a la colonia en parte como un modelo para la producción y reproducción de la arquitectura y el arte religiosos y que este proceso de revisitar lo colonial, muy de corte romántico provino de sectores mayoritariamente conservadores, aunque ciertos liberales también se dejaron seducir por la idea de unas imágenes tan bellas e impactantes. A fin de cuentas también se trataba de un retorno a “lo propio”.

Esto fue lo que sucedió con la figura del primer artista barroco de la Audiencia de Quito, Miguel de Santiago, único pintor mestizo de la época mencionado con nombre y apellido en tasaciones de obra de aquellos años y posteriores, en discursos de las sociedades ilustradas del último cuarto del siglo XVIII, en informes de políticos y científicos ilustrados como Eugenio Espejo o en manos y escritos de nuestro primer historiador el jesuita Juan de Velasco.

Uno de los temas más interesantes de la figura de Miguel de Santiago, que hace obras desde mediados del XVII y durante el primer decenio del XVIII, y lo que hemos denominado en artículos anteriores como el siglo de oro de las artes quiteñas, fue la utilización tanto del artista precursor, cuanto del período, como un punto de apoyo y referencia a los historicismos y nacionalismos que se desarrollaron particularmente para el caso quiteño durante la segunda mitad del siglo XIX, en la conformación múltiple del arte romántico de la época.

Este fenómeno de revitalización de las artes del barroco quiteño –sobre todo en pintura y dibujo– se dio al parecer en unos años en que las referencias a la Colonia por parte de ciertos sectores tradicionales de los terratenientes serranos se empezaban a percibir con nostalgia, nostalgia de un momento de esplendor que se debía recuperar ante la crisis que la Escuela de Quito había sufrido durante las primeras décadas del siglo XIX. Santiago simbolizaría la figura clave en el proceso de apropiación del medio a través de la inclusión de temas locales como los milagros o cuadros históricos, los paisajes de su realidad circundante y los



Miguel de Santiago, "Aparición de San Agustín en el campo de batalla y el marques de Mantua", serie: *La vida de San Agustín*, 1653-1656, óleo sobre lienzo, 200x250cm., Quito, convento de San Agustín.

retratos de personajes relevantes de la sociedad quiteña, amén de sus aportes a una técnica pictórica más libre, más creativa y más “profesional” (léase “clásica”).

Un primer intento por echar una mirada retrospectiva se dio desde los sectores oficiales cuando en 1849 se creó en Quito la segunda escuela de arte del país, después de aquella fundada en Cuenca por Bolívar en 1822, y a la cual se bautizó con el nombre de nuestro pintor: “Liceo de Pintura Miguel de Santiago”. Dirigida por el dibujante francés de paso por Quito, Ernest Charton, y auspiciada por el influyente y adinerado quiteño Ángel Ubillús, este liceo duró menos de dos años aunque en él se formaron destacados artistas como Ramón y Rafael Salas, Agustín

Guerrero, Luis Cadena, entre otros. Fue el primer intento por formalizar la enseñanza metódica y clásica de las artes pictóricas.

Apoyada en las bases del anterior liceo, en 1852 se abrió otro centro: la “Escuela Democrática Miguel de Santiago” que duró hasta 1859, año en que se cerró debido a la convulsión política interna que vivía el país, tras una nueva invasión del Perú. Ésta estuvo vinculada al taller del mencionado pintor conservador Antonio Salas y su fundación obedeció a razones no solo artísticas sino políticas. Durante su inauguración se festejó el aniversario de la revolución marcista (por el mes de marzo) de 1845 o fin del poder totalitario y abusivo del primer presidente de la



Miguel de Santiago, “Traslado de los restos de San Agustín”, serie: La vida de San Agustín, 1653-1656, óleo sobre lienzo, 200x250cm., Quito, convento de San Agustín.
Fotografía Alexandra Kennedy Troya.

República, el militar venezolano Juan José Flores (1830-1845) y los discursos hicieron alusión a la necesidad de erradicar el conservadurismo ¿escudado? tras la religión (Navarro 1991, 232). El caballo de batalla del nuevo arte debía ser el de lanzarse a la invención y a la originalidad para tomar un carácter nacional... para no mendigar la ciencia y la inspiración en las naciones que llevan la vanguardia de la civilización (en: Vargas 1971, 15), sin olvidar el estudiar la Constitución de la República y los principales elementos del derecho público (Navarro, 1945, 179). Cuán lejanos parecían aquellos años en que Salas servía con fervor los intereses del Estado floreano.

Esta Escuela promovió el primer concurso de arte en la historia del país. Es interesante advertir que entre aquellos premios o participaciones se encontraban obras en las que se copiaba y transcribía literalmente cuadros coloniales, tal el caso de la serie *Los Reyes de Judá* atribuida a Nicolás Javier de Goríbar, discípulo de Miguel de Santiago, realizada por Vicente Pazmiño y a la cual se le otorgó el sexto premio! (Kennedy, 1992). Es decir, la copia a obra barroca colonial no solo era una práctica institucionalizada a modo de modelos, sino que también podía estar sujeta a concurso y ser premiada. Aún se valoraba, a pesar de los discursos, no solo la originalidad sino el oficio del pintor. Está claro que el siglo de oro de las artes quiteñas era abordado o enfrentado por estas nuevas escuelas como una práctica de recuperación historicista y formación simbólica de las naciones y el nacionalismo muy en boga con el espíritu romántico de la época. En 1861, el escritor romántico Juan León Mera rememoraba la creación de las escuelas mencionadas:

No ha muchos años cuando la paz bienhechora tendía sus brazos a nuestra desgraciada patria, varios ilustres ciudadanos i hábiles artistas, fundaron en Quito una escuela de pintura bautizándola con el nombre de Miguel de Santiago. Proponiéase honrar la memoria de este famoso profesor, establecer un verdadero sistema de enseñanza, impeler a la juventud dedicada al estudio de la pintura por vía del progreso i estimularla mostrándole a gran altura el nombre de Santiago, corrió la meta a que debía unir con todos sus esfuerzos... (Mera, 1861, 146).

Miguel de Santiago, según el mismo Mera, tuvo la honra de crear una escuela y establecer el *buen gusto* de su patria para la pintura. (Mera, 1861, 145).

Durante la segunda mitad del siglo XIX una de las formas de aprendizaje siguió siendo la de acudir a los modelos más destacados de la Colonia que se hallaban en iglesias y conventos. El país contaba con un solo museo de

arte en estado calamitoso. La imitación de modelos anteriores coloniales, así como la imitación de imágenes barrocas o neoclásicas europeas fue aceptada en el medio, tanto por los mismos artistas cuanto por el público consumidor. Aunque, como dijimos, al parecer el uso de modelos locales era selectivo prefiriéndose el período barroco con Santiago y Goríbar como los máximos representantes, al rococó del último cuarto del siglo XVIII y las primeras tres décadas del XIX, encabezado por pintores como Bernardo Rodríguez y Manuel de Samaniego y que en su momento habían tenido gran éxito fuera de las fronteras.

Recurramos nuevamente al intelectual conservador Mera quien definía a Samaniego y Salas, su discípulo, como los pintores "modernos" pero decía que:

El primero dio en amanerado: dibujaba y pintaba sometido a la influencia de hacer figuras bonitas y amables, y nada más, pero que así se alejaban de lo ideal como de la naturaleza. Con todo, esto no quiere decir que no tuvo sus aciertos. Salas se libró felizmente de ese defecto, pues si recibía lecciones de Samaniego, era apasionado de Miguel de Santiago, y pasaba con frecuencia largas horas contemplando los lienzos del gran maestro en los claustros de San Agustín y aún copiando trozos de ellos para imitar en lo posible el dibujo, el colorido y la expresión en sus cuadros.

(Mera, 1894, p. 304).

Este proceso de recurrencia a modelos coloniales del barroco "clásico" quiteño parece haber continuado hasta entrado el siglo XX. En este sentido resulta ilustrativo conocer que en 1905 el destacado pintor romántico Joaquín Pinto copió a lápiz una de las obras de la serie de la Vida de San Agustín de Santiago: *El Milagro del peso de las ceras* (Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito). Pinto basó muchas de sus pinturas religiosas en las enseñanzas tanto de Santiago como de su discípulo Goríbar (Joaquín Pinto 1983-1984, s.p.).

Entre los muchos maestros de Joaquín Pinto, quizás los más relevantes fueron Nicolás y Manuel Cabrera que en 1859 se habían hecho cargo de su educación. Con ellos siguió aprovechando de los modelos traídos de Europa por Luis Cadena. Paralelamente por esta misma época se propuso copiar los *Profetas pintados por Goríbar en la Compañía*, de cuyo estudio sacó mucho provecho, nos dice José Gabriel Navarro (Navarro, 1945, 232-233).

Se pensaba, entonces, que tanto Miguel de Santiago como su discípulo Goríbar no habían sido *copistas* sino *creadores*, aunque ahora sabemos que precisamente buena parte de la serie de *San Agustín* fue inspirada en grabados



Joaquín Pinto, *Nuestra Señora de la Luz*, fines del siglo XIX principios del XX, óleo sobre lienzo, Cuenca, Museo Municipal Remigio Crespo Toral. Fotografía Alexandra Kennedy Troya. ▲

del flamenco Schelte de Bolswert, y que los *Profetas* de la Compañía de Jesús atribuida a Goríbar también tiene referentes de grabados europeos. En el fondo, el espíritu neoclásico que imperaba entonces podía sentirse más a gusto con estos ejemplos de un barroco más clásico, como lo llamé al inicio de este artículo.

La importancia de las obras de Miguel de Santiago parece haberse convertido en cuestión de Estado. Según Celiano Monge, en 1865 el presidente conservador Gabriel García Moreno, había cancelado el dinero necesario para retirar una demanda que en contra de los agustinos había interpuesto la escuela anexa a San Agustín por falta de pago a los maestros. Esto evitó que se confiscaran los cuadros de Santiago, tras un peritaje y avalúo realizado por Luis Cadena y Rafael Salas, los más destacados pintores de la época (Pérez Concha, 1942, 101). Años más tarde se encomendaría al escultor español González y Jiménez la clasificación de éstos dando pie a nuevas discusiones en torno a la misma (Pérez Concha, 1942, 90).

Como dijimos, este fenómeno artístico de la construcción de un historicismo propio Neobarroco, que insistía en el aprecio y valoración no solo del objeto patrimonial sino en la exaltación y reconocimiento de la individualidad de los artistas, fue promovido desde los sectores de la élite conservadora terrateniente serrana y tuvo su correlato en la literatura del arte ecuatoriano, tal el caso de Juan León Mera. Este había escrito en 1861 un artículo sobre Miguel de Santiago en el que se decía que:

En los tiempos de la Colonia –decía el mismo Mera– y hasta algunos años después, el Gobierno y la nobleza gustaban de gozarse con los frutos de las Artes, pero despreciaban a los artistas... ahora se comprende la importancia de las Bellas Artes y se quiere de veras su adelanto, como provecho y como honra nacionales.

(Mera, 1894, pp. 315-316).

Sin embargo, los liberales más acérrimos como José Peralta juzgaban duramente la colonia y la calificaban de un largo período de opresión colonial y oscurantista:

'Ilustrar a las masas populares –decía Peralta– propagar la ciencia moderna en las esferas superiores de la intelectualidad, desarrollar la riqueza pública y el comercio, dar vida a todas las industrias, atraer la inmigración y poblar nuestro territorio, cruzarlo de ferrocarriles, proteger el trabajo... En fin, levantar al Ecuador de la postración en que lo dejaron tantos años de opresión clerical y oscurantista'. (Monteforte, 1985, 170).

En el fondo, creo que el arte barroco fue utilizado por los conservadores en el Romanticismo quiteño como una forma de legitimar la herencia hispánica y justificar la política colonial y las glorias de España sentando las bases de una nación católica, cosa que se evidenció con García Moreno.

A esta altura creo que es pertinente echar un par de notas sobre el tema de los modelos románticos. Si bien hemos centrado nuestro discurso en mirar el modelo del barroco quiteño, sobre todo como un referente para el arte religioso del XIX, también es cierto que hubo otros artistas románticos europeos como Rembrandt por ejemplo, que tuvieron gran impacto en las corrientes Neobarrocas del momento. Por otra parte, aunque este no sea el lugar de discusión, creo que conviene cerrar esta intervención con una cita de Javier Sasso sobre Romanticismo y política en América Latina y que nos permite pensar este momento de manera más abierta y menos estructurada, así como la necesidad precisamente de ir indagando sobre estos fenómenos que conviven, se encuentran y desencuentran y que son aún poco conocidos en el campo de las narrativas visuales.

La conciencia romántica, como tal, puede conducirnos tanto al neofeudalismo como al republicanismo militante, al comunitarismo como a la exaltación del individuo, al retorno a la fe religiosa como a su definitivo abandono, tanto a la mística del progreso como a su rechazo frontal, así como también, en vena conciliatoria, al llamado por Marx "socialismo pequeño burgués". Semejante divergencia, instalada desde siempre en ella, no comparable, por ejemplo, a la pluralidad interna de los positivismos, unidos, aún en la discordia, por ciertos tópicos obligados, pues ni la validez ejemplar de la ciencia ni la confianza en la evolución progresiva de las sociedades pueden verse conmovidas por las profundas divergencias entre concepciones como la de Comte y Spencer. Por todo lo cual...la reconsideración... aquí intentada conduce a abandonar el empeño por someter la actividad de historiar ideas a la necesidad de agruparlas en una escena homogénea, cuya articulación es coronada por un rótulo pretendidamente definitorio. (Sasso, 1994, 88).



a. Nicolás Xavier de Goríbar, "Profeta Ezequiel", serie: *Los Profetas*, primer cuarto del siglo XVIII, técnica mixta y proteínas sobre tela, 206x128cm., Quito, iglesia de la Compañía de Jesús. Fotografía Alfonso Ortiz Crespo. ▲

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo, "El parnaso es la nación o reflexiones a propósito de la violencia de la lectura y el simulacro", en: Beatriz González y otros comps. *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana C.A., 1994, pp. 53-70.
- Borja, Luis F., "Algo sobre arte quiteño", *Boletín de la Academia Nacional de Historia* 40 (Quito, julio-dic., 1936): 55-63.
- Bröckmann, Andreas y Michaela, Stütten, *Tras las huellas. Dos viajeros alemanes en tierras latinoamericanas*, Santa Fe de Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango, 1996.
- Cornejo-Polar, Antonio, "La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura. (Hipótesis a partir del caso andino)", véase B. González y otros comps., *Esplendores y miserias del siglo XIX*, pp.11-23.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel, *Pinacotecas bogotanas*, Bogotá: Ed. Santafé, 1956.
- González Stephan, Beatriz; Lasarte, Javier; Montaldo, Graciela, y Duque, María Julia, comps., *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana C.A., 1994.
- Harrison, Regina, *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX-XX*, Quito: Ediciones Abya Yala/Universidad Andina Simón Bolívar, 1996.
- Herrera, Pablo, "Las bellas artes en el Ecuador", *Revista de la Universidad del Azuay*, 3 (Cuenca, mayo, 1890): 223-227; 17 (octubre, 1891): 148-150.
- La Iglesia en América: evangelización y cultura*, Pabellón de la Santa Sede, Sevilla: Exposición Universal de Sevilla, 1992.
- Iglesias, Fr. Valentín, *Miguel de Santiago y sus cuadros de San Agustín*, Quito: Prensa Católica, 1922, 4ta. ed.
- Joaquín, Pinto, *Exposición antológica*, curaduría y textos de Magdalena Gallegos de Donoso, Quito: Museo del Banco Central del Ecuador, dic. 1983-marzo 1984.
- Kennedy, Alexandra, "Algunas consideraciones sobre el arte barroco en Quito y la 'interrupción' ilustrada (siglos XVII y XVIII)", en: Alexandra Kennedy ed., *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII y XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*, Hondarribia: Editorial Nerea, 2002.
- "Del taller a la academia. Educación artística en el siglo XIX en Ecuador", *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia* 2 (Quito, 1992): 119-134.
- "La esquila presencia indígena en el arte colonial quiteño", *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia* 4 (Quito, 1993): 87-101.
- "La pintura en el Nuevo Reino de Granada", en: Ramón Gutiérrez coord., *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica. 1500-1825*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1995, 139-157.
- "Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX", *Historia* 31 (Santiago, 1998): 87-111.
- "Miguel de Santiago (c. 1633-1706): la creación de la Escuela Quiteña y su recreación en el siglo XIX" (en prensa).
- Kennedy, Alexandra y Ortiz, Alfonso, "Reflexiones sobre el arte colonial quiteño", en: Enrique Ayala ed., *Nueva Historia del Ecuador*, Vol. 5, Epoca Colonial III, Quito: Corporación Editora Nacional/Grijalvo, 1989, 163-185.
- Mera, Juan León, "Miguel de Santiago", *El Iris. Publicación literaria, científica y noticiosa* 9 (Quito, 20 de noviembre, 1861): 141-147.
- "Conceptos sobre las artes (1894)", *Teoría del arte en el Ecuador*, estudio introductorio Edmundo Ribadeneira, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano XXXI, Quito: Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 1987, 291-321.
- Monteforte, Mario, *Los signos del hombre. Plástica y sociedad en el Ecuador*, Cuenca/Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Central del Ecuador, 1985.
- Moraña, Mabel, "De La Ciudad Letrada al imaginario nacionalista: contribuciones de Angel Rama a la invención de América", véase B. González y otros comps., *Esplendores y miserias del siglo XIX*, pp.41-52.
- Navarro, José Gabriel, *Artes plásticas ecuatorianas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1945.
- La pintura en el Ecuador. Del XVI al XIX* (c. 1950), Quito: Dinediciones, 1991.
- Ortiz Crespo, Alfonso y Terán, Rosemarie, "Las reducciones de indios en la zona interandina de la Real Audiencia de Quito" en: Ramón Gutiérrez coord., *Pueblos de indios. Otro urbanismo en la región andina*, Col. Biblioteca Abya Yala I, Quito: Ediciones Abya Yala, 1993, 205-255.
- Palmer, Gabrielle, *Sculpture in the Kingdom of Quito*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987. Existe una traducción al castellano de Alfonso Ortiz Crespo, *La escultura en la Audiencia de Quito*, Quito: I. Municipio de Quito/Dirección de Educación y Cultura, 1993, sin ilustraciones.
- Pareja Diez-Canseco, Alfredo, *Vida y leyenda de Miguel de Santiago*, México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- Perelló, José, *Eloy Alfaro y sus victimarios*, Buenos Aires: Olimpo, 1931.
- Pérez Concha, Jorge, "Miguel de Santiago", *Boletín de la Academia Nacional de Historia* Vol. XXII (Quito, 1942): 82-102.
- Rodríguez Aguilar, María Inés; Miguel, José Ruffo, "El Barroco Colonial como estrategia comunicacional para la legitimación del pasado hispánico", en *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, dir., Ana María Aranda, Ramón Gutiérrez, Arsenio Moreno y Fernando Quiles, T. II, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide/Ediciones Giralda, 2001, pp. 963-974.
- Sebastián, Santiago, *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1990.
- Los siglos de oro en los virreinatos de América 1550-1700*, Catálogo de exhibición curada por Joaquín Bérchez, Museo de América, 23 nov. 1999-12 feb. 2000, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Terán E., P. Enrique, *Guía explicativa de la pinacoteca de cuadros artísticos y coloniales del convento de San Agustín, precedidas de las biografías del P. Basilio de Ribera y Miguel de Santiago*, Quito: Bona Spes, 1950.
- Terán Najas, Rosemarie, *Arte, espacio y religiosidad en el convento de Santo Domingo*, Serie: Estudios y Metodologías de Preservación del Patrimonio Cultural 4, Quito: Proyecto Ecuador-Bélgica, 1994.
- Vargas, Fr. José María, *Arte quiteño colonial*, Quito: Litografía e Imprenta Romero, 1944.
- Miguel de Santiago y su pintura*, Discurso de incorporación como miembro de número en la Academia Nacional de Historia y contestación de J. Roberto Páez, Quito: Ed. Santo Domingo, 1957.
- El arte ecuatoriano*, Quito: Ed. Santo Domingo, 1964.
- El arte religioso en Cuenca*, Quito: Ed. Santo Domingo, 1967.
- Los pintores quiteños del siglo XIX*, Quito: Ed. Santo Domingo, 1971.
- Antonio Salas y los Generales de la Independencia*, Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1975.
- Miguel de Santiago y su Doctrina Cristiana*, Quito: Ed. Royal, 1981.
- Vives Mejía, Gustavo, *Presencia del arte quiteño en Antioquia, pintura y escultura, siglos XVIII y XIX*, Medellín: Universidad EAFIT-Fondo Editorial, 1998.
- Webster, Susan V., "La presencia indígena en las celebraciones y días festivos", en: Alexandra Kennedy ed., *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*, Hondarribia: Editorial Nerea, 2002.



Rafael Ramos Sosa / España



EL ESCULTOR LUIS DE ESPÍNDOLA Y SU TRAYECTORIA ENTRE BOLIVIA Y PERÚ



Portada, *Resucitado*, Luis de Espíndola Villavicencio, 1654.
Vista posterior idem.
Fotografías gentileza del autor.



Este escultor y ensamblador de origen andaluz mereció una primera investigación sobre su vida y obra en 1972 por los profesores Mesa y Gisbert, que aportaron noticias documentales e intentaron caracterizar su personalidad artística. He revisado las fuentes citadas referentes a Lima, apurando la información, dando a conocer otras noticias inéditas y viendo directamente las obras en Perú, Bolivia y Chile con el fin de precisar el estilo, tareas y circunstancias vitales e históricas del artista. Fruto de este trabajo se presenta una escultura segura e inédita de Espíndola, que podrá servir para afinar, conocer y apreciar el arte de este artífice así como tratar de acotar atribuciones, los gustos y derroteros plásticos del antiguo virreinato del Perú. Nuestro artista fue un hombre inquieto, recorrió buena parte del territorio de las actuales repúblicas de Bolivia y Perú, trazando un amplio abanico de conexiones entre las grandes ciudades de la época como Lima, Potosí y Chuquisaca.¹

VIDA

Nació en Jerez de la Frontera, antiguo reino de Sevilla, en fecha aún por determinar pero que suponemos alrededor del año 1600. Hijo de Bernardino Espíndola Villavicencio y Catalina de Montalvo; así consta en el acta de su primer matrimonio con Josefa Morón el cuatro de enero de 1622, hija del pintor italiano Pedro Pablo Morón, discípulo de Mateo Pérez de Alesio.² Debió de arribar a la ciudad de los reyes en la hornada de artistas hispalenses que llegaron hacia 1619 (Noguera, Ortiz de Vargas, Gaspar de la Cueva) pues aparece por primera vez su nombre hacia 1620 junto

a Pedro de Noguera en el pleito contra Martín Alonso de Mesa y Fabián Gerónimo por la ejecución del retablo de la Inmaculada en la iglesia de San Francisco.³ Al contraer matrimonio parece que edificó su casa y compró dos piezas de madera de roble para la construcción, puertas y ventanas por cien pesos.⁴ Fue uno de los artistas que pujaron para realizar la sillería de la catedral en 1623. En estos años sabemos que intervino en algunos relieves escultóricos de la sillería de los agustinos, esculturas para la cofradía de la Visitación en la catedral y otros trabajos.⁵

Tras perder la posibilidad de hacer o intervenir en la sillería del coro catedralicio limeño emigró a Potosí donde aparece el doce de agosto de 1628.⁶

En su testamento (20-8-1666) recoge claramente sus tres matrimonios e hijos. El ya citado con Josefa Morón, de la que tuvo un hijo llamado Luis de Espíndola, muerto sin descendencia. El segundo enlace fue con Gerónima de Meneses en su estancia andina, hija de Gerónimo de Meneses y Melchora de Arce vecinos de la villa de Oruro, de esta unión nació Juana de Espíndola. Y por último tras la muerte de la segunda esposa casó con María de Cisneros, de nuevo en Lima en 1646, de la que tuvo ocho hijos.⁷ Su vinculación con la ciudad de Oruro es una pista para encontrar posibles trabajos de Espíndola en esta villa.

Tras la vuelta a Lima compró a Martín González de Aranzamendi *“unas casas principales”* situadas en la calle *“que va del convento de san Agustín a el mármol de Carvajal”*.⁸ En esta vivienda debió tener su taller y con él trabajaba el pintor potosino Domingo Muñoz de Arangurto, que tal vez le acompañó en su vuelta a la capital del virreinato.⁹ Una circunstancia que caracteriza la vida de Espíndola fueron sus enfermedades curadas milagrosamente por

intercesión de San Juan Masías como recoge el cronista dominico fray Juan Meléndez, aspecto que habrá de tenerse en cuenta a la hora de interpretar sus obras y resonancias personales en la escultura.¹⁰ Este testimonio reconoce que fue famoso en su tiempo y sin duda debió de colmar las exigencias de una parte de la sociedad de entonces. Hizo constar al repasar deudas y haberes que sus cuentas las conoce su mujer por el libro donde van apuntadas y ella “*sabe el estado de cada cosa mejor que yo*”. Falleció el 25 de febrero de 1670, siendo enterrado en San Agustín.¹¹

OBRAS

Aunque realizó retablos parece que fue buscado y apreciado sobre todo como escultor e imaginero. Se llegó a pensar en una estancia del artista hacia 1650-60 en la ciudad de Trujillo a raíz del relieve de la Asunción en la colección Ganoza Vargas, que aparece firmado con la inscripción “*espídola me fec*”; como la calidad es menor de lo esperado se ha hablado del taller o seguidores. En principio no se movió de Lima tras su vuelta a la ciudad, aunque no hay que descartar el envío de obras suyas a Trujillo.¹² Puede añadirse a su catálogo como inédito el sagrario que realizó para el altar mayor de la catedral limeña en 1623, por el que se le abonaron 525 pesos.¹³ También intervino en 1624 con cuatro esculturas de bulto redondo para la capilla de la Visitación en la catedral, el licenciado Lorenzo Pardo del Castillo, mayordomo de la cofradía, le encargó las imágenes de San Zacarías, San Joaquín, San José y San Juan Bautista, todas de dos varas de alto incluida la peana y en blanco por valor de cuatrocientos cuarenta pesos. Así mismo ejecutó la escultura para el retablo de la capilla catedralicia de Hernando de Santa Cruz y Padilla, y acabó dos retablos para el claustro de San Agustín.¹⁴ En su estancia andina realizó en 1638 un retablo para la iglesia de los agustinos de Chuquisaca; y en Potosí sobreviven los relieves de la vida de San Antonio en la iglesia franciscana, que fueron realizados en 1643 según Mario Chacón, por tanto obra clave para indagar el estilo del maestro y posibles atribuciones.¹⁵

Ya en Lima de nuevo, el tres de septiembre de 1661 fue contratado por los mayordomos de la cofradía de la Soledad del convento de San Francisco, para “*hacer un sepulcro para el santo Cristo para la dicha cofradía para lo sacar en la procesión el Viernes Santo*” por la elevada suma de dos mil ochocientos pesos. El diseño y supervisión de esta obra corrió a cargo nada menos que del culto y polifacético arquitecto portugués Constantino de Vasconcellos. Iría

“*dorado y acabado en toda perfección imitando en las partes y lugares que fuere necesarias a mármol y con toda perfección y lucimiento y a contento y satisfacción del dicho don Constantino... Y es condición que ha de ser a corrección y como se contiene y declara en la planta y dibujo que hizo el dicho don Constantino de Vasconcellos...*”¹⁶ Este mismo arquitecto dio la traza del retablo mayor de la iglesia de San Juan de Dios de Lima en 1662, y de nuevo para la escultura acuden y desean que sean “*de mano de Luis de Espíndola*”, estas fueron una imagen de San Juan de Dios, otra de San Juan Pecador, dos ángeles y una figura de San Rafael para procesionar, además de remozar otras tres imágenes ya existentes de San Carlos Borromeo, San Diego y el arcángel Rafael.¹⁷

Una obra exportada al vecino reino de Chile fue el retablo de la capilla de San José para la iglesia mayor de Arica. Lo contrató como “*maestro escultor y arquitecto*” con el capitán Arias Tinoco Pacheco el tres de marzo de 1664. Sus dimensiones fueron siete varas y tres cuartas de alto y seis de ancho, dorado y policromado, además de un sagrario. Las esculturas principales de San José con el Niño serían de bulto redondo, de vara y media de alto la del patriarca y la del Niño en proporción, acompañándole relieves de la vida del santo: los desposorios, la huida a Egipto, el sueño de San José, y la visitación a Santa Isabel. Todo el trabajo por dos mil seiscientos cincuenta pesos.¹⁸

EL RESUCITADO DE MOCHUMÍ

El Dr. San Cristóbal dio escueta noticia documental sobre esta obra.¹⁹ Tras recorrer fértiles valles desde Chiclayo, en un ambiente agrario y campestre, de mayoritaria población indígena, pude llegar a la iglesia del pueblecito de Mochumí, cercano a Lambayeque, al norte de Trujillo.²⁰ Allí localicé la escultura con burdos repintes y policromía superpuesta en capas gruesas, así como algunos dedos de las manos rotos, con todo en buen estado de conservación. No olvidemos que estas esculturas siguen funcionando como “*imágenes de devoción*” con las que se establecen relaciones afectivas, comparten la vida de los hombres –los fieles de la parroquia de Mochumí– y por tanto están expuestas a continuas manipulaciones formales para darles vida de acuerdo a los gustos, usos litúrgicos, religiosos y sociales.²¹ Normalmente en un proceso tendente a la extrema humanización de la efigie. Por otro lado hay que tener en cuenta que aunque la obra fue encargada en Lima, es decir un centro artístico cosmopolita y culto, su función y usos han sido desde los comienzos en un ámbito rural por la población nativa, donde sigue al culto.

El 19 de enero de 1654 Juan de Betancur, licenciado y presbítero, contrató con Espíndola por encargo del cura y vicario del pueblo de “*Mochumís en los valles de Saña*”, Juan López de Saavedra, “una hechura de madera de Cristo nuestro Redentor resucitado con su peana, que todo ha de tener de alto con dicha peana dos varas y no más ni menos”. Lo entregaría en plazo de ocho meses incluida la encarnadura, dorado y estofado, por precio de quinientos doce pesos, con toda perfección y a satisfacción “*de personas que entiendan de la materia*”. Esta escultura en bulto redondo, tamaño natural (con las medidas exigidas) y semidesnudo puede facilitar el conocimiento del estilo del escultor tras una pulcra restauración.

Es de todos conocido el problema plástico que suponía para los artistas la representación convincente de la doble naturaleza de Cristo, lo humano y lo divino de la imagen debía inspirar devoción al tiempo que colmar la exigencia estética y artística.²² La iconografía del Resucitado conllevaba gran importancia doctrinal, primera causa de fe, por lo que teólogos y tratadistas del decoro y la ortodoxia como el pintor Francisco Pacheco recomendaban encarecidamente que se había de representar con “*majestad y hermosura*”, incluso específica la tradición plástica anterior: “*con su manto roxo y paño blanco, descubiertas y gloriosas sus llagas, con grandes resplandores de luz y no escusemos su bandera triunfante y acompañamiento de ángeles y serafines...*”²³ No olvidemos que Espíndola procedía y debió de formarse artísticamente en el núcleo sevillano y fue contemporáneo de Pacheco, estas ideas y recomendaciones le serían familiares. El tratadista hispalense vuelve a insistir en otro párrafo de su enjundioso libro: “*Y advierto aquí que en todas las apariciones de Cristo resucitado se ha de pintar con su manto roxo y cuerpo bellísimo, desnudo, con sus llagas resplandecientes, lleno de inmensa luz...*” y vuelve a subrayar después de señalar dos excepciones iconográficas “*será acertado que sigamos el traje de resucitado, descubierto su bellísimo cuerpo y llagas*”²⁴.

La interpretación del Resucitado por el escultor jerezano aparece inserta en ese tono triunfante que aconsejaba Pacheco y exigía el tema iconográfico. Muestra la figura de Cristo con un fuerte contraposto y un tratamiento anatómico estilizado y clasicista, apurando la talla en detalles como músculos, venas, huesos, etc. El tipo físico es atlético y su rostro, a pesar del repinte, presenta detalles naturalistas en la nariz, orejas y barba bífida ajustada a las mandíbulas. La larga cabellera cae sobre sus hombros y espalda en peculiares mechones ondulantes y acabados en punta, el concepto es clásico, de belleza idealizada. Envuelve ese “*bellísimo cuerpo*” en un manto rojo cubriendo la espalda y al tiempo sirve de paño de pureza. La disposición de los pliegues es un tanto dura y seca, típica de la tradición manierista, además

son muy característicos y personales los contradictorios dobleces horizontales en la caída vertical de los pliegues, visibles en la parte posterior de la efígie. Una agitación general en el manto crea efectos pictóricos de claroscuro, apropiado recurso de un primer barroco. Precisamente la sustitución del perizoma blanco por el amplio manto rojo en el arte escultórico sería un recurso plástico para facilitar las posibilidades de mayor movimiento y atractivo visual, de índole pictórica, en la línea de intensificar el discurso retórico de la imagen, evolución propia del barroco.

A tenor de esta obra hay que calificar a Espíndola como un escultor no montañesino, sino perteneciente a la generación anterior, de transición entre el manierismo y el naturalismo y realismo barrocos. De momento es apresurado apuntar donde y con quién se formó, pero procediendo del foco sevillano no puede dejar de hacerse una comparación con el Resucitado –ya famoso e imitado en su tiempo– de la hermandad de la Quinta Angustia en la parroquia de la Magdalena de Sevilla, obra de Jerónimo Hernández en 1582, al que remite desde el primer momento.²⁵ El ejemplo hispalense lógicamente recoge más de cerca los postulados de la grandeza heróica del desnudo clásico, con tan sólo el paño de pureza y una composición más reposada y cerrada, mientras que Espíndola, dentro de la serenidad, la dota de un mayor movimiento al levantar el talón del pie derecho, y sobre todo expandir decididamente la composición disponiendo las manos y brazos en diagonal, con una clara “*forma abierta*” wölfleiniana, aspectos que encaminan a la estatua en los genuinos derroteros del movimiento barroco.²⁶ También el uso del manto confiere mayor ampulosidad y “*autoridad*” a la representación de Cristo triunfando sobre la muerte, bendiciendo y portando la bandera.

Este Resucitado de Mochumí cabe relacionarlo con el expuesto en el museo del convento franciscano de Santiago de Chile, atribuido a Gaspar de la Cueva.²⁷ Su impronta es más reposada y composición menos abierta.

Los relieves de la vida de San Antonio en la iglesia potosina de San Francisco son la obra mejor documentada de Espíndola en Bolivia (1643), con un estilo más manierista, visible especialmente en la gesticulación afectada y elegancia artificiosa de manos y cabezas inclinadas. El tratamiento de las telas en pliegues secos y un tanto acartonados puede estar en la misma línea del escultor. Partiendo de estas escenas y personajes habría que relacionarlos con otra obra que ha pasado inadvertida, se trata de los medios relieves de la vida de San José que pertenecieron al retablo del patriarca en el monasterio limeño de la Concepción. Esta obra se encuentra hoy alojada en la capilla del Sagrado Corazón de la catedral de Lima. Aparecen los cinco tableros

repintados con las mismas historias que el retablo encargado a Espíndola para la ciudad de Arica ya citado: el ingreso de la Virgen en el templo, los desposorios, la visitación, el sueño del patriarca y la huida a Egipto.²⁸

Con la muerte de Luis de Espíndola en 1670 desapareció el último representante sevillano de la escuela limeña de escultura.

NOTAS

- ¹ Mesa, José de, y Gisbert, Teresa, *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1972, pp. 138-144.
- ² *Ibid.* p. 139; Archivo Arzobispal de Lima, en adelante AAL, Libro 1º de matrimonios de españoles de la iglesia de San Sebastián.
- ³ AAL, sección Cofradías, leg. 5, exp. 3; cita brevemente el documento E. Harth-Terré, *Escultores españoles en el virreinato del Perú*, Lima, 1977, p. 127.
- ⁴ Archivo General de la Nación, Lima, en adelante AGN, protocolos de Bartolomé de Toro, nº 1866, f. 640, 30-9-1622; agradezco al Dr. San Cristóbal esta referencia documental.
- ⁵ Dorta, Marco E., *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano, II*, Sevilla, 1960, p. 90; Mesa y Gisbert, *o. c.*, p. 139; y R. Vargas Ugarte, *Ensayo de un Diccionario de artífices de la América Meridional*, Burgos, 1968, pp. 210-211.
- ⁶ Chacón, Mario, *Arte Virreinal en Potosí*, Sevilla, 1973, pp. 80-81.
- ⁷ AGN, Fernández, Salcedo, Bartolomé, nº 513, ff. 105-110, el 25 de febrero de 1670, su esposa presentó el testamento ante el escribano; citado por Mesa y Gisbert, *o. c.*, p. 141. El matrimonio con María de Cisneros se celebró el dos de junio de 1646 según recoge la carta de dote de sus padres y la de la cofradía de la Inmaculada en el convento de San Francisco de quién recibió otra cantidad, cfr. AGN, Nieto, Maldonado, Francisco, nº 1254, f. 302, 1 de junio de 1646; y Diego Xaramillo, nº 2015, f. 607, 14 de junio de 1646.
- ⁸ AGN, Nieto Maldonado Francisco, nº 1254, ff. 344 v. a 347; citado también por Mesa y Gisbert, *o. c.* p. 140.
- ⁹ AAL, Expedientes de matrimonios, XXIII: 62, mayo de 1649; esta información la cita Mesa-Gisbert y Chacón por informes de Harth-Terré pero en ningún caso se da a conocer la fuente documental. Se trata del expediente para contraer matrimonio de Joan Toledano, natural de Cuzco, hijo de Joan Toledano y Mariana de Malaber, para casar con Margarita Rodríguez, hija de Juan de los Reyes y Paula Peralta. Parece que la madre no consentía el matrimonio de su hija con Toledano e incluso llegó a maltratarla y encerrarla, por lo que ésta mandó pedir a su prometido la sacra de allí. Interviene como testigo Juan García de Paredes, natural de Cartagena de Indias y oficial de dorador con 22 años; también el citado Aranguero que tenía 21 años y no sabía escribir; por último el presbítero y sacristán mayor de la iglesia de San Lázaro, Juan Lorenzo. El provisor y vicario general ordenó sacar a Margarita y que fuera a vivir con Juan García de León y su esposa. Este Juan Toledano trabajó también en Potosí hacia 1643, como tallista en San Francisco, cfr. Chacón, *o. c.*, p. 81.
- ¹⁰ Mesa y Gisbert, *o. c.*, p. 140.
- ¹¹ San Cristóbal, Antonio, "La escuela de los retablos de Trujillo", en *Historia y Cultura*, nº 21, Lima, 1991-92, p. 251; Archivo de la Parroquia del Sagrario, Defunciones, libro 5, f. 117.
- ¹² Mesa y Gisbert, *o. c.*, p. 141; Balleteros, Bernales J., "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII", en *Escultura en el Perú*, Lima, 1991, p. 92; Estabridis, R., "La escultura en Trujillo", *ibid.*, pp. 179-180; y A. San Cristóbal, *o. c.*
- ¹³ Archivo de la Catedral de Lima, serie C, nº 1, ff. 45 v, 45 y 46 v y 313.
- ¹⁴ Mesa y Gisbert, *o. c.*, p. 139; San Cristóbal, Antonio, *La catedral de Lima, estudios y documentos*, Lima, 1996, p. 400; y *La iglesia y el convento de San Agustín de Lima*, Lima, 2001, p. 119.
- ¹⁵ Mesa y Gisbert, *o. c.*, p. 139 y Chacón M., *o. c.*, p. 81. No obstante para esta misma iglesia y retablo intervino muy pocos años antes Fabián Gerónimo, personalidad artística aun por despejar y que probablemente cultivó también la escultura.
- ¹⁶ AGN, Holguín, Francisco, nº 951, f. 312; citado el documento por San Cristóbal en "La escuela...", p. 252.
- ¹⁷ AGN, Bautista de Herrera, Juan, nº 919, ff. 633-637 v; cfr. Lohmann, Villena, G., "Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante el virreinato (II)", en *Revista Histórica*, XIV, Lima, 1941, pp. 363-364.
- ¹⁸ AGN, Fernández, Salcedo, Bartolomé, nº 507, ff. 201 v- 204; citado por San Cristóbal.
- ¹⁹ San Cristóbal, A., "La escuela...", p. 252; AGN, Basilio, Ortiz, Álvaro, nº 1319, f. 18 v.
- ²⁰ Agradezco a Manuel Alberto Díaz de los Santos su ayuda para llegar hasta la localidad, y también al párroco el padre Félix Fiestas Martínez sus facilidades para ver y fotografiar la imagen.
- ²¹ Guardini, Romano, *Imagen de culto e imagen de devoción*, Madrid, 1960, pp. 24 y ss; David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992.
- ²² Valga como ejemplo el que nos cuenta Vasari en *Las Vidas*, (1550) Madrid, 2002, p. 344, hablando de Andrea del Castagno al pintar un Cristo atado a la columna donde "intentara mostrar el padecimiento de la carne, y que la divinidad oculta en él exhalase un aura de nobleza"; como vemos la dificultad estribaba en saber conjugar la humanidad y sus limitaciones con la majestad propia de Dios.
- ²³ Réau, Louis, *Iconographie de l'art Chrétien*, II-2, París, 1957, p. 548; Pacheco, Francisco, *El Arte de la Pintura*, (1649), Madrid, 1991, pp. 648-651.
- ²⁴ *Ibid.* p. 654.
- ²⁵ Palomero Páramo, Jesús, *Gerónimo Hernández*, Sevilla, 1981, pp. 113-114. Hernández pudo conocer por estampas el Cristo Resucitado de Miguel Ángel en Santa María Sopraminerva (1520-21).
- ²⁶ Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, 1985, pp. 199 y 235.
- ²⁷ Amenábar, Cruz Isabel de, *Arte y sociedad en Chile, 1550-1650*, Santiago de Chile, 1986, pp. 232-233.
- ²⁸ Una fotografía antigua del retablo en la iglesia de la Concepción puede verse en Manuel González Salazar, *El Perú y el arte*, Lima, 1970, p. 129. En este documento gráfico se observa la imagen de San José y el Niño en la hornacina central y que tal vez pudiera ser de la misma mano que los relieves.



ESTE LIENZO DEL PATROSINO DE MI S. S. JOSEPH, LOMANDO HASER EL D.D. BERNARDO LOPES ED SAGVES AÑO DE 173

Marcela Corvera Poiré / México



LA SOCIEDAD VIRREINAL
BAJO LA PROTECCIÓN DIVINA¹

Patrocinio de San José sobre la Iglesia. Gaspar Miguel de Berrio. 1737. 196 X 252.5 cm. Museo de la Casa Nacional de Moneda. Potosí. Bolivia. Fuentes: *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, p. 232-233 y, *Potosí. Colonial Treasures and the Bolivian City of Silver*, Catalogue published on the occasion of an exhibition presented from September 24 to December 14, 1997 in the Americas Society Art Gallery, N.Y., in association with Fundación BHN, La Paz, N.Y., Americas Society, 1997. Una inscripción indica que el donante fue Don Bernardo López de Sagues. Fotografías gentileza del autor.



*M*i trabajo muestra cómo en los territorios de los antiguos virreinatos novohispano y peruano, la sociedad, necesitada constantemente de la protección divina, se hizo representar gráficamente bajo el amparo de María o de algún santo, según un esquema medieval que para el siglo XVI había caído prácticamente en desuso en Europa y que sin embargo cobró nuevo impulso en tierras americanas.

Dicho esquema, conocido con el nombre de patrocinio, muestra a la figura protectora con un manto extendido bajo el cual se encuentran general pero no necesariamente hincados, sus protegidos. Según Philippe Ariès y George Duby, tuvo su origen en las relaciones feudovasalláticas: igual que los caballeros que se confiaban al señor del castillo, de rodillas, con las manos juntas, esperando su protección, los fieles se confiaron a la divinidad, trasplantando los elementos de la vida cotidiana a un ámbito no terreno.²

Ya que el esquema se representaba plásticamente, fue que surgió una hermosa leyenda según la cual un monje cisterciense tuvo, en el siglo XIII, una visión del paraíso. Vio en él a los profetas, los patriarcas, los apóstoles, los mártires, los confesores, los canónigos regulares, los cluniciences, los premonstratenses, en fin, a verdaderos merecedores de la Gloria, pero se desconcertó enormemente por no ver entre ellos a un sólo cisterciense. Entonces se acercó a María y le preguntó si ellos, sus grandes devotos, no se salvarían. Mas Ella le respondió: "Los del Cister me son tan caros y familiares que les doy cálido abrigo debajo de mis brazos", y abriendo el manto que la cubría, le mostró una multitud innumerable de monjes y monjas cisterciences.

Según Trens, pronto se apropiaron la visión los dominicos, como ocurrida a su fundador y por ende, a su orden; y con el tiempo, "todas las órdenes religiosas tuvieron el mismo piadoso empeño de abrigarse debajo del manto de María y de honrarse con su predilección".

Pero no sólo eso, pronto el esquema desbordó los límites de las órdenes religiosas pues los laicos también lo adoptaron, generalmente, a través de las cofradías.³

Nuevas variantes fueron apareciendo, como la de protección a una ciudad o, aquella ya existente en el siglo XV en que figuraban bajo el manto de la Virgen el poder eclesiástico y el poder civil, encabezados por el papa y el emperador, en un momento en que necesitaban reforzar su poder dado que se estaban consolidando las monarquías con la consecuente disminución de sus propios poderes.⁴

Aunque hemos dicho que en la Europa de los siglos XVI y XVII el esquema ya era visto como arcaizante, no desapareció por completo. Ejemplos de ello son La Virgen de las Cuevas de Zurbarán, en que aparece protegiendo a los cartujos (Fig. 1) o, La Virgen como protectora de los navegantes de Alejo Fernández (Fig. 2).

En cambio, los ejemplos americanos de los siglos XVII y XVIII, los siglos del barroco, son innumerables, aunque también hay ejemplos anteriores en el caso del virreinato novohispano y, posteriores, pertenecientes a los virreinatos novohispano y peruano. Y si bien es cierto que al igual que como ocurriera en Europa predominan aquellos en los que María aparece como figura protectora, justamente por el momento en que fueron creados, a raíz de la Contrarreforma, cuando, insistimos, el esquema prácticamente había dejado de usarse en Europa, los patrocinios de santos son mucho más comunes en América que en el Viejo Mundo.



Fig. 1. Virgen de las Cuevas. Zurbarán. S. XVII. óleo sobre lienzo 2.89 X 2.90 m. Museo de Bellas Artes, Sevilla. España. Cortesía IIE, UNAM.

Sería imposible en tan poco tiempo hacer referencia particular de todas las imágenes americanas que he localizado, por ello me referiré tan sólo a aquellas que llamaron especialmente mi atención, habiendo sido uno de los criterios, el diferenciar la producción de los dos virreinatos.

En ambos fue tal la amplitud de semejante expresión artística que el esquema permite seguir importantes hechos históricos lo mismo que las ideas que el hombre se formó sobre los mismos. En los extremos cronológicos no por el momento en que fueron creadas, sino por su temática, contamos con obras referentes al inicio y al fin del dominio español en América del Sur: más de un lienzo nos muestra el triunfo que los españoles, sitiados en Cuzco, lograron sobre las tropas de Manco II,⁵ mientras que en el extremo opuesto contamos con una obra que hace referencia a la batalla de la Laguna, en la que un militar realista venció a otro que había desertado,⁶ siempre, gracias al apoyo sobrenatural. Primero los conquistadores españoles y siglos después las tropas realistas e independentistas,⁷ buscaron la victoria encomendándose a María y, tras sendos triunfos se dio fe de ellos en uno o más lienzos. Lógicamente en semejantes ejemplos el esquema fue modificado: La protección no se brinda a hombres hincados bajo el manto dado que están en pie de guerra, pero la idea es exactamente

la misma. En ambos aparece María extendiendo su manto o sobre el galpón que sirvió de refugio a los conquistadores o, sobre el campo de batalla, por encima de decenas de militares montados a caballo.

Las obras nos permiten rastrear entre estos extremos, elementos de la vida que surgió como consecuencia de la colonización, acercarnos a aquel mundo en el que la Fe marcó las conciencias y justificó los intereses de los hombres. Encontramos por ejemplo indios caciques que en un afán por conservar al menos parte de sus antiguos privilegios, pactaron con el español adoptando en muchos sentidos su modo de vida, y que se hicieron retratar como donantes, cosa bonita, con sus atuendos tradicionales, junto a imágenes cristianas, lo cual también ocurrió en el caso de la Nueva España. Los ejemplos que presento son dos: para el virreinato peruano una de las versiones del triunfo que los españoles lograron en Cuzco, si bien, como anotara la Doctora Gisbert, en esta obra no aparecen los indígenas luchando contra los españoles, lucha que finalmente perdieron, sino caciques indígenas como donantes frente al galpón, en una escena pacífica, al lado de una leyenda que indica "N. Madre y Señora de la Descención que bajó de los cielos en este lugar sagrado del Sunturhuasi". Así, la historia de la derrota no sólo "queda velada" como anota Gisbert,⁸ sino que los caciques aparecen venerando a quien decidiera su derrota. Es pues, claro ejemplo del dominio colonial que implicó, entre otras cosas, la conquista espiritual y la identificación de los caciques con el mundo español en su desesperada lucha por sobrevivir.

En el caso novohispano vemos a San Bernardino de Siena cobijando a un grupo de indígenas que, según la tradición, fueron los benefactores del convento que se le dedicara en el pueblo de Xochimilco (Fig. 3). El relieve se encuentra en el altar mayor de la iglesia franciscana y si bien los personajes visten tilmas y huipiles, también usan gorgueras, ejemplo plástico del mestizaje que a finales del XVI o principios del XVII ya era un hecho.

Queda claro que tras la conquista, la Corona puso especial interés en la evangelización de las tierras americanas y, que para la administración de los indios, de los españoles y de las diversas mezclas raciales que fueron surgiendo, se levantaron incontables conventos, templos y monasterios, muchos de los cuales alojan las obras que para este estudio recogí .

Debido a su más temprana conquista, a la mayor estabilidad política que vivió el virreinato novohispano, en relación con el peruano, durante el siglo XVI, y desde luego, a la edificación y decoración de grandes conjuntos conventuales en ese siglo de intensa evangelización, en

Méjico se conservan pinturas murales con el tema del patrocinio elaboradas entonces y que reflejan, mucho más que el amor por ciertas advocaciones.

El siglo XVI estuvo marcado por constantes pugnas entre franciscanos, dominicos y agustinos, las tres primeras órdenes evangelizadoras del virreinato, y las tres echaron mano del esquema que nos interesa para mostrar la importancia de su familia, a la que presentaron como protegida por sus fundadores o por otros santos de su devoción.

Fueron los agustinos, últimos en llegar quienes tuvieron mayores dificultades por hacerse de un espacio propio y, buscando reforzar la importancia de su presencia en estas tierras mandaron pintar en lugares muy visibles de conventos como Huatlatlauca, Culhuacan, Actopan o Malinalco, a San Agustín, su padre, protegiendo a la orden agustina bajo su manto, y por ende a ellos mismos y a su labor; pero no sólo eso, sino enfatizando su antigüedad dentro de la historia de la Iglesia, su pertenencia a la misma siglos antes de que San Francisco o Santo Domingo nacieran, e incluso presentando a estos últimos como miembros de la orden agustina, pese a que fundaran sus propias órdenes, según una discusión amplísima que desde luego tuvo como fin ensalzar a la comunidad agustiniana. El Concilio lateranense de 1215, determinó que cualquier orden religiosa de nueva fundación debería adoptar alguna de las reglas existentes aprobadas por la Iglesia, a saber, la de San Benito de Núrcia, la de San Basilio o, la de San Agustín. Así, bajo la regla agustina se fundó, en 1216, justo después del Concilio, la orden de predicadores. Y, aunque antes del Concilio, San Francisco había fundado su orden con regla propia, muchos textos indican que previamente había pertenecido a la orden del Sacco, que seguía la regla de San Agustín. Con esta intención de presentarlos como parte de la orden, fueron incluidas, en el convento de Culhuacan, a ambos lados del patrocinio, las figuras de Santo Domingo y San Francisco.⁹

Hasta aquí y en escasas líneas hemos visto cómo asuntos como la conquista, la inserción de los caciques indígenas en la iglesia católica y en el nuevo orden social, o las rivalidades existentes entre las órdenes evangelizadoras, surgen al estudiar este esquema que más que votivo, ensalza al protegido, presentándolo como elegido por la divinidad frente a quienes contemplaban las obras.

Múltiples imágenes ya barrocas nos muestran en ambos virreinatos a frailes o monjas, solos o junto a los santos propios de la orden a la que pertenecían, protegidos por alguna advocación propia, tanto que casi resulta difícil encontrar a una familia religiosa que no haya adoptado el



Fig. 2. Virgen de los navegantes, de los Conquistadores o, del Buen Aire. Alejo Fernández, S. XVI. medidas no especificadas, Reales Alcázares, Sevilla. España. Cortesía Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, (en adelante IIIE, UNAM).

Fig. 3. Patrocinio de San Bernardino de Siena. Anónimo. Finales del XVI o primer tercio del XVII. Escultura dorada, estofada y policromada. Tamaño natural. Tercer cuerpo, calle central del retablo principal de San Bernardino de Siena, Xochimilco. México. Cortesía IIIE, UNAM.



esquema. Así, encontramos como protectoras: Vírgenes de la Merced (Fig. 4), si bien mucho menos cuantiosas en la Nueva España que en el Perú; Vírgenes del Carmen o, Vírgenes del Rosario, pero en éste último caso, sólo en el Perú se apegan realmente a la leyenda, pues muestran a Santo Domingo, fuera del manto protector, contemplando cómo María brinda cobijo a sus hermanos de orden después de haberle preguntado si no se salvarían (Fig. 5).

En ambos virreinatos encontramos a María como protectora de los jesuitas; pero en Nueva España no contamos con una imagen de la Virgen de las Nieves cobijando a religiosas concepcionistas, y en cambio tenemos a la Virgen de Guadalupe protegiendo a monjas jerónimas (Fig. 6), o a la Inmaculada protegiendo al cabildo de la catedral de Puebla (Fig. 7).

Creo que de lo anterior resultan varias lecturas:

1) Es evidente que en cada uno de los virreinatos hubo preferencia por ciertas figuras protectoras; que hubo advocaciones más queridas que otras. Claro ejemplo es el de la Virgen de la Merced que en el virreinato peruano fue representada no sólo protegiendo a la orden mercedaria, sino, en ocasiones, como protectora de laicos o, de santos no necesariamente mercedarios, lo cual habla de la enorme extensión de su culto.



Fig. 4. *Virgen de la Merced*, óleo sobre mármol. 40 X 60 cm. El Tejar, Quito. Ecuador. Aparecen en los cielos el Espíritu Santo y Dios Padre, éste, agachando el rostro como para ver a María reina y madre que aparece protegiendo a San Ramón Nonato, San Pedro Nolasco, San Pedro Pascual, a dos religiosas y al papa Gregorio IX. Extraña que no aparezca frente a él, como suele suceder, el rey Jaime I de Aragón. Fotografía Marcela Corvera Poiré.



Fig. 5. *La Virgen de la Merced protege a la orden de predicadores*. Serie de la vida de Santo Domingo Miguel Guelles (sevillano). Siglo XVII. Contrato firmado en 1608, óleo sobre lienzo de lino labrado, 202 X 395 cm. Convento de Santo Domingo, Lima, Perú. Fuente: Francisco Stastny, *Redescubramos Lima... Conjunto Monumental de Santo Domingo*, catálogo editado por el fondo prorecuperación del patrimonio cultural de la Nación. Banco de Crédito del Perú, 1998, p. 51.



Fig. 6. Patrocinio de la Virgen de Guadalupe a monjas jerónimas. Anónimo. Siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Museo Regional de Puebla, Puebla, México. Cortesía IIE, UNAM. ▲



Fig. 7. Patrocinio de la Inmaculada Concepción al Cabildo de la Catedral de Puebla. José Joaquín Magón (atrib.) XVIII, óleo sobre lienzo. 10.90 X 3.50 m. Sacristía de la Catedral de Puebla, Puebla, México. Cortesía IIE, UNAM.

2) Independientemente de la preferencia por ciertas advocaciones heredadas de Europa, aparecieron advocaciones locales en ambos virreinatos que adoptaron, por definición o, sólo en ocasiones, el esquema del patrocinio, como la Virgen del Sunturhuasi en el Perú o la Virgen de Guadalupe en México. En el primer caso la iconografía nos la muestra siempre extendiendo ligeramente su manto en señal de protección a los soldados españoles; en el segundo, no se dudó en modificar la tradicional iconografía guadalupana para que cobijara bajo su manto extendido, a la comunidad que la eligió como protectora.

Si bien el problema de las advocaciones es importantísimo, tal vez el de los protegidos nos hable mucho más de la realidad que se estaba viviendo en uno y otro virreinatos. El ya mencionado lienzo de la Inmaculada como protectora del cabildo de la catedral de Puebla, nos permite hacer referencia a los constantes conflictos que el clero secular tuvo con el regular a lo largo de los siglos XVII y XVIII, a los múltiples intentos que hizo por arrebatarle su enorme poder y a la secularización de las parroquias de indios que finalmente logró. Así, al igual que los religiosos habían adoptado el esquema del patrocinio para mostrar su importancia dentro de la sociedad, lo hicieron los clérigos



Fig. 8. Patrocinio de la Virgen del Carmen. Anónimo. Finales del S. XVII. Relieve en piedra. Fachada del templo del Carmen, Oaxaca, México. Cortesía IIE, UNAM.

tiempo después, afirmando el lugar que en la realidad fueron cobrando. Ello no quita que las órdenes defendieran sus antiguos privilegios y que lucharan por hacer aún más visible su presencia haciéndose representar una y otra vez bajo determinada advocación mariana, su santo fundador, u otros santos de la orden, sacando incluso, a las fachadas, sus patrocinios; táctica a la que se sumaron órdenes como las de los carmelitas o mercedarios, llegadas tardíamente (Fig. 8).

El asunto de los santos juega un doble papel; ciertamente engrandecen a la orden a la que pertenecen pero también a la Iglesia en su conjunto que a raíz de la Reforma protestante promovió su culto.

En el virreinato novohispano tenemos por ejemplo a San Felipe Neri protegiendo a los filipenses o a Santa Teresa de Jesús protegiendo a la orden carmelitana. En el peruano a Santa Clara como protectora de las clarisas, o a San Francisco como protector de la tercera orden, en un esquema tradicional en el que nada sorprende, pues los santos propios de cada orden aparecen como protectores de las mismas. Pero quiero hacer referencia a dos interesantes variantes. Primero, a un lienzo de Santo Domingo como protector de frailes y monjas franciscanos que se encuentra en el templo de San Francisco de Asís en Ayacucho. Supongo que semejante iconografía deriva del encuentro de Domingo y Francisco y de la frase que el primero pronunciara: “Tú eres mi compañero, tú andarás siempre conmigo”, y que hermanó para siempre a los fundadores, a los que cientos de veces hemos visto juntos en retablos o fachadas, aunque tal vez exista una fuente que específicamente hable de semejante iconografía y que yo desconozco. De cualquier forma, no es esta la única imagen en la que Domingo cobija a franciscanos, Schenone menciona dos más, que se encuentran en la recoleta de Cuzco y en una colección particular en la misma ciudad.¹⁰

El segundo ejemplo, novohispano, nos presenta a San Miguel Arcángel como aquel que se apareció a un indio llamado Diego Lázaro, pidiéndole que le levantara un santuario allí donde hizo brotar agua que sería la salud de los enfermos. Como ocurriera en innumerables ocasiones no se le creyó inicialmente, pero tras una segunda aparición todo mundo quedó convencido del milagro y así se llamó al santuario que se levantó: San Miguel del Milagro. En un lienzo que pertenece al mismo, vemos al arcángel protegiendo a indígenas del común, que representan a la población que habitaba en los alrededores, a clérigos seculares, pues ellos administraron el santuario desde su erección y, asunto muy importante, al rey y al Papa que gobernaban cuando el lienzo fue pintado: Fernando VI y

Benedicto XIV.¹¹ Su presencia en este, lo mismo que en muchos otros lienzos en que aparecen junto al clero secular se explica por diversas razones: 1) porque le brindaron todo su apoyo en la lucha contra los regulares a la que ya he hecho referencia; 2) porque con ello privilegiaron a los peninsulares frente a los criollos, dado que para entonces las órdenes mendicantes estaban conformadas prácticamente por hombres nacidos en suelo novohispano mientras que el alto clero secular seguía formado por peninsulares y, 3) porque esta presencia, que se convirtió en constante en la segunda mitad del XVIII, ayudó a reforzar su poder en un momento en que empezaba a cuestionarse en las colonias americanas.

Queda claro que esta obra sería admirada por todos los peregrinos que visitaran el santuario, que recordarían el milagro ocurrido en el XVII, y que al mismo tiempo tendrían muy presentes a las autoridades civiles y eclesiásticas que desde Madrid y Roma gobernaban a la Nueva España.

Caso aparte, entre todos los santos, es el de San José, pues a diferencia de los santos a los que he hecho referencia, que se encuentran asociados con una, o si acaso, como Santo Domingo, con dos familias religiosas, o extraordinariamente con un santuario, Él puede aparecer protegiendo a cualquier personaje. La fiesta del patrocinio de San José fue celebrada con autorización de la Santa Sede, por los carmelitas descalzos, desde el principio de su reforma; fue extendida por la Sagrada Congregación de Ritos el año de 1700 a la orden de San Agustín y propagada después por casi toda la cristiandad.¹² Así, no extraña encontrarlo en el virreinato peruano, protegiendo a monjas carmelitas o, a concepcionistas descalzas consagradas precisamente a San José. En este último caso las religiosas de Lima cuentan con un lienzo, en el que varía un poco el esquema, pues mientras un ángel ahuyenta a los demonios, José cubre con su manto al convento mismo, a la arquitectura, aunque, claro está, cuide de las monjas que lo habitan y que aparecen a su diestra. Schenone hace referencia a un lienzo del templo de Santa Teresa, de Córdoba, Argentina, que se relaciona a la perfección con los casos que acabo de comentar y que incluye la siguiente inscripción: “Dios con su inefable providencia dio a la Santa Madre Teresa de Jesús por protector de los conventos de su reforma al glorioso patriarca San José de quien fue devota toda su vida y en demostración de serlo se le apareció tendiendo su manto sobre el convento y desterrando los espíritus inmundos”.¹³

En el caso novohispano es aún más acentuada la presencia de José, ya que durante el Primer Concilio Provincial Mexicano celebrado en 1555 se le nombró

"patrón y abogado de la Iglesia novohispana".¹⁴ Así, tenemos lienzos en los que aparece protegiendo por ejemplo, a franciscanos, agustinos, carmelitas, jesuitas, filipenses, o a los miembros de la Colegiata de Guadalupe. Pero, además, asunto de suma importancia, son los patrocinios josefinos aquellos en los que con mayor frecuencia aparecen las figuras papal y real, constantemente acompañadas por dignidades civiles y eclesiásticas de la colonia.

Una variante más fue representada, la de San José como patrón de la Iglesia Universal, es decir, como protector no sólo de una orden religiosa, de clérigos, o de santos en particular, sino del conjunto mismo de la Iglesia representada a través de quienes a lo largo del tiempo la fueron construyendo: mártires, evangelistas, Doctores de la Iglesia, escritores, fundadores de órdenes religiosas,

reformadores, etc. Tenemos ejemplos espléndidos pertenecientes al virreinato peruano, como el de Gaspar Miguel de Berrio (portada) que se encuentra en el Museo de la Casa Nacional de Moneda, en Potosí, mismo que podremos ver en los próximos días.

He dejado de lado variantes del esquema e infinidad de obras, pero espero que esta breve exposición haya convencido al oír de la importancia que tuvieron los patrocinios en ambos virreinatos, mundos en los que los hombres defendieron sus ideas e intereses representando a la divinidad como defensora de los mismos; de esa idea central surgieron, en una amplia gama, recibiendo cobijo, conquistadores, frailes, monjas, santos, donantes, cofrades, agremiados, pueblos enteros, cautivos, almas en pena, papas, reyes e incluso, simbólicamente, la Iglesia misma.

NOTAS

- ¹ Esta ponencia tiene como sustento dos trabajos previos, considerablemente más amplios. El primero fue la tesis de licenciatura, titulada: *El patrocinio, interpretaciones sobre una manifestación artística novohispana*, que presenté en la Universidad Nacional Autónoma de México para optar por el grado de Licenciado en Historia, en mayo de 1991. El segundo fue un artículo que gracias al apoyo de la misma UNAM pude realizar hace escasos meses, en Lima, Perú, donde pasé parte de mi año sabático y que titulé "El patrocinio: Una leyenda y un esquema artístico medievales, ampliamente desarrollados en el virreinato peruano y aún, en la época republicana", que está por publicarse en el boletín del Museo Pedro de Osma de Lima.
- ² Philipe, Aries y George, Duby, "Obertura. Poder privado, poder público" en Historia de la vida privada, Madrid, Taurus, 1988, vol. p. 39-40.
- ³ Trens Manuel, *María, Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1946.
- ⁴ Gillet, Louis, *El arte de los siglos XIII al XVIII. Historia artística de la órdenes mendicantes*, Buenos Aires, Argos, (El arte y los artistas), p. 162 y Emile Male, *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, Librairie Armand Colin, 1949, p. 200.
- ⁵ Se conocen diversas versiones del suceso, 5 pictóricas y un relieve en madera que se encuentran: 1) en la Iglesia de Pujura, cerca de Cuzco; 2) en el Museo Enrique Udaondo de Luján, Argentina; 3) un óleo sobre cobre, perteneciente a la Colección Barbosa Stern, en Lima Perú; 4) una obra atribuida a Marcos Zapata que se encuentra en la Iglesia del Triunfo, junto a la catedral de Cuzco; 5) un lienzo perteneciente a la colección de Santiago Lechuga Andía también en la ciudad de Cuzco y, 6) el medio relieve que pertenece al Convento de Santa Clara de Cuzco. Ninguna de las obras es del siglo XVI; todas pertenecen al XVII o al XVIII. Fuentes: Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Editorial Gisbert y Cia., 1994., ils. 99, 222, 223 y, lámina entre p. 202 y 203; *Tarea de diez años*, José Emilio Burucúa, Alejandro Bustillo, Mercedes de las Carreras et. al., Buenos Aires, ediciones fundación antorchas, 2000, p. 129; y José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, prólogo de Guillermo Lohmann Villena, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese Ltdo., 1982, ils. 509.
- ⁶ Mesa-Gisbert, aseguran que Francisco López, militar realista, fue enviado a la Laguna a combatir a un desertor, el Coronel Rivas, donde lo venció y fusiló. Agregan que el cuadro, fechado en 1820, muestra a López de hinojos ante la Virgen de la Merced; anotan que en él aparecen también, el capellán montado en caballo blanco, el portaestandarte, el ayudante mayor, etc. Y anotan, asunto muy que en él aparecen también, el capellán montado en caballo blanco, el portaestandarte, el ayudante mayor, etc. Y anotan, asunto muy interesante y que rebasa a la obra misma, que los soldados a punto de combatir, necesitaban el apoyo sobrenatural, especialmente las tropas realistas hacia 1820 en que empezaban a perder definitivamente las esperanzas de la victoria.
- ⁷ No conozco obra alguna en la que los insurgentes se hayan hecho representar protegidos por la divinidad, pero se sabe que ciertos mandos insurgentes abiertamente pusieron a sus ejércitos bajo la protección de la Virgen de la Merced: "San Martín y antes que él, Belgrano, habían puesto a su amparo a los ejércitos patriotas". Vargas Ugarte, Rubén, S.J., *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, Madrid, Talleres gráficos Jura, 1956, p. 95-96.
- ⁸ Gisbert, *Iconografía...*, p. 97.
- ⁹ En 1243 las comunidades eremíticas esparcidas por Europa y Asia fueron reunidas bajo la misma regla con el nombre de ermitaños de san Agustín; los carmelitas se unieron al grupo en 1246 y, para 1569 en que Fray Higuera Jerónimo de San Román escribió su *Crónica de la orden de ermitaños del glorioso Padre San Agustín*, incluyó a 47 órdenes diferentes como seguidoras de dicha regla. Es por ello que en los patrocinios mencionados las figuras protegidas aparecen con diversos hábitos y no sólo el agustino. En cuanto a los franciscanos resta decir que no contentos con semejante atribución escribieron entre otros textos la *Respuesta apologética contra los que pretenden aver sido N.P. San Francisco frayle de los ermitaños de San Agustín antes de que fundase su religión*. Martínez Ulloa Torres, Gabriela, *A la orilla de la laguna. La pintura mural del convento de Culhuacan. Una reflexión sobre los procesos que sufre el arte nahua mesoamericano con motivo de la conquista española*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003, p. 41-47.
- ¹⁰ Schenone, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, vol. I, p. 283.
- ¹¹ Fernando VI reinó entre julio de 1746 y agosto de 1759 y, Benedicto XIV fue pontífice del 17 de agosto de 1740 al 3 de mayo de 1758.
- ¹² *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid, 1970. Ver "patrocinio".
- ¹³ Schenone, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, ver "Protección de San José", dentro de la vida de Santa Teresa de Jesús. vol. II, p. 740.
- ¹⁴ Corvera Poiré, Marcela, *El patrocinio...*, p. 72.



Mireya Muñoz Vargas / Bolivia



EL MAL Y LA DIVERSIDAD CULTURAL BREVE ESTUDIO ICONOGRÁFICO



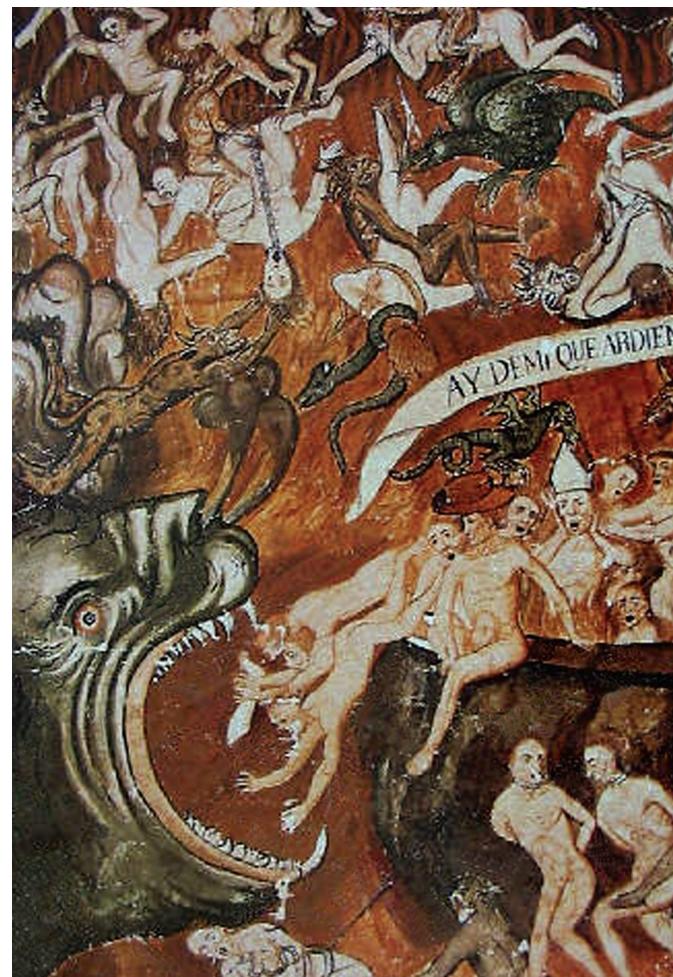
EL RETORNO DE LOS ÁNGELES

Durante los últimos años se han hecho muchos estudios y exposiciones sobre el tema de los ángeles. Los ángeles arcabuceros han dado vuelta al mundo y nuestro país, o al menos el área andina ha ganado una gran notoriedad.

Sin embargo, en las últimas exposiciones, nadie ha tomado en cuenta a los ángeles caídos –los demonios– que han sido ampliamente representados a lo largo de nuestra historia iconográfica. Si bien no son bellos como los ángeles, los diablos merecen ser tomados en cuenta.

¿Existe el diablo? Es la primera pregunta que debemos formularnos. La Iglesia Católica sostiene la existencia de Satanás como Dogma de Fé. Otras religiones defienden la absoluta realidad de la presencia del Diablo y sus demonios. Juan Pablo II dice que el Infierno es más bien un estado de ánimo. Pero, todos sabemos que además de ángeles buenos, hay ángeles malos que disfrutan oponiéndose a los designios de Dios. El pecado de estos ángeles no ha sido revelado pero la teoría general es que recibieron su castigo por haberse alzado en contra de Dios, aspirando a tomar su lugar. Son responsables de la mortalidad, crímenes, desastres, guerras, hambre, enfermedades y todo aquello que hace sufrir a la humanidad.

El jefe de los ángeles caídos es conocido como Satanás o Lucifer. Fue uno de los príncipes del mundo angelical pero se convirtió en guía de los que se revelaron y cayeron fuera de la comunión de Dios. El nombre de Satanás varía según las regiones.



Mural del Infierno, Boca de Leviatán, Huaró, Perú.



Los demonios caen del cielo al levantar la cruz, grabado publicado en MacCormack, Sabine. "Demons, Imagination and the Incas".



Pachacamac como el demonio, publicado en MacCormack, Sabine. "Demons, Imagination and the Incas".

EL DEMONIO COMO REPRESENTACIÓN DEL MAL

Este estudio desea mostrar la representación de los ángeles caídos como la personificación del mal a lo largo del tiempo en nuestra América y también cómo sus distintas acepciones varían según las distintas culturas y épocas.

Las distintas alusiones al demonio datan de tiempos inmemoriales, desde su referencia en la tradición bíblica, pasando por la época medieval y hasta nuestros días, han sido distintas sus representaciones. En todos los casos, invariablemente, el demonio es el causante del mal, la violencia, y la inseguridad imperante. El diablo desea que todos caigamos en el Infierno, que seamos condenados eternamente.

JUDÍOS, PERSAS Y GRIEGOS

La personificación del mal, la imagen del demonio, se origina en la tradición judía. Si bien los mesopotámicos tienen representaciones de demonios, como la de Pazuzu, estas son figuraciones de enfermedades o de vicios morales, como en la iconografía católica. En cambio, la imagen del mal personificada en una sola figura caracterizable, proviene del texto bíblico del génesis y es un aporte judío. Cabe comentar que es una adopción de otras fuentes culturales, en este caso la cultura persa. No olvidemos que durante el gobierno persa, los judíos retornaron de Babilonia y recrearon los textos mesopotámicos, los cuales, unidos a las tradiciones egipcias subyacentes en su tradición cultural, generaron un texto muy similar al que hoy día podemos leer en el génesis. Esta influencia persa, la de la figuración del mal, pasó a occidente a través de la cultura judía.

Por su parte, en la época helenística, el Libro de Job, nos muestra el mal personificado en una figura caracterizable. Solamente mediante la influencia griega se concretan las figuras demoniacas.

La tradición clásica en la demonología cristiana –heredada del judaísmo– se estructura, como no podía ser de otra manera, mediante la influencia del Pseudo Dionisio Areopagita, cuya Jerarquía Angélica servirá para conformar, una burocracia infernal en el mundo de abajo. De ahí que la floración demoníaca se produzca por la influencia de la mística. Esta no solamente denomina a algunos demonios, como los pecados capitales, cuyo origen son los textos de Evagrio Pontico, pero permite que cada pecado, cada vicio, cada falta y aún cada tipo de mentira se figure con la imagen de un demonio específico, caracterizado con símbolos que permiten su identificación inequívoca.

El figurar al mal con los atributos de la cotidaneidad fue un paso dado por los miniadores de textos de la España mozárabe y de los pequeños reinos del norte de la península, tal como el Beato de Liébana. Esta tendencia se manifestará luego con vigor, en la escultura románica.

DE LA EDAD MEDIA AL BARROCO · LA CONQUISTA DE AMÉRICA

La muerte fue un tema ampliamente representado durante la Edad Media. A mediados del siglo XV se publicó el primer tratado sobre el arte del bien vivir y el bien morir,¹ este tipo de tratados más tarde proliferaron en los países europeos. En el tema de la muerte, tan recurrido posteriormente en la América colonial, ángeles y demonios se disputan el alma del moribundo, acechando con tentaciones y reconfortando con otros tantos consuelos. El cuadro de la muerte en Caquiaviri es uno de los más interesantes en nuestro país. Allí aparece el diablo como músico, como una copetinera y con otras diferentes representaciones. En el Virreinato del Perú se dan también en cuadros de menor escala pero igualmente importantes donde aparece el diablo tratando de arrancar el alma al moribundo.

El tema de las Postrimerías también fue representado durante el Virreinato en el área andina. Todos estos temas fueron enseñados mediante grabados que vinieron a América y que sirvieron de inspiración a este tipo de pinturas.

El tema de los grabados que llegaron desde España también toca el del Anticristo donde el Papa representado como el Anticristo recibe del diablo las leyes con que “tiraniza conciencias de vasallos y reyes”. Nuevamente el cuadro existente sobre el tema en el templo de Caquiaviri es un magnífico ejemplo .

MAL, BIEN, CIELO, MUNDO E INFIERNO

Si el mal se identifica con el infierno y el bien con el cielo, el mundo es la región en la que el mal y el bien luchan por prevalecer. Por eso la iconografía muestra dos o tres visiones de la vida humana: (a) el mundo y el cielo; (b) el mundo y el infierno, y (c) los tres en una lección de orden cósmico.

Este orden cósmico figurado tiene su origen en Flandes, puesto que la iconografía italiana, la francesa y la española



El demonio como músico, en *El Infierno* de Carabuco, óleo sobre tela.

no muestran el demonio más que individualmente o en grupos en la vida cotidiana. En cambio en Flandes, se muestra el orden cósmico y moral total, que conlleva también la historia de la salvación y, por tanto, la historia futura.

El tema ha sido muy representado en el Virreinato del Perú y en general en América, los tres planos del cielo, la tierra y el infierno son representados en diversas pinturas en las que se ve al diablo prácticamente jalando a las almas al infierno, o como en un caso tentando al Arcángel San Miguel.

En las distintas representaciones del Arcángel San Miguel podemos encontrar como varía el concepto del demonio o del diablo, desde México donde encontramos un magnífico cuadro del pintor flamenco Martin de Vos, donde el demonio es una sirena cubriendose los pechos (portada), hasta otros en el área andina, donde ya el demonio está representado como serpiente o como un diablo con todas las características detalladas en este breve estudio iconográfico.

PERCEPCIONES DEL MAL POR LOS PINTORES. INFLUENCIAS

La influencia que recibieron los pintores en esta parte de América es indudablemente de origen flamenco. No hay que olvidar que desde tiempos del descubrimiento, la reina Isabel La Católica tenía en su corte a artistas de Flandes y que luego su hija Juana, al casarse con Felipe el Hermoso, vivió en Flandes.

Solo un ejemplo podría bastarnos para ilustrar mejor esta aseveración. “El Juicio Final”, obra del pintor flamenco Martín de Vos y expuesta en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, es una profusión de planos compositivos, de personas que se agolpan en múltiples escenas, y cuyo tratamiento individualizado de los personajes influyó notablemente en las representaciones sobre ese tema en esta parte de América.



El demonio como mujer, en *Las tentaciones de San Antonio Abad*, óleo sobre tela, Caquiaviri, La Paz, Bolivia.

ALGUNAS DESCRIPCIONES DEL DEMONIO

El monje medieval Raoul Glaber, afirma haber visto al diablo y lo describe en el siglo XI de la siguiente manera: *“Pequeño, delgado, mirada espacida, ojos negros, frente fruncida, narices coloradas, boca torcida, mentón puntiagudo, barba de chivo, orejas puntiagudas, cabello erizado en desorden, dientes de perro, cráneo prominente, pecho hinchado, encorvado, vestido de harapos. El hedor es una característica esencial”*² Por su parte, Teófilo de Rutebeuf describe al demonio como *“deforme, casi desnudo, bajo y con cuernos”*³

En el siglo XIII se encuentra una descripción del diablo como *“hombre negro más que ninguna criatura, con barba larga y cabellos largos hasta los pies”* Por otro lado, Gonzalo de Berceo nos describe a los diablos *“con barbas, cabellos, sobrecejas, frente, dientes, con extremidades, tanto brazos como piernas. Las piernas –deberíamos más bien decir patas– le sirven para maltratar el alma de los condenados a los que se tratan como a una pelota y le dan continuas coces”*⁴.

LA REPRESENTACIÓN DE LOS PECADOS CAPITALES

Cada pecado capital ha sido representado por el demonio en distintas manifestaciones, como se puede ver en la siguiente tabla con los nombres de cada uno de ellos:

Lucifer	Soberbia/Orgullo	
Mammon	Avaricia/Vanidad	
Asmodeo	Lujuria	
Satanás	Ira	Jaguar
Belcebú	Gula	Cerdo
Leviatán	Envidia/Celos	Perro
Belfegor	Pereza	Asno

En el siglo XVI, Martín de Castañega escribió sobre la brujería y los pecados capitales en el país vasco y Andrés de Olmos, quien vino desde la misma región junto con el Obispo Zumárraga hasta Nueva España, quedó tan contento con estos libros que los tradujo luego al náhuatl. Castañega hablaba de la buena religión, –la católica– y la mala religión, o sea la que tocaba el tema de los diablos.

Por ejemplo, en el caso del cuadro del Infierno de Carabuco, los pecados están representados de la siguiente forma:

Orgullo o Soberbia, sufriendo el pecado de la rueda.

Avaricia o Vanidad, la persona es torturada por la cabeza con insectos que le cuelgan de las orejas.

Lujuria, en este caso es una bestia que devora el sexo del personaje.

Ira, un demonio que arremete a su víctima.

Gula, los demonios torturan sacándole los intestinos.

Envidia o celos, un demonio arranca la lengua a su víctima.

Pereza, una bestia con forma de perro devora a su víctima.⁵

RELACIÓN VIRTUD - PECADO

Las siete virtudes: Prudencia, Justicia, Templanza, Fortaleza, Fe, Esperanza y Caridad. En los cuadros donde se representa el bien y el mal se tienen las distintas representaciones de esta relación virtud-pecado mediante la presencia de ángeles y demonios.

LAS CASTAS DEMONIACAS

Los demonios están organizados en seis castas:

- 1 Demonios de las capas superiores del aire, que jamás entran en contacto con los seres humanos.
- 2 Demonios de las capas inferiores del aire, que provocan las tormentas devastadoras.
- 3 Demonios terrestres, que habitan en bosques, cuevas y campos.
- 4 Demonios del agua –son de naturaleza femenina– y destruyen la vida de los peces y otros animales acuáticos.
- 5 Demonios subterráneos, que originan los terremotos, socavan los cimientos de las casas y vigilan los tesoros enterrados.
- 6 Demonios nocturnos, que evitan la luz de día, son negros y muy malvados.⁶



Nuestra Señora del Socorro, Museo de la Casa de la Moneda, Potosí. ▲

LOS DEMONIOS Y LOS MESES⁷

En el siglo XVII se asignó a cada demonio un mes en el que era más fuerte:

Enero	Belial
Febrero	Leviatán
Marzo	Satanás
Abril	Belfegor
Mayo	Lucifer
Junio	Baalbertih
Julio	Belcebú
Agosto	Astaroth
Septiembre	Tamuz
Octubre	Baal
Noviembre	Asmodeo
Diciembre	Moloch

DIVERSIDAD CULTURAL HOY DÍA:

La Diablada de Oruro, Diablos Cojuelos de Rep. Dominicana y los Diablos de Riosucio, Risaralda, Colombia

El tema de los diablos o la diablada es enfocado de distinta manera en estas tres culturas cercanas, pero no por ello iguales.

Según Teresa Gisbert en su libro *Iconografía y Mitos Indígenas*,⁸ en el arte no existe ni debería existir representación pictórica exclusiva de los demonios. Tan solo la representación de la batalla entre San Miguel y Lucifer ya podría ser considerada demoníaca. Sin embargo, como se ha podido ver, la lucha entre San Miguel y los demonios es mucho más popular en las “danzas” indígenas y como parte del teatro religioso.

La Diablada de Oruro, cuyos orígenes aún están muy discutidos, se origina, según Teresa Gisbert, en un tema

sagrado como lo es la lucha de San Miguel con los demonios.⁹ Este baile siempre ha tenido relación con la Virgen María. En el pasado en Potosí con la Virgen de Guadalupe, en Oruro es con la del Socavón, en el norte de Chile La Tirana, que se festeja el día de la Virgen del Carmen, lo mismo que en Paucartambo en el Perú.

En Potosí, siempre relatado por T. Gisbert, en 1601, en las fiestas de la Virgen de Guadalupe aparece Lucifer a caballo y lee una carta indicando que Proserpina, la diosa del infierno era la más hermosa. Es importante anotar aquí, que Proserpina tenía forma de sirena, así como en varios cuadros se representa al demonio como sirena. (Ver Martín de Vos - Miguel Ángel). Luego se iniciaba una lucha entre el demonio y un caballero que representaba a la iglesia y que defendía a la Virgen como la más hermosa. Naturalmente es la Virgen la ganadora de este certamen. Hoy día esta lucha se representa muy parecida en Paucartambo en honor de la Virgen del Carmen, donde al paso de la procesión de la Virgen, los demonios acechan en los techos de las casas. También están los ‘chunchos’ y

EL S A N C T I S S I M O P A D R E



**De su padre el diablo recibe el Anticristo las leyes,
Con que tiraniza cōsciencias de vassallos y Reyes.
I. a Timotheo. 4.**

El demonio entregando las leyes al Anticristo, grabado publicado en en MacCormack, Sabine. "Pachacuti: Miracles, Punishments, and Last Judgment: Visionary Past and Prophetic Future in Early Colonial Peru".



Típico ejemplo de diablada boliviana.

los Saqras o diablos, donde está Lucifer y sus huestes de siete diablos que representan a los pecados capitales, los cuales mueren al paso de la Virgen. En su libro, T. Gisbert menciona un poema en quechua que describe al demonio y en el que se lo muestra con las características que hoy posee “el tío” de la mina: como un dador de riquezas que tiene la fuerza de Pachacamac para hacer temblar la tierra y como Illapa, señor del rayo. Según Sabine MacCormack, en el libro sobre *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*, Agustín de Zárate¹⁰ tiene una representación del dios Pachacamac con todas las características del demonio. Lo interesante de este grabado es que los indios están representados con barba, turbantes y en general como si fueran europeos.

Hoy día, ya no hay ese diálogo y la Diablada es solo una danza que se baila en las diferentes “entradas” que se realizan en el país. Anteriormente ocurría solo en Oruro, pero ahora se ha generalizado. Existen documentos que muestran que la primera vez que se presentó la Diablada de los Bordadores en la Entrada del Gran Poder nadie le dió importancia.

Sobre la Diablada de Oruro existe además otra versión, que refiere a las invocaciones andinas a la Pachamama (Madre Tierra), al “tío” de la mina, como el dador de riquezas que vive debajo de la tierra, y a la Virgen de la Candelaria.

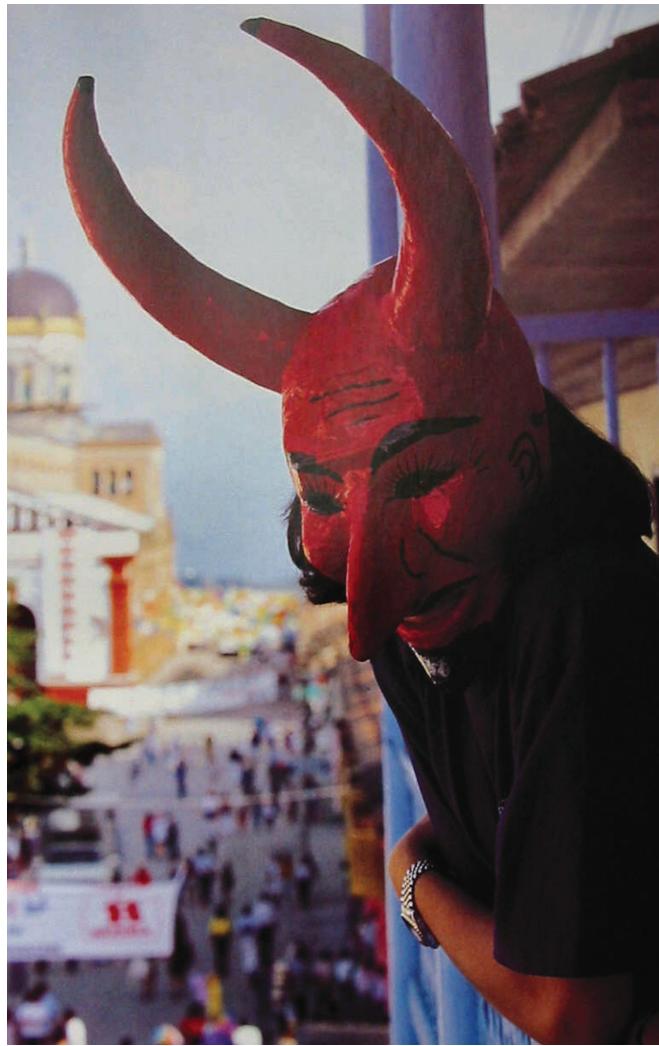
Es apenas en el siglo XX cuando por primera vez las comparsas ingresan en el carnaval como tropas de diablos.

El caso de los Diablos de Riosucio, Caldas es diferente, pues ellos sostienen que tienen un diablo mestizo, no religioso –aunque tampoco es un baile no cristiano–.

En Riosucio el blanco aporta históricamente desde el siglo XVI una estructura especial para la fiesta de Reyes Magos (6 de enero). El negro africano por su parte, involucra danzas ancestrales como la de “Diablos con cencerros,” con cantos que parecen tener origen vantú y de esclavitud donde todos protestaban. El indígena, además, ofrece sus ceremonias al sol y la luna.

En Riosucio consideran que el Diablo es un estado anímico heredado de la tradición cultural aborigen, de la mezcla de las culturas y razas que vivió la parte occidental de Colombia que hoy se llama Caldas. Consideran al diablo no como la representación del mal, sino como el inspirador para la preparación de los oídos y el cuerpo para la danza. Es más una mascarada que un reflejo de la vida.

Es interesante ver que para ellos solamente la raíz blanca de los indígenas es la que considera al Diablo como representación del mal, mientras la raíz india o negra no



Carnaval de Río Sucio, Caldas, Colombia, Diablo que alegra la fiesta, publicado en Friedeman, Nina S. de. *Festas: Celebraciones y ritos de Colombia*. ▲

lo hace. Ellos ven en el Diablo del Carnaval a divinidades buenas, hay un sincretismo y surge por tanto un ser diferente.

La fiesta en este caso no se hace para el diablo, que no es la razón de ser de la fiesta, el Diablo surge para que la fiesta se salve, para que resulte buena. No resulta pues una amenaza, es el que custodia y cuida la fiesta, el diablo se lleva al infierno a quien no baila, a quien intenta dañar la fiesta.

El caso de los Diablos Cojuelos de La Vega en República Dominicana es algo diferente también, salen al atardecer y lo hacen más que nada para “atacar” a la población porque representan el mal. La población alegre recibe este “ataque jocoso” de los diablos. Estos diablos

que salen todos los domingos del mes de febrero y el domingo de Carnaval rematen en un gran desfile de las distintas comparsas por el Diablódromo de La Vega, lleva cada uno una vejiga de vaca inflada con la que atacan al público como un castigo. Las máscaras están hechas en papel maché con mucho decorado y colorido. Este Carnaval de Diablos de La Vega tiene vieja data, aparentemente desde 1532 aunque con una ruptura de tres siglos. La tradición reapareció a finales del siglo XIX y a pesar del tiempo transcurrido conserva muchas de sus características, sin embargo ellos no bailan como en Oruro y son solamente unas comparsas de traviesos arlequines con máscaras de diablo que brincan y juegan con el público en su papel de representantes del mal.



Diablo Cojuelo de la Vega, República Dominicana. ▶

NOTAS

- 1 Sebastián, Santiago, *Mensaje del Arte Medieval*, pp. 172 y ss.²
- 2 Ruiz, Domínguez, Juan A, "El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo.- El diablo medieval" en www.valleNajerilla.com pp.12.
- 3 *Ibidem* pp 12.
- 4 *Ibidem* pp.13.
- 5 Viceministerio de Cultura: *Entre el Infierno y la Gloria*, Catálogo de la exposición homónima, 2003.
- 6 Demonios, www.demonios.htm.
- 7 *Ibidem*.
- 8 Gisbert, Teresa, *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*, Editorial Gisbert, La Paz, 1980 p. 87.
- 9 Gisbert, Teresa, *El Paraíso de los Pájaros Parlantes*, p. 243 ss.
- 10 Sabine, MacCormack, *Demons, Imagination and the Incas*, en Representations, No. 33, Special Issue: The New World. (Winter, 1991), pp. 121-146The Regents of the University of California.

BIBLIOGRAFÍA

- America: Bride of the Sun: 500 Years Latin America and the Low Countries.* (Catálogo de la exposición realizada en Amberes, Holanda, 1992). Imschoot Books. Bruselas, 1992.
- Cervantes, Fernando, *The Devil in the New World: The Impact of Diabolism in New Spain*. Yale University Press. New Haven & London, 1994.
- Colombia.com. "¿Qué es el carnaval de Rio Sucio?", Artículo especial en internet <www.colombia.com/especiales/2002/carnaval_rio_sucio_carnaval/que_es.asp> Accedido el 22 de septiembre, 2003.
- _____. "¿Qué es el diablo?", Artículo especial en internet. <www.colombia.com/especiales/2002/carnaval_rio_sucio/el_diablo/index.asp> Accedido el 22 de Septiembre, 2003.
- El retorno de los Ángeles.* (Catálogo de la exposición Internacional). Unión Latina, Tours, 1998.
- Flores Araoz, José; Mujica Pinilla, Ramón; Wuffarden, Luis Eduardo y Guibovich Pérez, Pedro, eds. *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima, 1995.
- Friedeman, Nina S. de. Fiestas: *Celebraciones y ritos de Colombia*. Villegas Editores. Bogotá, 1995.
- Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Editorial Gisbert y Compañía. La Paz, 1980.
- _____. *El paraíso de los pájaros parlantes: La imagen del otro en la cultura andina*. Plural Editores, Universidad Nuestra Señora de La Paz. La Paz, 1999.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe, *La Nueva Crónica y Buen Gobierno*. (Interpretada por el Teniente Coronel Luis Bustos Gálvez.)3 tomos. Editorial Cultura. Lima. Tomo I, 1956. Tomos II y III, 1966.
- Gutiérrez, Ramón y Gutiérrez, Rodrigo, Viñuales. *Historia del Arte Iberoamericano*. Lunwerg Editores. Barcelona, 2000.
- McFarren, Peter (ed.). *Máscaras de los Andes bolivianos*. Editorial Quipus. Banco Mercantil. La Paz, 1993.
- MacCormack, Sabine, "Demons, Imagination and the Incas." Representations. No. 33 (Winter 1991): 121-46.
- _____. "Pachacuti: Miracles, Punishments, and Last Judgment: Visionary Past and Prophetic Future in Early Colonial Peru." *The American Historical Review*. Vol. 93, No. 4. (Oct. 1988): 960-1006.
- Pintura en el Virreinato del Perú*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima, 1989.
- Ruiz Domínguez, Juan Antonio, *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*. Gobierno de La Rioja. Instituto de Estudios Riojanos. Logroño, 1999.
- Sebastián, Santiago, *Mensaje del arte medieval*. Ediciones Escudero. Córdoba, 1978.
- _____. *Contrarreforma y Barroco*. Editorial Alianza Forma. Madrid. 2nd edición, 1985.
- Os anjos estão de volta.* (Catálogo de la exposición realizada en a Pinacoteca del Estado. Ago.14-Oct.29, 2000). Editorial Gráficos Burti. São Paulo, 2000.



Pedro Ángeles Jiménez / México



APELES Y TLACUILOS:
MARCOS GRIEGO Y LA PINTURA CRISTIANO INDÍGENA
DEL SIGLO XVI EN LA NUEVA ESPAÑA



I

*H*l adentrarse en el estudio de la pintura del siglo XVI en la Nueva España, pronto aparece entre los tópicos del arte cristiano indígena un asunto que hasta la fecha no pasa por advertirse como una cuestión de extrema curiosidad: cómo algunos cronistas seglares y religiosos alaban las manufacturas indígenas, al grado de aplicar a sus artífices elogios aparentemente desmedidos, pero que se fundamentan en el ingenio y habilidades con que los indígenas recrearon lo que Occidente hacía no mucho había comenzado a enseñarles.

Ciertamente ya Manuel Toussaint advertía el fenómeno, anotando al respecto:

En la deliciosa rusticidad del cronista, sus hiperbólicos elogios nos mueven a risa; sin embargo, dada la destreza manual de los indios, su perfección en otras actividades artísticas, como la orfebrería, *en que sí podían ser comparados con los europeos*, es de pensar que realmente alcanzaron cierta elevación en el arte pictórico. Así lo comprueban las Ordenanzas de pintores, dadas en 1557... cuando aceptan que si un indio lo mismo que un español, es oficial examinado, pueda hacer imágenes “porque siendo examinado sabrá dibujar y ordenar cualquier Historia sin que haya error ninguno, como oficial que lo es...”¹

Y en este punto cabe profundizar respecto a si la pintura cristiano indígena, alabada por la *deliciosa rusticidad* de los antiguos cronistas, podría realmente compararse con lo que entonces se producía en Europa.

A la vista de las fuentes, la problemática en realidad conduce por otros caminos. La necesidad de imágenes para el ornato de las iglesias y oratorios domésticos durante los tiempos de la primitiva iglesia india fue tal, que una vez

diseñado el plan de fundar escuelas de artes y oficios similares a la de San José de los Naturales, los indígenas la atendieron con gran entusiasmo, tal como puede percibirse a partir de algunas líneas escritas por el padre Motolinía:

Procuraron también los frailes que se hiciesen iglesias en todas partes y así ahora casi en cada provincia donde hay monasterio hay advocaciones de los doce apóstoles, mayormente de San Pedro y San Pablo, los cuales demás de las iglesias intituladas de sus nombres, no hay retablo en ninguna parte donde no estén pintadas sus imágenes.²

El furor no declinó con el transcurrir de los años, como se advierte gracias a otra crónica escrita por el agustino fray Juan de Grijalba sobre el primer tercio del siglo XVII:

en sus casas todos los que pueden tienen un oratorio con grande limpieza y decencia. Allí tienen muchas imágenes según su posibilidad: para allí son las esteras de colores, las flores y los perfumes. Y es a saber, que un indio que en su vestido y comida no tiene ánimo de gastar dos reales, gasta con gran generosidad mil en una imagen.³

Durante el periodo que se extiende entre ambos cronistas, floreció el arte de la pintura entre los indígenas de la Nueva España. Su enseñanza estuvo sujeta, además de las escuelas de artes y oficios donde se aprendía, a la lógica de la evangelización, que merced a la gran necesidad de imágenes para el culto, promovió su manufactura apoyada en los más diversos modelos: estampas grabadas lo mismo de filiación tardo medieval que renacentista, además de la presencia de pintura que sería importada de Flandes, Italia y la misma España, como también lo describe

fray Toribio Motolinía, quién escribe contemplando cómo la riqueza americana atraía de la lejana Europa vicios y virtudes:

En los oficios mecánicos, así los que de antes los indios tenían como los que de nuevo han aprendido de los españoles, se han perfeccionado mucho; porque han salido grandes pintores después que vinieron las muestras y imágenes de Flandes y de Italia que los españoles han traído, de las cuales han venido a esta tierra muy ricas piezas, porque a donde hay oro y plata viene todo; en especial los pintores de México, porque allí va a parar todo lo bueno que a esta tierra viene; y de antes no sabían pintar sino una flor o un pájaro, o una labor; y si pintaban un hombre o un caballo, era muy mal entallado; ahora hacen buenas imágenes.⁴

Motolinía subraya el perfeccionamiento que los indígenas lograron al tener a su alcance tales muestras de Flandes e Italia, pero pareciera que las mejorías le resultan perceptibles fundamentalmente en la manera como los tlacuilos reconstruían las proporciones de la figura humana o algunos animales, verbigracia el caballo, aunque también fray Toribio advierte que ya antes sabían pintar flores y pájaros. Tiempo después otro religioso, fray Gerónimo de Mendieta regresaría sobre el mismo tópico en uno de los capítulos de su *Historia eclesiástica india*, aunque añadiendo interesantes consideraciones:

Pintores había buenos que pintaban al natural, en especial aves, animales, árboles y verduras, y cosas semejantes, que usaban pintar en los aposentos de los señores. Mas los hombres no los pintaban hermosos, sino feos, como a sus propios dioses, que así se lo enseñaban y en tales monstruosas figuras se les aparecían, y permitíalo Dios que la figura de sus cuerpos asemejase a la que tenían sus almas por el pecado en que siempre permanecían. Mas después que fueron cristianos, y vieron nuestras imágenes de Flandes y de Italia, no hay retablo ni imagen por prima que sea, que no la retraten y contrahagan.⁵

Y lo sustancial del nuevo planteamiento no reside en considerar al naturalismo de los tlacuilos indígenas aceptable ante la percepción del hombre occidental, al menos en lo que respecta a la representación de las “aves, animales, árboles y verduras, y cosas semejantes”. Mendieta esgrime otra razón estética más allá del naturalismo o las reglas en la proporción del cuerpo humano, una de índole moral, de modo que a su manera de ver, la dosis de monstruosidad que atañe a la representación del cuerpo humano entre los indios del México antiguo, caminaba de la mano con su paganismo.

Ese mismo componente estético se convirtió en el eje de la enseñanza y aprendizaje de la pintura en las escuelas de artes y oficios. Para ingresar a ellas, los franciscanos intentaron, aunque no siempre con éxito, que sus alumnos provinieran de las familias de la nobleza indígena. En un principio, los frailes se preocuparon por que sus alumnos aprendieran más de un oficio, convirtiendo a los más adelantados en maestros de las nuevas generaciones. Por otra parte, el programa educativo promovió la idea de fomentar antes que al individuo, al trabajo colectivo, organizándose cuadrillas que en más de una ocasión laboraron por diversos conventos de la Provincia.

Al orden práctico en el manejo de los pinceles, buriles y otras herramientas, los frailes añadieron métodos de orden audiovisual, ayudados con pictografías como las que aparecen en los libros noveno y décimo del códice Florentino, donde se describen paso a paso los diversos aspectos relacionados con algún oficio. Y a esa parte de índole técnica añadirían además un sentido moralizante por medio de consejos a manera de los exempla medievales, con que se amonestaba a los naturales desde el taller hasta en el confesonario, como lo demuestran algunos de los cuestionarios publicados por fray Alonso de Molina en su *Confesonario Mayor en la lengua mexicana y castellana*. Al mismo espíritu obedecerían las descripciones del bueno y del mal oficial que fray Bernardino de Sahagún incluyó en el libro X de su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, donde se hallan algunas líneas relativas específicamente al oficio de la pintura; al respecto señala Sahagún:

El pintor, en su oficio, sabe usar de colores y dibujar o señalar las imágenes con carbón, y hacer muy buena mezcla de colores, y sabe moler muy bien y mezclar. El buen pintor tiene buena mano y gracia en el pintar, y considera muy bien lo que ha de pintar, y matiza muy bien la pintura, y sabe hacer las sombras, y los lejos, y follajes.⁶

En cambio, el mal pintor es de malo y bobo ingenio y por eso es penoso y enojoso, y no responde a la esperanza del que da la obra, ni da lustre a lo que pinta, y matiza mal, todo va confuso, ni lleva compás o proporción lo que pinta, por pintarlo de prisa.⁷

Tal como puede apreciarse, el papel del trabajo manual se combinó con el sentido pragmático del mensaje evangélico de los misioneros, gracias a lo cual se abrió paso a una incesante actividad, pues en aquellos días todo era necesario.

II

Como antes se mencionó, los indígenas cumplieron sus encargos con trabajo en equipo, así en la realización de los ambiciosos programas murales con que ornamentaron los conventos de las tres órdenes, como en la manufactura de retablos. Pero contra lo que pudiera pensarse, la fama de algunos destacados artistas indígenas hizo que la memoria conservara sus nombres y ligados a ellos, quedaron también algunas de las mejores hipérboles que Toussaint tanto criticara. En un capítulo titulado “Cómo pusimos en muy buenas y santas doctrinas a los indios de la Nueva España, y de su conversión, y de cómo se bautizaron y volvieron a nuestra santa fe, y les enseñamos oficios que usan en Castilla y a tener y guardar justicia”, pone a la letra Bernal Díaz del Castillo:

Pasemos adelante y digamos cómo todos los más indios naturales de estas tierras han aprendido muy bien todos los oficios que hay en Castilla entre nosotros, y tienen sus tiendas de los oficios y obreros, y ganan de comer a ello, y los plateros de oro y de plata, así de martillo como de vaciadizo, son muy extremados oficiales, y así mismo lapidarios y pintores, y los entalladores hacen tan primas obras con sutiles leznas de hierro, especialmente entallan esmeriles, y dentro de ellos figurados todos los pasos de la Santa Pasión de Nuestro Redentor y Salvador Jesucristo, que si no las hubiese visto no pudiera creer que los indios lo hacían, que se me significaba a mi juicio que aquel tan nombrado pintor como fue el muy antiguo Apeles, y de nuestros tiempos que se decían Berruguete y Miguel Angel, ni de otro moderno ahora nuevamente nombrado, natural de Burgos, el cual tiene gran fama como Apeles, no harán con sus muy sutiles pinceles las obras de los esmeriles ni relicarios que hacen tres indios maestros de aquel oficio, mexicanos, que se dicen Andrés de Aquino, y Juan de la Cruz, y el Crespillo.⁸

Y en este punto la problemática toma al menos dos caminos. Por un lado, en estas líneas Bernal se hace eco de los afanes vindicadores de los soldados que participaron en la conquista. Aquí se engarza el conocido tópico de cómo la espada precede a la cruz, de modo que al igual que los cronistas religiosos, la buena disposición a los oficios entre los indígenas conversos, no sería sino la prueba palpable de su propia acción.

Pero ciertamente Bernal Díaz parece maravillado ante las obras de Aquino, de la Cruz y el Crespillo, tanto, “que si no las hubiese visto no pudiera creer que los indios lo hacían”, y en ese punto el soldado trae a cuenta el nombre legendario de Apeles, famoso por haber pintado la Venus

de Andiomene y muchos célebres retratos, pero también por su relación con Alejandro Magno, de quién según Plínio, además de varios encargos, recibió honorable trato y a la hermosa Campaspe como prenda de una magnífica pintura.⁹

No está por demás recordar que entre los tópicos recurrentes para demostrar la nobleza de la pintura, los tratadistas italianos y españoles del Renacimiento usaron como argumento el tópico de la buena relación entre pintores y poderosos, como lo demuestran las primeras líneas del tratado de Felipe de Guevara:

Estos días pasados, apretándome mis enfermedades mas de lo ordinario, y por causa de esto impedido de ocuparme en cosas de más importancia, acordé para entretenerte, recoger lo que de la Pintura y Escultura antigua había como de paso en otros tiempos leído: artes nobles y muy estimadas de Reyes y Pueblos libres en las edades pasadas, de las cuales siempre los buenos juicios y entendimientos gustaron, y se apreciaron en gran manera, como claro nos muestra la devoción que a ellas tuvo Alejandro Magno, al qual con parecerle poco un mundo para conquistarle, se deleytó tanto de esto, que los ratos de la guerra y gobierno de la República le sobraron, los gastó con Apeles, Pintor insigne, yéndose a su oficina a verle poner las manos en sus obras.¹⁰

III

La historia de Apeles por supuesto mantiene sus nexos con el arte, pero Guevara la matiza con tintes políticos cuya intencionalidad se antoja lejana, al menos en lo particular, para el caso de nuestro cronista soldado. En su larga crónica, Bernal Díaz refiere en tres distintas ocasiones la hipérbole de Apeles: la transcrita líneas arriba, otra en el capítulo CCVI,¹¹ cuando habla de “las estaturas y proporciones” que tuvieron algunos de sus capitanes y compañeros de armas. En este punto Bernal no cita al antiguo Apeles o a los modernos Miguel Angel y Berruguete como referencia para alabar al arte de indígenas, aquí se duele de no saber “pintar y esculpir sus cuerpos y maneras y rostros y facciones” tan bien como aquellos nobles artistas. Pero en realidad el asunto sólo refuerza el hondo sentido providencialista que imprime a su crónica cuando agradece a Dios haberle librado de no ser sacrificado a los ídolos y me libró de muchos peligros y trances para que ahora haga esta memoria o relación.¹²

En cambio en el capítulo XCI,¹³ Díaz del Castillo vuelve a mencionar a Aquino, Juan de la Cruz y el Crespillo como notables entalladores y pintores, dignos de contarse entre los mejores de tiempos antiguos o modernos, pero

en esta ocasión el nombre de Andrés se cambia por el de Marcos, pudiéndose considerar que en la confusión, al cronista le interesaría más el tópico que sus actores, aunque también cabe la posibilidad de un error de la memoria o un simple defecto de lectura en el manuscrito original.

Pareciera sin embargo que el nombre de Marcos tiene mejor fortuna documental, aunque sus noticias no por ello están sujetas a menos confusiones. La primera de ellas es de índole administrativa; el 19 de junio de 1553 se presentó ante Antonio Mejía, oidor por su Majestad, y Cristóbal de Tapia, escribano, un indio que dijo llamarse Marcos Griego, de oficio pintor. Gracias al trabajo del intérprete Domingo del Águila, las autoridades conocieron que este indio había dado 15 pesos de oro común a Gabriel Xalacatl y Marina Papan como adelanto por la compra de unas casas que se hallaban en el barrio de Santa María de México, y que encontrándose muy enfermo el mencionado Gabriel, procedía a asegurar la venta a fin de obtener la escritura correspondiente.¹⁴

El 20 de junio el escribano Cristóbal de Tapia visitó la casa del indio Gabriel para corroborar el informe anterior, y visto como cierto, se procedió a cerrar la compraventa, cediéndose los derechos de la propiedad al pintor Marcos Griego, y añadiéndose la información que sus terrenos lindaban con las casas de “Francisco Tlapaltecatl, pintor, y con casas de Fabián Telpan, carpintero, e con casas de Miguel Ytztl, vecino, e con casas de Antón Tlatolsuchitl, carpintero, e con casas de Pedro Cuautli, pintor”,¹⁵ noticia por demás interesante pues salvo en una colindancia no especificada –la de Miguel Ytztl–, sus otros vecinos están relacionados con la carpintería y con el oficio de la pintura, destacándose entre ellos el nombre de Pedro Quauhtli, quién según don Francisco del Paso y Troncoso, participó junto con Miguel Toxochicuic, Luis Xochototol y Miguel Yohalahuach en la realización de un lienzo para el Tecpan de la ciudad de México.¹⁶

Otro Marcos, de oficio pintor, aparece citado en la celeberrima “Información” que mandó practicar que el arzobispo de México don Fray Alonso de Montufar, con motivo de un sermón que en la fiesta de la Natividad de Nuestra Señora (8 de septiembre de 1556), predicó en la capilla de San José de Naturales del Convento de San Francisco de México su provincial Fray Francisco de Bustamante, acerca de la devoción y culto de Nuestra Señora de Guadalupe:¹⁷ enredoso proceso en el que se concentran lo mismo desavenencias entre el arzobispo y los franciscanos que en torno a la naturaleza del culto a las imágenes.

Varios testigos presentes en el sermón del padre Bustamente comparecieron para señalar cuáles habían sido

sus palabras; entre ellos, para el caso que nos ocupa, destaca el parecer de Alonso Sánchez de Cisneros, quien dijo a la sazón:

[que] le oyó decir al dicho padre provincial, qué y todos los demás religiosos habían procurado con muy grande instancia de evitar que los naturales de esta tierra no tuviesen en su devoción y oración en pinturas y en piedras, porque quitarles la ocasión de sus ritos y ceremonias antiguas de adorar en sus ídolos, y que con esta devoción nubea de nuestra Sa. de Guadalupe parecía que era ocasión de tornar a caer en lo que antes avyan tenido, *porque era una pintura que ayva hecho Marcos*, indio pintor; y que para aquella devoción aproballa y tenella por buena era menester haber verificado los milagros y comprobarlos con copia de testigos...¹⁸

Y con ciertas diferencias respecto a la problemática de las imágenes, los demás testigos añaden o suprimean detalles. Sin embargo, a la hora de tratar sobre la autoría del lienzo en cuestión, otros testigos, como Juan de Meseguer, coinciden en señalar:

... y que viendo agora el gran concurso de la gente que va allá a la fama de aquella imagen pintada ayer de un indio hazía milagros, que era tornar a deshacer lo hecho...

Es decir, coinciden en señalar como su artífice a “un indio”, sin mencionar otro detalle al respecto, como si lo hizo Alonso Sánchez de Cisneros, aunque sólo fuera para señalar el nombre del indio Marcos, pintor, sin otro complemento que permitiera su segura identificación.

Existe otra obra artística a la que se encuentra ligado el nombre de un artista Marcos, se trata ni más ni menos que del retablo principal de la capilla de San José de los Naturales, obra que Marcos inició sin ayuda pero en la que después intervinieron Pedro Chachalaca, Francisco Xinmamal, Pedro de San Nicolás, Martín Mixcohuatl y Pedro Cocol. El retablo se estrenó el 25 de diciembre de 1564, y fray Miguel Navarro, entonces provincial de los franciscanos, le dispensó su mejor elogio: “*JMaravilloso es lo que hacéis! ¡De verdad, aventajais en mucho a los españoles!*”.¹⁹

Finalmente, el 29 de enero de 1572 vuelve a aparecer Marcos Griego, esta vez en otra noticia de índole administrativa, se trata de una información que se hizo en torno a Juan Álvarez, mestizo, para permitirle contraer matrimonio.²⁰

Según dicho expediente, Juan Alvarez, natural de la ciudad de México, quería contraer nupcias con otra mestiza llamada Juana González, vecina del Valle de Guayangareo en la provincia de Michoacán. Para comprobar que estaba libre para contraer nupcias, llevó como testigos a Marcos

Griego y a Martín García, quienes dijeron ser indios vecinos y naturales de la ciudad de México, y residir en el barrio de Santa María Tlacuechiuhacan.

En la información se añaden otras noticias que completan algo la biografía de Marcos: su testimonio vuelve a corroborar su oficio de pintor y menciona además “ser de edad de cincuenta e cinco años”,²¹ lo que permite fijar su nacimiento cerca de 1517, es decir, dos años antes de que se iniciara la Conquista de México. Sobre el particular, corrobora también que conocía a Juan Álvarez desde mucho tiempo atrás, por que le crió dentro de su casa. Martín García, quien también informó ser pintor y dorador, agregó en su testimonio:

que conoce al dicho Juan Álvarez desde mucho por que lo vio criar, hasta que fue hombre, en casa de Marcos Griego, indio vecino de esta dicha ciudad...²²

De modo que posiblemente existió un nexo importante entre el indio Marcos y Juan Álvarez, aunque ello nunca se especifica. Acaso Álvarez se crió bajo su tutela como lo haría un aprendiz, relación auspiciada por la naturaleza gremial con que se ejerció la pintura en la Nueva España de donde surgieron especiales afectos, que en más de una ocasión desencadenaron bodas y compadrazgos.

La existencia de Marcos Griego no es del todo novedosa. Ya había sido anotada por Salvador Cruz en un artículo titulado “Algunos artistas y artesanos del México de Cervantes de Salazar (1550-1560)”,²³ y para ello, se valió de los documentos del protocolo de Tepeaca localizados en el Archivo de Notarías de Puebla. Poco dijo Cruz de este singular artista, aunque le llamó la atención la manera como el pintor indígena estampó su rúbrica en dicho proceso: “de una señal q acostumbra hazy”, consistente en una cruz enmarcada por un par de cabecitas de león.²⁴

Como es de todos conocido, el tetramorfo del evangelista Marcos se representa con la figura de un león, símbolo que aprovechó el indio Marcos para estamparlo como rúbrica, usando la pintura –como lo hicieron los tlacuilos del México antiguo–, con los valores propios de la palabra. Tal detalle pasaría por una curiosidad, pero añadir al nominativo del apóstol, el apellido Griego, me parece una audacia, y cuanto más si añadimos que el pintor griego por antonomasia resulta ni más ni menos que Apeles.

Esta frágil noticia permite pensar que el indio Marcos fue un artista reconocido, que vivió y pintó en un mundo donde algo debió conocerse de los tópicos que traían entre manos los tratadistas del Renacimiento, y además, que alguien pudo ver, como Bernal Díaz del Castillo, que

antiguos y modernos obraban grandes maravillas lo mismo en Europa que en la Nueva España.

De cierto sabemos que Marcos Griego residió en el barrio de Santa María Tlacuechiuhacan, donde compartió espacio con otros artistas, algunos conocidos, como el caso del ya citado Pedro Quauhtli. Los extremos temporales documentados en su vida van de 1553 a 1572, y según estos, relaciones como la que estableció con el pintor y dorador Martín García, jamás se diluyeron.

Pero a la sombra del tiempo la figura de este singular tlacuilo también parece difuminarse en una maraña de preguntas: ¿fue este Marcos Griego el Aquino de Bernal Díaz del Castillo o el Cipac de Francisco del Paso y Troncoso? ¿Por qué se llamó Marcos Griego?, ¿fue el bien intencionado nombre con que le bautizó un fraile o simplemente un mote? ¿Fue un nombre acompañado por la fama y la conciencia de poderse considerar entre los mejores artistas de su época?... Acaso con el tiempo lo sabremos.

Anexo documental

Archivo General de Notarías, Puebla, Protocolo de Tepeaca, ff. 10-11v.²⁵

México. Pleito entre Marcos Griego, indio pintor, y María Papan, por la compra de unas casas en el barrio de Santa María.

[f. 10] En la ciudad de México a diez y nueve días del mes de junio de mil e quinientos e cincuenta e tres años, ante Antonio Mejia oidor por su Majestad en esta Real Audiencia y delante de mi Cristóbal de Tapia, escribano de su Majestad pareció ante mi un indio que mediante Domingo del Aguila interprete de la real audiencia, dijo llamarse Marcos Griego, pintor. E mediante el dicho interprete dijo que el compro a Gabriel Xalacatl, indio natural de México de barrio de Santa María y a Marina Papan, su mujer, unas casas en sitio de ellas, que los susodichos tenían en el susodicho barrio de Santa María cerca de las casas de Andres de Barrios por precios e contra de veinte pesos de oro común de los cuales les tiene dados e pagados quince pesos e le resta debiendo los otros cinco pesos, e porque el quiere que los susodichos le haga escritura de venta de las dichas casas e pagarle los dichos cinco pesos, y [que] el dicho Gabriel Xalacatl esta muy enfermo en cama y se muriese, el perdería las dichas casas en los dineros que por ellas le ha dado por tanto que pedía e pidió el dicho su oidor, mande que un escribano valla al dicho Gabriel indio y su mujer y sepan de ellos y [si] es

verdad lo susodicho. E hallándose [...] atento al que el susodicho esta enfermo e no puede venir, hoy de su merced, a la dicha escritura de venta, los dichos Gabriel e María Papan, su mujer, otorguen la dicha escritura e por ello les de licencia e facultad e interponga en ella su autoridad e decreto judicial, lo cual dijo mediante el dicho interprete e lo firmo de una forma que es costumbre, así el dicho interprete como de su nombre.

Marcos Griego
[aparece a manera de rubrica el dibujo de dos leones]
Cristóbal de Tapia

Domingo del Águila
[rúbrica]

E luego el dicho escribano e oidor, visto los susodicho, dijo que mandaba e mando al dicho Cristóbal de Tapia su escribano, baya a casa del dicho Gabriel indio y si estuviese enfermo en cama le pregunte a el y a la dicha Marina Papan, su mujer, si es verdad que ellos han vendió las dichas casas de suso declaradas al dicho Marcos, indio, e si han recibido los dichos quince pesos e si quieren la dicha escritura de venta de ellas a el dicho Marcos [10v] de su propia e libre voluntad e si así han sido apremiados e atemorizados para ello, e si declararen haber vendido las dichas casas de su voluntad otorguen las escrituras de compra de ellas, ante mi el dicho escribano. En la dicha escritura desde ahora para entonces e desde entonces por ahora. Interponía e interpuso su autoridad e decreto judicial, tanto cuanto podía la condición debida, e dio licencia e facultad a los susodichos, para hacer la dicha escritura [e los de su merced va] entre resido diese por la dicha contravalia.

Publicado y ante mi
en México

Ante mi
Cristóbal de Tapia
Escribano.

E después de lo susodicho en las dicha ciudad de México en veinte días del dicho mes de junio del dicho año, yo el dicho Cristóbal de Tapia, escribano, fui juntamente con el dicho Domingo del Aguila, interprete de la Real Audiencia del barrio de santa María, e en una casa de indios del dicho barrio estaba un indio viejo echado en unos petates, en los que parecía enfermo; que dijo mediante el dicho interprete llamarse Gabriel Xalacatl, natural de México del dicho barrio de santa María, e con el estaba una india que mediante el dicho interprete dijo ser mujer del dicho Gabriel e llamarse Marina Papan. De los cuales yo el dicho escribano pregunte por la dicha lengua si habían vendido a el dicho Marcos Griego, pintor, unas casas, que están [junto a las] casas de Andres de Barrios, por contra de veinte pesos. E de ellos le habían dado los quince pesos,

e si de su voluntad, le querían la escritura de venta; que si a sido forzados, apremiados e inducidos de ello que lo dijese e declarase, porque el dicho señor oidor les desagrabiaría de ello, e les hacia justicia, e que hoy los hacia de su voluntad, que sus oidores de un [de un xi ha] dellos los cuales e cada uno de ellos dijeron que era verdad que ellos de su voluntad se habían concertado con el dicho Marcos Griego de vender las dichas casas por el dicho precio que de ellos les había dado y pagado, los dichos quince pesos e porque le restaba debiendo los cinco e que las escrituras en forma dellas. En estaban la dicha [lie...] lo cual dijeron mediante el dicho Domingo del Aguila interprete e testigos, que ellos fueron presentes Geronimo [f. 11] Macatl y Antonila Tolsuchitl y Francisco Cuilal, Manuel X, y Antonio Totoloque, indios naturales de su dicha ciudad de México del dicho barrio de santa María, que a si se dijeron nombrar mediante el dicho Domingo del Aguila, interprete, e paso ante su merced.

Paso ante mi
Cristóbal de Tapia
[rúbrica]

Domingo del Aguila
[rúbrica]

E luego los dichos Gabriel Xalacatl y María Papan, indios, por estar de la dicha licencia y mediante el dicho interprete e la dicha María Papan, con licencia del dicho su marido, que le pidió y el se la dio, a vos a dos, dijeron que vendían e vendieron por juro de heredad para ahora y para siempre jamás al dicho Marcos Griego, pintor, las dichas casas de suso declaradas que están cabe [quizás sobre] las casas de Barrios, que lindan con casas Francisco Tlapaltecatl, pintor y con casas de Fabián Telpan, carpintero, e con casas de Miguel Ytztl, vecino, e con casas de Anton Tlatolsuchitl, carpintero, e con casas de Pedro Cuautli, pintor. Las cuales dichas casas de suso declaradas con sus entradas y salidas, dijeron que vendió al susodicho por libre e sin condición y contradicción alguna, por precio de los dichos veinte pesos de oro común y los quince de ellos se le han dado e pagado y los otros cinco les dare paga el dicho Marcos en mi presencia, e de los [testigos] e de ellos doy fe y razón de la entrega de lo demás que de su más no parezco remisión las leyes que hablan en razón de la prueba y paga y haga como en ella se es y desde hoy dicho día en adelante que esta casa se dada y otorgada por ella, dijeron que le apartaban e apartaron e desistieron e desapoderaron de la herencia posesión. Juro propiedad e posesión, título, causa de razón dio e que a las dichas casas e sitios de ellas subían e tinen en cualquier manera. E lo dispuso declare si hará traspaso todo en vos del dicho Marcos Griego y en los dichos sus herederos e sucesores y en el que por ello hubiere de llevar para que sean suyas, para las poder vender, donar, trocar, cambiar y enajenar e hacer de ellas y en ellas

se de cualquier pago de ellas, todo lo que ellos quisiere e por bien tuvieren. E les dio poder cumplido y en el decreto que en tal caso se requiere, para que por su propia autoridad sin licencia de juez ni de alcalde, que con ella pueda entrar y tomar e aprender la posesión de las dichas casas, para que sean suyas, e las tener e poseer, labrar, arrendar e hacer de ellas y en ellas y en cualquier parte de ellas todo lo que quisieren, e por bien tuviere [tachado y si algún pleito] e de por las dichas casas e sitios de ellas, de a que persona que se le pida e demande en cualquier manera, e si algún pleito sobre las [f. 11v] dichas casas, cualquiera de ellas, vos fuese movido por alguna persona e personas, se obligara de tomar labor y defensa de ellos e los seguirá e defenderá a su costa. E ningún [...] fenecer e acabar e si vencidos fueren e defender no lo pudiere, le darán, volverán e restituirán los dichos veinte pesos de oro común, con el doble e costas que sobre ellos se recrecieren. E par lo así cumplir, pagar e mantener, obligaron sus personas e bienes inmuebles e por la ley de mancomún a voz e de uno e cada uno de ellos por el todo remitido, las leyes de la mancomunidad como en las que así se contiene, e dieron poder a cualesquier justicias e jueces de sus majestades de a que Francisco Espino [tachado e la ley es e convenerlo de jurisdicciones] que sean de Francisco Espino San Lázaro, de las cuales e de cada una de ellas se sometieron con sus personas e bienes renunciando como renunciaron sus personas, Francisco Espino e dando la ley sita conviene de justicia para que las dichas justicias del por todo rigor de derecho les cumplan e apremien para lo así tener e guardar cumplir e pagar e mantener bien si la tan cumplida merced [...] lo susodicho fuese cosa juzgada pasada con pleitos por demandas por respuesta, e fuese sobre ello dadas y [...] de juez competente, e por ello consentidas en cosa juzgada sobre ello, refieren cualesquier, e si son esos e dizque en su labor ayudara seran. O ser puedan para que no las valga y expresamente se renuencia la ley e regla de decreto que dice que siendo remisión hecha de lo de la dicha Marina Papan, por ser mujer refiriendo las leyes de los emperadores Senato y Consuelo veíamos las nuevas leyes e constituciones de toro [sic] que hablan en favor e ayuda de las mujeres, porque de ella fue avisada e de su efecto.

Por el presente os mando, mediante el dicho interprete por lengua de ellos, dijeron e declararon los dichos indios lo susodicho que esta en dicho día mes y año susodicho lo que fueron ante mi e lo que dicho Jerónimo Macatl, Antonio Tlatolsuchitl, Antonio Atlalmacux, Miguel Totocoque, indios naturales del pueblo del barrio de Santiago, por no poderse hallar españoles, a los cuales el dicho interprete se les dio a entender lo que en la escritura, e lo tomo el dicho interprete.

Paso ante mi
Cristóbal Tapia
Escribano
[rúbrica]

Domingo del Águila
[rúbrica]

Archivo General de la Nación, México, Ramo *Matrimonios*, v. 128, exp. 10, 4 ff.²⁶

México. 29 de enero de 1572. Información que se hizo de Juan Álvarez, mestizo, para poder contraer matrimonio.

[f. 1 r.]

[En la portada:] “1572. Información que se hizo de Juan Álvarez, mestizo, sobre decir que no es casado para poder contraer matrimonio. Juez, el señor doctor Esteban de Portillo. Secretario, Diego de Maldonado.

[f. 2 r.]

Muy magnifico y muy reverendo señor.

Juan Álvarez, natural desta ciudad de México, digo que, yo quiero casar, según orden de la iglesia, con Juana González, mestiza, estante en el valle de Guaniqueo en la provincia de Mechucán, y por que en ello ninguna persona me ponga impedimento, como en esto no lo tengo, ni soy casado ni estoy sujeto a matrimonio alguno.

A vuestra merced pido y suplico mande recabar información de lo susodicho y hecha, se me dé un traslado della en pública forma para la presentar donde me convenga. Y pido Justicia.

En la ciudad de México, veinte e nueve días del mes enero de mil e quinientos y setenta e dos años, ante el muy magnifico y muy reverendo señor doctor Esteban de Portillo, Juez provisor, oficial e vicario general en este arzobispado, se presentó esta petición, e por el dicho señor provvisor vista, digo: que mandaba y mandó que dicho Juan Álvarez dé información de cómo no es casado y haga la fe que de derecho obiere lugar, y hecha se le den los trasladados que pide en pública forma en manera que haga fe y [tachadas palabras ilegibles] cometía y cometió la recepción y juramento de los términos que en esta causa se presentaren a Pedro Gómez Nájera, notario apostólico y receptor de la audiencia; y para ello le daba y le dio comisión y facultad en forma. Y así lo mandó e firmó. Ante mí, Diego Maldonado.

[f. 3 r.]

En la ciudad de México, veinte e nueve días del mes de enero de mil e quinientos y setenta e dos años, el dicho Juan Álvarez, para la dicha información, presentó en esta causa a Marcos Griego y a Martín García, indios vecinos e naturales que dijeron en lengua mexicana que yo, el presente notario, doy fe que la entiendo y hablo bien, ser de esta dicha ciudad de México al barrio de Santa María

Tlacuechiuhcan, de los cuales y de cada uno de ellos fue recibido juramento por Dios Nuestro Señor y por Santa María, su madre, y por la señal de la cruz, so cargo del cual prometió de decir la verdad de lo que supiesen, y les fue preguntado por lengua de mí, el dicho notario, por el tenor de la dicha petición, dijeron e dispusieron lo siguiente ante mí, Pedro Gómez Nájera [rúbrica], notario apostólico.

El dicho Marcos Griego, indio pintor dijo ser de esta dicha ciudad de México al barrio de Santa María Tlacuechiuhcan, testigo presentado en esta causa, el cual habiendo jurado y siendo preguntado por el tenor de la dicha petición, dijo mediante y por lengua mexicana de mí, el dicho notario, que conoce al dicho Juan Álvarez desde mucho, por que le crió este testigo dentro de su casa, en esta dicha ciudad, y sabe que no es casado ni obligado a matrimonio alguno, por que si lo fuere, este testigo lo supiere e no pudiere menos; y como persona libre de matrimonio se puede, el dicho Juan Álvarez, casar y contraer con [quien] quisiere sin impedimento alguno. Y esto lo sabe y es la verdad para el juramento que hizo, el cual se firmó e ratificó siéndole leído. Y dijo ser de edad de cincuenta e cinco años y que no le tocan las generales, y firmolo de su nombre. Marcos Griego. [rúbrica]. Pedro Gómez Nájera, notario apostólico.

[f. 3 v.]

El dicho Martín García, indio pintor y dorador, vecino e natural que dijo ser de esta dicha ciudad de México, al barrio de Santa María Tlacuechiuhcan, testigo presentado en esta causa por el dicho Juan Álvarez, el cual habiendo jurado e siendo preguntado por el tenor de la dicha petición, dijo mediante lengua de mí, el dicho notario, que conoce al dicho Juan Álvarez desde mucho por que lo vio criar, hasta que fue hombre, en casa de Marcos Griego, indio vecino de esta dicha ciudad, y sabe que no es casado ni obligado a matrimonio alguno, por que si lo fuere, este testigo lo supiere y no pudiera ser menos. Por la particular y continua comunicación que este testigo ha tenido con el dicho Juan Álvarez, y como persona libre, sabe este testigo, que se puede casar sin impedimento alguno. Y esto sabe y es la verdad para el juramento que hizo, en lo que se afirmó e ratificó siéndole leído; y dijo ser de edad de más de cuarenta años, que no le tocan las generales, y no firmó por que dijo que no sabía escribir. Ante mí, Pedro Gómez Nájera. [rúbrica] Notario apostólico.

NOTAS

- 1 Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1982: p. 23. El subrayado es nuestro.
- 2 Fray Toribio de Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España, Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España*, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado, México, Porrúa, 1984: p. 22.
- 3 Grijalva, Fray Juan de, Crónica de la orden de N. P. S. Agustín en las provincias de la Nueva España, México, Porrúa, 1985: p. 162.
- 4 Motolinía, Fray Toribio de, *op. cit.*: p. 172.
- 5 Mendieta, Fray Gerónimo de, *Historia eclesiástica india*, México, Porrúa, 1980: libro IV, capítulo XII: "Del ingenio y habilidad de los indios para todos oficios, y primero se trata de los que ellos usaban antes que viniesen los españoles", p. 404.
- 6 Sahagún, Fray Bernardo de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa, 1982: p. 554.
- 7 *Ibidem*.
- 8 Díaz del Castillo, Bernal, *Historia de la Conquista de Nueva España*, México, Porrúa, 1986: cap. CCIX, p. 580.
- 9 Guevara, Felipe de, *Comentario de la pintura...*, Madrid, 1788, por don Gerónimo Ortega: p. 150-164. La tardía edición de este escrito redactado en torno a 1560 fue promovida por don Antonio Pons.
- 10 *Ibidem*: p. 1.
- 11 Díaz del Castillo, Bernal, *op. cit.*: "De las estaturas y proporciones que tuvieron ciertos capitanes y fuertes soldados, y de qué edades serían cuando vinimos a conquistar la Nueva España": p. 576-577
- 12 *Ibidem*: p. 577.
- 13 *Ibidem*: "De la manera y persona del gran Montezuma, y de cuan grande señor era", p. 169-170.
- 14 Archivo General de Notarías, Puebla, Protocolo de Tepeaca, ff. 10-11v.
- 15 *Ibidem*: f. 10.
- 16 Citado por Manuel Toussaint, *op. cit.*: p. 25.
- 17 García Icazbalceta, Joaquín, *Investigación histórica y documental sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe de México*, México, Ediciones Fuente Cultural, 1952. La primera edición de ese documento fue hecha en Madrid, 1888, por Imprenta de La Guirnalda. Las itálicas son nuestras.
- 18 *Ibidem*: p. 123.
- 19 Citado en Manuel Toussaint, *op. cit.*: p. 25
- 20 Archivo General de la Nación, México, Ramo Matrimonios, v. 128, exp. 10, 4 ff.
- 21 *Ibidem*: f. 3 v.
- 22 *Ibidem*.
- 23 Salvador Cruz, "Algunos artistas y artesanos del México de Cervantes de Salazar (1550-1560)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959, v. VII, n. 28: pp. 91-95.
- 24 *Ibidem*: p. 92.
- 25 Versión paleográfica de José María Lorenzo Macías.
- 26 Versión paleográfica de Mario Edén Zárate Sánchez.



Isabel Cruz de Amenabar / Chile



Imágenes de Civilización y Barbarie en el Sur de Chile:
**RAPTO DE MUJERES BLANCAS POR CACIQUES INDÍGENAS
DESDE ERCILLA A RUGENDAS**



INTRODUCCIÓN

*L*os procesos de confrontación y contacto entre la cultura europea y la de los pueblos nativos de Chile, resultan particularmente acentuados en dos momentos de la historia del país: El Descubrimiento y Conquista en el siglo XVI y la formación de la república independiente a comienzos del siglo XIX. Ambos son momentos iniciales, formativos, en los que entre el fragor del enfrentamiento surgen y se perfilan voluntades y destinos divergentes cuya convergencia, parcial, se desarrollará como una larga duración hecha de agresiones y resistencias, pero también de intercambios y asimilaciones.

Como muestra la historia de la humanidad, estos períodos formativos son particularmente proclives a la floración de la fantasía y el mito que transforman la textura de la acción y sus personajes en texto o en imagen, constituyéndolos en realidades fundacionales.

Esta ponencia se propone estudiar una de sus ramificaciones marginales y menos conocida, el rapto de mujeres blancas por parte de indígenas no aculturados desde Ercilla en el arte literario a la pintura de comienzos del siglo XIX, realizada por pintores y viajeros europeos como Mauricio Rugendas, plasmación de un imaginario histórico-mítico chileno de larga data.

El enjuiciamiento del mito como falsedad, es frecuente en la historiografía chilena a partir de la relación entre mito e historiografía que en la cultura occidental ha sido de oposición, en particular, a partir del desarrollo del racionalismo ilustrado del siglo XVIII y de la llamada “conciencia crítica”.¹ Al confundir los planos de la historia la condición de temporalidad vivencial del hombre y de la tematización historiográfica, al sustituir el concepto de verdad por el de veracidad, la llamada ciencia histórica, sobre todo bajo el impulso del positivismo, ha intentado

sustraer de su materia de estudio aquellas manifestaciones humanas que escapan al control de la racionalidad o a la cuantificación. La revalorización de mito en la cultura occidental de nuestros días ha traído otros puntos de vista para comprender su estructura, orden, fundamentos, y lo que es crucial, ha mostrado la perduración del mito en las sociedades modernas y contemporáneas altamente tecnificadas, aquéllas que justamente se han experimentado como fundamentalmente antimíticas.²

Los estudios sobre el mito realizados en los últimos decenios, han apuntado a la complementariedad y no a la oposición o exclusión entre el “discurso mítico” y el “discurso lógico”, a través de la cual el hombre conseguiría su expresión exhaustiva, dando salida a su poliglotismo y a su polifacetismo constitutivos.³

FUNDAMENTOS DEL CONCEPTO DE BARBARIE

El calificativo de bárbaro tiene amplia data en la historia de la cultura occidental.

“Para los griegos, bárbaro era el que no hablaba bien el griego. Por ello los no griegos eran entes marginales cuya humanidad estaba en entredicho. Menos hombres por no expresarse correctamente en un lenguaje que no le era propio. Y, por lo mismo, entes que podían ser sometidos al orden de intereses de los exclusivos dueños”.⁴

Luego, para los romanos era bárbaro “el individuo que estaba fuera de la ley, del derecho, del orden de la ciudad, la *civitas*, por excelencia”.⁵

Leopoldo Zea, respeto a ello afirma el concepto de barbarie, y su contraparte, la “civilización”, está íntimamente ligado al sistema de centro-periferia.

"La dicotomía civilización/barbarie como signos de poder y dependencia, de centro y periferia. Pueblos dominantes y pueblos destinados a ser dominados por ser bárbaros, esto es, por no ser copia exacta de sus dominadores".⁶

Se destaca además el hecho de que este calificativo es, en cierto sentido relativo, pues es otorgado por aquel pueblo que se considera así mismo como el centro de poder y establece esta relación de civilización y barbarie de manera unilateral:

"La marginación y la barbarie se dan, por supuesto, desde un centro de poder que califica a partir de su propia situación y lenguaje".⁷

Desde el momento en que Europa se transformó en centro de poder, y los mundos conquistados por ésta, en periferia, quedó establecida la relación que se habría de construir entre los europeos y aquellos pueblos.

Vladimir Acosta en su libro "La Humanidad Prodigiosa"⁸ entrega una visión similar. Y refiriéndose a los conceptos de barbarie y salvajismo medievales, afirma:

"El substrato de esta visión del mundo periférico y de sus monstruosos y salvajes habitantes, es el *etnocentrismo* propio de la cultura europea, tanto de la pagana como de la cristiana medieval".⁹ En efecto, el etnocentrismo es propio de cualquier cultura originaria o primitiva, enfrentada a las que la rodean y en permanente proceso de distinguirse de ellas afirmando su propia humanidad y negando la de los otros".¹⁰

Para los hombres del siglo XVI, estos conceptos tenían una clara connotación geográfica. El salvaje, era para estos un hombre que vivía en espacios dentro del ámbito de la civilización, pero no pertenecían a ella. Eran así verdaderos enclaves dentro del mundo civilizado, generalmente representados por bosques o montañas. Por otra parte, la barbarie era atribuida a un grupo de hombres que habitaban completamente fuera del ámbito de la civilización, en la periferia de esta. Ellos representaban una verdadera amenaza para el mundo civilizado.

ERCILLA Y EL VALOR FUNDACIONAL DE LA BARBARIE

En el poema épico La Araucana, de Alonso de Ercilla y Zúñiga, cuya primera parte se publicó en España en 1569, el héroe no es una persona sino un pueblo "bárbaro" –en la expresión de la época para los que no fuesen europeos– cuya ferocidad, valentía y vigor resiste toda prueba. En esta tierra, por tanto, "Venus y Amón no alcanzan parte,/ sólo

domina el iracundo Marte/". En una sociedad que mantiene los ideales caballerescos como es la que sustenta culturalmente a Ercilla, la barbarie engendra guerra y ésta a su vez se traduce en valor que en la época se identifica con arrojo, soberbia, reciedumbre ..."Este es el fiero pueblo no domado/ que tuvo a Chile en tal estrecho puesta,/ y aquel que por valor y pura guerra/ hace en torno temblar toda tierra".

Arauco, "soberbio Estado poseído/ en militar estudio los mejores/ que de bárbaras madres han nacido.../".

Estos "bárbaros sobresalientes" como los llama el poeta son quienes lo admiran y lo inspiran, hasta el punto de definir y condensar poéticamente a Chile: "En fin, el hado y clima desta tierra/ si su estrella y pronósticos se miran/ es contienda, furor, discordia, guerra/ y a solo esto los ánimos aspiran; / todo su bien y mal aquí se encierra: son hombres que de súbito se áiran,/ de condición feroces, impacientes, amigos de domar extrañas gentes"/.

Y en la célebre estrofa generatriz de la raza y la nación chilena eleva a los bárbaros héroes a un nivel mítico: "Son de gestos robustos, desbarbados/bien formados los cuerpos y crecidos,/espaldas grandes, pechos levantados,/recios miembros de nervios bien fornidos;/ágiles, desenvueltos, alentados,/animosos, valientes, atrevidos,/duros en el trabajo y sufidores/de fríos mortales, hambres y calores".

Los encuentros del poeta-soldado con los araucanos y la posibilidad que tuvo de observar sus tácticas guerreras inspira el clima estético del poema que se explaya como el destello del acero sobre la claridad matinal del sur del mundo, se hace tensión en los torsos broncíneos recortados contra el bosque húmedo, trenzando el estrépito de las lanzas, hachas y machetes sobre el silencio austral.

Una raza alta y la no menos valerosa de los conquistadores, se enfrentan en las estrofas. La altura del uno se mide por la del otro. Exaltando el valor de los indígenas Ercilla exalta el de los españoles y viceversa. Este equilibrio argumental y estético del poema en base a dos ejes constituye una apertura hacia la bilateralidad y con ello a la diversidad cultural. Como sus antecesores montañeses que por siglos resistieron la presión de los moros, el poeta de ancestros vascos sabía de luchas, y por su vasta cultura cortesana, estaba abierto al valor del otro, al que no visualiza en su obra como un inferior, sino en su dignidad humana y cultural.

Ercilla ha creado un mito –el mito araucano– fecundo en consecuencias literarias, estéticas e incluso políticas que no ha pedido permiso a la lógica para vivir y desarrollarse.

La imagen mítica del indígena que acuña Ercilla tiene vasta repercusión, inspirando trescientos años después a

la generación de la Independencia que la acogió como propia.

MARTE Y VENUS: EL AMOR EN MEDIO DE LA GUERRA Y LA FIGURA DE LA MUJER EN “LA ARAUCANA”

Desde temprano el poema de Ercilla desempeñó un papel decisivo en la modelación de la imagen de Chile, tanto dentro como fuera del país. Penetró en los círculos ilustrados de Europa y difundió la imagen de un Reino lejano, remoto, un *finis terrae*, un confín del mundo, donde el dominio de Marte no logra empero destruir los procesos de gestación y transmisión de las generaciones de cada uno de los pueblos y finalmente la fusión de sangres. Sorprendente pero no inexplicablemente Ercilla apenas deja registro del proceso que para la historiografía chilena constituye la base del mestizaje: la unión del soldado español con la mujer indígena. ¿Hay aquí un prejuicio de “pureza de sangre” para el hombre español por parte del poeta, tensado entre las ideas de la Edad Media y el Renacimiento, prejuicio que no le permite efectuar el reconocimiento de esa realidad? ¿O es que la considera tan obvia que ni siquiera ve como necesario mostrarla? Tal vez esta fusión de los cuerpos y de las sangres, por no entrañar, desde el punto de vista eclesiástico, la de las almas no es para él digna de ser elevada a un rango poético? Sorprende este silencio cuanto que el poeta dedica largas estrofas a exaltar los amores entre indígenas, los de Guacolda y Lautaro y los de Glaura con Cariolano, pese a que en el Canto XIII advierte: “Pero ya la turbada pluma mía/ que en las cosas de amor nueva se halla/ confusa, tarda y con temor se mueve,/ y a pasar adelante no se atreve”/.¹¹

VENGANZA Y ATRACCIÓN: LA MUJER-TROFEO

La otra combinación posible como origen del mestizaje, la de la “blanca” y “pura” mujer española, con el oscuro “bárbaro araucano”, respecto de la cual el poeta hace alusiones en la primera y segunda partes de su obra, es una variante del enfrentamiento entre la civilización y la barbarie donde la imagen de la mujer resulta lacerada y patética: “Y a las tristes mujeres delicadas/ el debido respeto no guardaban,/ antes con más rigor por las espadas,/ sin escuchar sus ruegos las pasaban;/ no tienen miramiento a las preñadas/ más los golpes al vientre encaminaban,/ y aconteció salir por las heridas/ las tiernas pernezelas no nacidas”/.¹²

Es también Ercilla quien inicia en la literatura y en el arte cultivado en Chile la tradición de las cautivas blancas, exigidas por los bárbaros como tributo, en el concierto de una efímera paz en medio de la guerra, según lo señala en el Canto XII refiriéndose a las condiciones impuestas por Lautaro: “Treinta mujeres vírgenes apuestas/por tal concierto habéis de dar cada año,/ blancas, rubias, hermosas, bien dispuestas, / de quince años a veinte sin engaño:/ han de ser españolas, y tras éstas,/ treinta capas de verde y fino paño, / y otras treintena de púrpura tejidas/ con fino hilo de oro guarneidas”/.¹³ Este tipo de cautiverio en que la mujer, como los trozos de paño pasa a ser botín de guerra, parece ser en la historia de Chile el preludio del cautiverio por rapto que se sucede en la pluma de los cronistas desde los siglos XVI a XVIII del que difiere en algunos rasgos. En este último es el cacique indígena quien elige –si es dado el uso de este término en el contexto actos de pillaje y destrucción, los malones que efectúan a territorio español tal como lo describen los escritores de ese Chile inaugural– a la mujer-botín con la cual fundará no obstante descendencia en un oscuro instinto a la vez de sadismo y perpetuación, de venganza y atracción, de odio y devoción.

CAPTURAS POR AMBAS PARTES: TESTIMONIO DE LOS CRONISTAS CHILENOS

La llamada “guerra de Arauco” queda definida en la pluma del poeta soldado y en la de los cronistas que le siguen como una lidia que desemboca no sólo en muertes, sino en cautividad por ambas partes, pues el secuestro de mujeres blancas es la contracara de la captura de indígenas de ambos sexos, que luego son tratados, trasladados y vendidos como esclavos en el Perú .

Cronistas y funcionarios militares señalan las altas cifras de muertos y cautivos en los dos períodos álgidos de la lucha, correspondientes a los alzamientos indígenas de 1598 y 1655. Se señala, por ejemplo, que en el lapso de dos años 1598-1600 murieron 700 soldados, los indígenas capturaron 300 mujeres y niños, asolaron siete ciudades y capturaron 500.000 cabezas de ganado y más de 10.000 caballos.¹⁴

Pieza capital de la contienda y de los actos de pillaje y apresamiento, fueron estos animales, pues permitían a los indígenas huir y desaparecer rápidamente del alcance de su perseguidores, dada su maestría en el uso del caballo, desde mediados del siglo XVII, como lo consigna el padre Rosales y la ligereza de sus ropas y avíos, en contraste con el peso de los aperos e indumentarias españolas.

La época álgida del cautiverio de blancas, resulta ser, a partir de las referencias de los cronistas, la primera mitad del siglo XVII.

El fraile dominico fray Juan Falcón, calculaba el número de mujeres, señalados por los mismos indígenas en 300, frente a sólo 200 hombres.¹⁵ Un cautivo, Diego de Medina estimaba en 1615 que el número de mujeres era de 200 y que el número de hombres era mucho menor por haberlos muerto en borracheras y otras ocasiones.¹⁶ La apreciación de cronista Alonso González de Nájera concuerda con la estimación anterior, en cuanto a la proporción de hombres y mujeres, “De manera que se sabe por cierto que pasen de doscientas las que todavía hay esclavas entre los indios, sin los cautivos aunque en número fueron muy pocos respecto de las cautivas por haber muerto los demás en defensa de sus ciudades”.¹⁷

La figura del mestizaje a la fuerza se completa en el lado opuesto por relatos como el del cautivo capitán Francisco Núñez de Pineda y Bascuán que en aras de su fe religiosa y apoyándose en la autoridad de numerosos padres de la Iglesia se resiste a los encantos de la hija mestiza del cacique Quilalebo su “amo”, en esta inversión de situaciones que es también invención literaria.¹⁸

Entre los efectos más significativos de estas mutuas incursiones en tierra enemiga, estuvo la mezcla de sangres, es decir el mestizaje racial que devino también en cultural. Si bien al norte el cruzamiento étnico fue intenso, en la Araucanía la principal mezcla fue la del mapuche con la cautiva hispanocriolla.¹⁹

Tales hechos históricos, interpretados y transformados en las crónicas, continúan alimentando durante el siglo XVII e incluso en el XVIII el imaginario sobre la Guerra de Arauco y el cautiverio de mujeres blancas hasta que en la primera mitad del siglo XIX, bajo el signo de la nueva nación, la pintura romántica revive y refunda el mito dándole un rostro no ya escrito sino visual.

La corriente del pre-romanticismo revaloriza, en Europa, desde postulados que hoy resultan polémicos y aún contradictorios, al salvaje y al bárbaro denigrados por la Ilustración.

LIBERTAD EN LA ARAUCANÍA

La asociación entre libertad y condición originaria del hombre encuentra su más alto desarrollo durante el siglo XVIII en la obra de Herder, en un plano de mayor apertura intelectual. En *Ideas sobre la Filosofía de la Historia de la Humanidad* el filósofo alemán sustenta su reflexiones en la gran diversidad de seres a través del mundo y cuestiona la idea de que exista sobre la tierra un pueblo sin ninguna

cultura.²⁰ Al referirse a América, se mantiene ajeno a los postulados ilustrados referentes a su inferioridad, más aún, pese a no haber visitado el continente, a través de numerosas fuentes de viajeros como Cook, Falkener o Forster se interesa y aprecia su diversidad cultural. No así la conquista española que desde el siglo XVII provoca el rechazo de sus competidores ingleses, franceses y luego por extensión a los alemanes. Herder es lector de Robertson cuya obra expande la leyenda negra antiespañola por Europa. Por eso rechaza los sistemas de sujeción del hombre por el hombre, la esclavitud negra en América española y sobre todo la “tiranía” establecida por España en Perú que define como “rico en oro y desgracias; es ahí que los pobres indígenas son tratados con la mayor残酷...”²¹ En este contexto, los pueblos nativos de Chile le merecen el siguiente comentario: “Pero no todo se ha perdido aún, pues afortunadamente, las Cordilleras y los desiertos de Chile están ahí para velar sobre la libertad de tantas bravas naciones. Así por ejemplo, no han sido conquistados los Molches Puelches, los Araucanos y Patagones, que por su altura, corpulencia y fuerza han sido llamados los gigantes del Sur”.²²

La idea de la Araucanía y el Sur de Chile como territorio de la vida salvaje y de la libertad, se revitaliza en el filósofo alemán con vastas repercusiones en la generación de viajeros románticos centroeuropeos, bávaros tirolese que visitan el país en busca de este mito libertario.

Simultáneamente a la desvalorización radical de la naturaleza y la población americanas por parte de Hegel procedía a su rescate y valorización el naturalista y viajero Wilhelm von Humboldt, en su esplendor vegetacional y en la magnificencia de los monumentos de sus pueblos, que es el primero en representar en dibujos, realizados por él *in situ*, que aúnán la exactitud científica y la belleza formal.

EDWARD POEPPIG Y LA PRIMERA IMAGEN PLÁSTICA DE LAS CAUTIVAS

El período de las guerras de la Independencia chilena y los posteriores años de anarquía reavivaron en el país, las historias de luchas, bandolerismo y pillaje. En la frontera sur que había quedado una vez más librada a la violencia, el cautiverio de mujeres blancas pervive en el imaginario colectivo y en la realidad de los hechos.

En este ambiente poco favorable, el médico, naturalista y viajero alemán Edward Poeppig, educado en Leipzig, sensibilizado con el romanticismo y el pensamiento científico de Goethe y Humboldt, durante su estancia de tres años

en Chile (1826-1829) deja, para ilustrar el relato de su estadía entre las tribus pehuenches y huilliches, aparte de dibujos sobre el paisaje local, la primera imagen plástica de las cautivas que se ha podido registrar. Con gran sobriedad, sin afirmaciones tendenciosas, ni prejuicios, Poeppig relata su trato con los caciques pehuenches, hacia el oriente de Rere y cercano a Yumbel.²³ “No eran éstos los héroes de Ercilla -señala- y por mucha licencia poética que se concediera al español, los originales se distanciaban de una manera demasiado repugnante del retrato”.²⁴

“Son verdaderamente pavorosas las escenas de barbarie y destrucción que se inician a continuación”, señala más adelante. Cuanto representa algún valor será robado, el resto será destruido; los rebaños serán arriados, y los excedentes de ellos muertos. Los varones y los muchachos adolescentes son asesinados sin misericordia, perdonan la vida a las mujeres de edad, después de maltratarlas cruelmente; las muchachas y las mujeres jóvenes son raptadas y condenadas a vivir con los vencedores, tienen poca esperanza de volver a su patria. El epílogo consiste en el incendio de los pobres ranchos y entre las llamas y sobre las muestras sangrientas de los asesinatos se vuelve a alejar con gran celeridad el terrible tropel. Menos de dos horas son necesarias para iniciar y terminar estas escenas”.

La lámina que complementa su extraordinaria y vívida descripción muestra a los pehuenches que han realizado un asalto en el valle del río Laja, coronado por el volcán Antuco. El cacique lleva en la grupa de su caballo a una joven blanca con la que procura huir, junto a su compañeros, perseguidos por tropas chilenas. El grabado fue ejecutado a partir de esbozos realizados por el autor, con cuya ayuda el teniente primero, Schubauer del Ejército de Sajonia pintó un cuadro al óleo en base al cual se confeccionó la litografía.²⁵ La conclusión de todas estas descripciones es sorprendente: los pehuenches “Estiman el asalto de un desconocido, frecuentemente unido a un asesinato, como algo tan honroso como un europeo una guerra librada de acuerdo con el derecho internacional”.²⁶

LA INVERSIÓN ROMÁNTICA DE LAS CATEGORÍAS CULTURALES EUROPEAS DE CIVILIZACIÓN Y BARBARIE

Con el Romanticismo, los personajes populares e incluso los salvajes, fueron adquiriendo cada vez más la altura necesaria para transformarse también en el objeto y motivo de la obra de arte.

Existe un interés en estos románticos por el “volksgeist”, por la tradición folklórica y popular de las tierras que iban marcando su paso. Lo típico, lo característico de una región será para el romántico también la búsqueda de lo rústico.

El hombre que vive en medio de la naturaleza, que escapa a la vida urbana, será representado con especial ahínco. En este contexto se comprende que sean el huaso, el bandido y el araucano el propósito de sus telas.

LA BARBARIE EN SIGLO XIX Y LAS MIRADAS SOBRE “EL OTRO”

El siglo XIX, la era del viaje, fue el tiempo del redescubrimiento de América. Los viajes que se realizan a estas tierras van aportando datos y aspectos muchas veces desconocidos para el europeo. Comienza así un redescubrimiento de un mundo nuevo, una apertura a “lo otro” desde una valoración “desde el otro”, con valor en sí mismo, propio del espíritu romántico, que desempeñó un papel fundamental en este sentido.

En este contexto, llama la atención la agudeza de la prosa de Domingo Faustino Sarmiento al aplicar estos criterios para describir precisamente los conceptos de civilización y barbarie en la Argentina de su época.

La civilización se encarnaría en lo europeo y sus valores, usos y costumbres. Lo civilizado sería la ciudad y la ley, aquel que se instruye en las instituciones construidas para ello, aquel que está inserto en la organización social.

Junto a ello asoma lo bárbaro que sería todo aquello que emana del mundo salvaje y natural, y carece de los patrones de comportamientos típicamente europeos. Describe de la siguiente manera, Sarmiento, en *Facundo* publicado por primera vez en el diario “El Progreso” de Santiago de Chile, donde estaba exiliado.²⁷

Por otro lado esta barbarie es el relato de un mundo que el hombre de la Revolución Industrial añora. Un mundo natural, simple... rudo pero sensato, violento pero auténtico, pues deja libre las pasiones humanas reprimidas por las normas sociales convencionales. Es un mundo en donde el hombre se ve en la obligación de desarrollar esas capacidades especiales que le permiten sobrevivir en medio de una naturaleza hostil: la astucia, la valentía, el ingenio.

Por ello es el mundo de la barbarie un espacio que se abre a la creación como lo señalaba el mismo Sarmiento que veía en ella la materia prima de las literaturas originarias y originales de los países de América.

MAURICIO RUGENDAS: LA BELLEZA Y EL EROTISMO DE LA VIOLENCIA

Algunos pintores europeos, encontraron en el mundo indígena la fuente de inspiración para sus creaciones. Fueron así plasmando en la tela las formas y colores de un pueblo, sus formas de vida, y las historias que los rodeaban. De entre ellos destaca Juan Mauricio Rugendas.

El pintor legó un gran número de obras que tratan este tema, dibujos y óleos de carácter narrativo. Según un autor, Rugendas nunca tomó contacto con los araucanos libres, y jamás recorrió el territorio al sur del Biobío, conocido con los nombres de Araucanía o la Frontera. Los que vio fueron aquellos que provenían de la región al norte del Biobío, de la ladera oriental de los Andes o de los valles cordilleranos.²⁸ Y se señala que, sus trabajos acerca de malones, se basan preferentemente en informaciones obtenidas de la tradición oral o la lectura: “es impensable que Rugendas pudiera dibujar con toda calma mientras los indígenas destruían y saqueaban”.²⁹ Por ello tienen éstas algo de carácter ficticio, y también por ello éstas deben ser consideradas en este contexto, pues es así como adquieren valor y la profundidad que entregan de la visión de este europeo sobre la realidad americana. Es en su imaginación donde se mezclan los detalles de la realidad junto a esa particular visión de ver este mundo que sus ojos descubrían.

De su ciclo que proyecta una imagen mítica de la Araucanía, una de las telas más representativas es *El Malón* (1835, óleo sobre tela, 42,5*49,5 cm., Colección privada, Santiago) que muestra vívidamente la acción perpetrada por los indios de Pincheira raptando a Doña Trinidad Salcedo.³⁰ En el centro de la pintura, y destacando sobre el resto de los personajes, se observa a un indígena sobre su caballo que ha capturado a una mujer, la cual sostienen desde la cintura.

El Malón, Rugendas.



El moreno hombre sostiene con sus fuertes brazos el cuerpo blanco de la mujer que extiende sus manos en un acto desesperado de clamor y de asombro. La larga falda roja de la mujer resalta con su puro y fuerte color que hace juego con el rostro pintado de rojo y negro del araucano. Bajo ellos yace postrado el cuerpo de una víctima del ataque perpetrado. El caballo blanco contribuye a fijar la atención en esta pareja, que en sus tonos fuertes y claros produce un importante efecto de contraste con el fondo de la escena y el resto de los personajes.

Hacia la derecha, en primer plano, un hombre extiende su mano en una actitud de clamor y suplica ante la pérdida de la mujer que de su lado le han arrebatado violentamente. En su rostro sólo es posible observar la desesperación y el miedo, la angustia de la pérdida que puede ser definitiva. Sostiene éste un cuchillo en su mano derecha, con las huellas de la sangre que derramó en su intento de defensa, inútil ante la rapidez y efectividad de la acción. A su lado, commueve profundamente al observador la figura pequeña de un niño llorando la pérdida de su madre, llorando por el holocausto que observan sus inocentes ojos, dando la espalda a la escena, como intentando no presenciar el infierno que estaba viviendo a sus cortos años. Tras él aparecen las figuras de dos araucanos que luchan por tomar a una mujer. La sostiene uno de ellos en sus brazos, con fuerza, mientras lucha ésta por zafarse del destino que le espera. Contrastan los cabellos rubios, el cuerpo blanco y curvilíneo de la mujer con la robustez y morena tez del indígena. Sus caras pintadas, sus moños en el pelo, sus cabellos negros, efectivamente generan en el espectador temor y espanto, la angustia de una escena de terror. Más atrás, se repite la tónica: indios sobre sus caballos, sus lanzas en la mano en actitud de violenta acción bélica, mujeres en los brazos de sus captores ya rendidas ante su trágico destino.

Hacia la izquierda de la pintura, la escena se repite: hombres tratando de salvar sus vidas, pertenencias y familias. Destaca sobre ellos la figura de un indígena montado que menea su boleadora en actitud de guerra. Más allá, en tercer plano, se observa otro grupo de indígenas galopando sobre sus caballos. Junto a ellos, se vislumbran blancas construcciones y viviendas que anteceden a un conjunto de altos árboles. El cielo contribuye al dramatismo de la escena: violetas son las nubes vaporosas causadas por el fuego del incendio generado por esta acción. Una atmósfera gris que varía hacia tonos rosados entregan dramatismo al escenario donde transcurre esta tragedia.

Era así el malón la correría de los hombres de la frontera, del mundo donde convivían dos culturas y dos pueblos.³¹

Pero estas actividades se extendían también a las tierras vecinas, específicamente hacia Argentina. Juan Mauricio Rugendas dejó algunas pinturas que inmortalizan estas escenas, de los pillajes araucanos cayendo sobre soldados argentinos. La tónica, como se esperará, es muy similar a la antes observada.

En estas obras de rapto en Argentina va dejando de lado, Rugendas, el objetivo se la descripción a cambio de ir otorgándole más fuerza y movimiento a sus composiciones.

El Rapto - escena de una batalla entre araucanos y soldados argentinos (1845, óleo sobre tela, 80*100 cm., Colección privada, Buenos Aires, Argentina), muestra vividamente el ambiente de caos y violencia de uno de estos episodios. Como motivo central de la obra aparece, señalados por la luz impetuosa en el centro de la composición, un indígena que ha capturado a un mujer. Se muestra nuevamente el araucano con su lanza amenazando a aquel que le intenta quitar el botín obtenido. Su piel y cabello azabache contrastan con el pálido cuerpo de la mujer. A su izquierda, aparece un soldado argentino arremetiendo con fuerza la acción que busca recuperar lo perdido. El caballo extiende su cuerpo en una acción de impetuosa valentía que entrega movimiento a la escena. Tras él, otro argentino con un arma en la mano intenta impedir la retirada de los captore.

Hacia la derecha de la composición, el grupo de araucanos intentan zafarse de la resistencia de los soldados y emprenden ya la retirada. Maravilla el efecto de movimiento logrado en la escena. Los caballos aparecen con sus cuerpos torcidos y agitados por la convulsión y el esfuerzo, y en su desplazamiento agitado parecen alejarse del suelo. Los tonos cálidos de rojos en las ropas de los argentinos acentúan el furor y turbación, el amarillo del fuego que enciende el centro del suceso se suma a las violáceas nubes de humo que emergen testimoniando la violencia, a ambos lados de la composición, entregan así, al objeto central, una luminosidad especial entregándole mayor dramatismo. Es una escena de dolor, ira y violencia, agudizada por los caballos caídos que aparecen en el primer plano y los rostros desesperados y angustiosos de los hombres que libran la batalla temerarios y valerosos.

Esta pintura permite al observador imaginar el sentir de quienes libran la lucha. Con una genial maestría Rugendas transmite a través de su tela el ambiente que rodeaba a un malón. La atmósfera asfixiante por el humo, los cuerpos jadeantes de los combatientes, la agitación de la lucha, la presencia de la herida, de la sangre representada por los tonos rojos y cálidos que envuelven un acalorado



El Rapto, escena de una batalla entre araucanos y soldados argentinos, Rugendas, 1845.

ambiente. La angustia del caído, la impotencia de la capturada.³²

Violencia y erotismo se unen en estas obras del pintor bávaro. Destrucción y fecundación los dos polos que mueven la vida, están dinamizadas por la palpitante sensibilidad del artista que otorga vigencia y universalidad a un tema de la tradición chilena, específicamente localizado.

El mismo aire se respira, aunque con una intensidad menor, en una obra similar del mismo autor: El rapto - escena de una batalla entre araucanos y soldados argentinos (1848, óleo sobre tela, 85,5*110 cm., Colección privada, Buenos Aires, Argentina), obra que lleva el mismo título descriptivo que el óleo antes tratado. En ella destacan en el primer plano a los caídos en medio de la batalla. Un araucano y un argentino tendidos en el suelo junto a sus caballos derribados. Un poco más atrás, el cuerpo de dos soldados se tuerce por el dolor de la herida y el golpe. Una mujer ha sido capturada y está ahora ella sobre el caballo de su captor. Blanco es el equino, elemento común en las pinturas de Rugendas cuando representa al animal del araucano que encarna el motivo central de la composición. Tras ellos, numerosos indios se mueven hacia la izquierda sobre sus caballos galopantes en el acto de la huida. Le agrega aún más horror y violencia a la escena el indígena que, montado, exhibe en sus manos victorioso y glorioso la cabeza decapitada de su enemigo. Finalmente, se observa la carreta, objeto del ataque perpetrado.



El Rapo, escena de una batalla entre araucanos y soldados argentinos, Rugendas, 1848.



El Rapto de la Doncella, Araucano con cautiva en el Bosque, Rugendas, 1840.

Es el malón la acción violenta y cruel de un mundo que convive con el peligro y la lucha.

Pero... cuando ya ha pasado el asalto, quedan estas mujeres capturadas arrojadas a su trágico destino. Separadas de sus familias deberán ahora de servir a sus raptadores.

Este paso desdichado se observa en la mujer del El rapto de la doncella. Araucano con cautiva en el bosque (1840, óleo sobre tela, 36,5*44,5 cm., Colección particular, Santiago de Chile). Se observa en esta composición, en el primer plano, el gran botín obtenido por estos araucanos. Se distinguen valiosas mercancías de oro, una escopeta, joyas... en fin, objetos diversos forman parte de este trofeo. Pero tal vez el mayor de ellos es la mujer que muestra su espalda desnuda al espectador. Apoyando su cabeza sobre sus brazos probablemente llora la desdicha de su destino. La han despojado en parte de sus ropas. Pero no es sólo la vergüenza, la violación a su inocencia. Es el futuro incierto que le espera. Junto a ella, sentada está otra cautiva, con sus hombros descubiertos parece interesada observando, ya conforme con su suerte. Las observan un conjunto de araucanos. De entre ellos destaca un hombre a la izquierda de la composición. Erguido está, de brazos cruzados y cubierto su cuerpo con mantas que dejan desnudos sus hercúleos brazos, examina a la cautiva. A su lado, un araucana lo observa. Completan la escena una mujer, adornada con sus atuendos. Tras ellos corona, en la parte superior de la composición, las ramas y el tronco grueso de una araucaria.

Famoso fue, en las tierras chilenas, el caso del Rapto de Trinidad Salcedo (1836/1837, óleo sobre tela, 50,5*42,5 cm., Colección particular, Santiago, ver portada), plasmado en la tela por el genio de Rugendas, si bien no existe constancia de que fuera Rugendas quien lo titulara así.³³

Es esta ejemplar pintura de mujeres cautivas, aparece en primer plano de esta obra el motivo central de la misma: la niña de sólo dieciséis años de edad, capturada por los Pincheira en el ataque al fundo El Astillero.³⁴ Esté ella tendida junto a su captor. Su cuerpo se extiende sobre la alfombra, junto a la mercancía obtenida el pillaje perpetrado. Evidente, ella también es parte de esa valiosa mercancía obtenida en la incursión. Sus ropas cubren su blanco e inmaculado cuerpo, de redondas y curvilíneas formas. Su albor es aumentado por sus sueltos cabellos dorados. Hundiendo su rostro bajo el brazo muestra en un gesto su angustia, tristeza y desesperación ante tan desgraciada fortuna. Junto a ella, tendido también y apoyado sobre su brazo, se encuentra el cuerpo moreno y vigoroso del araucano que extiende su mano sobre el brazo de la joven para tomar uno de los objetos de su botín. Descubiertos

el torso y gruesas piernas del araucano, todavía tiene este su rostro pintado, y un cintillo adorna su frente. Le ofrece el indígena las joyas del botín para conseguir así sus favores,³⁵ en un gesto que, a pesar de ello, limita en la ternura.

Observan a la cautiva el resto de los personajes que componen la escena. A la derecha de ellos un araucano, cubierto por completo con una manta azul y moño en su cabeza, los mira apoyado en el lomo de su blanco caballo. Tras la pareja, cuatro indígenas también examinan curiosos a la mujer. Las mujeres cuidadosamente ataviadas con sus collares y mantas. La observan con asombro y desconfiados. Más atrás, otras cautivas aún sobre sus caballos, otras mujeres araucanas siguen con sus tareas. Su fisonomía está marcada por las características de su raza, por lo menos en parte, alejándose de los tipos europeos.

Dentro del botín obtenido por estos hombres de oscuras pieles, se observa un cáliz y una cruz. Así, “de la forma más enfática, se quiere poner en evidencia que los indígenas son capaces hasta de profanar los más sagrados bienes de la nación, ultrajando a las mujeres y a la Iglesia”.³⁶

El escenario del Rapto de Trinidad Salcedo está marcado por la insigne y simbólica araucaria, árbol milenario y característico de esas tierras emerge de la tierra con su amplísimo tronco y sus ramas curvas hacia el cielo. Destaca el colorido de la escena, el contraste de colores, fuertes y puros, que le inyecta vida a la misma.

No puede negarse, tiene la escena un aire romántico y amoroso que limita con lo fantástico. Parece el araucano conmovido por la suerte de la joven, la acompaña, la observa. No arranca ya la joven de él, sino por el contrario, junto a este está tendida lamentándose por su destino. Se ha dejado atrás la violencia de la acción. Está la cautiva enfrentada ahora a su fatalidad.

Se mezcla en estos cuadros la tragedia de un destino desdichado, tan propio de los románticos, con atisbos de un sentir amoroso entre las cautivas y sus captores. Dan testimonio de ellos los títulos de algunas de sus obras como: Un Araucano ofrece joyas a la cautiva (*Lápiz sobre papel*, 32*22 cm., *Staatliche Graphische Sammlung München*)³⁷ y La Huida de la cautiva auxiliada por un araucano (*Lápiz sobre papel*, 22*34,6 cm., *Staatliche Graphische Sammlung München*)³⁸

La pose que muestra el araucano del Rapto de Trinidad Salcedo se comprende en este contexto. Y es que ¿qué más romántico que el amor entre un salvaje y una blanca mujer, entre la fuerza del hombre y la fragilidad de su víctima?

En este amor encuentra también espacio la valoración del otro desde él mismo, en este caso, del araucano y la mujer en un amor que traspasa las barreras culturales. El

contraste de sus colores y sus vestimentas es la representación gráfica del amor que une personas de distintas procedencias.

Rugendas se inspira para estas obras no sólo en la tradición oral y literaria chilena y en las ideas románticas europeas sino en una fuente literaria más cercana: del poema de Esteban Echeverría, escritor argentino que conoció cuando atravesó Los Andes en 1836 para conocer ese país. Describe el poeta la huida de María, la protagonista del poema:

“Silencio: ya el paso leve
por entre la yerbe mueve,
como quien busca y no atina,
y temeroso camina
por ser visto o tropezar,
una mujer; en la diestra
un puñal sangriento muestra;
sus largos cabellos flotan
desgreñados, y denotan
de su ánimo el batallar.

Ella va. Toda es oídos:
Sobre salvajes dormidos
Va pasando: escucha y mira,
se para, apenas respira,
y vuelve de nuevo a andar.
Ella Marcha, y sus miradas
vagan en torno azoradas,
cual si creyesen ilusas
en las tinieblas confusas
mil espectros divisar.

Ella va; y aun de su sombra,
como el criminal, se asombra;
alza, inclina la cabeza;
pero en un cráneo tropieza
y queda al punto mortal.
Un cuerpo gruñe y resuella,
y se revuelve; mas ella
cobra espíritu y coraje,
y en el pecho del salvaje
clava el agudo puñal”.³⁹

No hay que olvidar, los elementos culturales que influyeron desde Europa. “El tema del ‘Rapto de las Sabinas’ gozaba de gran popularidad en el arte europeo desde el Renacimiento. Además, ya a partir del siglo XVIII se había desarrollado la tipología de la ‘pintura del orientalismo’ y algunas de las obras de esta escuela recurren a la representación de mujeres desnudas y al contrate de pieles blancas y oliváceas”.⁴⁰

Este último hecho entrega una explicación, del por qué Juan Mauricio Rugendas pone especial énfasis en el contraste en los tonos de pieles de las cautivas y sus raptadores, siendo que en esa época las cautivas generalmente eran mestizas o indias, y no criollas o españolas como podría pensarse al observar sus cuadros y las pieles albas porcelana de las víctimas de tales fechorías.

Asimismo, lo anterior explicaría el hecho de que Rugendas encarnase a los raptadores casi exclusivamente en figuras indígenas, y no en criollos que eran los más probables captores: “los cientos de mujeres cautivas entre 1820 y 1832, no fueron raptadas por los pehuenche sino por criollos, mejor dicho, por las mandoneras de los Pincheira y donde los indígenas tenían poca relevancia. No obstante, en la narración pictórica los sujetos dominantes y únicos son los indios”.⁴¹

El indígena es visto así como el macho primigenio, fuerza viril desatada, que busca sin frenos la posesión de la mujer. Desde este punto de vista Chile y América contribuirá a enriquecer un imaginario plástico y literario de raptos y violencia masculina ejercida sobre la mujer desde arcaicas épocas con el mito de Europa. El toro Minos, secuestra a la joven Europa en la playa de Sidón y se interna

con ella volando sobre las aguas. Así se representa en el imaginario arcaico el surgimiento de una tierra, el Viejo Mundo. Así quiere representar Rugendas el mito de formación nacional en Chile y Argentina.

Así Arauco se transforma en el Paraíso perdido, y el australiano el Adán y Eva de los mitos y relatos utópicos.

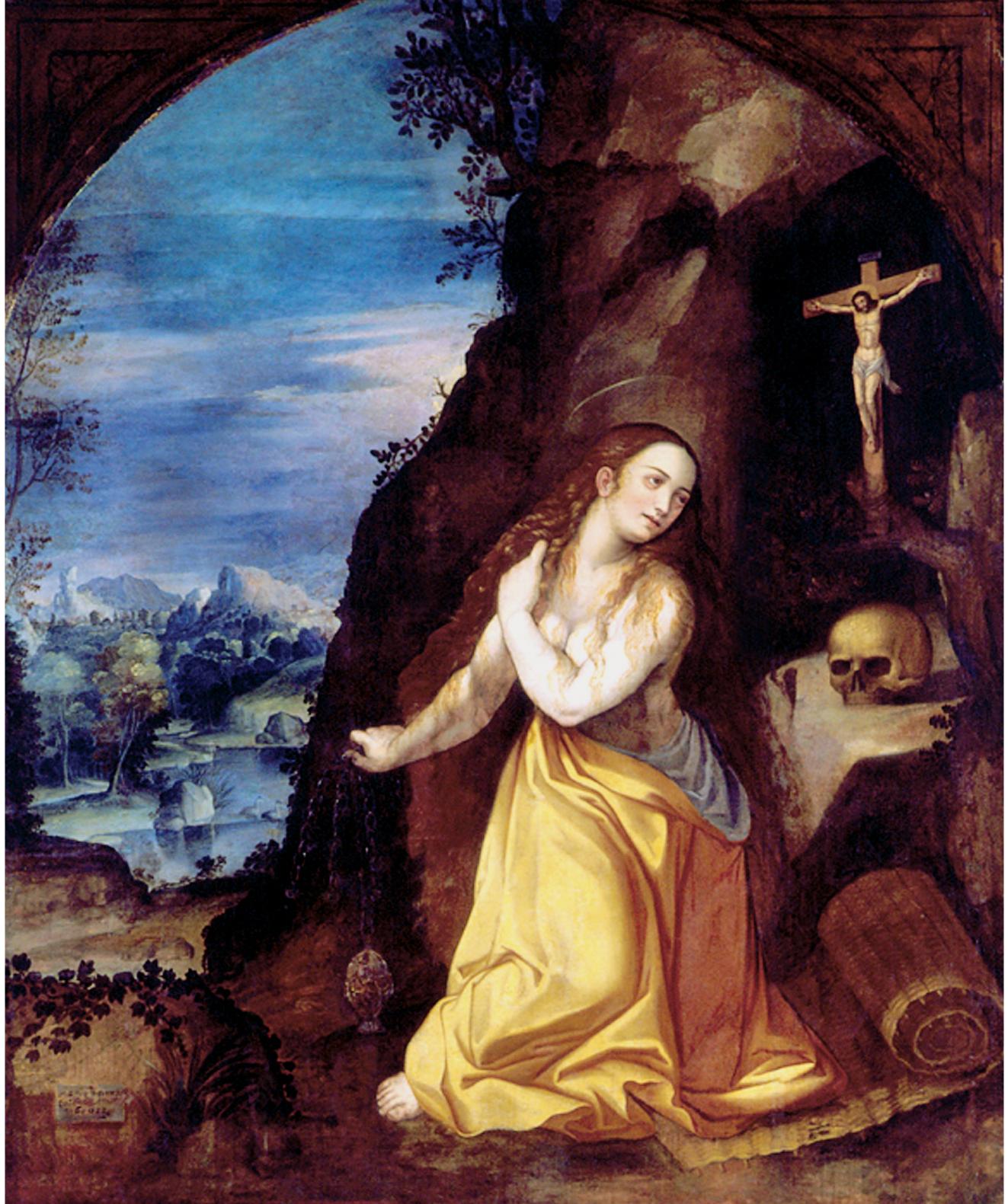
Rugendas fiel a su sentir romántico fue capaz de otorgar a estas acciones un tinte erótico que para los criollos de la época no podían dejar de ser vistas como una verdadera desgracia, una calamidad, la manifestación máxima del mundo de la barbarie triunfando sobre los ideales de la civilización.

Pero la ambivalencia del arte permite que también, con sus obras dedicadas al malón, Rugendas represente lo esperado por la mentalidad criolla: “desde el siglo XVI las mujeres en manos de los indios eran consideradas ‘muertas en vida’, actitud a la que él dará a una lectura libertaria y amorosa, acorde a sus ideales románticos”.⁴²

El elemento indígena será visto por la mentalidad criolla evidentemente como la encarnación de lo bárbaro. Pero los ideales románticos y las necesidades creadas por el proceso de emancipación americano generará así una nueva mitificación de la figura del indígena.

NOTAS

- 1 Lluís Duch Mito, *Interpretación y Cultura*. Herder, Barcelona, 1998, p. 196.
- 2 M. Frank, Kaltes Herz-Unendliche Fahrt-Neue Mythologir. Motiv Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne. Frankfurt a M. Suhrkam, 1989, 95. Citado por Lluís Duch *op. cit.*p. 15.
- 3 Duch *op. cit.* p. 17.
- 4 Zea, Leopoldo, *Discursos desde la marginación y la barbarie*. Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 16.
- 5 *Ibid.*
- 6 *Ibid.*, p. 17.
- 7 *Ibid.*, p. 30.
- 8 Acosta, Vladimir, *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval*, Tomo II, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Consejo de Desarrollo y Humanidades, Universidad Central de Venezuela, 1996.
- 9 *Ibid*, p. 251-252.
- 10 *Ibid*, p. 252.
- 11 Alonso de Ercilla, *La Araucana*. Prólogo de Hugo Montes Brunet, Corporación Cultural de Las Condes. Santiago, 1996, p. 122.
- 12 *Op. cit.* Canto VI, p. 56.
- 13 *Op. cit.* p. 106.
- 14 Cit. por Zapater *op. cit.* p. 483.
- 15 Declaración cit. por Zapater *op. cit.* p. 489.
- 16 Declaración de Diego de Medina que estuvo cautivo entre los indios sobre el estado de aquellas cosas. 3 de abril de 1615, ms. Medina, III fs. 60. En: Zapater *op. cit.* p. 489.
- 17 González de Nájera. XVI, 71 en *Ibid*.
- 18 Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, *Cautiverio Feliz*. Edición crítica de Mario Ferreccio Podestá y Raisa Kordic Riquelme. Universidad de Chile, Ril Editores, Gobierno de Chile, Santiago, 2001, T. II, p. 639.
- 19 Zapater *op. cit.* p. 488.
- 20 *Idées sur la Philosophie de L'Histoire de l'Humanité, para Herder*. Traduit par Edgar Quinet. Paris Chez F. G. Levrault, 1827 t. I. Préface de L'auteur, p. ij.
- 21 Herder *op. cit.* p.365.
- 22 *Op. cit.* p. 366.
- 23 Poeppig, Edward, *Un testigo en la alborada de Chile 1826-1829*. Traducción y Prólogo de Carlos Keller. Zig Zag, Santiago, 1960, p. 355.
- 24 *Op. cit.* p. 356.
- 25 Poeppig *op. cit.* pp. 399-401, lam. 94.
- 26 *Op. cit.* p. 403.
- 27 *Ibid.*, p. 73.
- 28 *Ibid.*, p. 74-76.
- 29 *Ibid.*, p. 78-80.
- 30 Lago, Tomás, *Rugendas pintor romántico de Chile*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1960, p. 203.
- 31 Góngora, Mario, *Vagabundaje y Sociedad Fronteriza en Chile (siglos XVII al XIX)*, En: Estudios de Historia de las Ideas e Historia Social, Ediciones Universitarias, Valparaíso, Chile. p. 385.
- 32 Véase también Laura Malosetti Costa “Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX”. *Hipótesis y Discusiones 4*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, p. 9. Diferimos del planteamiento de la autora en que este mito blanco de la conquista se remonte a la Argentina del siglo XVII, pues como hemos mostrado, está ya contenido en La Araucana de Ercilla.
- 33 Schindler, H., *ob cit.* p. 105.
- 34 Bindis, Ricardo, *Rugendas en Chile*, Editorial Los Andes, Chile, 1989, p. 28.
- 35 Schindler, H., *ob cit.* p. 105.
- 36 *Ibid.*, p. 105.
- 37 Diener Ojeda, Pablo (exposición y catálogo); con textos de Fredes Aliaga, Carlos; Schindler, Helmut; Foerster, Rolf y Diener, Pablo, *Rugendas: América de Punta a Cabo. Rugendas y la Araucanía*, Editorial Aleda, Santiago, 1992.
- 38 *Ibid.*
- 39 Echeverría, Esteban, *La Cautiva*, Parte Tercera: “El Puñal”, citado en Diener Ojeda, Pablo *Rugendas: América de Punta a Cabo. Rugendas y la Araucanía*, Editorial Aleda, Santiago, 1992, p. 158-159; Laura Malosetti, *op. cit.* pp. 14 y ss.
- 40 Schindler, *ob cit.* p. 93.
- 41 Foerster, Rolf, *ob cit.* p. 120
- 42 Foerster, Rolf, *ob cit.* p. 116.



Gabriela Siracusano / Argentina



BERMELLONES Y AZURITAS EN EL TALLER COLONIAL ANDINO
PRÁCTICAS Y REPRESENTACIONES



En una fuente americana del siglo XVII se lee:

"Pudren otras la carne, como lo hace la cal viva, el oropimente, la sandáraca y la chrisócola. Son veneno el solimán, el oropimente, la sandáraca y cal viva, porque corroen y pudren las entrañas. Sonlo también el yeso, el albayalde y el talco calcinado, porque cerrando las vías a los espíritus ahogan."

¿Qué tipo de testimonio es éste? ¿De dónde proviene el universo de saberes del que su autor está dando cuenta en estas líneas? ¿Quiénes pueden haber sido sus posibles lectores, interesados en tan precisos consejos? Un químico, un experto en minerales, un farmacéutico, un restaurador o, incluso, un actual seguidor de los misterios herméticos podrían hoy reconocer estos términos, y todos hallarían elementos suficientes para ofrecer hipótesis plausibles respecto de su procedencia disciplinar. De la misma manera, recorriendo bibliotecas y archivos, encontramos que muchas de estas sustancias abundan en antiguos manuales de pintura mencionadas como pigmentos, en algún recetario de botica como sustancias curativas o en un cuaderno de artes secretas dentro de los cuidados a seguir para obtener la transmutación de algún metal.

Poner el acento en esta dimensión material nos permite transitar la trama compleja que enhebró saberes y experiencias ligados a la praxis de los pintores y a la de quienes manipulaban la materia en busca de un mayor conocimiento de sus cualidades y sus poderes en la Sudamérica andina de los siglos XVII y XVIII. En este sentido, y a partir de una metodología anclada en la historia

cultural, esta ponencia expondrá cómo las búsquedas artísticas sobre los colores estuvieron en sintonía con saberes cercanos a la alquimia, la mineralogía o la farmacopea.

Ante todo, es necesario describir brevemente cuál fue el protagonismo de estos materiales en las prácticas artísticas andinas. En efecto, gracias al trabajo interdisciplinario que reune a la química con la historia del arte, podemos afirmar hoy que los pintores que trabajaron en el área andina en centros como Cusco, Lima, Potosí, o La Plata seleccionaron un amplio espectro de pigmentos, colorantes y resinas para la gran producción de imágenes que acompañó el largo proceso de conquista y evangelización en dicho territorio.¹ Azuritas, albayaldes, almagres, malaquitas, azarcones, oropimentos, bermellones o cardenillos –provenientes de cerros y minas–, añiles, brasiletes, resinas y sangres de drago –obtenidos del reino vegetal–, lacas carmíneas derivadas de la codiciada cochinilla, o brillantes esmaltes que cruzaban el océano desde la lejana Sajonia o la extravagante Venecia, todos ellos se desplegaron en las paleta andina y enfrentaron a sus artífices con la ardua tarea de manipularlos, conocer sus propiedades o advertir sus simpatías y rechazos, ante la necesidad de aplicar cromatismo a la artillería icónica que venía en los barcos por la vía de los grabados monocromáticos. La presencia de mezclas de colores –algunas veces ausentes en las recetas de los manuales–, de veladuras que suponen sabias elecciones de lacas translúcidas y de una variedad de resinas, o de moliendas de diferente tenor en las obras de pintores como Melchor Pérez Holguín o Gaspar de Berrio en Potosí, Antonio Mermejo en Lima, Juan Zapata Inga y Marcos Zapata en Cusco o Matheo Pisarro en la Puna jujeña, por

mencionar solo algunos de los numerosos artistas de la región, nos permite afirmar que existió un interés legítimo por dar solución a problemas estéticos no sólo a partir de lo iconográfico o lo estilístico, sino también a partir de lo referido a lo técnico y lo material, con especial acento en el uso y combinación o rechazo de ciertas sustancias. En estas obras, un acercamiento “microscópico” nos posibilita recuperar un crisol de prácticas ocultas tras su composición iconográfica. Veladuras que suponen elecciones de lacas translúcidas y de una variedad de resinas, pinceladas diversas que esgrimen el uso de pinceles de distinto tamaño, *pentimenti* que aluden a una búsqueda ligada a la *invenzione*, o detalles marginales –como es el caso de la grisalla con la crucifixión que Matheo aplicó en el centro de la custodia de la Inmaculada Concepción de Yavi–, nos inducen a pensar que, en estos talleres, el proceso creativo transitó un camino sinuoso en el que, sin desdeñar algunos hábitos ligados a la producción masiva, se reconoce la presencia de especulaciones y problemáticas artísticas genuinas.

Ahora bien, ¿es posible imaginar este dominio de la materia en términos pictóricos aislado de todo un universo de conocimientos y experimentaciones que circulaban en la época no sólo en textos sino también en las mismas prácticas de aquellos oficios que, de alguna u otra forma, se vinculaban con los pintores? ¿En qué medida el espacio del pintor, plagado de imágenes, pinceles, escudillas, piedras de moler, frascos y sobres con polvos, aceites o resinas, se vinculaba con esos otros espacios que seguramente frecuentaba, ligados a prácticas curativas o alquímicas? La obtención y preparación de colores –aquel aspecto que “arrastraba” al “noble hábito” hacia el terreno de los oficios más desacreditados– suponía un doble desafío: aprender a manejarlos y conocer sus secretos, para luego ocultarlos tras el imperio de la *invenzione*. En los manuales españoles de mayor importancia que circularon entre los siglos XVII y XVIII, las páginas dedicadas a la enseñanza de la “práctica” ocupaban un espacio mucho menor que la “teórica”, generalmente ubicadas al final del tratado respetando un orden jerárquico de los saberes, e incluso, siendo expuestas en algunos casos, como los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho, por boca del alumno, giro ingenioso que desligaba al maestro de aquel matiz deshonroso.² Pues no eran los secretos de la *dolce prospettiva* ni las formulaciones geométricas para lograr las ingeniosas representaciones anamórficas lo que un aprendiz debía manejar en los comienzos de su aprendizaje sino, precisamente, cómo se molían los polvos, cómo se lograban las distintas tonalidades en la piedra de moler, la paleta o la tela misma, qué sustancias se atraían o se rechazaban en las mezclas, cuáles

pinceles elegir para lograr un buen brocateado, o qué cuidados debían guardarse para no caer víctima de un envenenamiento por la manipulación de ciertos pigmentos. Es decir, una habilidad experimental no muy distante de aquella adquirida por otro aprendiz en el gabinete de un alquimista, en una botica o en un taller de alguna región minera.

Para intentar reconstruir estos lazos, volvamos a nuestra primera cita y desvelemos la incógnita que abrió nuestra exposición. Se trata de un pasaje del libro *El Arte de los Metales* de Alvaro Alonso Barba, publicado en 1640.³ Es precisamente este fraile, quien realizó su magisterio sacerdotal en la iglesia de San Bernardo en Potosí, el que nos ofrece un indicio importante sobre la afinidad entre prácticas tan aparentemente alejadas entre sí como la mineralogía, alquimia y las artes plásticas y suntuarias, cuando, comentando acerca de la virtud de Raimundo Lulio en el arte de imitación de piedras preciosas, sentencia:

*“Algo acredita aqueste modo de sentir el uso de hacer esmaltes de colores varios, según las cosas minerales con que se derrite y mezcla el vidrio, y las piedras falsas que de la misma manera se componen”.*⁴

Esta fuerte vinculación entre el arte de hacer colores y la experimentación protoquímica y metalúrgica de raigambre hermética se nos muestra como un campo propicio para su exploración, y cobra particular interés cuando, contrastando diversos textos, encontramos que muchas de las crónicas y tratados americanos escritos por manos españolas evidenciaron la presencia y atención sobre estas prácticas. En los escritos de Alvaro Alonso Barba, el padre José de Acosta o Juan de Cárdenas es posible recuperar la concepción de tradición europea y medieval que vinculaba los colores con los cuatro elementos primordiales, los cuerpos celestes, los humores y el zodíaco.⁵ A partir de un ordenamiento de la pluralidad de los signos naturales en términos numéricos y cabalísticos, y una intención de descubrir los misterios de la materia y del mundo espiritual por medio de un esquema iniciático, una parte considerable de los textos que circularon y publicaron en América –como también las prácticas que se llevaron a cabo– intersectaron el afán por una descripción e interpretación del maravilloso espectáculo americano con una tradición que permitía ligar lo desconocido con un orden distinto. Mientras en Europa los escritos del catalán Arnaldo de Villanova (1235-1315), Ramón Lull (c.1232-c.1315), Paracelso (1493-1541), Robert Fludd (1574-1637), Michael Maier (1568-1622) o, más tarde, Athanasius Kircher (1601-1680) ofrecían relatos e imágenes



Adoración del Santísimo Sacramento, Melchor Pérez Holguín, óleo s/tela, primer tercio del siglo XVIII, Potosí, Bolivia.

para la construcción de una representación del mundo en clave simbólico-hermética, algunas de estas obras circulaban por las bibliotecas americanas –como es el caso del jesuita Kircher⁶ o aparecían citadas en textos realizados *in situ*.⁷

Para todo aquello que involucraba el conocimiento de la materia, y en especial aquellas investigaciones que pretendían ahondar en el estudio de los minerales y sus propiedades, esta tradición favoreció distintos acercamientos a las facultades de piedras y metales, de los que provenían en muchos casos los pigmentos que los pintores requerían para aplicar en sus lienzos y tablas.

Pero volvamos nuevamente a nuestro cura párroco de San Bernardo. El éxito del *Arte de los Metales* puede ser cotejado a partir de las más de 15 reediciones y traducciones que de él se hicieron desde el año de su publicación (1640) hasta el siglo XIX. La importancia de la obra de Barba radicó, principalmente, en ser el primer tratado sistemático sobre la minería americana y en describir, en sus páginas, los pasos del nuevo método de amalgamación para la extracción de plata, conocido como de cazo y cocimiento. Su obra, junto con las de Juan de Oñate, Montalvo, Correa y Bezerra en México, representan esta manera del quehacer científico influido por las doctrinas herméticas “de fuerte tono alquimista”,⁸ a la vez que recuperaban la lección de textos ligados a la metalurgia que circulaban en la época como *De la Pirotechnia* (1540) de Vanuccio Biringuccio, o *De re metallica* (1556) de Georgius Agricola.

En su Libro primero Barba explicaba la variedad de colores de las tierras e instruía “a los menos experimentados” acerca de cómo extraerlas y los colores que las identificaban, como el albayalde, el lapizlázuli, la caparrosa, el oropimente, la hematite, el minio, o el cardenillo, advirtiendo también sobre sus facultades o virtudes en relación con “la medicina del cuerpo humano”. De la tierra negra Ampelites, comentaba que, “mezclada y molida con aceite se deshace fácilmente, tiene virtud de enfriar y resolver, y se usa para teñir los cabellos”.⁹ Ahora bien, esta última frase nos permite formular el siguiente interrogante: ¿escribía Barba sólo para los interesados en la minería y metalurgia? ¿A qué otro interlocutor podía interesarle las virtudes de estas tierras rojas, blancas y negras, mezcladas con aceites y de fácil manipuleo? En efecto, estas tierras, en particular el Bol arménico, u otras de color grisáceo que han sido registradas en los cuadros de nuestro *corpus* andino, eran las que se usaban como base de preparación o para imprimir los lienzos. Los datos proporcionados por este andaluz estaban, seguramente, en sintonía con el interés de aquellos pintores que solían utilizar dichas sustancias así como con las artes

y manuales de la pintura españoles que circularon por territorio americano: Carducho, Pacheco y Palomino.

Y algo más. Tan conocedor de estas prácticas resulta este erudito habitante de Los Lipes, que en los últimos tres capítulos de su Libro I –casi ocultos entre aquellos temas que convocaban al lector interesado por el beneficio de la plata– parece haber intentado recuperar el espíritu de un género muy aprovechado por los artistas como el que representaban los libros de secretos. En efecto, el género de libros de secretos, tan difundido en el Viejo Mundo a partir de la tarda antigüedad y la Edad Media, revelaba el misterio de prácticas mecánicas que incursionaban en la metalurgia, el arte de la vidriería, el teñido de telas, la curación de enfermedades, la falsificación de tintes para abaratar costos y, por supuesto, la ambiciosa intención alquímica de la transmutación de los elementos en aquellos codiciados como el oro o la plata.¹⁰

¿Ahora bien, fueron los manuales y tratados de pintura los que alimentaron este tipo de libros de secretos, por lo menos en lo que correspondía a la praxis del color? ¿O, por el contrario, este acercamiento “secreto” al universo de los colores a partir de la experiencia fue la fuente en la que abrevaron dichos relatos? Algunos indicios nos permiten sostener que esta literatura de secretos y esta presencia hermética se introdujo en los escritos y las prácticas de los pintores sudamericanos.

El caso de tres libros contrastados y analizados bajo el método de los apartamientos da cuenta de esta hipótesis. Se trata del ya mencionado libro de Barba, el Manual de Pintura del pintor quiteño Manuel de Samaniego de fines del siglo XVIII y un manual de *Secretos de artes mecánicas y serviles* del Licenciado español Bernardo Montón de 1734.¹¹ Por un lado, nuestras investigaciones nos permitieron verificar que aquella sección que siempre fue entendida como la más original del texto de Samaniego –esto es aquella dedicada a los avisos para hacer colores– corresponde fielmente a la transcripción casi literal de los secretos que el licenciado Montón desvelaba en sus páginas para hacer el albayalde, el bermellón y el carmín, lo cual estaría indicando el interés del pintor quiteño en este tipo de lecturas y su circulación en tierras americanas. Asimismo, el libro de secretos de Montón, anclado fuertemente en la tradición hermética, nos permitió establecer otras redes de lecturas en este horizonte de saberes. Tal como señalamos anteriormente, los tres capítulos del libro I de Barba recuperaban la forma y el espíritu ligados al género de secretos. Aquello que comenzó como una conjeta abductiva al mejor estilo peirciano, cobró solidez cuando

SECRETOS DE ARTES LIBERALES, Y MECANICAS.

RECOPILADOS, Y TRADUCIDOS
de varios, y selectos Autores, que tratan
de Phisica, Pintura, Arquitectura, Opti-
ca, Chimica, Doradura, y Charoles,
con otras varias curiosidades
ingeniosas.

S U A U T H O R
EL LICENCIADO D. BERNARDO
Montón.
CON PRIVILEGIO.

En Madrid : En la Oficina de Antonio Marín , año
de M.DCC.XXXIV.

Venisse en casa de los herederos de Francisco Mexel del Castillo
Mercader de Libros , frente de San Felipe el Real.

Secretos de Artes Liberales,
cho ; con unos muelles lo pondrás sobre car-
bones encendidos , y estando bien caliente,
sacudirán sobre una Ajofayna llena de agua,
en donde cae el oro , que se recoge , y apro-
vecha.

O T R O .

Puedes conseguirlo lo mismo, metiendo la
pieza en azogue caliente , hasta que se azo-
gue , luego en el agua fria , en la qual caerá
el oro , mezclado con azogue , repetirás las
veces que fuere necesario , hasta que no
veas señal de oro , exprime el azogue por un
pedazo de gamuza , y funde la pella que que-
da , para sacar el oro.

*Para quitar el oro de una pieza de cobre
que ha sido dorada , y no quiera descolorirse.*
Mojarás la pieza en agua , pondrá la lámpa-
bre para que se caliente : en estando caliente ,
apagala en agua fria , y con una escobilla de
hilos delgados de alambre , limpiala , y se ca-
rá el oro , y así te quedará la pieza.

Para hacer cardenillo , llamado vermiculina.
Toma una parte de vinagre blanco , y dgs
de

Mecanicas.
de orines podridos ; echa esto en un almidón
de cobre , y con mano de lo mismo , rebol-
verás hasta que se espese ; añadele luego sal
y alumbre la veinte y quarta parte , dexan
dole al Sol , hasta que se quaxe , y seca .

Para hacer Vitríolo , ó Piedra Lípiz.

Toma cobre fundido , ó en planchas sub-
tiles , inmuele azufre , y en una olla por vi-
diriar pón un fuelo de azufre , y otro de co-
bre , hasta que la olla esté casi llena : tapa ,
y embara la boca de calidad , que no pueda res-
pirar ; despues de seco , ponla entre brasas
encendidas , y de suerte que la rodeen , y no la
toquen ; conociendo citar la olla , ó cristal
bastantemente caliente , lo acercarás más al
fuego , y finalmente muy fuerte , pero que
no se funda el metal : saca las planchas , las
hallaras negras , y quebradizas , muelelas sub-
tilmente , pásala los polvos por cedazo muy
fino , y luego toma la quarta parte de su pe-
so de azufre comun , tambien subtilmente
molido , ponlo en un tiesto de olla , sobre
brasas , y menéalo siempre , hasta que el azu-
fre

Derecha, *Secretos de Artes Liberales y Mecánicas*, Bernardo Montón, Madrid, 1758. Colección Héctor Schenone. Izquierda, *Secretos de Artes Liberales y Mecánicas*, Bernardo Montón, Madrid, Antonio Marín, 1734. Cortesía del Getty Research Institute, Special Collection.

descubrimos que algunas de las recetas que nuestro párroco aporta en el capítulo XXXIV encuentran su correlato en dos recetas del texto de Montón referidas al cardenillo y la purpurina. Las dos fuentes exhiben una similitud sorprendente. Ahora, supongo que a esta altura del relato el lector habrá hecho los cálculos correspondientes, advirtiendo que, en este caso, no es el texto español el que tomó Barba como referencia, quien vivió y publicó su obra casi 100 años antes que el curioso licenciado. Pensar en la posibilidad de la difusión y apropiación del texto de Barba para la confección de los *Secretos* que Montón publicó en 1734 no pareciera ser una hipótesis muy descabellada, si tomamos en cuenta las ediciones que tuvo el *Arte de los Metales* desde la primera en 1640 (1670 en Inglaterra, 1676 en Alemania, 1729 la segunda edición española, 1730-1733-1751 en Francia, etc.) y la fama que adquirieron su accionar y sus escritos a lo largo de los siglos XVII y XVIII. De todas formas, nos parece provechoso recuperar aquella primera impresión que tuvimos respecto de la posibilidad de que Barba estuviera adoptando, al hablar de los colores, un estilo de escritura emparentado con la tradición hermética de los secretos, tomando en cuenta las lecturas que puede haber efectuado y así intentar rastrear el antecedente que tanto uno como otro autor habrían consultado. Su texto exhibe numerosas citas de pensadores del hermetismo entre

los cuales estaban Villanova, Lull y Paracelso, entre otros. Sin embargo, otro autor apenas mencionado por Barba, guarda relación no sólo con algunos de sus pasajes sino también con el formato general del libro de Montón. Nos referimos a Giambattista della Porta (1535-1615). El filósofo y "demiurgo" napolitano, con intereses tan diversos como la cosmología, agricultura, conservación de alimentos, destilación, óptica, autómatas, astrología, fisiognomía, transmutación de los metales y el ancestral *Ars reminiscendi*, había publicado en 1558 la obra que contenía estos y otros tópicos: *Magia Naturalis*.¹² Compendiada en 4 libros, se amplió a 12 con la publicación de 1589.¹³ Recuperando la enseñanza de *De Lapidibus* de Teofrasto (371-286 B.C.), della Porta estudió el arte de imitación de las gemas o piedras preciosas, en el que los colores tenían una función destacada. La similitud entre el índice de materias de su obra y el de la de Montón posibilita pensar su lectura por parte de éste último. Aún cuando las citas coincidentes de Barba y Montón no se corresponden estrictamente con ningún pasaje del *Magia Naturalis*, el libro III de la edición de 1558 exhibe algunos párrafos interesados por las propiedades del azogue y el estano que, decididamente, fueron las fuentes que Barba utilizó cuando refiriéndose a dichos minerales. Podemos concluir, entonces, que aunque la fuente hermética en la que ambos abrevaron para describir

las bondades del cardenillo y la purpurina podría ser más antigua,¹⁴ la impronta de della Porta tanto en la obra del licenciado como en el cura de la Villa Imperial es significativa y posibilita comprenderlos como formando parte de una *red teórica* que les dio sentido y los entrelazó más allá de sus contradicciones y “desfasajes enunciativos”.

Concluyendo: Los discursos y representaciones ligados a estos quehaceres mecánicos que hemos expuesto para el área andina nos permiten conjeturar que, dentro de las prácticas que se llevaban a cabo en el obrador de algún pintor, en el gabinete de algún alquimista o en el obraje de alguna mina, los problemas referidos al aprendizaje y

uso de los materiales –en especial aquellos donde el color intervenía– promovieron un intercambio de saberes por la vía de la lectura –silenciosa o en voz alta–, por la de la transmisión –oral y práctica– de maestros y aprendices entre los distintos ámbitos. Pérez Holguín en Potosí, Matheo Pisarro en Yavi o, más tarde, Manuel de Samaniego en Quito aplicaron ingenio y conocimiento para domesticar la rebeldía del sulfuro de arsénico o el acetato de cobre. El padre Barba necesitó una pericia semejante para manipular las bondades del azogue o el vitriolo. Para todos ellos, el reinado de Mercurio y Saturno pudo ser la llave que abriera las puertas de tantos secretos.

NOTAS

¹ Seldes, Alicia; Burucúa, José E., Maier, Marta; Jáuregui, Andrea; Abad, Gonzalo; y Siracusano, Gabriela, Blue Pigments in South American Colonial Paintings, En *Journal of the American Institute of Conservation*. JAIC n° 38, 1999, pp. 100-123; Burucúa, José E. et al. *Tarea de diez años*, Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas, 2000. Edición de textos a cargo de Andrea Jáuregui y Gabriela Siracusano; Burucúa, José E., Gabriela Siracusano y Andrea Jáuregui, Colores en los Andes: sacrilidades prehispánicas y cristianas, en *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México D.F., IIE-UNAM, 2000; Seldes, Alicia, Gabriela Siracusano, José E. Burucúa, Marta Maier y Gonzalo Abad. 2000. La paleta colonial andina. Química, historia y conservación, en *X Congreso de Abracor. Anais do X Congresso*. Sao Paulo, 2000, pp. 165-164; Seldes, Alicia; José E. Burucúa, Gabriela Siracusano, Marta Maier y Gonzalo Abad, Green, red and yellow pigments in South American painting (1610 – 1780) En *Journal of the American Institute for Conservation*, 2002 y Siracusano, Gabriela, Polvos y colores en la pintura barroca andina, Nuevas aproximaciones. *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*. Sevilla, 2002.

² Carducho, Vicente, *Dialogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Turner, 1979 (1633).

³ Barba, Alvaro Alonso, *El arte de los metales. Potosí*, Potosí, 1967. Colección Primera: Los escritos de la Colonia N° 3. (1^a edición Madrid, 1640).

⁴ *Ibidem*, Cap. XIV, pp. 25-26.

⁵ Acosta, Joseph de, *Historia Natural y Moral de las Indias*. En que se tratan las cosas notables del cielo, y elementos, metales, plantas, y animales dellas: y los ritos, y ceremonias, leyes, y govierno, y guerra de los Indios. Barcelona, Jayme Cendrat, 1591. Cárdenas, Juan de, *Problemas y secretos maravillosos de las Indias*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1945. Colección de Incunables Americanos. S. XVI. Vol. IX. (Facsimil México, 1591).

⁶ Kircheri, Athanasii e Soc, Jesu. *Mundus Subterraneus*. Amsterdam. Ex Officina Janssonio-Waesbergiana. 1678. Jo. Pual. Schor delin. Roma. Theod. Matham Sculpsit. editio Tertia. La obra de Atanasius Kircher se encontraba en la biblioteca del obispo de Trujillo Martínez Compañón.

⁷ Cf. Roob, Alexander, *El Museo Hermético. Alquimia y mística*. Colonia, Taschen, 1997; Yates, Frances, *Giordano Bruno and the Hermetic tradition*. Chicago, University of Chicago Press, 1964; Rossi, Paolo. *Hermeticism, Rationality and the Scientific Revolution*. En Righini Bonelli, M. L. y William R. Shea (eds.), *Reason, Experiment and Mysticism in the Scientific*. New York, Science History Publications, 1975, pp. 247-273.

⁸ Cf. Trabulse, Elias, *Ciencia y tecnología en el Nuevo Mundo*. México, FCE – Fideicomiso Historia de las Américas - Colegio de México, 1994. Serie Ensayos coordinada por Alicia Hernández Chávez, pp. 158-163.

⁹ Barba, Alvaro Alonso, *El arte de los metales. Potosí*, Potosí, 1967. Colección Primera: Los escritos de la Colonia N° 3. (1^a edición Madrid, 1640), L.I, cap. IV, p. 11.

¹⁰ Cf. Eamon, William, *Science and the secrets of nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*. Princeton, Princeton University Press, 1994.

¹¹ Cf. Vargas, José María, *Manuel de Samaniego y su Tratado de Pintura*. Quito, Ed. Santo Domingo, 1975; Monton, Bernardo, *Secretos de artes liberales, y mecánicas recopilados, y traducidos de varios, y selectos Autores, que tratan de Phisica, Pintura, Arquitectura, Optica, Chimica, Doradura, y Charoles, con otras varias curiosidades ingeniosas*. Madrid, Antonio Marin imp., 1734. Monton, Bernardo, *Secretos de artes liberales, y mecánicas recopilados, y traducidos de varios, y selectos Autores, que tratan de Phisica, Pintura, Arquitectura, Optica, Chimica, Doradura, y Charoles, con otras varias curiosidades ingeniosas*. Madrid, Joseph García Lanza imp., 1758.

¹² Porta, Jean Baptiste de la, *La Magie Naturelle ou les Secrets et Miracles de la Nature*, París, H. Daragon, (1913). Edition conforme à celle de Rouen (1631). Esta edición se encuentra presente en esta Biblioteca Nacional.

¹³ Para una ampliación de este tema ver Eamon, William, *Op. cit.*, cap. VI.

¹⁴ La mención que hace Barba a la flor y escama del cobre en el capítulo que nos interesa, reconoce la lectura del *De Natura Fossilium* de Agrícola. Cfr. Hoover, Herbert Clark y Lou Henry Hoover (trad.), *Georgius Agricola. De re metallica*. Translated from the first latin edition of 1556. New York, Dover Publications, 1950, nota 9, p. 233.



Elizabeth Kuon Arce / Perú



ARTES UTILITARIAS Y BARROCO
NOTAS SOBRE LA CERÁMICA VIDRIADA EN EL SURANDINO

Plato con llama. Iconografía poco frecuente en la cerámica vidriada a pesar de la presencia constante de este animal en la vida cotidiana del hombre andino.
Diámetro 15 cm. siglo XVIII. Cuzco.
Fotografías gentileza del autor.



INTRODUCCIÓN

La Cerámica: un arte utilitario

Entre las propuestas que quiero compartir en este Encuentro, no está dilucidar los numerosos problemas que se derivan de la falta de uniformidad de criterios respecto de las denominaciones de artes menores, por los hoy aceptados conceptos de artes decorativas, utilitarias o industriales, en oposición a las artes mayores o nobles. Prefiero referirme a la cerámica vidriada como un arte utilitario o decorativo, mas no industrial, por tener este último término, matices que conllevan diferenciación entre modos y técnicas de producción en culturas que no cambiaron sus tradicionales métodos de elaboración, ya que las innovaciones surgidas con anterioridad a la revolución industrial no afectaron a la base artesanal de los procesos de fabricación.¹

Consentimos además, que estos valiosos objetos culturales no han sido suficientemente analizados dentro de los movimientos artísticos, a pesar de haber sido el material que ha acompañado al hombre a lo largo de su historia, quizás por ser objetos utilitarios. Y en efecto lo son. Pero a partir del siglo XX se confirma el aserto de que la utilidad es, en sí misma, una belleza y que además de la belleza inherente a su función (plato, jarro, orza o tinaja), la cerámica muestra además, la manera de cómo el hombre ha ido solucionando los problemas formales que le representaba la decoración de los diferentes espacios en los que debía trabajar.²

En el mundo novohispano, la idea sobre estos bienes domésticos, al decir de Angeles Albert, fue ése, un bien doméstico y por ende útil:

...hubo una concepción práctica del arte subordinado al acontecer diario, se dificulta la vinculación de los objetos

concebidos como funcionales a la arqueología, etnología o historia del arte. Será a esta última disciplina a la que se asocien aquellos útiles que, al haber adquirido con el paso del tiempo un carácter ornamental, constituyen el campo de las artes decorativas.³

La Cerámica: una pieza arqueológica

La cerámica, como todo producto cultural, está condicionada por factores y patrones del grupo humano que la elabora. En el transcurso de varios milenios –alrededor de dos en el caso del Perú antes de la llegada de los europeos– la cerámica, ha seguido un proceso muy largo de cambios que ha sido largamente tratado desde el punto de vista arqueológico y etnológico. Algo menos en temas iconográficos y estéticos.

La cerámica colonial no ha tenido la misma suerte. Las evidencias encontradas de fragmentos de cerámica colonial en excavaciones arqueológicas, más bien responden a proyectos que buscan estudiar la evidencia prehispánica antes que la de los siglos XVI al XVIII. La arqueología para la colonia y hablamos de tres siglos de evidencias, está todavía por plantearse.

EL SUR ANDINO

Con este nombre nos referimos al área comprendida dentro de los límites de los departamentos de Cuzco, Puno y Apurímac en el Perú actual, la cual desde el punto de vista histórico y social, constituye una unidad claramente definida, siendo sus rasgos geográficos más característicos el valle del Vilcanota, el Altiplano del Titicaca, el cañón



Mapa de la región surandina.

del Apurímac y la yunka amazónica sur-oriental.⁴ Este es el marco geográfico del que proceden las piezas de cerámica vidriada que presentamos.

La investigación recientemente iniciada y muchas interrogantes por responder en el futuro, quieren mostrar inicialmente dos aspectos relevantes de la producción de la cerámica vidriada en el área surandina: el histórico y el artístico en los siglos XVII y XVIII, momentos de su gran producción.⁵

Cerámica vidriada en el Perú Colonial

Possiblemente de apariencia modesta, en un mundo y en un tiempo donde el gusto por las vajillas de plata o de porcelana era el que primaba, el uso de la loza era signo de pobreza y de algún modo de “marginalidad”, son objetos

que por los accidentes de la vida cotidiana han sucumbido por millares. Sin embargo tenemos la suerte de encontrar todavía piezas de gran calidad y en muy buen estado de conservación, a pesar de los avatares del tiempo, que nos permitirán en el futuro cercano ir llenando las páginas vacías “del álbum de fotos” de la historia de las artes decorativas o utilitarias del Perú.

De las manifestaciones artísticas coloniales distintas de la arquitectura, pintura, escultura o platería, por mencionar algunas, una de las más significativas entre las antiguas artes decorativas peruanas, está el de la mayólica y la cerámica vidriada. Es un tema “fascinante” al decir de Stastny por su desarrollo e importancia durante los siglos mencionados. La producción de esta expresión material de la cultura colonial peruana, fue resultado de aquella “interacción entre las milenarias tradiciones alfareras del mundo andino y la no menos antigua tradición traída al Perú por los conquistadores, con sus aportes europeos y orientales...”⁶

Es decir que para entender el desarrollo de este arte decorativo durante el período mencionado, nos remitimos una vez más, al proceso de aculturación en los Andes, tantas veces señalado, y que muestra similitudes con lo sucedido en otras áreas del mundo, pero también singularidades propias sobre todo en lo que respecta a formas de asimilación selectiva, de reinterpretaciones y de redefiniciones que han ocurrido principalmente en los campos de la ideología y tecnología⁷ de las hoy consideradas piezas de arte.

Entre las primeras noticias históricas sobre el asunto que nos ocupa, está el comentario que el cronista Bernabé Cobo hiciera en 1653,⁸ cuyo muy ilustrativo texto citamos:

... Hállanse muchas diferencias de barros y gredas de todos colores en esta tierra, y en algunas partes muy preciosos, de que se hacen curiosos jarros y otras vasijas para beber y tener agua en casa, como es en la ciudad del Cuzco, en la provincia de Chucuito (hoy en el departamento de Puno), de adonde llevan en muchas partes vasos de muy estimado y precioso barro...

Tampoco alcanzaron la invención del vidrio; todos sus vasos de barro, eran por vedriar,...Lábrase tan escogida loza y tan bien vedriada, que no hace falta la de Talavera, porque de pocos años a esta parte han dado en contrahacer la de China, y sale muy parecida a ella, particularmente la que se hace en Puebla de los Angeles en la Nueva España, y en esta ciudad de Lima, que es muy buena y de lindo vedrio y colores, y asimismo se hacen muy curiosos azulejos, que antes se solían traer de España, si bien es verdad que no salen los de acá de tan finos colores.



"Chomba" con decoraciones en relieve y diversas piezas vidriadas. Alto: 50 cm.
Siglo XVIII. Cuzco.

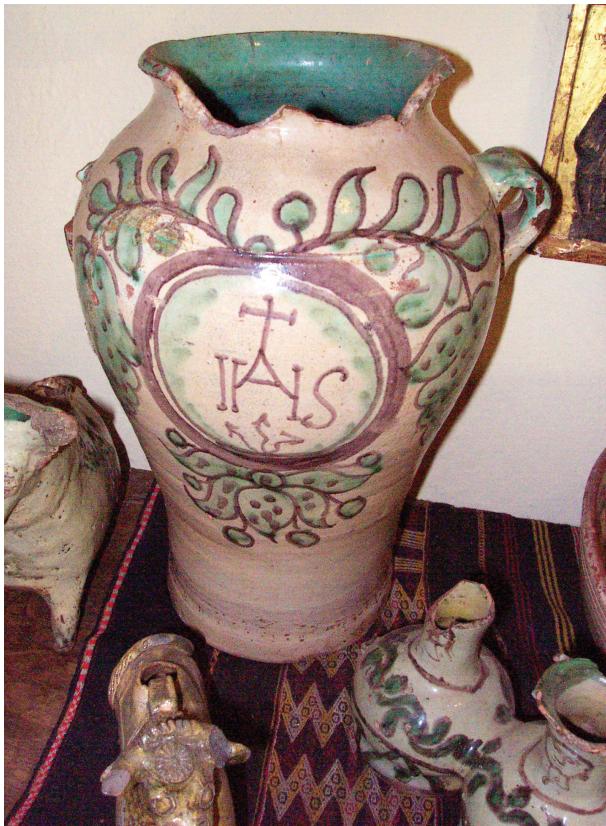
En su comentario bastante más extenso que el citado, señala además que los indios no elaboraban variedad de objetos aparte de "ollas y cántaros diferentes entre sí en ser mayores o menores y en algunas figuras y labores que en ellos esculpían, y unos platillos chatos y pequeños a modo de patenas" y luego la afirmación de que "... las demás vajillas que corresponden a las que los españoles suelen labrar de barro, hacían ellos de plata, oro, palo y calabazos secos; ni en sus antiguas sepulturas, donde con sus difuntos enterraban de todas sus comidas y bebidas se hallaban otros vasos más de los referidos".⁹

Igualmente dice que nunca tuvo noticias de la fabricación de ladrillo ni teja y que no hacían las diferencias de loza, "que nosotros usamos", y que "después que los españoles poblaron esta tierra, se hacen de barro todas las cosas de España..." El comentario muestra, como veremos

más adelante, que uno de los elementos de influencia española importante en la elaboración de estos objetos, fue la variedad de formas, que para nuevos usos de las gentes de estas tierras tendrían los objetos que hoy apreciamos.

Se evidencia entonces que el origen de la loza y la cerámica vidriada en el Perú de hace más de tres siglos no es diferente a tantos otros objetos que llegaron con los europeos hacia el siglo XVI, produciéndose, como se dijo, procesos de adaptación y modificación a las tradiciones culturales, formales y artísticas nativas.

La presencia de cerámica importada de España y otros países europeos, así como del oriente: China y Filipinas y de la misma América de México, Panamá y Chile hacia el siglo XVII, ha sido confirmada en crónicas e inventarios de la época, así como en excavaciones arqueológicas. La



Orza con anagrama de la Compañía de Jesús. Siglo XVIII. Alto: 39 cm. Cuzco.



"P'uyñu" (cántaro). Recipiente para chicha forrado en cuero. Alto: 90 cm. Siglo XVIII. Cuzco.

descripción que hace en 1630 Fray Buenaventura de Salinas y Córdova de la ciudad de Lima, dice que "...entran muchas canastas y bateas de losa, vidrios y muchas suertes de barro pintado y vedriado de la tierra y fuera della... de Panamá, de la China, de Portugal, de Venecia y de Vizcaya".¹⁰ Un buen ejemplo de aculturación por diversidad cultural.

Los inventarios de dos boticas cuzqueñas de 1618 y 1772, consignan en sus relaciones "loza de Talavera" y "de Castilla", diferenciándolas de la "de la tierra", que por entonces ya se fabricaban aquí.¹¹ Cuzco y Lima por su importancia como centros políticos, administrativos y culturales durante la colonia, serían las ciudades que importaron más piezas. Mas bien en tierras altas como Puno, la presencia de loza española tuvo "poca disponibilidad".¹²

En el "Libro de las grandes y cosas memorables de España" escrito por Pedro de Medina hacia 1590, se hace especial elogio de la cerámica de Talavera de la Reina y dice "... no solamente se vende en España sino que se lleva a las Indias, Flandes e Italia".¹³ Se sabe que en el siglo XVII la situación de los alfareros de Talavera era próspera, mas no así en el siglo XVIII pues en 1731 solicitan a Fernando VI se les exima del pago de las alcabalas para llevar sus piezas hasta Cádiz, donde podrán embarcarlas para América, solicitud que fue aceptada.¹⁴

Estos hechos muestran que la importación de ceramios de Talavera hacia América se realizó hasta el XVIII. Tampoco podemos descartar la importación desde otros centros de producción españoles como de Alcores, Teruel, Paterna, Toledo o Sevilla hasta ese mismo siglo. Queda la interrogante del porqué de este comercio hasta prácticamente las postrimerías del virreinato, considerando la calidad y cantidad de cerámica que se elaboraba no sólo en esta parte del continente sino en México y Panamá, durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

El éxito de la producción de este tipo de cerámica y azulejos en el Perú colonial desde finales del siglo XVI hasta el XVIII y posteriormente, se debió a varios factores: las necesidades de las nuevas ciudades y sus pobladores no eran cubiertas por la importación de estos objetos, la llegada de loceros y azulejeros españoles que impulsaron la instalación de talleres y "ollerías" trayendo consigo nuevas técnicas como la del torno y el vidriado y la existencia de artesanos indígenas poseedores de antiguas tradiciones alfareras precolombinas, fueron feliz coincidencia para su desarrollo. Parece que los principales centros de producción fueron Lima y Cuzco por la variedad de su producción y en segundo término en otros lugares como Puno y Arequipa, además de Ica y quizás Cajamarca en el norte del Perú.

En la temprana fecha de Abril de 1588 se firma un ilustrativo contrato en la ciudad del Cuzco para montar una “Fábrica de Loza” que reza:

“Sepan cuantos en esta carta vieran como nos, el maestro Serrano, maestre escuela de la santa iglesia de la ciudad del Cuzco, de la una parte, y de la otra Domingo González y Francisco Navarro, residentes en esta ciudad del Cuzco, otorgamos y conocemos por esta presente carta que somos convenidos y concertados... de hacer fundar una compañía entre nosotros en la forma y manera siguiente:

Primeramente, que yo el dicho maestro Serrano tengo de hacer una casa donde se pueda vivir y trabajar, con un portal en que el dicho Domingo González y Francisco Navarro puedan trabajar y hacer loza hacer se suele hacer... Y así mismo tengo de hacer un horno en que se cueza la loza que hicieren y dos ruedas para labrarla, y un molino para moler los vidrios, y un rodadillo de hierro y las demás herramientas que fueren menester para hacer la dicha loza, todo lo cual ha de hacer a costa mía.

Item, es condición que nos los dichos Domingo González y Francisco Navarro, con nuestras personas y las dichas herramientas, hemos de hacer y labrar toda la loza que pudiéramos, la cual hemos de hacer cocer y vidriar y poner a punto para que se pueda vender... y tengo de poner todos los metales de plomo y cobre y estaño que fueren necesarios para el vidrio y asimismo tengo de poner ocho indios ordinarios para que estén en el dicho obraje y servicio de él, y más toda la leña y tierra que fuere menester...

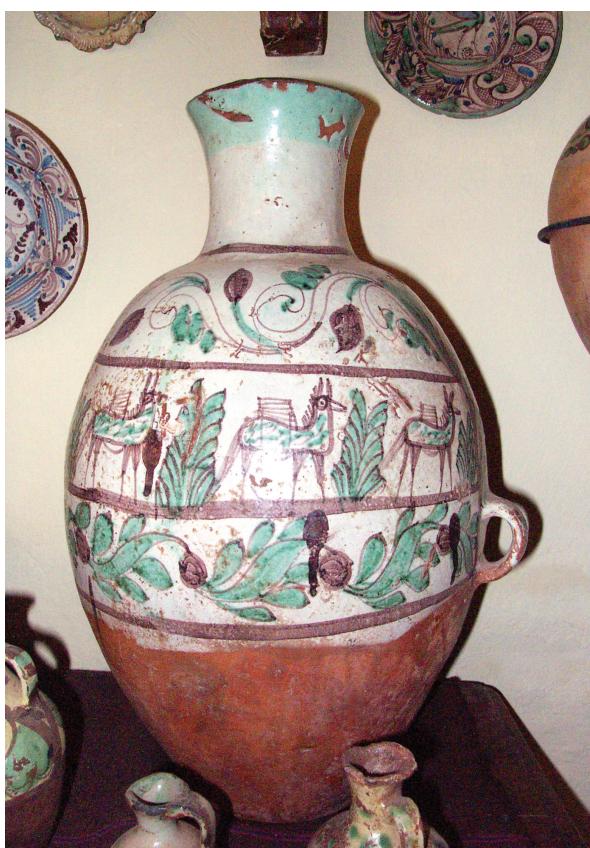
Item, es condición que yo el dicho Domingo González he de vender y beneficiar toda la loza que se hiciere y guardar lo procedido de ella para dar cuenta...Y con estas dichas condiciones celebramos la dicha compañía por el dicho tiempo de los dichos cuatro años...¹⁵

Igualmente hacia 1614, en esta misma ciudad, Alonso de Rivera, maestro de ollería se asocia con Francisco López de Valverde para “hacer objetos de loza donde éste último pone todos los enseres del oficio de ollería tales como estaño, plomo, barro, leña, casa, horno, pintura, mas tres o cuatro mitayos ordinarios y tres yanaconas...”¹⁶

Estos documentos muestran que el vidriado será aplicado a la producción de cerámica en los talleres cuzqueños, donde además trabajarán “mitayos” y “yanaconas”, es decir ayudantes indígenas, los que bien pudieron aprender esta técnica y difundirla entre ellos. Además se evidencia que la organización de la producción cuzqueña se desarrolló dentro de la organización de



“P’uyñu” (cántaro arbaloiode). Alto: 90 cm. siglo XVIII. Cuzco.



“P’uyñu” (cántaro). Tres bandas horizontales. La del medio con decoración de camélidos sudamericanos. Alto: 80 cm. siglo XVIII. Cuzco.



Pila de Agua Bendita. Alto: 40 cm. Segunda mitad del siglo XVII. Cuzco.

gremios,¹⁷ talleres y ollerías, y a no dudarlo en barrios de alfareros como en el de San Sebastián, lugar de canteras de fina arcilla y dedicado actualmente a la elaboración de tejas por esa misma razón.

Paralelamente es necesario pensar en la vinculación de la decoración en estos objetos y la influencia del Barroco tan presente en las otras artes de los siglos XVII y XVIII. Si hubo aculturación en la tecnología, porqué no en la decoración, tanto en el manejo del espacio como en la iconografía representada.

Tipos y Usos

El uso y función de los ceramios, inherentes a su existencia, en gran medida determinaron su forma. Hacia el XVII la sociedad colonial urbana produjo, según su uso una cerámica doméstica como platos, jarras, mancerinas y lavatorios o lebrillos y otras de carácter ornamental, como orzas, jarrones, floreros, maceteros o pilas de agua bendita, posiblemente para las élites citadinas, que se diferenciaron de la loza común utilizadas por las clases populares de esta sociedad claramente estratificada. Inicialmente además de la forma, era clara la presencia europea en la iconografía representada. Más tarde se irían reinterpretando las mismas, lográndose hacia el siglo XVIII, una iconografía distante a la inicial, con los matices propios de la cultura andina, que pasados los siglos, sigue produciéndose hasta hoy, objetos vidriados de uso actual que tienen origen prehispánico.

Se elaboraron también vidriados de uso litúrgico como floreros de formas diversas: cuadrangulares, globulares, u otras, con anagramas de María o Jesucristo o de congregaciones religiosas o inscripciones con el nombre de la iglesia de destino. Monasterios, conventos e iglesias fueron buenos clientes para estos artesanos.

Frascos de botica y diferentes depósitos como botijas para las viñas y tinajas usadas en la industria del vino y del aceite fueron parte de la producción de recipientes vidriados pues sirvieron para transportar estos productos a diferentes lugares del vasto territorio del virreinato desde ciudades como Arequipa, Ica, Pisco o Nazca en las costa sur del Perú:

...muchas diferencias de vasos, particularmente gran cantidad de botijas de arroba, en que se trajina el vino...y otro buen número de botijuelas de media arroba, vedriadas para aceite, aguardiente, aguas de olor y otros licores que se guardan en ellas...¹⁸

Posiblemente desde entonces, (siglo XVII), pequeños recipientes para transportar estos líquidos, tienen, en el surandino, la denominación de "cuartillas", elaboradas hasta principios del siglo XX.

La fabricaron de azulejos y mayólicas se dio principalmente en la Lima colonial y fue muy importante entre los siglos XVI al XVIII. Ello se desprende del destacado rol iconográfico y decorativo que cumplió en los revestimientos de paramentos en los monumentos religiosos y civiles, más importantes de esa ciudad como San Francisco, Santo Domingo, la Tercera Orden Franciscana Casa de Osambela, entre otros.¹⁹ Aún no se tienen noticias de talleres de azulejos y mayólicas en el surandino, aunque en



Floreros de iglesia. Altura promedio 25 cm. Siglo XVIII. Cuzco.

el Monasterio de las Carmelitas Descalzas de la ciudad del Cuzco, quedan restos de decoración con azulejos, como uno de los pocos ejemplos de su existencia en esta ciudad, que bien pudieron llegar desde Lima y que corresponden al siglo XVII.

En 1777 se obtuvieron 30,000 tejas de loza vidriada con variedad de colores para el retejo de la iglesia de Santiago de Lampa, importante población colonial, situada en el departamento de Puno en el altiplano peruano. Este hecho nos hace pensar que las tejas vidriadas debieron producirse en Santiago de Pupuja o Pukara, importantes centros de producción alfarera en la región surandina.²⁰

En el siglo XVIII, el surandino estuvo marcado por acontecimientos muy importantes para su historia y la del Perú. El “movimiento nacional” de la nobleza inka colonial, brillantemente descrito por John H. Rowe²¹ y como epílogo, el levantamiento de Thupa Amaro, produjo un estilo de vida que influyó profundamente en la producción del arte de esta época.

Los caciques, descendientes de los nobles Inka, herederos de un prestigio por este mismo hecho, propiciaron su presencia en esta sociedad a través de formas como vestirse a la usanza de sus antepasados en las ceremonias y fiestas católicas de importancia, mandar pintar retratos de ellos junto a las dinastías españolas, seguir produciendo los vasos ceremoniales o “queros” de origen precolombino como sabemos.²² Está además la producción textilera, la creación literaria y musical como parte de aquel deseo de “dejarse sentir” en un mundo donde su autoridad sin poder podía transmitirse a través de este sutil lenguaje de la producción artística.

En este contexto, el Cuzco del XVIII destaca por la producción de vidriados que revivió formas y funciones preshispánicas para la élite inka colonial. De este período se conservan una serie de recipientes como las “cochas”, “pacchas”, “conopas”, y “p’uyños” que por su función corresponden al uso ceremonial de la cultura inka colonial derivados de antiguas tradiciones propiciatorias, y por su



Plato con "sanche", típica especie ictiológica del Lago Titicaca. Iconografía muy frecuente en platos. Diámetro: 22 cm. Siglo XVIII. Cuzco.

estilo, a las producciones del siglo XVIII que presentan decoraciones de un barroco andino quizás no tan contundente como en otras artes, pero sin duda presente.

En la cultura rural andina del siglo XVIII, vasijas, jarras matrimoniales y toros de "Pukara" son algunos ejemplos de recipientes que poseen un alto contenido simbólico y que se usaban y se usan hasta hoy en ceremonias mágico-religiosas. Estas piezas vidriadas son algunos ejemplos donde se puede apreciar la especial sensibilidad plástica de aquellos autores anónimos andinos.

Iconografía

De colores donde predominaron el verde en sus diversas gamas, el morado oscuro que a simple vista parece el color marrón y el amarillo sobre el crema y en menor proporción el azul sobre el crema, estos objetos tuvieron mas bien decoración floral y hojas, aves, emblemas, escudos, todos referidos al lenguaje occidental.



Lebrillo profusamente decorado. Diámetro: 30 cm. segunda mitad del siglo XVIII. Cuzco.



Colección de platos con representación de toros. En los Andes, la fiesta brava fue muy popular durante la colonia. Diámetro promedio: 20 cm. Siglo XVIII. Cuzco.

Otros temas, sobre todo en la parte honda de platos pequeños, conservados en mayores cantidades, es frecuente encontrar dos motivos reiterativos: el toro, algunas veces con banderillas al lomo y el motivo “suche”, pez oriundo del Lago Titicaca. Otros menos frecuentes son el sol representado por una carita, iconografía que se encuentra en la pintura mural andina, una simbología que parece una “escalera”, aún por estudiar y en pocos casos la figura de una llama.

Estas representaciones van como tema principal y están rodeadas de hojas o flores de trazos muy simples, casi como “sintetizando” su forma. Aparecen también líneas curvas, siguiendo la hendidura del plato, con puntos y trazos sueltos.

En recipientes para la chicha como los “p’uyños”, el repertorio se limita a la representación de caritas de sol pintadas o en alto relieve en la parte superior del mismo o personajes o llamas pintadas en el contorno superior del objeto. En gran parte de estas vasijas, la decoración vidriada está en el tercio superior de las mismas. La parte inferior no siempre está vidriada y no lleva decoración. Parece que hacia el siglo XIX, las vasijas grandes como floreros, maceteros e inclusive los “p’uyñus” se vidriaban completamente, pero sin decoración.

Si bien algunos pocos estudiosos han planteado cronologías basadas en el uso del color,²³ creo que es un asunto todavía por replantear. El asociar la producción de vidriados con los estudios cronológicos de otras artes como



"Pacchas" (fuentes). Recipientes de uso ceremonial ancestral prehispánico. Siglo XVIII. Cuzco.

la arquitectura y la pintura mural, nos pueden dar más luces sobre el tema.

¿Uso o Ideología?

Como es sabido, el tema del Barroco en las artes del Perú colonial, su naturaleza y significado han sido asunto de varias propuestas y debates durante las últimas siete décadas, por parte de los historiadores del arte iberoamericano. Estos debates en principio aplicados a todas las artes, en realidad se han referido casi exclusivamente a las propuestas artísticas expresadas en arquitectura, pintura y escultura.

Poco está dicho sobre la naturaleza y significado del Barroco en las artes utilitarias producidas en los siglos XVII y XVIII. Los problemas semántico, estilístico y hermeneútico del barroco peruano, que se presentan principalmente en la pintura, escultura y arquitectura,²⁴ no alcanzan a la cerámica vidriada.

Como se señaló esta cerámica se produjo en el nuevo mundo gracias a necesidades creadas por nuevos usos y costumbres a la llegada de los europeos. Objetos de utilidad cotidiana doméstica elaborados para el uso de toda la escala social, más o menos decorados, según el caso, cumplían la obvia finalidad de ser recipientes de sólidos y líquidos para cubrir mas bien necesidades biológicas y que como objetos culturales, casi nada tenían que hacer con la transmisión de ideologías de la época, léase adoctrinamiento religioso, de las que sí estaban cargadas por ejemplo, los lienzos o las esculturas que fueron realizadas con este expreso fin. Inclusive otras artes decorativas o utilitarias como los objetos litúrgicos o el mobiliario de las iglesias, respondían a estos mismos fines. Eran expresiones materiales del corpus de ideas del barroco imperante.

Consecuentemente por su propia naturaleza, los vidriados no pudieron representar la estética de la "teología dogmática que expresó el espíritu militante y triunfal de la Contrarreforma..." y si el Concilio de Trento (1545-1563) "reencauzó la sacralidad de las artes fusionando la misión del artista con la del misionero... convirtiendo a las artes en la gran cultura visual y didáctica de las masas",²⁵ estos conceptos básicos del Barroco, sí se aplicaron en las artes que pudieron transmitir tales ideas.

Ciertamente que la inclinación barroca de la decoración en la cerámica vidriada, no respondió a estos conceptos.

En un estudio anterior²⁶ decíamos que los qeros, los vasos ceremoniales inka, elaborados durante los siglos del barroco andino, por su función de objetos ceremoniales transmisores de ideologías prehispánicas en el área surandina y vigentes en su función tradicional, no fueron expresiones barrocas. No fueron objetos producidos con la finalidad de difundir las ideas contrarreformistas, muy al contrario, fue un arte de resistencia durante los siglos de dominación.

Si hemos planteado el tema del barroco aplicado a la cerámica vidriada surandina, es debido a que, como tantas otras expresiones culturales utilitarias que se produjeron en grandes cantidades entre los siglos XVII y XVIII, es posible encontrar algunas características ornamentales o decorativas barrocas, considerando además que fueron ceramistas europeos, conocedores de las formas de expresión barroca, quienes trajeron la técnica del vidriado y propiciaron su producción masiva durante la colonia.

Debemos pensar entonces que si alguna característica barroca está presente en la cerámica vidriada, ésta se dará solamente en una decoración sencilla, sin que su presencia expresivamente hablando, sea tan rica como la que se dio en las otras artes, y naturalmente, sin los contextos ideológicos o programas iconográficos que respondan a la

"fusión del artista con el misionero" como lo señalaba el Concilio Tridentino y cuya presencia en la arquitectura, pintura y escultura, fue contundente.

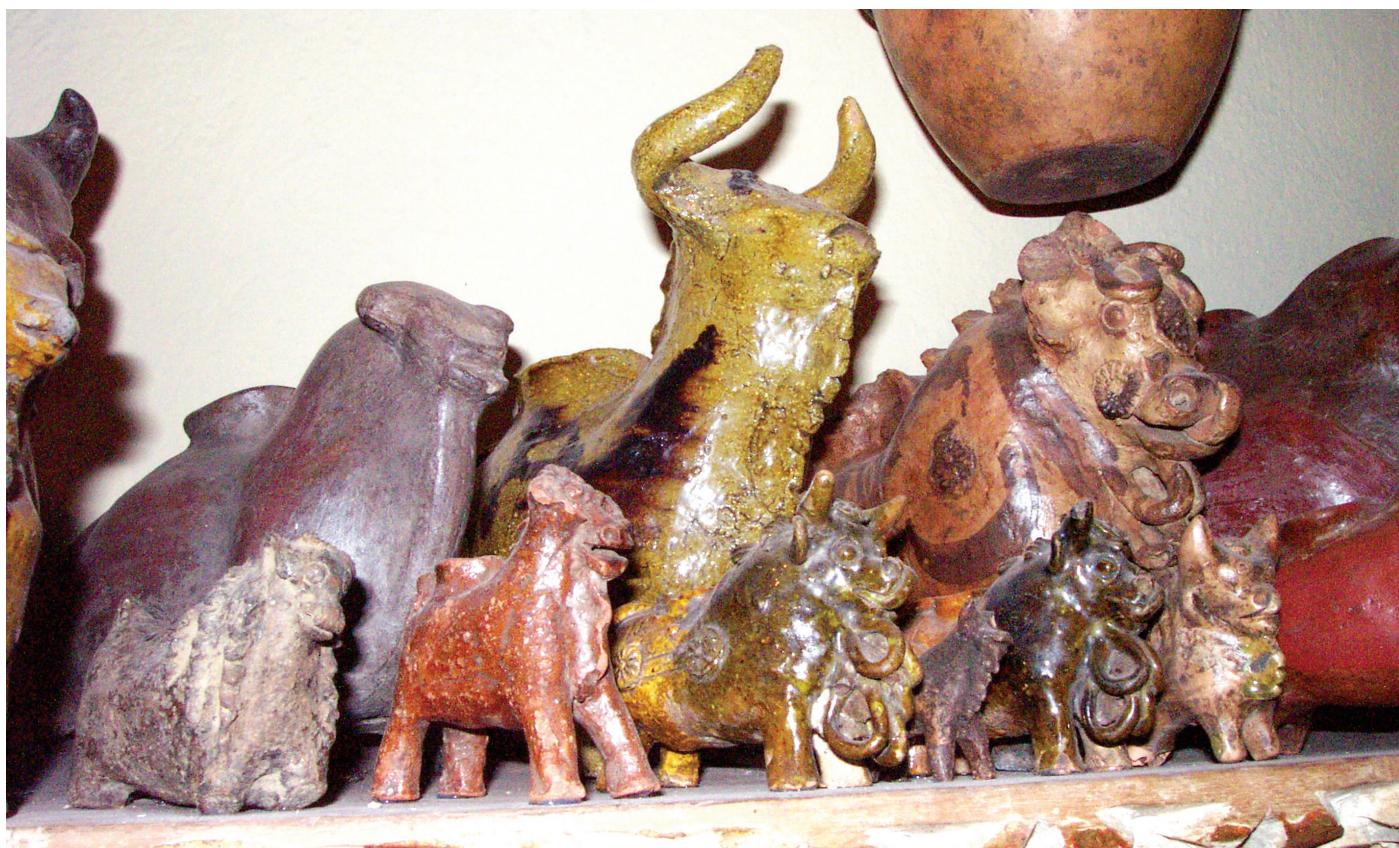
Ejemplo de decoración barroca es el encontrado en un macetero decorado con altos relieves que representan mascarones a modo de grutescos hacia el centro y alrededor del mismo. Los mascarones están rodeados de follaje y están enmarcados en los bordes superior e inferior por doble línea. En vidriado verde sobre crema, podemos relacionarlo con la iconografía encontrada en muchos murales de iglesias del surandino datadas hacia el siglo XVIII. Esta pieza nos hace pensar en la existencia de una producción de vidriados algo más sofisticada que la usual, aunque posiblemente limitada.

De igual manera objetos litúrgicos como las pequeñas pilas de agua bendita que mostramos, están profusamente decoradas con follajes, roleos y otros elementos que llenan el pequeño espacio permitido por la propia pieza, y que muestran el gusto de los artistas andinos por la decoración

profusa y recargada y cuya ornamentación nos recuerda a la de algunas portadas y retablos de iglesias surandinas tardías (segunda mitad del siglo XVIII).

Asunto diferente son los objetos vidriados de formas y significado que proviene de las culturas prehispánicas. Si bien el acabado vidriado y la decoración pueden situarse dentro del tema del barroco por la profusión de líneas curvas y vegetación elaborada, que se explica fácilmente por el fenómeno del préstamo cultural, su función es de raíz ancestral andina. "Qochas", "pacchas" y "toritos de Pukara", como se dijo, son objetos ceremoniales que portan alto contenido simbólico de la religión tradicional de los Andes, y que su uso y simbolismo han trascendido el tiempo, más de cuatro siglos, vigentes hasta hoy.

Como propuse, la cerámica vidriada de los siglos XVII y XVIII presenta elementos decorativos del lenguaje barroco andino, aunque como objetos culturales, los vidriados no expresan el Barroco como ideología.



"Toros de Pukara". Recipientes ceremoniales tradicionales usados hasta el presente. Elaborados en el altiplano peruano. Siglos XVIII y XIX. Cuzco.

NOTAS

- 1 Albert, 1995: 315-333.
- 2 Summa Artis: 1998.
- 3 Albert, *op. cit.*: 316.
- 4 Flores, *et al.*, 1993:19.
- 5 La única colección de cerámica vidriada en la ciudad del Cuzco perteneciente a don José Ignacio Lámbarri Orihuela y Ana María Barberis de Lámbarri puesta a mi disposición gracias a su sensibilidad, ha sido el gran estímulo para llevar adelante el proyecto de la Cerámica Vidriada en el Surandino, que junto a mi amigo el Arquitecto Roberto Samanez Argumedo, hemos iniciado recientemente. Al Dr. Jorge A. Flores Ochoa cuyas sugerencias al presente trabajo fueron valiosas. A todos ellos muchas gracias.
- 6 Stastny, 1986: 5.
- 7 Flores; Kuon; Samanez, 1998.
- 8 Cobo, 1956: 114-115. Libro tercero, capítulo sexto de su Historia del Nuevo Mundo.
- 9 *op. cit.*, 114
- 10 Salinas y Córdova, 1957:254 en Acevedo *op. cit.*
- 11 Anónimo, Revista del Archivo Histórico No. 4 de 1953.
- 12 Tschopik, 1950 en Acevedo *op. cit.*
- 13 Sánchez-Pacheco, 1998: 307.
- 14 *op. cit.*, 311.
- 15 Archivo Histórico del Cuzco, Escribano Alonso Herrero, ff. 228.
- 16 Cornejo, Bouroncle, 1960: 336.
- 17 Van der Gutche, 1970 en Acevedo *op. cit.*
- 18 Cobo, *op. cit.*: 115.
- 19 Ramírez, 1999: 178-180.
- 20 Gutiérrez, *et al.*, 1986: 213-214.
- 21 Rowe, 1954.
- 22 Flores, *et al.*, 1998: XVII. Qeros, vasos ceremoniales de madera en cuya superficie se plasmó el profundo anhelo por perpetuar las antiguas grandezas del Tawantinsuyu a través del relato gráfico de las hazañas de sus héroes, así como las expresiones que reflejan y que a su vez han alimentado y todavía lo hacen, el complejo mundo de las ceremonias rituales andinas.
- 23 Acevedo, 1986; Oberti: 1999.
- 24 Mujica, 2002: 1-27.
- 25 *op. cit.*, 9.
- 26 Kuon, 2003: 213-220.

BIBLIOGRAFÍA

- Albert, María Angeles, 1995 "Artes Decorativas en el Virreinato de Nueva España". En *Pintura, Escultura y Artes Utiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Ramón Gutiérrez (Coordinador), Manuales Arte Cátedra, Madrid.
- Anónimo, 1953 "Una botica colonial". En *Revista del Archivo Histórico*. Año IV. No. 4: 263-282. Cuzco.
- Archivo Histórico del Cuzco, Escribano Alonso de Herrera, 1588, ff.
- Cobo, Bernabé, 1956 *Historia del Nuevo Mundo*. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid.
- Cornejo Bouroncle, Jorge, 1960 *Derroteros de Arte Cuzqueño*. Edit. Garcilaso. Cuzco.
- Flores Ochoa, Jorge; Kuon Arce, Elizabeth, y Samanez Argumedo, Roberto, 1993 *Pintura Mural en el Sur Andino*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima. 1998 *Qeros Arte Inka en Vasos Ceremoniales*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima.
- Gutiérrez, Ramón, *et al.*, 1986 *Arquitectura del Altiplano Peruano*. Libros de Hispanoamérica. Buenos Aires.
- Kuon Arce, Elizabeth, 2003 "Los Qeros en el Marco del Barroco Andino". En *Memoria del I Encuentro Internacional del Barroco Andino*. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 2002. La Paz.
- Mujica Pinilla, Ramón, 2002 "Arte e Identidad: las raíces culturales del barroco peruano". En *El Barroco Peruano*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima.
- Oberti, Italo, 1999 "Cerámica colonial Cuzqueña". En *Revista Universitaria No. 138*. Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.
- Ramírez León, Luis, 1999 "Azulejos y Evangelización en Lima Colonial". En *Historia y Cultura No. 23*. Revista del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Instituto Nacional de Cultura. Lima.
- Ravines, Rogger y Villiger, Fernando (Compiladores), 1989 *La Cerámica Tradicional del Perú*. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología CONCYTEC. Edit. Los Pinos. Lima.
- Rowe, John H., 1954 "El Movimiento Nacional Inca del Siglo XVIII". En *Revista Universitaria XLIII*. No. 107. Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.
- Sánchez Pacheco, Trinidad, 1998 "Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo". En *Summa Artis Vol XLII*: 305-342.
- Stastny, Francisco y Acevedo, Sara, 1986 *Vidriados y Mayólica del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Museo de Arte y de Historia. Lima.
- Summa Artis, 1998 *Historia General del Arte. Cerámica Española Vol. XLII*. Espasa Calpe S.A. Madrid.
- Tschopik Jr., Harry, 1950 "An andean ceramic tradition in historical perspective". En *American Antiquity. Vol XV*. No. 3: 196-218. Wisconsin.



Fernando Cajias de la Vega / Bolivia



BARROCO Y NACIONALISMO INCA



1. EL NACIONALISMO INCA

El estilo Barroco mestizo que se desarrolla en el área andina en el siglo XVIII, pese a los estudios profundos realizados, especialmente por los esposos Mesa-Gisbert, todavía plantea algunas interrogantes: ¿Porqué la Iglesia permitió la introducción de conceptos andinos en sus altares y fachadas? ¿Porqué mecenas y artistas indios y mestizos imponen ese gusto?

La presente ponencia pretende reafirmar la vinculación de este tipo de arte con la situación política del siglo XVIII.

Como bien se sabe, el siglo XVIII se caracterizó por una profunda convulsión social y política, cuyos principales protagonistas fueron las comunidades aymaras y quechua que desde el segundo tercio del siglo fueron pidiendo aislada, pero firmemente, la abolición de las diferentes pensiones a las que estaban sometidos: tributo, mita, reparto mercantil, obrajes, etc.

Estos movimientos mantuvieron su localismo hasta que en la década de los 70 se aglutinan hasta la explosión de la sublevación general de indios de 1780 a 1782.

Este aglutinamiento se debe a una mala política de la administración española que en lugar de atender los problemas planteados por los indígenas, los agudizó con las reformas borbónicas; pero, sobre todo por la aparición de liderazgos con la suficiente capacidad de convocatoria.

Estos liderazgos fueron sobre todo los Amarus en Cuzco y ese mundo quechua; los Cataris en Chayanta y ese mundo aymara, Julian Apaza alias Tupac Catari en el mundo aymara de La Paz.

La construcción de esos liderazgos como de la propia sublevación no fue espontánea, de un día para otro, sino fueron resultados de un largo proceso de reflexión, organización y maduración.

Dentro de las redes políticas de la colonia, una de las alianzas más fuertes fue la de los caciques andinos con la administración española, que le permitió a esta garantizar el cobro del tributo y del reparto mercantil, así como el envío de los indios a la mita. La ventaja para los caciques fue que la alianza les permitió conservar privilegios, no pagar tributos, acumular dinero por el cobro de los mismos, tener acceso a la educación y mantener su poder político local. Por esas razones muchos caciques se mantuvieron fieles a la corona aún durante la sublevación general.

Sin embargo, otros caciques se rebelaron, se colocaron del lado de los reclamos de sus súbditos y se convirtieron en sus portavoces. No solo se limitaron a las reivindicaciones sociales y económicas, sino que plantearon una ideología política: la restauración del imperio inca como la única manera de acabar con el dominio español y los abusos que se cometían contra los indios.

Varios historiadores, entre ellos John Rowe, han estudiado en profundidad la existencia dentro de la rebelión de un movimiento nacional inca, basado en la tradición inca que se pudo mantener gracias a que “la nobleza indígena de la colonia tuvo su origen en la jerarquía administrativa del Imperio Inca”.¹

Rowe basa su planteamiento en los siguientes aspectos: la tradición del imperio de los incas todavía sobrevivía en

el siglo XVIII ya que el propio virreinato del Perú mantenía la integridad territorial del Tawantisuyo y sus provincias tenían los mismo límites y los mismos nombres que los Yamani del imperio de los Incas. Esto permitió que las familias nobles mantengan su poder y que de hecho la tradición Inca sirva como “antecedente legal para los derechos y privilegios de los caciques”,² Eso explica los pleitos para el reconocimiento de títulos de caciques, entre los que sobresale el pleito originado por el propio Jose Gabriel Túpac Amaru para que se le reconozca su descendencia de los Incas. La administración española le reconoció esa ascendencia, sin saber que el título de Inca iba a ser utilizado para lograr la gran convocatoria de la sublevación.

Además de la tradición política, Rowe anota la sobrevivencia de la tradición cultural Inca, a lo que se debe añadir la sobrevivencia también de la tradición cultural aymara. Esta sobrevivencia se observa en la religión, en el traje, en los kerus, en los símbolos, en la medicina popular, en la tradición histórica. Todos estos puntos señalados por Rowe coadyuvaron a construir el ideario de la restauración del Imperio de los Incas, uno de los grandes movilizadores de la gran rebelión de 1780-1782.

Por lo tanto, coincidiendo con Rowe la formación de una mentalidad nacionalista, fue producto de un largo proceso, en el que la tradición cultural juega un papel preponderante.

A los elementos de esa tradición que señala Rowe, me permito añadir, como espacios de manifestación: el arte barroco mestizo y la fiesta barroca. El arte barroco mestizo pudo llevarse a cabo por la existencia de esa tradición cultural andina, por caciques cultos y con la capacidad económica para ser patrocinadores de esas obras, por la existencia de artistas indígenas y mestizos de una nueva y más autónoma sensibilidad y por un clero tolerante.

2. EL BARROCO MESTIZO

Una obra de arte, entre otros elementos, se conforma de formas y de conceptos. Como bien señala María Concepción García, la actitud de rechazo en los primeros años de la conquista a las grandes manifestaciones artísticas prehispánicas no fue por no reconocer su calidad artística sino que el rechazo y persecución “fue producto de la importancia del lenguaje simbólico representado en ellas, íntimamente ligado con el mundo de las creencias”.³

La misma historiadora considera que la diversidad artística prehispánica fue reemplazada por un arte más homogéneo, con un vocabulario formal y conceptual de la europa católica, que se repite con variantes desde México hasta Potosí.

Sin embargo, pese a ese vocabulario muy parecido en toda Iberoamérica, desde muy temprano, existieron diferencias. Podemos comparar con lo que pasa con el idioma, la estructura central se mantuvo, pero poco a poco surgieron variantes fonéticas, gramaticales y de vocabulario, inclusive de significados, sobre todo en aquellas regiones con fuerte presencia indígena.

Por eso el arte iberoamericano colonial puede clasificarse según su cercanía y fidelidad al modelo europeo.

Esa cercanía es mucho más profunda en el manierismo de Bernardo Bitti, tan parecido al manierismo del Greco o en las iglesias renacentistas de Sucre. En cambio en el Barroco, se desarrolla un proceso de mayor autonomía.

Un ejemplo es la obra pictórica de Melchor Pérez Holguín que por un lado mantiene la influencia del modelo europeo en el dramatismo de la mirada de sus místicos evangelistas a la manera de Zurbarán o copiando los paisajes flamencos como fondo de una gran parte de sus cuadros; pero por el otro lado proyecta su propia personalidad como el enanismo de sus figuras y cuando viste a la Virgen como una mujer del pueblo potosino en la “Virgen Lavandera”, o cuando pinta los personajes de Potosí en la “Visita del Virrey Morcillo”.

Pero, el alejamiento mucho mayor del modelo europeo, se dió en la arquitectura del barroco mestizo y en la pintura de las escuelas del Collao y del Cusco, especialmente durante el siglo XVIII. El arte barroco de la colonia no se alejó de la tradición europea católica; pero la diferencia es que en el barroco mestizo se incorpora también la tradición cultural indígena a partir de un vocabulario formal y también conceptual.

Esa incorporación es parte del objetivo de incorporar lo indígena con mucho más fuerza en la sociedad colonial, pero también en una forma de transgresión y de resistencia pacífica, pero profunda al orden establecido.

Teresa Gisbert en sus libros “Iconografía” y “Los pájaros parlantes” señala muchos ejemplos de esa incorporación: retratos de los caciques donantes, remembranzas de la religiosidad prehispánica, sincretismo religioso, series de la dinastía incaica.

Para efectos de la presente ponencia, insistiré en dos aspectos: el formal y el conceptual.

FORMAL.- La serie pictórica de Los Ángeles de Calamarca, por ejemplo, mantiene el concepto católico de las jerarquías, el pintor no se aleja de los atributos señalados por la teología conocida al respecto, pero la forma de representar a los ángeles es distinta a la europea. Estos ángeles andinos reflejan una sensibilidad más tranquila, más idílica, distinta al dramatismo del barroco católico español. Sus rostros, sus manos, sus cuerpos, sus trajes no tratan de ser un espejo de todos los detalles de la realidad, son de un realismo más sencillo, con la frescura de lo primitivo, sin las complicaciones del mundo supuestamente más civilizado.

Lo mismo se observa en los murales de las iglesias de Curahuara de Carangas, Carabuco y las de Chiquitos, llenos de flores y de aves que no nos recuerdan frenéticamente los horrores de la pasión de Cristo sino que nos hacen sentir en un idílico, sereno, calmado y plácido paraíso, por lo natural, simple e inocente.

CONCEPTUAL.- En el barroco mestizo, además de las diferencias formales existen también diferencias conceptuales con respecto al barroco europeo. La incorporación de símbolos e imágenes indígenas en las fachadas, retablos, platería, obligan a una doble lectura.

Esas fachadas y esos altares en una primera lectura son un culto al Dios católico, a la Virgen y a los Santos. En una segunda lectura son, sobre todo un profundo culto a la fertilidad.

Como la Pucara Tarabueña actual, la fachada barroca mestiza es una apropiación mágica de la vegetación, pero, a diferencia de la Pucara que contiene lo que se tiene y lo que se quiere tener (por ejemplo, el maíz y la cerveza), el altar barroco mestizo no representa ni a la papa ni al maíz ni a la llama, sino la fertilidad del trópico. Por eso, es la representación de la fertilidad, pero también de un paraíso soñado, probablemente copiado de los muebles de Moxos y Chiquitos.

Esa vegetación tropical de piñas y papayas se entremezcla con las uvas traídas de Europa, y con muchas flores; no faltan las aves, los pájaros de muchos colores, entre ellos los papagayos. En medio de esa representación de la

naturaleza están las mujeres y hombres verdes, de cuya boca salen hojas y ramos como en las fachadas de Sica Sica y San Francisco de La Paz, o mujeres como las de San Lorenzo de Potosí: mitad mujer, mitad árbol; o mujeres embarazadas como las del altar de plata de Calamacá o del retablo de Corque; o las que están en actitud de parir como las del segundo cuerpo de San Francisco de La Paz.

Todo resume el culto a la vida, a la reproducción de la vida, a la fertilidad que contrasta con los cuadros de las Postrimerías que recuerdan la muerte y la vida después de la muerte, para muchos una vida horrenda.

3. LA CONSTRUCCIÓN NACIONAL

Ese tipo de arte reforzó el nacionalismo indígena, permitió una presencia indígena muy profunda en la sociedad colonial.

Lo mismo sucedió con las danzas incas y “de las naciones indígenas” en las fiestas barrocas que describe el historiador potosino Arzans.

Es un arte que fortaleció a la autoafirmación de la identidad y coadyuvó en la rebelión de la misma manera que la recuperación de la vestimenta y el idioma. Por eso, luego de la rebelión, fue un arte proscrito.

En todo caso, en la larga duración, el barroco mestizo es una constatación de la diversidad cultural de nuestro país y, por lo tanto, no solo fortalece la construcción de la mentalidad nacional de los pueblos originarios, sino de toda la nación boliviana en cuanto recoje dos de las principales tradiciones: el catolicismo indígena y la religiosidad andina.

En una suma de culturas y no una exclusión. Un arte muy diferente a la exclusión de los ilustrados y de aquel falso, pero duramente presente debate del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, que presentaba un mundo dividido entre civilización y barbarie.

Debate que justificó que los “civilizados” trataran de borrar la memoria barroca calificándola de “primitivismo”. Felizmente mucho se salvó y otro tanto se recuperó, aún más en un momento en que necesitamos comprender Bolivia como una nación diversa y no uniforme.

NOTAS

- 1 Rowe, Jhon, “*El movimiento Nacional Inca del XVIII*” en antología del Alberto Flores Galindo, Lima 1976, pág 14.
- 2 *Ibidem*.
- 3 García Sáiz, María Concepción, “*Pintura y Escultura colonial en Iberoamérica*”, en el libro, “*Historia del Arte Iberoamericano*”, dirigido por Ramón y Rodrigo Gutiérrez, Barcelona - España 2000, pág 63.



Miguel Arteaga Aranibar¹ / Bolivia



BARROCO Y ANTIBARROCO
CONCEPCIONES DEL MAL Y DIVERSIDAD CULTURAL



OBJETO DEL ESTUDIO

El presente trabajo i) categoriza el barroco y el antibarroco como formas de vida opuestas en Europa y América de los siglos XVI al XVIII, e interpreta, con textos de la época, ii) la concepción del mundo, la naturaleza y del hombre de cada una de esas formas de vida, para mostrar a modo de epílogo como la práctica política de la aceptación o del rechazo del otro actúa como catalizador de la práctica del mal sea cual fuere la forma de vida de que se trate.

I. BARROCO Y ANTIBARROCO

1.1. Expresiones y percepciones

La expresión barroco, al parecer, proviene etimológicamente del sustantivo “berrueco” que significa “*peñasco, roca, peña levantada, desigual y áspera*”² y que como segunda acepción, denomina a “*cierta especie de perla irregular e imperfecta, formada de muchos granos juntos grandes y pequeños, pegados al modo de overa de gallina, que muestra mil figuras de buen parecer*”³. Ambas acepciones denotan la desigualdad, la irregularidad, el exceso y en suma, como señala también el Diccionario de Autoridades la “*poca estimación*”⁴ que dicho nombre lleva.

El antibarroco, como denominación propuesta en esta ponencia, significaría, la armonía, la regularidad, la medida; valores que en la cultura europea y americana se identifican con el denominado “canon clásico”; es decir el propio de la cultura y la estética greco romana.

El barroco, entonces, connotaría lo informe, lo excesivo y, por consiguiente, lo repudiable en la estética, en la cultura, así como en la vida. Lo informe, lo excesivo y lo repudiable generalmente se identifican con el pecado y con el mal; de ahí que sea importante abordar la expresión barroco, que se aplica a “*lo excesivamente cargado de adornos*”⁵ y muestra un “*estilo de ornamentación caracterizado por la profusión de volutas, roleos y otros adornos en los que predomina la línea curva*”⁶ que se identifica con el “*periodo de la cultura europea y su influencia y desarrollo en América, en que prevaleció dicho estilo artístico y que va desde finales del siglo XVI a los primeros decenios del XVIII*”⁷. En suma como un conjunto de atributos negativos y desdeñables en cualquier época y para cualquier persona, se han convertido en objeto no solo de estudio, sino de exaltación y en una suerte de “contracanon”, al mentado clasicismo greco romano.

Esta curiosa paradoja, quizá, no tan llamativa para nosotros los iberoamericanos, como para otras culturas, afectas a identificarse con el cánón clásico, como la francesa y la anglosajona, nos permitirá comprender como la diversidad cultural no conlleva las mismas o similares

concepciones de lo bueno y de lo malo, principalmente de este último y como esas formas de vida se concretan en prácticas, también diversas, cuando no opuestas en relación con la tolerancia y la aceptación del otro como distinto y opuesto.

1.2. Espacios culturales

Actualmente el término barroco es una concepción estilística y estética que se aplica de forma indiferenciada, tanto para identificar una época: la de la madurez del dominio español en el mundo, como para conceptualizar una forma de vida: la del catolicismo del sur de Europa y de América.

En cambio, la identificación del dominio francés y del anglosajón con el clasicismo, no se explica, se asume como propia de dichas culturas y, por tanto, carece de un término que lo defina como una forma de vida. De ahí que surja la necesidad de calificarlo como “antibarroco”.

El uso del prefijo anti, que significa “opuesto o con propiedades contrarias”⁸ permite, al anteponerlo a la expresión “barroco”, expresar la idea, claramente manifestada en el transcurso histórico europeo y americano de los siglos XVII al XIX, de que el clasicismo francés y anglosajón, aceptado como expresión “natural” de esas culturas en la época moderna y contemporánea, no es solamente la oposición a la estética y el rechazo de la estilística “barroca”, cuanto la expresión de varias negativas: el antiespañolismo, el anticatolicismo y el rechazo y deformación del renacimiento italiano.

1.3 El mal y las formas de vida

En ese contexto, el mal como problema en una cultura determinada es la expresión del rechazo a formas de vida opuestas o incomprensibles a esta y que se muestra con conceptos e imágenes con los que se concibe lo negativo, lo impropio, lo indeseable.

En los siglos del barroco que comprenden las postrimerías del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVIII, la concepción del mal está definida claramente por la forma de vida que opone al sur católico y español al norte protestante y heterocílico. Separa o une ambos grandes espacios, un área intermedia en la cual la influencia católica y protestante se mezcla y cada cual batalla por su pervivencia, que comprende a Francia y a sus desbordes centroeuropeos.

Por consiguiente, los espacios culturales son también espacios de expresión y categorización del mal que se

manifestará en la vida cotidiana, en las artes y, como no en la política.

II. EL MUNDO, LA NATURALEZA Y EL HOMBRE

2.1. El Mal en el Barroco

El mal en el Barroco es la limitación moral que desemboca en el pecado. El mal es la credulidad en la realidad del mundo y la incredulidad en la evidencia del otro. El mal es la falta de fe, la limitación y el cálculo en las obras.

Cuando los españoles, italianos o flamencos se refieren al mal no lo invocan como categoría metafísica, o lo personifican en el demonio, cuanto lo califican como “vanidad”, que de acuerdo al Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española significa “*Falta, o carencia de substancia, entidad, o realidad en las cosas. Es del Latino Vanitas, Inanitas, atis*”⁹ “*Vale también presunción, satisfacción de sí mismo, u desvanecimiento propio por las prendas naturales, sangre, etc. Lat. Vanitas. Presumptio animi*”¹⁰ “*Significa también fausto, pompa vana u ostentación. Lat. Ostentatio, Superbía, Jactantia*”¹¹ “*Se toma también por palabra inútil, o vana, e insubstancial. Lat. Inutile verbum, vel inane*”¹² “*Se toma asimismo por vacuidad. Tráelo Nebrix en su Vocabulario, en la voz Latina Inanitas*”¹³ “*Se llama también la vana representación, ilusión, u ficción de la phantasía. Lat. Illusio mentis*”¹⁴ y, finalmente, “*Metaphoricamente se toma por insubsistencia, poca duración, o inutilidad de las cosas*”.¹⁵

2.2. La oratoria sagrada

Esta idea de la fugacidad de las cosas y de la existencia, aceptada como expresión determinante de la forma de vida barroca, se muestra con toda nitidez en la oratoria sagrada que, sin lugar a dudas, es la expresión literaria y cultural más numerosa, frondosa y frecuente del barroco.

La importancia de la oratoria sagrada en la cultura barroca no radica exclusivamente en su cantidad, considerable por cierto, cuanto que muestra, independientemente de que se exprese verbalmente como por escrito, un esfuerzo por darse a entender a un auditorio heterogéneo, de ahí que pueda calificarse como una forma intermedia entre la cultura popular y la refinada.

2.3 El mundo y la naturaleza en el Barroco

El mundo en el Barroco al ser obra de Dios es bueno, condonar la obra de Dios es un pecado y una estupidez, así Fray Jerónimo de Aldovera y Monsalve señala “*Todos los efectos de la naturaleza los ha hecho Dios con luz; porque esta es la que trae alrededor el calor del sol y dando con ella vuelta el gran planeta, como marido de la tierra, con haberla mirado, la deja en las entrañas mil preñeces de plata y oro y otros minerales. Esta es la que hace fértilas las aguas y deshelándolas con el calor que trae en torno, las hincha de toda suerte de animales, enriquece de perlas hasta dentro en las conchas de los peces. Esta es la que tocando en los montes levanta de la tierra los vapores, de donde reparte nieve y lluvia y las demás influencias a los sembrados. Esta es la que trae sobre sus hombros los árboles, que después de cargados de la escarcha de la noche, les desnuda la rama de la helada, quebrando la corteza que los ciñe, hasta que, despedida totalmente la cáscara, están para llevar las hojas y las flores. Y, finalmente, la luz es la capitana del mundo, que desplegado por la mañana la bandera de sus resplandores, llama a todas las criaturas a su oficio*”.¹⁶

La visión de la naturaleza como buena, no solamente se funda en la majestad natural, cuanto en la pequeñez de las cosas, así Fray Pedro Núñez de Castro señala “*De cualquier manera que las obras de Dios se consideren, se hallará que son acabadas y perfectas y con mil primores. La gusarapa del charco más menuda, el caracolica que se cría entre las pizarras y yerbas y que parece sobrado, el arbollito que acullá nace entre las quiebras de las peñas y riscos; todo eso tiene su cuenta y razón, todo tiene entre sí su armonía y concierto y todo está dispuesto con el arte mayor de la Providencia divina*”.¹⁷

Por tanto, las apariencias de mal, en el sentido de muerte o privación originadas en la naturaleza, no son tales; si bien pueden ser dolorosas realidades, forman parte de la economía de la salvación y, en consecuencia, deben ser tomadas como pasajeras y caducas. Este tema es tratado con gran acentuación por Fray Lorenzo de Zamora “*No fue pequeño motivo a los antiguos filósofos para no sentir como es razón de la divina Providencia, el ver tanta muchedumbre de animales brutos que, conjurados contra el hombre, no solo no le traen utilidad y provecho, pero le dañan y persiguen. Los lobos le despedazan los ganados, los leones y los osos procuran destruirle, los pardos, cuando, como dice San Basilio, no pueden satisfacer en él su saña, en su imagen se vengan haciéndola pedazos; los basiliscos, dice nuestro Padre San Bernardo, en la vista tienen su ponzoña y con ella le matan, las víboras, las cerastes, las anfisbenas, las áspides y otra muchedumbre de animales y brutos no parece que sirve sino de ofenderle, los sapos, los escuerzos, los ratones y*

otro golpe de semejantes musarañas, no les pareció que pudiesen traer utilidad alguna. Pero consideraron mal, los que esto dijeron, la sabiduría del que cría todas estas cosas y fuera más razón que confesaran la pequeñez de la suya, que infamar la alteza de la divina. Fueron estos, dice Rabí David, referido de Santo Tomás, como los que sin saber el oficio, entran en la fragua del herrero, que viendo las tenazas, el hisopo, la arena y otras mil baratijas como estas, comienzan a reírse de ellas, canonizándolas por inútiles y sin provecho y fuera más razón que, confesando la ignorancia suya, preguntaran a quien mejor lo entiende el ministerio que aquellos instrumentos en la oficina del herrero tienen, antes de infamar la sabiduría y arte del que en su casa tiene aquellas cosas”.¹⁸

2.4. La vida y el hombre en el Barroco

La expresión de la vanidad de la vida y la naturaleza y destino del hombre se encuentran perfectamente retratados en Fray Manuel de Guerra quien se pregunta:

“*¿Que es el hombre?*

Yo lo diré sin errar mucho; es un empréstito de la vida, una deuda segura de la muerte, una pensión mortal, un tributo caduco, inquieta arena, polvo altivo, ceniza hinchada, cieno arrogante, tierra presuntuosa. Poco es esto. Es el hombre fábula de la infelicidad, teatro de la fortuna, ejemplo de la flaqueza, imagen de la inconstancia, espejo de la corrupción, breve despojo del tiempo, esclavo de la muerte, cadáver animado, sepulcro movedizo, frágil simulacro, túmulo locuaz, ataúd con voz, soñada sombra, muerte viva.

“*¿Que es la vida?*

Un curso inquieto, un movimiento continuo, un tropiezo de noche y día, unos minutos robados, instantes no gozados y perdidos, una sucesión de horas que nunca se goza, porque siempre se espera; una alteración de deseos, unos átomos imperceptibles, un aliento dudoso, un soplo incierto, una respiración que si corre es aire, si calma es muerte. Poco es esto”.¹⁹

Las imágenes con las que el barroco representa el hombre y la vida son las de la nada y la muerte. En ese sentido, el mal no es la muerte o los tormentos de la vida, el mal es creer que esa ilusión, esas vanidades son ciertas y no mera ilusión pasajera.

Esta visión moralizante del mal, no condena el mundo como tal, al mundo como naturaleza, ni al hombre como parte del mismo, cuanto la creencia en que ese mundo es eterno y que es la única realidad posible.

2.5. El mundo y la naturaleza en el antibarroco

El antibarroco planteado como la reacción antiespañola, anticatólica y antirenacentista tuvo como valedores a los franceses en el siglo XVII y a partir de la segunda mitad del siglo XVIII al XX a los angloparlantes. El antibarroco como visión del mundo amparada en una supuesta adopción del canon clásico greco romano, se funda paradójicamente en concebir al mundo y a la naturaleza por si y en si como malos o corruptos, de ahí que se ejemplifique el mal con todo lo externo o distinto a su peculiar forma de conciencia.

2.6 Los peregrinos en el monte²⁰

El pensamiento de los padres fundadores de lo que actualmente es Estados Unidos de América presenta, sin duda, la posición más extrema de rechazo a lo que ellos hipostasian como el mal, es decir a toda otra forma de vida distinta a la suya, la cual es considerada como la única “buena”, “pura” y “racional”; vida de peregrinos en un mundo que los persigue en todas las formas posibles.

El “Viejo Dominio”, la primera colonia inglesa en América, se originó en las incursiones ilegales y piráticas de W. Raleigh al continente y en las de las Compañías de Londres y de Plymouth, en las cuales y, a efectos de concretar los privilegios comerciales concedidos por Isabel Tudor (+1603), se abandonaba a grupos de “colonos”, es decir aventureros, fugitivos y siervos, en tierras inhóspitas, que luego se conocerían con el nombre de “Virginia”, para que con el producto de su comercio con los indios y de la explotación de los recursos naturales del lugar, pudieran pagar los costos de su transporte y los de su residencia y “libertad”, muchas veces forzosa, en el Nuevo Mundo. Como era de esperar, dicha “colonización” no prosperó, tanto por la dispersión y falta de medios de las “compañías” y de los “colonos”, como por la indiferencia o animadversión de los indios, las condiciones del suelo y del clima de la región y las medidas de control, cuando no de extinción de la Corona española para que dicha “colonización” no arraigase en el continente. El telón de fondo internacional de dicha “colonización” venía dado por la guerra del Imperio español con los rebeldes flamencos de las provincias del norte que utilizaron los asaltos a las ciudades de las Indias Occidentales y Orientales, la piratería y los asentamientos ilegales como una estrategia de hostigamiento epidérmico y marginal a la Corona española, acciones en las que eran secundados por los ingleses.

A partir de 1607 y como consecuencia de la política de distensión establecida por D. Felipe III (1598 - 1621), dos años antes con las Provincias Unidas, se establecieron los primeros asentamientos ingleses duraderos en el continente, en las mismas tierras y con el mismo objeto y pretensiones. El tratado de paz firmado en 1604 con Jacobo I Estuardo aseguró la tolerancia de la Corona española con dichos establecimientos que se consolidaron en poblados minúsculos como Jamestown, denominada así en honor de su protector el monarca inglés y en los cuales los pioneros organizaron una estructura de trabajo, disciplina y oración, dentro de las casi reformadas creencias de los ingleses de aquellos tiempos. Las condiciones de vida de estos colonizadores sujetos al pago de contribuciones a las compañías y al rey inglés, eran precarias, tanto por las condiciones arriba mencionadas, como por el ingreso de otros competidores por esas tierras inhóspitas: los franceses protestantes, los hugonotes, que se dirigieron a dichas tierras para asentarse, luego de su fallido intento de hacerlo en Brasil en 1556, bajo la dirección de Gaspar de Coligny y más tarde en la Florida, colonia que fue exterminada por la Corona española en 1562.

Otras condiciones que contribuyeron a la expansión y consolidación de tales asentamientos fueron las guerras intestinas, las persecuciones religiosas de todos los signos, los desórdenes, la corrupción y despojo que empobreciendo a no pocos en Inglaterra en particular y en las islas británicas en general, propiciaron la huída de gentes de las más diversas condiciones hacia América bajo el título de “disidentes”; de ahí que en 1620, los denominados “Padres Peregrinos”, fueran refugiados ingleses en las Provincias Unidas que obtuvieron de las Compañías “concesiones” en Virginia y que embarcados, junto con aventureros, desposeídos y fugitivos de toda laya en el “Flor de Mayo” terminaron por arribar a tierras que denominaron bajo el nombre de Plymouth, en honor a la compañía que no podía concederles las mismas. Durante la travesía estos fugitivos, en una interpretación libérrima de las condiciones de colonización impuestas por las compañías, así como de los privilegios otorgados a estas por el monarca inglés, establecieron un “Contrato” (*convenant*) creando una sociedad que bajo el título de “bíblica”, imponía condiciones de vida y gobierno en el futuro asentamiento. Este documento, uno de los primeros, si no el primero, escrito por colonos de lengua inglesa, enfatiza dos conceptos que por su reiteración, no cabe duda legitimaban la conducta e instituciones de los “colonizadores”: la huida de la “tiranía” y de las persecuciones y la de ser un grupo de elegidos, de “hombres puros”.

2.7. La visión puritana anglosajona del mundo, la naturaleza y el hombre

Jhon Winthrop, el responsable de la “plantación” de Plymouth y capitán del “Flor de Mayo” describe las necesidades de los “peregrinos” ante los socios de la compañía colonizadora de acuerdo a lo siguiente:

“Considerad las dificultades de los asentamientos, como Dios mismo lo haría cuando transplantó Israel en Canaán y se vio obligado a alimentarlo y a vestirlo mediante milagros”²¹

¿Cuales eran esas dificultades?

El mismo Winthrop las explica indicando en su Diario que el demonio “perturba nuestra paz mediante instrumentos que surgen uno detrás de otro”²² tales como el mal clima, las incursiones de los indios, enfermedades y pestes de todo tipo.²³

Cotton Mather, intelectual puritano y profesor de la Universidad de Harvard, señala “Nosotros no sabemos como o cuando los indios empezaron a habitar todo este continente, pero creemos que probablemente el demonio indujo a estos miserables salvajes a creer que el Evangelio de Jesucristo nunca llegaría a destruir o perturbar su absoluto poder sobre ellos”²⁴ Jonathan Edwards, tiempo después apunta “es indiscutible que el demonio gozó de forma inalterada de su dominio sobre los pobres indios por mucho tiempo”²⁵

Para Mather el medio natural en el que se asentaron los peregrinos era “terrible” y lo que él llamó las “oscuras regiones de América” proveían al demonio de un refugio eficaz.²⁶ Las incursiones de los indios, eran en realidad, ataques de Satanás “con demonios en figura de indios armados”²⁷ y lo que él denominó “la historia de la Prodigiosa Guerra hecha por los espíritus del mundo invisible contra el pueblo de Nueva Inglaterra en el año de 1692”²⁸ solo pudo concretarse porque el jefe de los indios “Sagamores era bien conocido de acuerdo a lo relatado por nuestros cautivos, por rodearse de horribles hechiceros e infernales conjuradores que conversaban con los demonios”²⁹

La identificación de la naturaleza como refugio del mal y de los indios como instrumentos de Satanás, en oposición a los peregrinos puritanos, en lucha contra un mundo hostil y persecutor, ha marcado la conciencia y la práctica política y social de Estados Unidos de América

desde sus orígenes; de ahí que la defensa del otro como distinto y la práctica de los derechos civiles en ese país, solamente se hayan consolidado luego del exterminio y reclusión de los indios y de la segregación de los negros.

La convivencia con el otro, con el no anglosajón en Estados Unidos de América, se encuentra sostenida por el aparato jurídico y político, pero no es, en modo alguno, una práctica social indiscutible que sea aceptada vivencialmente como expresión de la diversidad cultural y, por tanto, considerada como parte de la variedad humana y cultural del mundo.

EPÍLOGO: LA CATALIZACIÓN DEL MAL COMO NEGACIÓN DE LA DIVERSIDAD CULTURAL

3.1. La práctica del mal

En el barroco la justificación teórica de la práctica del mal, se imputa a Maquiavelo, el que recomienda “Toda ciudad, todo Estado, debe suponer enemigos tuyos a todos aquellos que pudieran esperar tener suficiente poder para ocuparlo y de los cuales no pudieran defenderse por sí mismos. Nunca hubo señor o república sabios que desearan tener su Estado a la discreción de otros y que teniéndolos, creyeran haberlo asegurado”.³⁰

En ese sentido, la negación de la ética política, para mantener la primacía del poder público o mejor, considerar que la práctica de la ética política es solamente una forma mas de la astucia política, es una de las recomendaciones que se encuentran reiteradamente en Maquiavelo, quien dice “Debe, pues, tener un príncipe gran cuidado de que no salga jamás de su boca cosa alguna que no esté llena de las cinco cualidades arriba mencionadas (piadoso, fiel, humano, íntegro, religioso) y de parecer al verlo y al oírlo, todo piedad, todo fidelidad, todo integridad, todo religión”,³¹ por tanto, en la práctica política lo que cuenta son los resultados, independientemente de cómo se justifiquen antes, durante o después de obtenidos los mismos. Esta supuesta “amoralidad” de la política, es la que hizo que la doctrina y la persona de Maquiavelo se identificara con la práctica del mal, en el sentido moral del mismo, es decir el de saber que algo es malo individual o socialmente y sin embargo practicarlo, porque es conveniente. Tal fue el caso de Fernando de Aragón, Fernando el Católico, que fue mencionado por Maquiavelo como el modelo por excelencia del Príncipe nuevo.

3.2. Maquiavelismo y antimaquiavelismo

En la política italiana, fragmentada y anárquica de los siglos XIV a XVI, que moldeará la política renacentista y barroca europea, Maquiavelo es quien al concebir el modelo del Príncipe nuevo, que restablecerá un orden fundado en la fortuna y la astucia, señala una ruptura frecuentemente mencionada entre la práctica política y la ética social e individual. Sin embargo, la ruptura entre el orden de la ley y de los principios que deberían inspirarla y la práctica política, cuya prioridad es el mantenimiento de la primacía del poder público, se presenta en todas las épocas. La varianza está en la respuesta a dicha situación, respuesta que depende fundamentalmente de condiciones económicas, sociales y culturales imbricadas unas en otras y que impiden o limitan la posibilidad de salidas “legales” o “racionales”. En todo caso lo que importa y es menester volver a repetirlo, es el mantenimiento de la primacía del poder público.

Sin embargo, la crítica a Maquiavelo y al maquiavelismo ha ido más allá, al considerar que la supuesta “amoralidad” de la política es mala por sí misma. Esta crítica se funda en un concepto del mal en el cual éste es hipostasiado como algo metafísico y trascendente, por tanto existen cosas malas en sí y por sí y no solamente en función de una evaluación individual o social de los actos respecto a un daño real o supuesto.

Bajo ese concepto, si la política depende de valores trascendentales y no instrumentales, por ejemplo, en nuestro caso, los derechos de las personas, la democracia, etc y su quebrantamiento es malo por esencia y no algo evaluable éticamente en las condiciones materiales y personales en las que se presente dicho quebrantamiento o mantenimiento, nos encontraremos ante situaciones que condujeron en el barroco a la política de la razón de Estado, que es precisamente la de los críticos de Maquiavelo.

Un ejemplo barroco sobre la primacía del bien común por sobre la ética individual o social, es del antimaquiavelista castellano Pedro de Rivadeneyra quien dice “*el verdadero Rey está sujeto a las leyes de Dios y de la naturaleza; el tirano no tiene otra ley que su voluntad*”³² que existen dos razones de Estado “*una falsa y aparente, otra sólida y verdadera, una engañosa y diabólica, otra cierta y divina, una enseñada por los políticos, (...) otra enseñada de Dios que estriba en el mismo Dios*”.³³ Las consecuencias de esta defensa “ética” del bien común son las siguientes, en palabras del mismo autor: “*en las divinas letras, manda Dios que muera el que no quiera obedecer al sacerdote y llama a los herejes lobos y ladrones y cáncer, de lo cual sacan los santos que se han de matar como lobos para que no perezcan las ovejas y ahorrarse como ladrones, para que no roben las almas y cortarse como un cáncer para que no cundan ni inficciones las partes sanas de la república*”.³⁴

La razón de Estado hace primar un concepto como el “bien común”, tal en el Estado absoluto, “la justicia”, en la Democracia participativa, “la igualdad” en el Régimen socialista, o bien actualmente “el libre mercado”, “los derechos humanos” “la participación comunitaria”, etc., por encima de cualquier consideración ética individual o social, ya que su validez no dependería de circunstancias históricas individuales o sociales, cuanto de constituir por sí misma una verdad trascendente, lo que vale decir, eterna e inmutable. Cuando se adopta esta posición, es decir la defensa del bien común, la justicia, la igualdad, el libre mercado, los derechos humanos, la participación comunitaria, etc. como categorías eternas e inmutables, entonces el mal se identifica con todo aquello que real o supuestamente implica la negación, limitación o quebrantamiento de lo que se identifica como bueno en sí y por si. Como es lógico, dicha situación conduce a la negación de la diversidad cultural, a la intolerancia y a la guerra.

NOTAS

- 1 Boliviano, Licenciado en Derecho por la Universidad de Deusto, País Vasco.
- 2 Berrueco en *Diccionario de la Lengua Castellana* en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, en las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Dedicado al Rey Nuestro Señor D. Phelipe V (que Dios guarde) a cuyas reales expensas se hace esta Obra. Compuesto por la Real Academia Española. *Tomo Primero* que contiene las letras AB Con privilegio. *En Madrid*: En la Imprenta de la Real Academia Española: Por los Herederos de Francisco del Hierro. *Año de 1726*.
- 3 Berrueco en *Diccionario de la Lengua Castellana 1726*.
- 4 Berrueco en *Diccionario de la Lengua Castellana 1726*.
- 5 Barroco en *Diccionario de la Lengua Española*. Tomo Primero que contiene las letras A G Real Academia Española, Vigésima Primera Edición. Madrid 1992.
- 6 Barroco en *Diccionario de la Lengua Española.1992*.
- 7 Barroco en *Diccionario de la Lengua Española.1992*.
- 8 Anti en *Diccionario de la Lengua Española.1992*.
- 9 Vanidad en *Diccionario de la Lengua Castellana* en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, en las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Dedicado al Rey Nuestro Señor D. Phelipe V (que Dios guarde) a cuyas reales expensas se hace esta Obra. Compuesto por la Real Academia Española. *Tomo Quinto* que contiene las letras OPQR. Con privilegio. *En Madrid*: En la Imprenta de la Real Academia Española: Por los Herederos de Francisco del Hierro. *Año de 1737*.
- 10 Vanidad en *Diccionario de la Lengua Castellana. 1737*.
- 11 Vanidad en *Diccionario de la Lengua Castellana. 1737*.
- 12 Vanidad en *Diccionario de la Lengua Castellana. 1737*.
- 13 Vanidad en *Diccionario de la Lengua Castellana. 1737*.
- 14 Vanidad en *Diccionario de la Lengua Castellana. 1737*.
- 15 Vanidad en *Diccionario de la Lengua Castellana. 1737*.
- 16 en *Discursos en las Fiestas de los Santos* por el P.M. Fr. Jerónimo de Aldovera y Monsalve, agustino, catedrático de Vísperas, jubilado en la Universidad de Zaragoza. Tomo I Zaragoza 1625.
- 17 en *Santoral Seráfico de las festividades y santos que se celebran en la seráfica religión de Nuestro Padre S. Francisco*. Con un tratado apologético de la impresión misteriosa de las llagas. Dirigido a nuestro reverendísimo padre Fray Antonio de Trejo, Vicario General de toda la Orden de nuestro padre San Francisco. Compuesto por el Padre Fray Pedro Núñez de Castro, Guardián del convento de San Francisco de Ríoseco, de la S. Provincia de la Concepción. Año 1618. Con privilegio. Impreso en el convento de San Francisco de Ríoseco por Francisco Fernández de Córdoba.
- 18 En *Monarquía Mística de la Iglesia*, hecha de Hieroglíficos, sacados de humanas y divinas letras. Compuesta por el P. Fray Lorenzo de Zamora, natural de Ocaña, monje cisterciense, Lector de Escritura en el Colegio de San Bernardo de Alcalá. Tomo I. Madrid 1604.
- 19 En *Cuaresma Contínua*. Oraciones evangélicas para todos los días, que predicó y dejó escritas el MRP Fray Manuel de Guerra y Ribera. Tomo II página 340. Madrid 1699.
- 20 Título tomado del sermón del Rev. Samuel Danforth “*A Brief Recognition of New England's Errand into the Wilderness*” de 11 de mayo de 1670 en Miller Perry. *Errand into the Wilderness*. Cambridge. Harvard. U.P. 1956.
- 21 B. Shurtleff, Nathaniel, ed. *The Records of the Governor and Company of the Massachusetts Bay in New England*. Boston. 1853.
- 22 Hall, David, *Worlds of Wonder, Days of Judgment: Popular Religious Belief in Early New England*. Knopf. NY. 1989.
- 23 La enumeración tomada de Robert Fuller. *Naming the Antichrist*. Oxford. UP. 1995.
- 24 En *Magnalia Christi Americana; or the Ecclesiastical History of New England, From its First Planting in the Year 1620, Unto the Year of Our Lord 1698*. Hartford. 1820.
- 25 En *A History of the Work of Redemption*. The Works of President Edwards. London 1817, reprinted in NY by Burt Franklin 1968.
- 26 Fuller, Robert, *Naming the Antichrist. Op.cit*.
- 27 Slotkin, Richard, *The Fatal Environment: the Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*. Middleton. CT. Wesleyan UP 1985.
- 28 Slotkin, Richard, *Op cit*.
- 29 Slotkin, Richard, *Op cit*.
- 30 En. *Tutte le Opere. Scritti Politici*. M. Martelli Ed. Sansoni. Firenze. 1971.
- 31 “Debe, adunque, avere uno principe gran cura che con li escamai di bocca una cosa che non sia piena delle soprascritte cinque qualita, e paia, a vederlo eudirlo, tutto pietá, tutto fede, tutto integrítá, tutto religione” El Príncipe. XVIII. 20. De que modo los principes deben guardar sus promesas. De Principatibus. Ed. Bilingue. Editora Trillas. México 1993.
- 32 En *Tratado de la religión y virtudes que ha de tener el príncipe cristiano*, contra Nicolás Maquiavelo y políticos de este tiempo enseñan. Antología. Ed. Pedro Muñoz. Madrid 1947.
- 33 Ribadeneyra, Pedro de, *Id*.
- 34 Ribadeneyra, Pedro de, *Ibid*.



Alcides Parejas Moreno / Bolivia



VIVIR EL MUNDO INTENSAMENTE
EL PADRE JOSÉ DE ARCE, FUNDADOR DE LAS MISIONES
DE CHIQUITOS



INTRODUCCIÓN

El siglo XVII en España es el siglo del Barroco que poco a poco fue llegando a tierras americanas donde tomó carta de ciudadanía. Aquí el Barroco está planteado como algo más que una categoría artística; representa, como bien dice Rodríguez Casado, una manera peculiar de entender la vida y “abarca la total actividad: lo político, lo científico, lo social”.¹ Esta manera de entender la vida crea un estilo lleno de contrastes; así, por ejemplo, el claroscuro se manifiesta tanto en la pintura tenebrista como en la arquitectura que busca la alternancia de luces y sombras; la vida, oficial o privada, se presenta como una extraña muestra de espiritualidad y sensualidad.

El Barroco hace vivir al hombre en el mundo, en medio del mundo, vivirlo intensamente. En este “vivir en el mundo” España crea un argumento político que le va a ser de gran utilidad: la fe católica es un instrumento esencial que hay que defender, pero no solamente como verdad religiosa, sino para salvaguardar incontaminada la misma sociedad en que se vive. Al vivir el hombre en medio del mundo aprende que el ambiente influye poderosamente en su comportamiento. Es por eso que el hombre del Barroco –tanto en España como en América– piensa que el ambiente formativo no es sólo importante sino que debe estar puro de heterodoxia. Tal vez sea por eso que se trajo a América una legislación tan minuciosa, tan detallista y también escrupulosa con el emigrante, y, por lo mismo, impide o trata de impedir la convivencia desmoralizadora del español y del indígena.² Asimismo, esta debió ser la causa última por la que los religiosos de la Compañía de

Jesús consiguieron de la Corona “exclusividad” en los territorios donde establecerán sus misiones, para mantenerlos “incontaminados” de toda posible relación con el resto de la población colonial.

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

Uno de los protagonistas más importantes del proceso evangelizador es el padre José de Arce, fundador de las misiones de Chiquitos.

JOSÉ DE ARCE, EL CANARIO

José Francisco de Arce y Rojas nació en Santa Cruz de la Palma (Canarias) el 8 de noviembre de 1651 en una casa que su padre, el sargento y regidor José de Arce y Rojas había recibido en propiedad de su suegro Juan González de Lima. Esta casa se conserva actualmente, y aunque su fachada ha sufrido modificaciones “realmente lo de mayor

interés es la ventana que se sitúa en el eje de la puerta (colocada a la izquierda de la casa), el vano es adintelado, teniendo a sus lados dos estrechas y largas pilastras cajeadas que rematan en la cornisa, recogidas en su parte inferior por una repisa con moldura que recuerda un capitel jónico”.³ Dadas las características de la casa se puede concluir que se trataba de una familia acomodada formada por José de Arce y Rojas, procedente de Angra (Azores) y María González Lima, de Santa Cruz de la Palma.⁴

José de Arce hizo sus estudios básicos en su ciudad natal. Llegado el momento, pasó a Sevilla a estudiar leyes en el Colegio de San Hermenegildo. Pero antes de terminar estos estudios académicos, decidió entrar en la Compañía de Jesús. Con el objeto de seguir los estudios eclesiásticos se trasladó a Valladolid e ingresó al Colegio de San Ambrosio, donde destacó “por su oratoria fácil y altos valores humanos”.⁵

En plena mentalidad barroca y estamental, la Compañía de Jesús, que tan amplio campo apostólico desarrollaba, sin embargo va a concentrar gran parte de sus esfuerzos educativos en el mundo aristocrático. En consecuencia, en una justa retribución, segundones de grandes familias, nobles de la mayor alcurnia y caballeros hijosdalgos nutrirán sus filas, prestando a los jesuitas un carácter indeleble. El joven Arce engrosa las filas de los hijos de Loyola, pero antes de terminar los estudios filosóficos decidió convertirse en misionero e hizo la solicitud correspondiente para trasladarse al Paraguay, licencia que le fue concedida en 1672. “En la Compañía de Jesús los candidatos al ministerio misionero en las Indias, tanto occidentales como orientales, debían escribir una carta de solicitud al Prepósito General, el único que poseía la facultad para elegir o enviar misioneros a ultramar. En el caso de España los religiosos podían escribir directamente a los Provinciales, quienes gozaban de la facultad de selección y nombramiento oficial de las expediciones, sin perjuicio de las atribuciones propias del Prepósito General”.⁶ Un año más tarde embarcaba una numerosa expedición formada por 30 misioneros (siete sacerdotes y 23 estudiantes) y tres hermanos coadjutores, que estaban encabezados por los P.P. Diego Altamirano y Simón Méndez. José de Arce estaba entre los estudiantes; tenía 22 años y como dice la reseña del embarque, era “blanco, de pelo castaño, un lunar en el carrillo derecho”.⁷

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

Permaneció en esta ciudad de 1674 a 1689. Son 15 años oscuros “donde es difícil encontrar noticias suyas reflejadas en la documentación jesuítica de la época. La tal cosa radica en que no realizó cosa alguna de tipo extraordinario digna de figurar en los anales de su provincia, o que sirviera de reclamo, como después lo será... De esta etapa oscura nos dice Francisco Javier Charlevolix que habiendo reconocido en él su Provincial ‘un talento especial para el púlpito, lo destinó a la predicación, a pesar de sus ruegos y solicitudes de ser empleado en las más penosas misiones’. También sabemos que en Córdoba ejerció la docencia. Las Cartas Anuas de 1689-1690 al pergueñarnos la figura del futuro fundador de la misión chiquitana lo hace con estas breves palabras: ‘El tercero fue José de Arce, sujeto de mucha actividad, virtud y letras, maestro que fue de Filosofía de un curso de Provincia que se leyó en este Colegio a cuyo cargo está la universidad de todas estas provincias’”.⁸ Se trata, por tanto de 15 años oscuros en cuanto a falta de información, pero resultan fundamentales para terminar de moldear la personalidad de este joven misionero (“talento especial para el púlpito”, deseoso “de ser empleado en las más penosas misiones”, “sujeto de mucha actividad, virtud y letras”) y ponerlo en contacto con la realidad americana, pero sobre todo

—como bien dice Tormo Sanz—“allí también debió aprender los rudimentos de una nueva teología que no conocieron ni San Agustín ni Santo Tomás: las lenguas indígenas y sus culturas, sin cuyos conocimientos no era posible transmitir a los indios las verdades reveladas”.⁹

PRODUCCIÓN BIBLIOGRÁFICA

Fundamentalmente hombre de acción, ha dejado algunas obras que reflejan su gran celo apostólico, y ese “vivir en medio del mundo” del Barroco. Se tiene noticia de un Vocabulario de la lengua chiquita y una Doctrina cristiana en lengua chiquita. Ambas obras circularon por las misiones en forma manuscrita y debieron ser de las primeras —tal vez las primeras— escritas en esa lengua. Tomichá sugiere que el P. Arce tuvo contacto con la lengua chiquita antes de llegar por primera vez a Santa Cruz de la Sierra, a través de un indio chiriguano. Esto refuerza la hipótesis de que estas dos obras de Arce —tanto el vocabulario como el catecismo— precedieran en el tiempo a las redactadas por los P.P. Felipe Suárez y Francisco de Herbás.¹⁰ De acuerdo a Constancio Eguía, citado por Tormo Sanz¹¹ la Relación historial de los indios chiquitos fue escrita por el P. Juan Patricio Fernández sobre la base de unos apuntes

dejados por el P. Arce. Finalmente, escribió una Breve relación del viaje que hicieron por el río Paraguay arriba cinco padres y un hermano el año de 1703 por orden de nuestro Padre General.¹²

FUNDACIÓN DE CHIQUITOS

Terminada su formación religiosa y misionera, el P. Arce solicitó ir a tierra de misión. Fue destinado a tierra de patagones, pero solicitó un cambio de destino: prefirió un territorio de la Audiencia de Charcas en la que habitaban los indómitos chiriguanos que estaban constantemente hostigando las fundaciones hispanas. Junto a los P.P. Tomás de Domvidas, Antonio Ibáñez, Juan Bautista Zea y Francisco Bazán intervino en la fundación del Colegio de Tarija, que se encargaría de los indios chiriguanos. Entre 1689 y 1690 inició su trabajo entre estos indios, lo que supuso ponerlo en contacto con la Gobernación de Santa Cruz de la Sierra, a cuyo distrito pertenecía el territorio en el que habitaba esta etnia.¹³ Mientras tanto, el gobernador de Santa Cruz de la Sierra, Agustín de Arce y de la Concha, con el objeto de solucionar el problema de la provincia Chiquitos que se había convertido en tierra para proveer de braceros a los traficantes de mano de obra, recurrió a la Compañía de Jesús. Pronto el P. Arce tomó conocimiento de este ofrecimiento. “Cuando el Padre provincial Gregorio Orozco visitó el Colegio de Tarija el P. Arce le habló el ofrecimiento del gobernador. A pesar de la falta de misioneros que se registraba en las misiones guaraníes, Orozco aceptó el proyecto de los Arce, pero puso una condición: como el territorio de los chiquitanos era demasiado apartado del resto de la Provincia Paracuaría de la Compañía, debía buscarse una vía de comunicación con las misiones guaraníes. El Provincial prometió enviar gente al Paraguay por vía fluvial y Arce recibió la orden de explorar el curso alto del río Paraguay y de buscar un camino transitable, al menos en época seca, hacia el río”.¹⁴

El P. Arce llegó a Santa Cruz de la Sierra en los últimos meses de 1691. Su llegada causó alarma entre la población cruceña, pues la entrada de los jesuitas en Chiquitos suponía el fin de un lucrativo negocio. “Es increíble –dice Dobrizhoffer– cómo se empeñaron en perturbar las reducciones comenzadas por el P. José de Arce y sus colegas para los chiquitos y otras naciones, o al menos en impedir su proceso en el temor de que escasearían los indios que ellos pudieran cautivar y vender”.¹⁵ En el último tercio de 1691, tal como lo había planificado el Provincial Orozco, se preparaban dos expediciones

–una desde Asunción del Paraguay y otra de Santa Cruz de la Sierra– con el propósito de establecer una comunicación fluvial entre Chiquitos y Paraguay. Fracasaron en su objetivo, sin embargo significó el establecimiento de los jesuitas en Chiquitos.

A pesar de las lluvias tempraneras y la oposición de los cruceños, el 2 de septiembre de 1691 salía de Santa Cruz de la Sierra acompañado del hermano Antonio de Rivas y dos guías indígenas, presumiblemente chiriguanos. Se adentraron hacia el noreste hasta ponerse en contacto con el primer pueblo chiquitano, los piñoca. La llegada de Arce fue por demás oportuna: los indios padecían los azotes de una peste y encontraron cierto alivio en la presencia del misionero y le pidieron que se quedara entre ellos. El P. Arce quiso ver este pedido como la voluntad manifiesta de Dios para hacer una fundación: era el 31 de diciembre de 1691. De esta forma, con la fundación de San Francisco Xavier, el P. José de Arce daba inicio a las misiones de Chiquitos, de las que sería su primer Superior de 1691 a 1693.

Pocos meses permaneció el fundador en San Francisco Xavier. En abril de 1692 le dieron un nuevo destino: Nuestra Señora de la Presentación de Guapay, una misión de chiriguanos. El P. Arce dejó San Xavier en manos del P. Diego Centeno, a quien encargó el traslado de la reducción a un lugar más adecuado. Por otra parte, el P. Juan Bautista de Zea fue nombrado como nuevo Superior de Chiquitos.¹⁶

JOSÉ DE ARCE, EXPLORADOR

Cuando el Provincial Orozco aceptó que sus misioneros se hicieran cargo de Chiquitos se comprometió encontrar un camino para la comunicación de este territorio con el Paraguay, pues las misiones de chiquitos dependían de esa provincia. Para ello se organizaron varias expediciones fluviales. La primera se realizó en 1691: el P. Pedro de Lascamburu con cinco misioneros salieron de Asunción del Paraguay para encontrarse con el P. Arce en Chiquitos. La expedición fue un fracaso y tuvieron que regresar al punto de partida. La segunda, encabezada por los P.P. Francisco de Herbás y Miguel de Yegros, se realizó en 1702 con idéntico resultado. Un año más tarde se preparó una nueva expedición de la que se conserva una interesante relación escrita por el P. Arce, uno de sus protagonistas. Estaba formada por los P.P. Bartolomé Ximénez, que había sido nombrado Superior de Chiquitos, Juan Bautista de Zea, Francisco de Herbás y Juan Bautista Neuman y el

hermano Silvestre González. Salieron de Asunción el 26 de junio de 1703 en cinco balsas y un “barquillo”. Para darles apoyo, unos días más tarde zarpó una barca cargada de comida al mando del P. José de Arce. La expedición llegó hasta la altura de los Xarayes remontando el río Paraguay, pero tuvieron que regresar al punto de partida después de ocho meses sin cumplir su objetivo.¹⁷

De regreso al Paraguay no volvemos a tener noticias del P. Arce hasta 1715, año en el que junto al P. Bartolomé Blende forma parte de la sexta expedición chiquitana. Con la experiencia de las cinco anteriores llegaron con cierta facilidad hasta los Xarayes; en este punto la expedición se dividió: mientras el P. Arce se dirigió tierra adentro hacia Chiquitos, el P. Blende quedó en la laguna Mandioré. Después de dos meses de travesía el P. Arce llegó a la reducción de San Xavier y casi inmediatamente inició el retorno a Mandioré, donde se encontró con la noticia que el P. Blende había sido muerto por los payaguas. Poco tiempo más tarde, en diciembre de 1715 el P. José de Arce también moría a manos de estos mismos indios.¹⁸

EL P. JOSÉ DE ARCE Y EL BARROCO

La vida del P. José de Arce, el fundador, carece de espectacularidad (como la de la mayoría de los misioneros

en tierras chiquitanas), pues siempre mantuvo un perfil muy bajo. Vivió intensamente su vocación misionera practicando las virtudes propias de su estado, principalmente la obediencia. Su vida, como la de una buena parte de los hombres que decidieron trabajar en Chiquitos, puede ser resumida en las acertadas palabras que usó para referirse a él el P. Juan Patricio Fernández: “Era un religioso de gran corazón y de igual celo”.

Los hombres que como el Padre Arce trabajaron en Chiquitos eran hombres de su época, hombres del Barroco, que viven el mundo intensamente. Hombres del Barroco que, por una profunda y apasionada vocación, despejan de sus vidas la parte oscura del claroscuro barroco. Hombres del Barroco que enarbolan la bandera de la defensa de la fe que se traduce en un trabajo intenso y creativo que se materializa en la realización de la utopía chiquitana, uno de los más interesantes experimentos que se dieron en América. Hombres del Barroco que han recibido una sólida formación humana y espiritual, y que usan todos los instrumentos ortodoxos que ofrece el mundo, porque viven en medio del mundo. Hombres del Barroco con una tremenda inquietud interior que los lleva a buscar lo “nuevo”, lo “nunca visto”; así, por ejemplo, a través del arte en general y de la música en particular tratan de “tocar” a Dios.

NOTAS

¹ Rodriguez Casado, Vicente, *Conversaciones de Historia de España*. Planeta. Barcelona, 1963. Tomo I, pg. 245.

² *Ibid.* Pgs. 251-252.

³ Lopez García, Juan Sebastián, *La arquitectura del renacimiento en el archipiélago Canario*. Instituto de Estudios Canarios. La Laguna, 1983. Pg. 113.

⁴ Perez García, Jaime, *Fastos biográficos de Palma*. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Canarias. Santa Cruz de la Palma, 1985. Pgs. 28-29.

⁵ Perez García, Jaime, *Fastos biográficos de La Palma II*. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorro de Canarias. Santa Cruz de la Palma, 1990. Pgs. 22-23.

⁶ Tomichá Charupá, Roberto, *La primera evangelización en las reducciones de Chiquitos, Bolivia (1691-1767). Protagonistas y metodología misional*. Pontificia Universitas Gregoriana. Roma, 2000. Pg. 28.

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

⁸ *Ibid.* Pg. 376.

⁹ *Ibid.* Pgs. 375-376.

¹⁰ Tomichá Charupá, Roberto, *Op.cit.* Pg. 355.

¹¹ Tormo Sanz, Leandro, *Op. Cit.* Pg. 377.

¹² Archivo Romano S.I. Paracuaria, num. 12, fols. 4-11 En: Tormo Sanz, Leandro, *Op.cit.* Pgs. 404-412.

¹³ *Letras Anuas en que se trata de lo obrado en tiempo en que fue Provincial de esta Provincia el P. Gregorio Orosco. 1689-1692*. Archivo Romano S.I. Paracuaria, num. 9, fols. 269-270.

En: Tormo Sanz, Leandro, *Op.cit.* pgs. 381-390.

¹⁴ Hoffmann, Werner, *Las misiones jesuíticas entre los chiquitos*. Fundación para la Educación, al Ciencia y la Cultura. Buenos Aires, 1979. Pgs. 155-156.

¹⁵ Dobrizhoffer, Pedro, *Historia de los abipones*. Resistencia, 1967-70. Tomo III, pg. 373.

¹⁶ Tomichá Charupá, Roberto, *Op.cit.* Pgs. 359-360.

¹⁷ *Breve relación del viaje que hicieron por el río Paraguay arriba 5 padres y un hermano en año 1703 por orden de nuestro Padre General*. Archivo Romano S.I. Paracuaria num. 12, fold. 4-11.

En: Tormo Sanz, Leandro, *Op.cit.* Pgs. 404-411.

¹⁸ Tomichá Charupá, Roberto, *Op.cit.* Pgs. 67-69.



Milena Cáceres / Perú - Francia



EL CONCEPTO DE BARROCO EN CONCIERTO BARROCO DE ALEJO CARPENTIER



ESTILO BARROCO DEL ARTE LATINOAMERICANO

Alejo Carpentier nació en La Habana el 27 de diciembre de 1904 y murió en París el 24 de abril de 1980. Ha sido uno de los escritores de lengua española más importantes del siglo XX porque renueva el estilo de la narrativa de nuestra lengua. El sostiene en forma enfática, que el *estilo legítimo del novelista latinoamericano es el Barroco*, dando una nueva perspectiva a la narrativa en América Latina.

“Si usted logra con pocas palabras, que yo tenga la sensación de color, la densidad, el peso, el tamaño, la textura, el aspecto del objeto, habrá usted cumplido la máxima tarea, que incumbe, a todo escritor verdadero. (...) El objeto vive, se contempla, se deja sopesar. Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo coloreea, lo destaca, para darle relieve y definirlo (...) Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices hasta la mejor novelística actual, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente”.¹

Carpentier retoma la concepción del Barroco como constante histórica, del escritor español Eugenio D'Ors, quien considera este estilo el idioma universal de la cultura, un fenómeno que alcanza a todas las artes y épocas, un estilo abierto hacia el futuro. D'Ors consigna veintidós especies de barroco a lo largo de la historia, desde el estilo precolombino hasta el oficial, incluyendo el gótico, el románico y el chino.²

“Obsérvese cuán barroca resulta, en la obra de Durero, maestro de parquedad, la estampa del Rinoceronte. Es

porque el rinoceronte era, en su época, un animal nuevo, forastero, salido de lo desconocido, perteneciente a una heráldica de selvas ignotas, de paisajes inimaginables. Por lo tanto, había que detallarlo, que mostrarlo, con todas sus armaduras y costras, aún emparentado, vagamente, con el Dragón de Tarasca de las mascaradas medioevas”.³

Carpentier interpreta el estilo realista del grado de Durero como un modelo de *barroquismo*. Se concentra en el afán detallista del maestro flamenco, se interesa solamente por el esfuerzo del artista flamenco por parecer un testigo perfecto de su época, gracias a la capacidad que tiene el artista de configurar mundos. América no ha sido aún plasmada en palabras, es por ello obligación de los poetas y novelistas latinoamericanos describir nuestro continente, nombrar sus ríos y cordilleras, árboles y frutos, terremotos y huaycos, barrios residenciales y barriadas, construcciones precolombinas y modernas.

El artista cuando pinta en una tela la realidad no es un testigo mudo. Es como el fotógrafo que selecciona la realidad antes de apretar el botón de la cámara fotográfica. Escogiendo un paisaje o una escena y no otra, el artista hace una elección que lo compromete. Cuando retrata “por retratar” sencillamente no cambia nada; pero cuando retrata en forma crítica, trando de expresar a su futuro espectador su posición política, habrá realizado una acción que lleva al cambio.

Y llevando al extremo esta afirmación, Alejo Carpentier sostiene que América Latina necesita del concurso de todos sus artistas para fundarla y darle existencia, como una segunda creación. Esta actitud facilitará el cambio hacia ese futuro mejor que todos los latinoamericanos ansiamos.

EL BARROCO EN AMÉRICA HISPANA

Si bien es cierto que cuando los españoles conquistaron América trajeron todos los estilos vigentes en el Viejo Mundo, el Barroco se popularizó rápidamente y perduró más que los otros estilos (lo situamos entre mediados del siglo XVI y fines del XVIII). Este hecho se interpreta por la connotación de arte nuevo, dinámico, espontáneo, libre, amante de lo popular así como acogedor de formas “exóticas” de este estilo artístico.

El hecho de que naciera en Europa como una reacción del catolicismo ante la amenaza del protestantismo de Lutero en el Concilio de Trento (1545) no explica la popularidad del barroco en nuestro continente. Recordemos que el Barroco americano se origina en el barroco español y portugués. Estos estilos son mestizos porque incorporaron a los componentes arquitectónicos del Renacimiento italiano elementos mudéjares tales como adornos geométricos, mosaicos y azulejos decorativos, reproducción de formas de vida animal y vegetal, numerosas columnas pequeñas y débiles, altas torres, arcos sobrealtados, peraltados u ojivales en número copioso. La arquitectura barroca Americana ostenta en consecuencia una “orgía” de formas entremezcladas hábilmente si se considera que incorpora los elementos de las culturas precolombinas, Inca, Maya y Azteca a las europeas.

En la pintura barroca se reemplaza la forma simétricamente equilibrada por la asimétrica. El Barroco insiste en el movimiento, sugerido por la preeminencia de la línea curva y espiral sobre las recta. Se crean marcados contrastes de luz y sombra que dan movimiento y plasticidad a escenas que son más bien teatrales.

En la escultura barroca rige el mismo concepto dinámico y teatral de las formas: alternan superficies cóncavas y convexas provocando el claroscuro. En América éste además se obtiene con el mármol de colores y con los efectos coloridos de las maderas preciosas.

En lo que se refiere a la música, hacia 1600 predominaba en Italia, cuna de los artísticos, la “canzon da sonar” o “canción para tocar”. Esta venía a ser una variante instrumental de los cantos profanos del alto renacimiento, en que se llegaban a ejecutar simultáneamente hasta dieciséis partes, por lo que se necesitaba del concurso de una pequeña orquesta. La técnica instrumental evolucionó por la perfección que adquirieron los fabricantes de instrumentos dejando en la penumbra la polifonía renacentista. Sobresalió el desarrollo alcanzado en el órgano y el clavecín, cuyos máximos exponentes fueron Haendel y Scarlatti. Las improvisaciones instrumentales sobre un

tema plasman la forma de la sonata, cuyo representante fue Domenico Scarlatti.

Al final del siglo XVII, Corelli inventa el *Concerto Grosso* empleando dos violines y un celo o una viola de gamba como solista y el resto de la orquesta como relleno: destacó en esta especie musical Vivaldi, quien compuso un *concierto grosso* para diez solistas.

En el siglo XVIII, el Barroco Musical entra en su última etapa. Se caracteriza por el desarrollo de la ópera concierto, forma mixta de arte que gozó de gran popularidad en ciudades como Venecia y Nápoles. La ópera de 1600 en Italia era puro drama, pero la de 1700 de Antonio Vivaldi, Alejandro Scarlatti y Jorge Federico Haendel fue una metamorfosis. Combinó una fastuosa escenografía, cantantes fabulosos con una representación dramática muy mediocre y libretos flojos.

LAS CIUDADES LATINOAMERICANAS

Y volviendo a la noción de narrativa barroca de Alejo Carpentier, un buen ejemplo lo constituyen las ciudades latinoamericanas. Afirma el autor que es imperativo que los novelistas latinoamericanos se aboquen a la difícil tarea de describir sus ciudades y emplearlas como escenario de sus novelas. Quizás sea más fácil escribir acerca de montañas y llanos que sobre nuestras ciudades. Las ciudades americanas no son bonitas ni feas, no tienen un buen ni un mal estilo; se caracterizan por tener un tercer estilo, el estilo de las cosas que no tienen estilo. Las ciudades latinoamericanas presentan una amalgama de estilos inimaginables: falso helénico, falso romano, falso renacimiento, falso rococó, falso modern-style, falso art nouveau, falso estilo del sur de los Estados Unidos.⁴ El tercer estilo de nuestras ciudades se debe al afán de imitación de los artistas americanos que encuentran que es mejor lo que viene de afuera, sin valorar lo nuestro. Estos mezclan todos estos estilos nacidos con otras vocaciones de una manera abigarrada, obteniendo un mestizaje que es propio de estas ciudades en forma de damero que sólo existen en América. Y al mismo tiempo, los arquitectos latinoamericanos se han visto obligados a adaptar esta arquitectura extranjera a todos los fenómenos naturales que aquejan nuestras tierras como los terremotos, huracanes y huaycos (avalanchas), teniendo que construir catedrales con techos más bajos que las europeas con nervaduras góticas arcaizantes que son las únicas que resisten los terremotos como en la Catedral de Lima.

LA OBRA DE CARPENTIER

Alejo Carpentier nació en La Habana en 1904. Su padre era un francés de la Bretaña que emigró muy joven a América, de ahí que nuestro autor tuviera una relación privilegiada con Francia. Desde temprano se perfila su vocación política: en 1922 firma un manifiesto en contra el tirano cubano Machado que origina siete meses de encarcelamiento. En 1928, aprovechando la estadía de Robert Desnos en La Habana se embarca clandestinamente y viaja a Francia donde integra el Grupo Minorista. En 1939 vuelve a Cuba para organizar una serie de emisiones culturales en varias cadenas de radio. Vive en Caracas desde 1945 y trabaja como profesor de historia de la cultura en la Escuela de Bellas Artes. Vuelve a Cuba en 1959, para unirse a la Revolución de Fidel Castro y se compromete con esta causa hasta su muerte en París el 24 de abril de 1980.

Su primera novela fue publicada en Madrid en 1933, se titula *Ecue Yamba O* y trata sobre los ritos de la santería cubana. En 1945 escribe *Historia de la Música en Cuba* donde explica la evolución de la música en la isla de Cuba, cuna de los estilos musicales más importantes desde el siglo XVI. El *Reino de este Mundo*, cuenta entre otras la historia de la revolución, Mackandal un héroe de la historia del Caribe, que se convierte en pájaro cuando va a ser quemado vivo. En el Prólogo a esta Novela, explica los lineamientos de la narrativa latinoamericana así como en un primer libro de ensayos publicado en 1964 y titulado *Tientos y Diferencias*.

La novela *Los Pasos Perdidos* obtiene en Francia el premio al mejor libro extranjero en 1956. *El Acoso, El Siglo de las Luces, La Guerra del Tiempo, El Recurso del Método, el Arpa y la Sombra y la Consagración de la Primavera* aparecen entre su obra narrativa más importante. A ello se une el Concierto Barroco, cuento largo publicado en 1974 donde explica su teoría sobre El Barroco Latinoamericano, arte mestizo, que revela la naturaleza de nuestro continente y que es el objeto de la ponencia que estamos presentando.

LO BARROCO DE CONCIERTO BARROCO

Entremos en el relato de Alejo Carpentier quien describe con fruición su visión del barroco creando una cinestesia que sirve a su ideal estético.

Empecemos sin más dilaciones a analizar la narración de Concierto Barroco :

"...abrid el concierto...

Salmo 81

De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platas recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales... Y todo esto se iba llevando quedamente, acompasadamente, cuidando de que la plata no topara con la plata, hacia las sordas penumbras de cajas de madera, de huacales en espera, de cofres con fuertes cerrojos, bajo la vigilancia del Amo que, de bata, sólo hacía sonar la plata, de cuando en cuando, al orinar magistralmente, con chorro certero, abundoso y percutiente, en una bacínilla de plata, cuyo fondo se ornaba de un malicioso ojo de plata, pronto cegado por una espuma que de tanto reflejar la plata acababa par parecer plateada... "Aquí lo que se queda –decía el Amo–. Y acá lo que se va" (...) "Francisquillo, de cara atada, cual lío de ropas, por un rebozo azul que al carrilo izquierdo le pegaba una hoja de virtudes emolientes, pues el dolor de muelas se lo tenía hinchado, remedando al Amo, y meando a compás del meado del Amo, aunque no en bacínilla de plata sino en tibor de barro, también andaba del patio a las arcadas, del zaguán a los salones, coreando, como en oficio de iglesia: "Aquí lo que se queda... Acá lo que se va".⁵

Carpentier empieza el *Concierto* con una sinfonía de objetos de plata que en huacales, cajas, cofres y petacas, dormirán durante el viaje que se emprenderá de México a España. El oro y la plata fueron el hechizo que atrajo a oleadas de europeos desde que se descubriera América. Las iglesias de gran renombre en el viejo continente se llenarían de objetos de oro y plata del nuevo mundo.

En la primera escena, hallamos a dos personajes que están arreglando sus enseres porque se van de viaje. Ellos son el Amo y su criado Francisquillo. El Amo es un español, nacido en Medellín de Extremadura, que partió con sus padres y abuelos a hacer fortuna en México. Alejado por muchos años de su patria, desea volver a España a visitar su tierra. Francisquillo es un indio criado suyo, gracias a sus dotes para cantar cantatas y conciones de moda. Aquí aparecen revisando lo que se llevan y lo que dejan. En una escena muy divertida el señor orina en bacínilla de plata, el doméstico en tibor de barro. Una persona de la

importancia del Amo tiene que viajar al continente de sus antepasados con un indio que lo sirva como Francisquillo, así la gente le dará la importancia que el Amo se merece. Y Francisquillo que lo imita a pesar del dolor de muelas que lo fulmina.

El Amo y Francisquillo parten del puerto de Veracruz y emprenden viaje en barco hacia España. Se ven obligados a acostar en Cuba, debido a que la carga estaba mal repartida, pero sobretodo porque había una peste que asolaba La Habana. Y llegan a una pequeña localidad donde empieza Alejo Carpentier a describir la arquitectura americana.

“Se estaba en, esta Villa de Regla, cuya pobre realidad de aldea rodeada de manglares acrecía, en el recuerdo, el prestigio de la ciudad dejada atrás, que se alzaba, con el relumbre de sus cúpulas, la suntuosa apostura de sus iglesias, la vastedad de sus palacios –y las floralías de sus fachadas, los pámpanos de sus altares, las joyas de sus custodias, la policromía de sus lucernarias– como una fabulosa Jerusalén de retablo mayor. Aquí, en cambio, eran calles angostas, de capas bajas, cuyas ventanas, en vez de tener cancelas de buen herraje, se abrían tras de varillas mal pintadas de blanco, bajo tejados que, en Coyoacán, apenas si hubiesen servido para cobijar gallineros o porquerizas. Todo estaba como inmovilizado en un calor de tahona, oliente a cieno y revolcadura de marrano, a berrenchines y estiércol de establos, cuyo cotidiano bochorno venía a magnificar, en añoranzas, la transparencia de las mañanas mexicanas, con sus volcanes tan próximos, en la ilusión del mirar, que sus cimas parecían situadas a media hora de marcha de quien contemplara el esplendor de sus blancuras puestas sobre los azules de inmensos vitrales. Y aquí habían venido a parar, con cajas, baúles, fardos y guacales”.⁶

Nuestro autor empieza a describir el paisaje de lo americano: Villa de Regla que es que de arquitectura modesta, sirve a Alejo Carpentier para describir la ciudad de Coyoacán (Méjico) dejada atrás cuyos palacios suntuosos repletos de objetos preciosos constituyen el tesoro barroco de las ciudades americanas.

Para rematar los males, Francisquillo después de tres días de fiebre deja este mundo. Y el Amo se ve triste, solo y desamparado, como si un Amo sin Sirviente fuera un Amo de verdad. Entonces se pone a buscar un nuevo servidor, y le recomiendan a un sujeto llamado Filomeno, muy aficionado a la música. El es un negro libre gracias a la hazaña de su bisabuelo Salvador, quien arremetiera contra un pirata protestante que tomó preso al Obispo. Tal hazaña

fue cantada por el famoso poeta Silvestre de Balboa en sus versos titulados *Espejo de Paciencia*.

“Salvador que era, en su modo, una suerte de Aquiles, pues donde no hay Troya presente se es, a proporción de las cosas, Aquiles en Bayamo o Aquiles en Coyoacán, según sean de notables los acontecimientos. Pero ahora, atropellando remedos y onomatopeyas, canturreos altos y bajos, palmadas, sacudimientos, y con golpes dados en cajones, tinajas, bateas, pesebres, correr de varillas sobre los horcones del patio, exclamaciones y taconeos, trata Filomeno de revivir el bullicio de las músicas oídas durante la fiesta memorable, que acaso duró dos días con sus noches, y cuyos instrumentos enumeró el poeta Balboa en filarmónico recuento: flautas, zampoñas y “rabeles ciento” (“ripio de rimador falto de consonante –piensa el viajero–, pues nadie ha sabido nunca de sinfonías de cien rabeles, ni siquiera en la corte del Rey Felipe, tan aficionada a la música, según se dice, que nunca viajaba sin llevar consigo un órgano de palo que, en descansos, tañía el ciego Antonio de Cabezón”), clarincillos, adufes, panderos, panderetas y atabales, y hasta unas *tipinaguas*, de las que hacen los indios con calabazas –porque, en aquel universal concierto se mezclaron músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros–. ¿Blancos y pardos confundidos en semejante jolgorio? –se pregunta el viajero– ¡Imposible armonía! ¡Nunca se hubiese visto semejante disparate! pues mal pueden amaridarse las viejas y nobles melodías del romance, las sutiles mudanzas y diferencias de los buenos maestros, con la bárbara algarabía que arman los negros, cuando se hacen de sonajas, marugas y tambores! ¡Infernal cercenada resultaría aquélla y gran embustero me parece que sería el tal Balboa!”

Filomeno, con su arte muy personal, trata de seducir a su futuro amo, reviviendo la música de aquella fiesta. Echa mano de cuanto objeto percutivo tiene a la mano y con sus dedos halla el medio de producir sonidos inesperados, discretos o violentos, tajantes o sordos, suaves o crueles. La madera, el metal, el barro cocido, la piel reseca, la quijada de burro... todo le brinda una inagotable gama de timbres sabrosos de los cuales extrae una verdadera orquestación de ruidos.

Asimismo piensa el Amo que quién mejor que Filomeno para acompañarlo a Europa, buena compañía y buena música. Sin embargo, queda el Amo muy incrédulo sobre la posibilidad de casar la música noble del viejo continente con la música bárbara de los negros.

"Nieto de gente nacida en algún lugar situado entre Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo y que, por lo mismo, habían contado maravillas de los lugares dejados atrás, imaginábbase el Amo que Madrid era otra cosa. Triste, deslucida y pobre le parecía esa ciudad, después de haber crecido entre las platas y tezontles de México. Fuera de la Plaza Mayor, todo era, aquí, angosto, mugriente y esmirriado, cuando se pensaba en la anchura y el adorno de las calles de allá, con sus portadas de azulejos y balcones llevados en alas de querubines, entre cornucopias que sacaban frutas de la piedra y letras enlazadas por pámpanos y yedras que, en muestras de fina pintura, pregonaban los méritos de las joyerías. (...) De cocina no podía hablarse: ante las albóndigas presentes, la monotonía de las merluzas, evocaba el mexicano la sutileza de los peces guachinangos y las pompas del guajolote vestido de salsas obscuras, con aroma de chocolate y calores de mil pimientas; ante las berzas de cada día, la alubias desabridas, el garbanzo y la col, cantaba el negro los méritos del aguacate pescuezudo y tierno, de los bulbos de malanga que, rociados de vinagre, perejil y ajo, venían a las mesas de su país escoltados por cangrejos cuyas bocas de carnes leonadas tenían más sustancia que los solomos de estas tierras".⁷

El Amo no termina de encontrar sorpresas. El que pensaba que la ciudad de Madrid, su arquitectura, su cocina superaban largamente todo lo americano, se encuentra con todo lo contrario. Todo es triste, pobre y deslucido en comparación con México. La ciudad es pobre, oscura y sin gracia, todo lo contado por sus antepasados es pura mentira. De cocina no se puede ni hablar, porque al lado de la lujuriosa comida que el Amo tenía en su mesa en Coyacán (antigua Ciudad de México), aquí es desabrida y monótona. Sus parientes lo habían engañado y decide no quedarse un día más y más bien ir a la ciudad de Venecia, donde el carnaval va a comenzar y promete ser de lo más entretenido. El Amo convence a Filomeno y parten a Barcelona, para luego embarcarse a Venecia.

Llegan a Venecia y asisten a los esponsales de la ciudad con el mar. El Duque, aparece en una góndola gigante llamada el bucentauro (porque tiene cuerpo de centauro, cabeza de toro y un cuerno en la frente), y al pasar frente al Lido, escoge una de sus sortijas y la arroja al mar diciendo : "Te desposo, mar, como signo de soberanía positiva y perpetua". Y empieza el carnaval, donde aparecen una multitud de gente enmascarada, con matracas y pitos, que se libran a decir cuanta obscenidad y malos pensamientos han guardado en el alma. Es el trastocamiento de las

apariencias: las damas se vuelven sirvientas, y los lujuriosos hacen proposiciones que no siempre caen en el vacío.

El Amo se disfraza de Mexicano, con un disfraz que simula los atuendos de Moctezuma; Filomeno sale al Carnaval tal cual, porque descubre que su color ya es una máscara y no necesita cambiar de apariencia. Y cansados de tanto andar y de tanto ruido van a descansar a la *Bottega di Caffé*. Allá encuentran en una mesa del fondo a un fraile pelirrojo que tampoco llevaba disfraz, porque como había nacido con esa careta no necesitaba otra.

El fraile le pregunta al Amo si es Inca y éste se lanza a contarle toda la historia de México y la conquista de Hernán Cortés. El pelirrojo comenta que eso serviría de argumento a una espléndida ópera con estupendos escenarios, incendios y terremotos, obra de sus maquinistas.

Luego se acercaron a la mesa dos amigos del fraile, un ocurrente sajón y un joven napolitano. El sajón se quejaba de haber sido meado por un mamarracho con cencerro y el napolitano mostraba un fino rostro parecido a Yugurta. El sajón se quejaba que la gente concurría a la ópera en Venecia para conversar, comer y hasta fornicar. En cambio allá en Inglaterra parecía que estaban oyendo misa. Y así seguía la conversación hasta que el fraile y sus amigos decidieron ir seguidos por el Amo y Filomeno a un lugar más tranquilo donde hacer música.

Y es así como llegaron al *Ospedale della Pietà*, uno de los cuatro hospicios de Venecia, donde se recibía a niñas huérfanas o bastardas y se les enseñaba a tocar un instrumento. Era un convento y un conservatorio que gozaba de gran fama en Europa, por la excelencia de sus sinfonías.

"Desconfiada asomó la cara al rastrillo la monja tornera, mudándosele la cara de gozo al ver el semblante del Pelirrojo –¡Oh! ¡Divina sorpresa, maestro!"– Y chirriaron las bisagras del portillo y entraron los cinco en el Ospedale della Pietà, todo en sombras, en cuyos largos corredores resonaban, a ratos, como traídos por una brisa tornadiza, los ruidos lejanos del carnaval. –"Divina sorpresa!"– repetía la monja, encendiendo las luces de la gran Sala de Música que, con sus mármoles, molduras y guirnaldas, con sus muchas sillas, cortinas y dorados, sus alfombras, sus pinturas de bíblico asunto, era algo como un teatro sin escenario o una iglesia de pocos altares, en ambiente a la vez conventual y mundano, ostentoso y secreto. Al fondo, allá donde una cúpula se ahuecaba en sombras, las velas y lámparas iban estirando los reflejos de altos tubos de órgano, escoltados por los tubos menores de las voces celestiales. Y preguntábanse

Montezuma y Filomeno a qué habían venido a semejante lugar, en vez de haberse buscado la juerga adonde hubiese hembras y copas, cuando dos, cinco, diez, veinte figuras claras empezaron a salir de las sombras de la derecha y de las penumbras de la izquierda, rodeando el hábito del fraile Antonio con las graciosas blancuras de sus camisas de olán, batas de cuarto, dormilonas y gorros de encaje. Y llegaban otras, y otras más, aún soñolientas y emperezadas al entrar, pero pronto piadoras y alborozadas, girando en torno a los visitantes nocturnos, sopesando los collares de Montezuma, y mirandó al negro, sobre todo, a quien pellizcaban las mejillas para ver si no eran de máscara. Y llegaban otras, y otras más, trayendo perfumes en las cabelleras, flores en los escotes, zapatillas bordadas, hasta que la nave se llenó de caras jóvenes –¡por fin, caras sin antifaces!–, reidoras, iluminadas par la sorpresa, y que se alegraron más aún cuando de las despensas empezaran a traerse jarras de sangría y aguamiel, vinos de España, licores de frambuesa y ciruela mirabel. El Maestro –pues así lo llamaban todas– hacia las presentaciones *Pierina del violino... Cattarina del cornetto... Bettina della viola.. Bianca Maria organista... Margharita del arpa doppia... Giuseppina del chitarrone.. Claudia del flautino... Lucieta della tromba...* Y poco a poco, como eran *setenta*, y el Maestro Antonio, por lo bebido, confundía unas huérfanas con otras, los nombres de éstas se fueron reduciendo al del instrumento que tocaban. Como si las muchachas no tuviesen otra personalidad, cobrando vida en sonido, las señalaba con el dedo:

Clavicémbalo... Viola da braccio... Clarino... Oboe... Basso da gamba... Flauto... Organo di legno... Regale... Violino alla francese... Tromba marina... Trombone... Se colocaron los atriles, se instaló el sajón magistralmente, ante el teclado del órgano, probó el napolitano las voces de un clavicémbalo, subió el Maestro al *podium*, agarró un violín, alzó el arco, y, con dos gestos enérgicos, desencadenó el más tremendo *concerto grosso* que pudieron haber escuchado los siglos –aunque los siglos no recordaron nada–, y es lástima porque aquello era tan digno de oírse como de verse... Prendido el frenético *allegro* de las setenta mujeres que se sabían sus partes de memoria, de tanto haberlas ensayado. Antonio Vivaldi arremetió en la sinfonía con fabuloso ímpetu, en juego concertante, mientras Doménico Scarlatti –pues era él– se largó a hacer vertiginosas escalas en el clavicémbalo, en tanto que Jorge Federico Haendel se entregaba a deslumbrantes variaciones que atropellaban todas las normas del bajo continuo (...) Y cuando parecía que el movimiento hubiese llegado a su colmo, cuando Jorge Federico, soltando de pronto los grandes registros del órgano, sacó los juegos de fondo, las mutaciones, el *plenum* con tal acometida en

los tubos de clarines, trompetas y bombardas, que allí empezaron a sonar las llamadas del Juicio Final. (...) Pero, entre tanto, Filomeno había corrido a las cocinas, trayendo una batería de calderos de cobre, de todos tamaños, a los que empezó a golpear con cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar, tizones, palos de plumeros, con tales ocurrencias de ritmos, de síncopas, de acentos encontrados, que por espacio de treinta y dos compases lo dejaron solo para que improvisara".⁸

Notemos que recién en este momento el autor nombra a los concertistas personajes de nuestro relato, Antonio Vivaldi, el fraile pelirrojo, violinista y director de orquesta; Domenico Scarlatti, el joven napolitano en el clavicémbalo; y Jorge Federico Haendel, autor alemán de óperas y oratorios que residía en Inglaterra, toca el órgano.

En el *concerto grosso* que dirige el fraile Antonio Vivaldi, participan como solistas Scarlatti y Haendel, con las habilidades que les conocemos, cuando de pronto irrumpió el negro Filomeno que con cuanto instrumento doméstico suena, improvisa una cadencia con tales ocurrencias de ritmos simples y compuestos que logra triunfar sobre los acordes en órgano de Haendel. Y consigue también ese matrimonio imposible de la música europea con la música afrocubana, de la que hablaba Silvestre de Balboa, y que parecía imposible al Mexicano.

El *concierto grosso* ha sido un concierto barroco, barroquísimo, que lleva al Amo a recordar México.

LA ÓPERA MOCTEZUMA

Al día siguiente el bronco sonido de los bronces del Reloj de Venecia, marcado por los martillos de los moros despierta al Mexicano que comienza a recordar todo lo que pasó el día anterior. Pregunta por su disfraz y le contesta el sirviente que se lo han llevado para la ópera que estrenará el Maestro Vivaldi con el historia de la conquista de México. Filomeno se apura en vestir a su Amo y ambos van a ver el ensayo final de la obra.

La ópera que Carpentier relata a continuación está inspirada en *Moctezuma o Montezuma*, obra de Antonio Vivaldi estrenada en Venecia en 1733. Este Moctezuma está inspirado en la *Historia de la Conquista de Méjico* del cronista Antonio de Solís y marca la entrada triunfal de este tema en el terreno de la ópera europea. En 1755, el rey Federico II de Prusia escribió una tragedia en tres actos llamada *Montezuna*. Durante el romanticismo, en 1830, Luigi Ricci, en 1833 Pirola, en 1845, Giacomo Treves y en 1850, Francesco Malipiero, todos ellos escriben versiones

MOTEZUMA

DRAMA PER MUSICA

Da rappresentarsi

NEL TEATRO

PI SANT'ANGELO

Nell'Autunno dell'Anno 1733.

IN VENEZIA,

Appresso Marino Rossetti, in Merceria
all'Insegna della Pace.

Con Licenza de' Superiori.

operísticas de *Montezuma*. Algunos afirman que es el personaje histórico que inspira el número más grande de óperas de la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX.

Carpentier se inspira en un libreto existente y nos deleita con la ópera que pasamos a describir, obra maestra de narrativa barroca.

“Y, de pronto, cesaron los martillazos y afinaciones, se hizo un gran silencio y, en el puesto del director, vestido de negro, violín en mano, apareció el Preste Antonio, más flaco y narigudo que nunca, pero acrecido en presencia por la ceñuda tensión de ánimo que, cuando había de enfrentarse con tareas de arte mayor, se le manifestaba en una majestuosa economía de gestos, parquedad muy estudiada para hacer resaltar mejor las resueltas y acrobáticas en los pasajes concertantes. Metido en lo suyo, sin volverse para mirar a las pocas personas que, aquí, allá, se habían colado en el teatro, abrió lentamente un manuscrito, alzó el arco –como *aquella noche*– y, en doble papel de director y de ejecutante impar dio comienzo a la sinfonía, más agitada y ritmada –acaso– que otras sinfonías suyas de sosegado tempo, y se abrió el telón sobre un estruendo de color”.⁹

*“Son vinto eterni Deitutto in un giorno
Lo splendor de'meie fatti, l'alta Gloria
Del valor Messican cade svetnata”*

*“Estoy vencido, eternos Dioses, todo en un día
el esplendor de mis riquezas y la alta Gloria
del valor mexicano cae desangrada”¹⁰*

La ópera empieza con un mal presagio. El Emperador Mexicano aparece en escena muy afligido conociendo de la llegada de los españoles a sus tierras, y con muy malos augurios de los dioses sobre la llegada de estos forasteros.

Aparece luego la Emperatriz, de Moctezuma, y su hija Teutile. El indiano no sale de su asombro pues la conquista de México no recuerda a esposa o hija del Emperador. Y resulta que Teutile quería casarse con un hermano menor de Hernán Cortés que se llama Ramiro, y que tampoco recuerda ninguna historia.

“Y el Indiano, desconcertado por el tralsruhe de apariencias, empieza a perderse en el laberinto de una acción que se enreda y desenreda en sí misma, con enredos de nunca acabar. Montezuma pide a la Emperatriz Mitrena (...) que inmole a su hija Teutile (...) antes de que la doncella sea mancillada por los torvos apetitos de un invasor. Pero

S C E N E M U T A B I L I.

Atto Primo.

Parte della Laguna del Messico, che divide il Palazzo Imperiale dal Quartiere Spagnuolo, con Ponte magnifico di cui restano uniti li due Piani.
Camera con porta praticabile negl'Appartamenti Terreni.

Atto Secondo.

Sala d'udienza pubblica.
Campo spazioso corrispondente ad un'ampio seno della Marina vicino all'accampamento.

Atto Terzo.

Parte remota della Città con Torre, e Porta praticabile.
Tempio ove nel fondo si vede la porta principale chiusa; a lato il Simulacro d'Uccelibus il Magg. Nume dei Messicani con Ara ornata per il Sacrificio.
Gran Piazza nella Città del Messico con ornamenti per il Triunfo.

A 4 PER

PERSONAGGI.

MOTEZUMA Imperator del Messico.

Il Signor Massoniliano Miler.

MIRENA sua Moglie.

La Signora Anna Girò.

TEUTILE loro Figlia.

La Signora Giuseppa Pircher detta la Testa Virtuosa di S. A. S. il Sig. Principe d'Armenstat.

FERNANDO Generale dell'Armi Spagnuole.

Il Signor Francesco Bilanzoni Virtuoso di S. E. il Sig. Principe di Torelle.

RAMIRO suo Fratello minore.

La Signora Angiola Zanuchi Virtuosa di S. E. il Sig. Principe d'Armenstat.

ASPRANO Generale dei Messicani.

Il Signor Marianino Nicolini Virtuoso di S. A. S. il Sig. Principe d'Armenstat.

Soldati Spagnuoli.
Soldati Messicani.

La Musica del Vivaldi.
Li Balli del Sig. Giovanni Gallo.
Le Scene del Sig. Antonio Mauro.

AT-

(y aquí los 'peros' se tienen que multiplicar al infinito...) la Princesa prefiere darse muerte en presencia de Cortés.

*La figlia d'un Monarca,
in ostaggio a Fernando? Il sangue illustre
di tanti Semidei
cual ingrato avrilarsi?
La hija de un Rey
Rehen de Fernando? La Sangre ilustre
De tantos Semidioses
Envilecerse de manera tan ingrata?*¹¹

Un nuevo lío cambia el escenario sin correr telones:

"En esto, Montezuma dispara una flecha a Cortés, y se arma un lío tal, en el escenario que el indiano pierde el hilo de la historia y sólo es sacado de su alelamiento al ver que cambia la decoración y nos vemos, de pronto, en el interior de palacio cuyas paredes se adornan de símbolos solares, donde aparece ahora el Emperador de México vestido a la española". (...) Pero de todos modos, este Montezuma ataviado a la española resulta tan insólito, tan inadmisible, que la acción vuelve a enredarse, atravesarse,

enrevesarse, en la mente del espectador, de tal modo que ante el nuevo atuendo del Protagonista, del Jerjes vencido, de la tragedia musical, se le confunde el cantante con las tantas y tantas gentes de personalidad cambiada como pudieron verse en el carnaval vivido anoche, antesdeanoche o no sé cuando, hasta que se cierra el telón de terciopelo encarnado sobre un vigoroso llamado a combate naval, lanzado por un Asprano”.¹²

Este último sólo conocido por un poeta desconocido del que se inspira Vivaldi, un tal Alvise Giusti. Y así sigue la ópera enredándose y desenredándose y nunca respetando los magnos acontecimientos de la historia mexicana. Sin embargo...

“Una civilización de hombres superiores se había impuesto con dramáticas realidades de razón y de fuerza... Pero, por lo mismo (y aquí se esfumaba el Malinchismo de Mitrena en valiente subida del tono), la humillación impuesta a Montezuma era indigna de la cultura y el poderío de tales hombres: “*Si del Cielo de Europa a esta parte del Occidente habéis pasado, sed Ministro, señor, y no Tirano*”. Aparece Montezuma encadenado. Se envenena la discusión. Se agitan los músicos del Maestro Antonio bajo el repentino alboroto de su batuta; hay mutación de escena como sólo, por operación portentosa de sus macchine, las hacen los tramoyistas venecianos, y, en luminosa visión, aparece el gran Lago de Texcoco, con volcanes por fondo, surcado de embarcaciones indias, y se arma una tremenda naumaquia con encarnizada trabazón de españoles y mexicanos, clamores de odio, muchas flechas, ruido de aceros, morriones caídos, tajos y mandobrazos, hombres al agua, y una caballería que irrumpió repentinamente por el foro, acabando de desaforar la turbamulta; suenan trompetas arriba, suenan trompetas abajo, hay estridencias de pífanos y clarines, y es el incendio de la flota azteca, con fuego griego, fumarolas de artificio, centellas, huiros y pirotecnias de alto vuelo, vocerío, confusión, gritos y desastres. “¡Bravo! ¡Bravo! –clama el indiano–: ¡Así fue! ¡Así fue!” “¿Estuvo usted en eso?” –pregunta Filomeno, socarrón.– “No estuve, pero digo que así fue y basta”.¹³

El Mexicano se emociona al ver el respeto con el que Don Antonio comienza a tratar la historia de México, hasta el punto que borra el episodio de la traición de la Malinche y ésta aparece defendiendo a su supuesto esposo Moctezuma. Y grita Bravo! ¡Bravo! Borrando el hecho del que todos quisiera desconocer.

Pero luego que termina la obra el indiano, ciego de furor, por el mamarracho presenciado no puede contener

su ira. Le objeta airado a Vivaldi la falta de fidelidad a los acontecimientos. No existió Mitrena, ni Ramiro, ni Asprano y Teutilo fue un general y no una joven bella, hija del Emperador. Toda la historia ha sido trasformada por Vivaldi para hacer un espectáculo diferente que guste a todos con héroes y heroínas originales que hacen hazañas dignas de una ópera con muchos incendios y batallas navales, fruto del ingenio de los maquinistas.

Esto revela la actitud de los europeos cuando van a América: la ven como una fábula, como una ficción semejante a los escenarios inverosímiles de la ópera barroca de Carpentier. No han llegado a comprender que el paisaje americano es diferente. De lo contrario, se puede pensar que es mágico y no real. De ahí la expresión que Carpentier creara cuando describe el paisaje y la historia latinoamericana: lo real maravilloso. La descripción de paisajes desconocidos para el hombre europeo puede hacer creer que estamos ante lo maravilloso, pero todo esto es real, no es inventado. De ahí que se hable de la literatura de lo real maravilloso.

Las novelas de Gabriel García Márquez, escritor posterior a Alejo Carpentier, de alguna manera muestran esta visión de lo real maravilloso americano, revelando la influencia de nuestro autor.

Para terminar la novela, encontramos a nuestro Indiano que decide volver a México, porque es el mundo a donde él pertenece y no este mundo falso de apariencias y tralsruhe de maquinistas. La última conversación de nuestros personajes se desarrolla así:

“Regreso a lo mío esta misma noche. Para mí es otro el aire que, al envolverme, me esculpe y me da forma”. –“Según el Preste Antonio, todo lo *de allá* es fábula.” –“De fábulas se alimenta la Gran Historia, no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a las *gentes de acá* porque han perdido el sentido de lo *fabuloso*. Llaman fabuloso cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer –marcó el indiano una pausa–: No entienden que lo Fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso”.¹⁴

CONCLUSIÓN

Alejo Carpentier nos revela lo fabuloso del futuro para los latinoamericanos. En un escenario barroco hemos asistido a un concierto y óperas barrocos, representados por personajes barrocos que nos encandilan con una historia que revela lo real maravilloso americano.

NOTAS

- 1 Carpentier, Alejo, "Problemática Actual de la novela latinoamericana" en Tientos y Diferencias, 1964.
- 2 D'ors, Eugenio, *Lo Barroco*.
- 3 Carpentier, A., *Op.cit.*
- 4 Carpentier, A., *La ciudad de las columnas*, 1970.
- 5 Carpentier, A., *Concierto Barroco*, 1974, Capítulo I.
- 6 Carpentier, A., *Op.cit.* Capítulo II.
- 7 Carpentier, A., *Op.cit.* Capítulo III.
- 8 Carpentier, A., *Op.cit.* Capítulo V.
- 9 Carpentier, A., *Op.cit.* Capítulo VII.
- 10 Carpentier, A., *Op.cit.* Capítulo VII.
- 11 Carpentier, A., *Op.cit.* Capítulo VII.
- 12 Carpentier, A., *Op.cit.* Capítulo VII.
- 13 Carpentier, A., *Op.cit.* Capítulo VIII.



Roberto Samanez Argumedo / Perú



LAS IGLESIAS DE APURIMAC Y CHUMBIVILCAS
EN EL SUR PERUANO:
UNA NUEVA PERSPECTIVA DEL BARROCO ANDINO



INTRODUCCIÓN

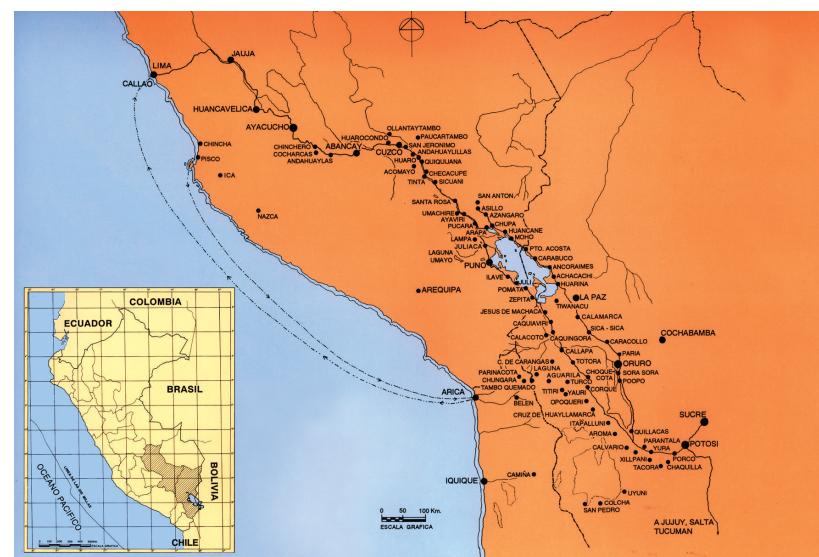
*L*a noción actual del “*barroco andino*” con la que se identifica a la arquitectura que surgió desde la región de Arequipa en el sur del Perú, hasta el rico centro minero de Potosí en Bolivia, incluyendo la meseta del Collao en las inmediaciones del lago Titicaca, agrupa un conjunto homogéneo de concepciones arquitectónicas y detalles ornamentales plasmados desde fines del siglo XVII hasta las últimas décadas del siglo XVIII.

Se trata de una singular manifestación surgida en el área andina peruano-boliviana, que despertó el interés de los investigadores desde las primeras décadas del siglo pasado. En esos años se estudió por primera vez la fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial y se destacó la presencia nativa, sumada a concepciones estilísticas barrocas de raigambre española. Investigadores que vinieron más adelante, a mediados del siglo XX, atribuyeron un carácter primitivo al aporte indígena y consideraron que estaba restringido al componente decorativo de las portadas de las iglesias. Reconocieron, sin embargo, su originalidad determinada por la presencia de motivos decorativos locales de la flora y fauna americana, que habían conducido a la utilización de la denominación “*estilo mestizo*” para identificar esta tendencia.

Por entonces se atribuía la concepción de esas obras a los alarifes españoles, secundados por canteros indígenas quienes introducían esos esporádicos aportes, negando a estos últimos cualquier posibilidad de concebir las composiciones y los programas decorativos.

A partir de la década de los años setenta del siglo pasado el tema cobró notoriedad, no solamente por las

discusiones en torno a las implicancias del término “mestizo” que algunos vinculaban a connotaciones raciales incompatibles con los aportes culturales que se querían destacar, sino también porque los historiadores del arte virreinal definieron el sentido de esa arquitectura. Precisaron en aquella oportunidad que al empleo de temas decorativos y simbólicos de la flora y la fauna local se añadían motivos de origen renacentista, como los grutescos expresados mediante mascarones con follaje o sirenas. También motivos precolombinos que podrían vincularse con representaciones utilizadas por las culturas aborígenes americanas y finalmente motivos derivados de la tradición cristiana.



Mapa del Perú y del Sur Andino mostrando el área de difusión de la arquitectura barroca andina peruano-boliviana.

En oposición a esos conceptos otros historiadores de la época afirmaban que se trataba de una expresión provinciana, de interpretación local que seguía con limitaciones los patrones estéticos europeos preexistentes. Agregaban que la influencia indígena consistía apenas en una simplificación y repetición de motivos sin ningún aporte creativo y que todos los grupos sociales de regiones rurales apartadas hacían lo mismo, empleando técnicas de ejecución simplificadas y planiformes.

En el transcurso de los años esas objeciones basadas en análisis descriptivos de determinadas composiciones arquitectónicas, confrontadas con el repertorio historiográfico europeo, cedieron paso a nuevos argumentos que rescataron el valor de los componentes arquitectónicos y ornamentales de esas manifestaciones, que vistas desde una perspectiva histórica y social confirman un fenómeno cultural innegable. No se discute en la actualidad el protagonismo creativo de las colectividades indígenas, en un momento determinado del dominio español coincidente con las reformas borbónicas y el acercamiento de los caciques indígenas a la administración colonial, que les devolvió sus privilegios. Tampoco se cuestiona la tolerancia del clero que cambió de actitud con respecto a los siglos anteriores permitiendo el afianzamiento de la sociedad indígena quechua y aymara, la *república de los indios* que ansiaba reconstruir su nacionalidad.

A la luz de la historia se perciben momentos muy diferentes en el comportamiento de las relaciones entre los grupos del poder dominante y los indígenas. Si en sus orígenes el notable fenómeno del barroco cusqueño de la segunda mitad del siglo XVII, se plasmó en obras singulares construidas después del terremoto de 1650, empleando grandes contingentes de mano de obra indígena sin denotar ninguna influencia de ésta, fue porque se ejerció un severo control sobre los proyectos y obras que las órdenes religiosas o el obispo construían con objetivos muy definidos. Las condiciones fueron diferentes a lo largo del siglo siguiente cuando floreció el barroco andino, lejos de los centros urbanos donde se ejercía el mayor poder y control sobre las castas sometidas.

LA DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DEL BARROCO ANDINO

Uno de los aspectos que no fue parte de la polémica sobre el “estilo mestizo” es el referido a la distribución geográfica de esa peculiar producción artística existiendo coincidencia entre los historiadores sobre la presencia de

dos centros de irradiación del estilo en Arequipa y en Potosí con influencias sobre la región del lago Titicaca. Si bien no ha sido posible establecer en cuál de esos dos centros surgió primero el “estilo mestizo” sí se conocen las fechas de construcción de las portadas de la zona en torno del lago, que son posteriores a las de edificaciones similares en las ciudades mencionadas.

Las rutas de comercio hacia Potosí por las cuales se movilizaban grandes contingentes de personas para el trabajo obligatorio en las minas, en la modalidad conocida como la “mita”, de triste recordación, constituyeron canales de influencias estilísticas entre diversas regiones a menudo muy distantes. Esa constatación abrió desde un inicio la posibilidad de encontrar ejemplos similares en otras áreas, como de hecho ocurrió en las últimas dos décadas del siglo anterior. Precisamente cuando el tema parecía haber alcanzado su madurez y existía aquiescencia en los aspectos teóricos e interpretativos algunos investigadores se aventuraron a buscar ejemplos desconocidos, fuera del área geográfica delimitada inicialmente. Las noticias del hallazgo de otras zonas cuestionó los límites cronológicos y geográficos. Ya no era un arte exclusivo de esa franja geográfica que partiendo de Arequipa se extendía hacia el lago Titicaca y el altiplano boliviano, tampoco se podía suponer que era producto exclusivo de la influencia de determinadas etnias indígenas.

La nueva perspectiva de distribución geográfica se verificó con posterioridad al Simposio Internacional sobre el Barroco Hispanoamericano que se celebró en Roma en abril de 1980, evento que despertó gran interés a nivel internacional y constituye un hito importante en el tema. Las fronteras estilísticas se ampliaron inicialmente hacia el valle del Colca en la región arequipeña y más adelante hacia las zonas altas del departamento del Cusco, donde se sitúan las provincias de Chumbivilcas y Espinar, incorporándose después las agrestes regiones del departamento de Apurimac.

EL BARROCO ANDINO EN APURIMAC Y CHUMBIVILCAS

Empezaremos nuestro breve análisis por las provincias altas del departamento de Apurimac, situadas en una región modelada por cumbres empinadas, valles encajonados y acantilados que definen una topografía agreste, contribuyendo al aislamiento secular de la zona. Las provincias altas ocupan un territorio situado entre el nivel del cañón del río Apurimac a 2,500 metros sobre el nivel

del mar y cumbres que superan los 5,500 metros de altura. En esa región el 95% de la población es indígena quechua y solamente el restante 5% es mestiza. Los centros poblados no superan los 3,000 habitantes y una cantidad importante de personas habita en pequeños asentamientos rurales esparcidos por los valles estrechos, las laderas de las montañas y las estancias de la puna, encima de los 4,000 metros sobre el nivel del mar.

A pesar de las características descritas ese territorio fue ocupado desde los primeros años de la colonización española, gracias a la feracidad de sus escasas tierras productivas y a la existencia de filones mineros que la codicia hacía parecer más ricos de lo que realmente eran. Como en otros asentamientos de esa etapa los colonizadores promovieron la consolidación de los centros poblados en los cuales el espacio más importante era la plaza en donde se ubicaba la iglesia parroquial. Uno de los ejemplos más notables de esas iglesias provinciales de raigambre renacentista está situada precisamente en Apurimac y es la de San Pedro de Andahuaylas, cuya edificación se empezó en torno a 1560.

El templo construido con muros de cantería tiene planta alargada con ábside ochavado hacia el interior de la nave. Conserva su portada principal de extraordinaria calidad ¹ concebida con esbeltas columnas jónicas flanqueando el ingreso, que a su vez está rematado en el cuerpo superior por una ventana de ajimez. No menos interesante es la iglesia del Santísimo Salvador de Antabamba edificada en torno a 1595 por la orden religiosa de los Agustinos. En la austereidad de sus paramentos se refleja el espíritu renacentista que le imprimieron sus constructores empeñados en la catequesis de las numerosas comunidades indígenas de la doctrina de Cotabambas, tributarias de la mita de Huancavelica de cuyos yacimientos se extraía el azogue o mercurio que se trasladaba hasta Potosí.

Los dos ejemplos mencionados demuestran la existencia de una arquitectura religiosa de elevado nivel, antes del advenimiento de los modelos barrocos y sus variantes andinas. Nos permiten constatar también que las composiciones con naves alargadas y portadas en la fachada de pies, se mantuvieron en los dos siglos siguientes.

Representativa de la arquitectura derivada del Barroco Cusqueño del siglo XVII es la iglesia de San Juan Bautista de Llac-hua, una de las comunidades del distrito de Haquira, en la provincia de Cotabambas, que se encuentra a 3,600 metros de altura sobre el nivel del mar. Una fecha moldeada en una de sus campanas permite saber que en 1778 la iglesia fue remozada incorporando elementos decorativos del barroco mestizo. En el caso de la iglesia de la Natividad



Paisaje del departamento de Apurimac en el que se aprecia la cuenca interandina del río Apurimac.

existente en el pueblo de Ayrihuanca en la provincia de Grau es similar, pues se terminó de construir en 1689 y a fines del siglo siguiente se le agregó un arco en la barda del atrio y columnas pareadas con capiteles corintios en la portada, los mismos que ponen en evidencia su concepción e interpretación local.

Por acción de la extensa diócesis del obispado cusqueño se edificó en Apurimac la iglesia de San Miguel de Mamara, considerada junto con las de Ayaviri, Asillo y Lampa como precursoras del Barroco Andino que se manifestaría posteriormente. En Mamara destacan las portadas de piedra labrada con cuadrifolias, conchas y decoración en las cartelas, asemejando un trabajo de filigrana sobre una superficie plana.

Por su calidad y dimensiones destaca la iglesia de San Pedro de Haquira, situada en la provincia de Cotabambas, a 3,700 metros sobre el nivel del mar. Edificada con cantería de piedra caliza es obra del siglo XVI, como lo atestigua su imponente nave única de 52 metros de largo y su capilla absidal con arquería abierta. Una lápida labrada con el año 1708 da fe de las remodelaciones del siglo XVIII que introdujeron elementos del Barroco Andino. De esa etapa es la portada retablo compuesta de tres calles y el mismo número de cuerpos, empleando hornacinas y el característico óculo ovalado rematado con un arco de medio punto. Las superficies están cubiertas por una decoración menuda y

fina, con un tratamiento planiforme que es característico del estilo.

Junto a esos ejemplos tomados del departamento de Apurímac mencionamos el caso de la iglesia de San Juan Bautista de Coporaque, perteneciente a otro contexto geográfico situado en la provincia de Espinar en el departamento del Cusco. La incluimos para mostrar la nueva perspectiva de distribución geográfica que amplía los alcances del estilo y porque consideramos que constituye uno de los mejores ejemplos en la región.

La localidad de Coporaque se pierde en una fría y extensa meseta altoandina a 3,915 metros sobre el nivel del mar, lugar donde existían diseminados antiguos ayllus indígenas. Desde el siglo XVIII fue lugar de residencia de los propietarios de haciendas dedicadas a la explotación ganadera y sede de un beaterio de religiosas carmelitas. Una extensa plaza delimitada por arcos en los accesos es el centro de la vida comunitaria en la cual la iglesia tiene una presencia dominante, ocupando una plataforma que sirve de atrio y cementerio. El emplazamiento del templo con uno de sus lados frente a la plaza, el atrio con un podio almenado y la presencia de un artesonado mudéjar en el presbiterio confirman que se edificó en la primera mitad del siglo XVII. Una galería con arcos abiertos a nivel del coro alto con frente al espacio de la plaza para servir de capilla abierta nos remite a las primeras épocas de evangelización.

Las transformaciones y adiciones del siglo XVIII se hicieron con posterioridad a la construcción de la torre que se levantó aislada de la iglesia en 1702. Esos cambios se explican por la notoria ingerencia de criollos e indígenas de abolengo en la actividad de las cofradías religiosas y en las decisiones para el ornato de los templos.

En la iglesia de Coporaque se introdujeron en ese período reformas significativas, como la portada en el imafronte, siguiendo una composición en torno a un vano rematado por arco de medio punto flanqueado por pilastras y rematado por un friso. Presenta decoración geométrica y motivos religiosos antropomorfos labrados en la piedra. De mayor importancia es la portada de pies caracterizada por una exuberante decoración a base de elementos geométricos y formas vegetales talladas en la piedra, logrando un tratamiento ornamental plano que recuerda un paño



Vista de la iglesia renacentista de Andahuaylas edificada en el siglo XVI. Su portada manierista se considera como una obra erudita aunque insólita y antoclásica.

El autor agradece a la Asociación Apurímac ONLUS por la utilización de las fotografías de su catálogo para la exposición realizada en la galería del Instituto Ítalo Latino Americano en Roma, en abril del año 2000.



Aspecto exterior de la iglesia del Santísimo Salvador de Antabamba construida a fines del siglo XVI para la evangelización de los indígenas.



Iglesia de la Natividad de la Virgen situada en Ayrihuanca, en la provincia de Grau. Se edificó en 1698 y se le hicieron agregados y modificaciones a mediados del siglo siguiente.



Iglesia de San Juan Bautista de Llac-hua, una de las comunidades de Haquira en la provincia de Cotabambas. El imafronte y la torre de piedra se completan con una nave construida con adobes.



Iglesia de San Pedro de Haquira, localidad de la provincia de Cotabambas, que se edificó a fines del siglo XVI sufriendo cambios y modificaciones en el siglo XVIII. La portada retablo de la fachada principal destaca por su decoración planiforme.



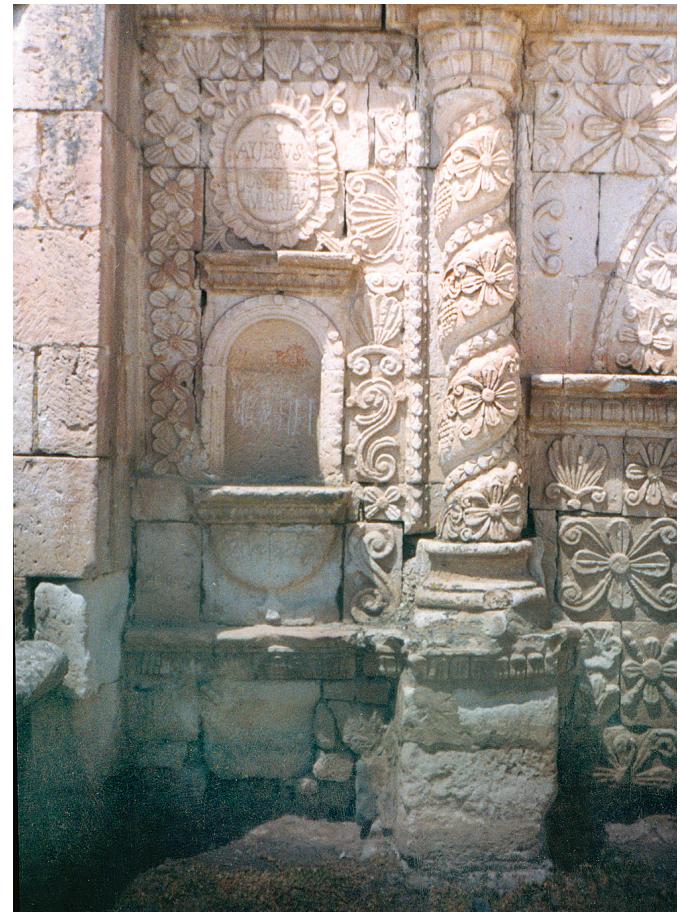
Portada lateral de la iglesia de San Pedro de Haquira que destaca por su horizontalidad y volumen sobre el paramento liso del templo. Una delicada decoración labrada cubre amplios sectores del conjunto.



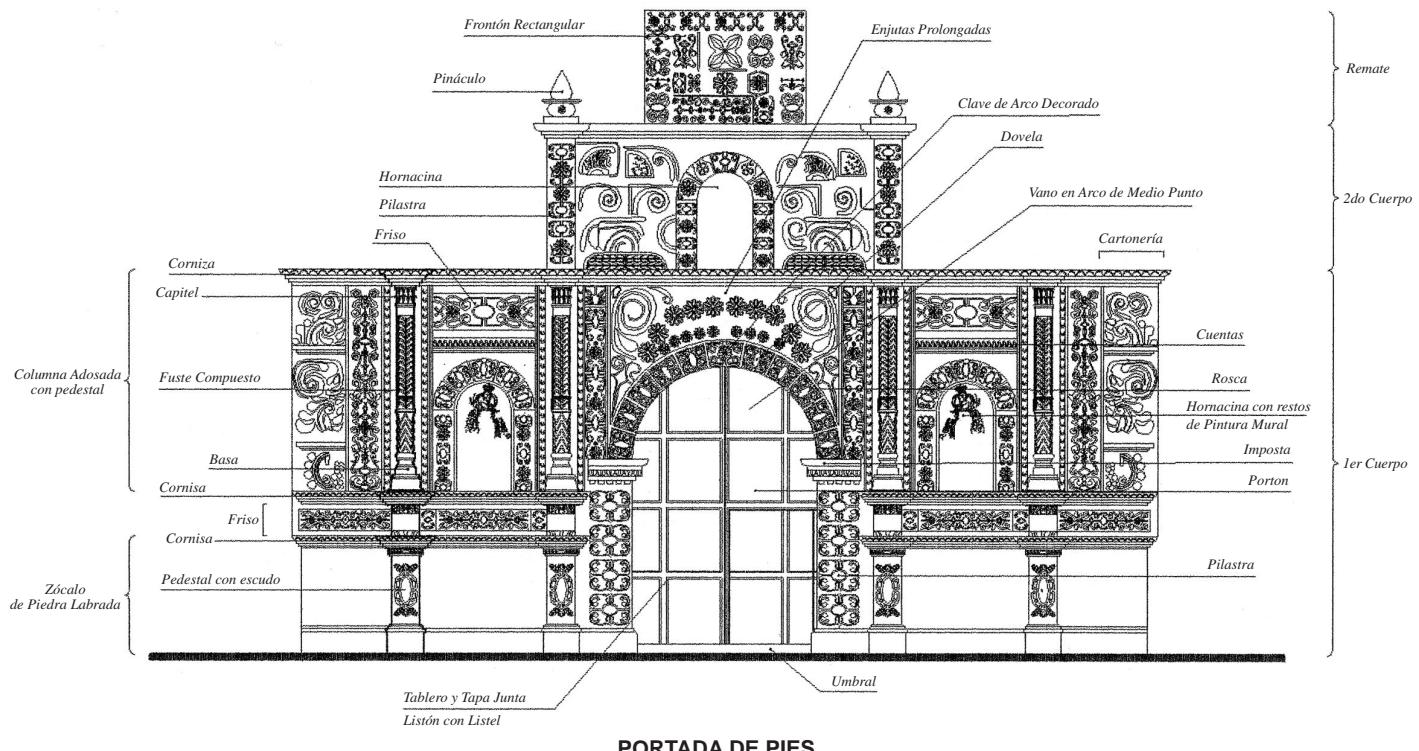
Iglesia de Santiago Apóstol ubicada en la fracción de Patahuasi, integrante de la comunidad de Haquira. Se trata de una concepción derivada de los modelos cusqueños de la época del obispo Mollinedo y Angulo, con torre campanario y planta de cruz latina con cúpula sobre el transepto.



Portada de acceso de la iglesia de Coporaque, mostrando las pilastras que flanquean el vano con arco de medio punto, decoradas con motivos geométricos.



Vista de la portada de pies de la iglesia de Coporaque, con decoración mestiza a base de elementos vegetales estilizados.



PORADA DE PIES

Dibujo de la portada de pies decorada con temas vegetales y elementos geométricos distribuidos en forma homogénea enmarcando el arco de medio punto flanqueado por columnas. ▲

NOTA

- 1 La importancia de la portada de la iglesia de Andahuaylas fue destacada por el erudito historiador del arte iberoamericano Santiago Sebastián López, quien la considera una obra insólita por su relación compositiva que recurre al principio manierista de la inversión. "El Arte Iberoamericano del siglo XVI", p. 66, en Summa Artis, volumen XXVIII, Espasa-Calpe S.A. Madrid, 1985.

BIBLIOGRAFÍA

Sebastián, Santiago, "El Arte Iberoamericano del siglo XVI". Summa Artis, Historia General del Arte, Espasa-Calpe S.A., Vol. XXVIII, Madrid, 1985.

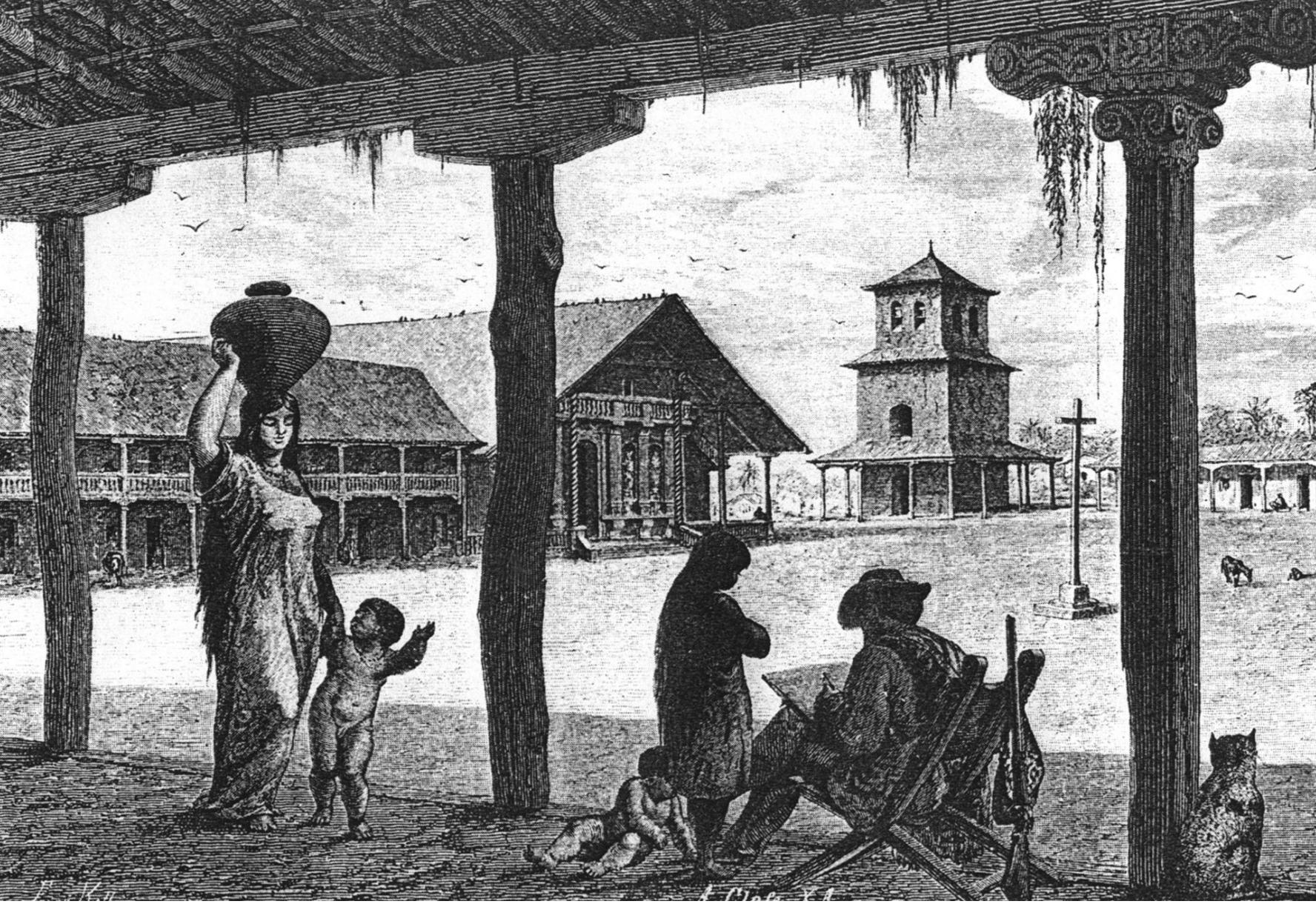
De Mesa, J., y Gisbert, Teresa, "Arquitectura Andina 1530-1830". Embajada de España en Bolivia. Imprenta Don Bosco, La Paz. 1997.

Gutiérrez, Ramón, "Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica". Manuales de Arte Cátedra, Madrid, España, 1983.

"Arquitectura virreinal en Cuzco y su región". Editorial Universitaria. Universidad Nacional San Antonio Abad, Cusco, 1987.

San Cristóbal, Antonio, "Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa". Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1997.

Mujica Pinilla, Ramón; Duviols, Pierre; Gisbert, Teresa; Samanez Argumedo, Roberto; García Saiz, María Concepción, "El Barroco Peruano". Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito, Lima, Perú, 2002.



Victor Hugo Limpias Ortiz / Bolivia



EL BARROCO MOXEÑO Y SU APORTE ORIGINAL



L a experiencia cultural material de las Misiones Jesuitas de Moxos fue capaz de definir una espacialidad original, notablemente eficiente desde una perspectiva productiva, y altamente motivadora y aleccionadora desde una perspectiva simbólica y cultural. El espacio barroco, en su dimensión urbana y arquitectónica, permitió llevar adelante con relativo éxito la empresa misional, al facilitar tanto el control social como su entrenamiento religioso. Este trabajo se esfuerza entonces en mostrar cómo la dimensión productiva del diseño urbano de la reducción se articula eficazmente con la dimensión simbólica de la arquitectura, para definir una espacialidad única en la América española. Para lograr el propósito se parte de una serie de documentos textuales y gráficos, así como de algunos ornamentos sobrevivientes. No se ahonda en aspectos generales de la cultura misional, salvo aquellos en los que se reconoce una relación con la cultura material, urbana y arquitectónica.

INTRODUCCIÓN

Cuando los jesuitas llegaron a la sabana y los bosques del Beni, a fines del siglo XVII, se encontraron con pueblos nómadas que vivían de la recolección, la caza y la pesca, pero también con otros, como los Baures, que ya habían logrado organizarse en sociedades relativamente complejas, capaces de construir decenas de kilómetros de terraplenes, canales, centenares de terraplenes residenciales y miles de hectáreas de camellones destinados a la agricultura.¹ Así, la imposición de una organización social estructurada,

fundamentada en el respeto a normas de convivencia, no implicaba una tarea extremadamente difícil.

La Misión de Moxos, fundada y organizada por sacerdotes jesuitas entre el siglo XVII y XVIII, se constituyeron en una notable experiencia de modificación del hábitat material de las llanuras y los bosques tropicales del corazón de Sudamérica. Aunque las reducciones de Moxos nunca pudieron autosostenerse completamente, los jesuitas, junto a los indígenas, fueron capaces de organizar un aparato productivo articulado con el resto del Virreinato, que permitió el sostenimiento de los 35.000 habitantes que en algún momento poblaron las diferentes reducciones.

Moxos, además de requerir permanentemente el apoyo de la Provincia Peruana y contribuciones reales, demandó el establecimiento de una red de estancias y fincas, cuya producción y rentas suplía el déficit. Algo particular en el caso de Moxos es que las estancias que apoyaban económicamente su sostenimiento no se encontraban dentro de su área de influencia, sino a centenares de kilómetros, en los valles de Cochabamba y Chuquisaca, e inclusive en el Bajo Perú, e incluso pertenecían, jurisdiccionalmente, a otras misiones.

La estructuración del entorno urbano necesario para llevar adelante la experiencia cultural jesuita estuvo definido tanto por una estética barroca en su composición espacial urbanística, como por un criterio productivo de organización del espacio, que convirtió a cada reducción en un gran establecimiento industrial y agropecuario, y en un centro de propagación de la fe cristiana. La inserción de la impronta indígena en la estética y el espíritu barroco importado por

los sacerdotes jesuitas definió un proceso de “mestizaje espacial” cuyos resultados materiales contribuyeron a la definición de una espacialidad misional simultáneamente “productiva” y “simbólica”, que presenta diferencias importantes con otras experiencias misionales jesuitas.

A pesar de que la mayor parte de las construcciones originales ha desaparecido, y que el trazado urbano ha sido reemplazado, se cuenta con una serie de documentos textuales y gráficos, así como de algunos ornamentos que lograron sobrevivir a la expulsión de los jesuitas y las intervenciones posteriores. Se cuenta con varias referencias para identificar con relativa precisión las características tecnológicas, funcionales y morfológicas del urbanismo y la arquitectura mojeña. Primero, están los testimonios textuales que dejaron los padres Eguiluz, Altamirano, Éder y otros, tanto en el siglo XVII como en el siglo XVIII. También están los informes de los gobernadores y las descripciones de viajeros como el francés Alcide D’Orbigny. Estos documentos han sido exhaustivamente analizados por historiadores como Gabriel René Moreno, José Chávez Suárez y Manuel Limpias Saucedo, quienes obtuvieron sus propias conclusiones y las describen. Luego están los documentos gráficos, fundamentales pues precisan los detalles y caracteres que la descripción textual no puede expresar. Entre ellos se destacan los grabados de D’Orbigny (1832), uno de los cuales nos muestra con notable precisión la estructura urbana y elementos constituyentes de la Misión de Concepción de Baures, el que permite reconocer las características productivas del espacio construido. También son importantes, más que todo para una reconstrucción arquitectónica, las acuarelas de Melchor María Mercado (1859), y los grabados de Gibbon (Trinidad, 1852) y Keller (Exaltación, 1874). La fotografía del templo de Trinidad en el Álbum del Centenario (1925) y los dibujos de Jorge Coimbra (1945) del campanario de Magdalena también ofrecen una rarísima oportunidad de apreciar las cualidades de la arquitectura misional mojeña, antes de su lamentable desaparición. Las más recientes fotografías de Rogers Becerra y Antonio Carvalho, de ornamentos y restos de columnas, son también valiosamente informativas.

Es lícito reconocer como referencias importantes para el análisis, los templos construidos posteriormente a la expulsión de los jesuitas en 1767. Estos generalmente imitaban a los preexistentes, en un proceso similar al reconocido en Chiquitos (caso de Santa Ana) y deben reconocerse como parte de la misma categoría de análisis. Al respecto, es bueno señalar que aunque buena parte de los templos dibujados por Mercado eran post-jesuíticos, debido al traslado de algunos pueblos y la fundación de

nuevos, el espíritu barroco se mantuvo vigente en Moxos hasta bien entrado el siglo XIX, tal como lo señalan varios investigadores.²

Por su estrecha relación histórica, y por su contemporaneidad, también son referentes importantes para comprender la arquitectura misional mojeña los contemporáneos templos madereros de Chiquitos, seis de los cuales se salvaron de la destrucción definitiva al ser restaurados y reconstruidos por el desaparecido Hans Roth desde 1972 hasta 1999, en una labor que tuvo mucho del sabor misional original.³

Finalmente, como resabio de un pasado de esplendor, están los púlpitos, ornamentos y restos de columnas y vigas que todavía existen en Moxos y algunos museos del país y el exterior. Estos remanentes materiales demuestran sin lugar a ninguna duda que en la región existieron artistas y artesanos de excepcional calidad, tanto maestros europeos como aprendices indígenas, y gracias a ello el barroco se manifestó con toda su exuberancia en las grandes llanuras benianas.⁴

MARCO HISTÓRICO

Es necesario puntualizar la independencia de la Misión de Moxos de la de Chiquitos, con la que regularmente se menciona en la bibliografía misional, tanto nacional como continental. De hecho, dentro del marco de la experiencia jesuítica en América, Moxos y Chiquitos presentan algunos elementos comunes, pero también importantes diferencias. Entre sus diferencias más notables está el hecho que, mientras las misiones de Moxos surgen bajo el impulso del Provincial de la Orden en Lima, las de Chiquitos lo hacen bajo el impulso del Provincial del Paraguay pero más específicamente del Colegio de Tarija, bajo el control de Córdoba.⁵

Aunque dependían administrativamente de dos provincias jesuitas ubicadas en ambos extremos del continente, ambas se relacionaban con el mundo a través de Santa Cruz de la Sierra, de cuya gobernación hacían parte. En este sentido, Santa Cruz se convirtió en el único y obligado punto de contacto entre dos de las mayores provincias jesuíticas de Sudamérica. Es lícito suponer que en varias ocasiones, los misioneros que pasaban de viaje hacia o desde las misiones debieron coincidir en el colegio que la Orden tenía en la ciudad.⁶ Ello permite inferir un grado de interrelación e intercambio de experiencias entre ambas, más allá de las pocas situaciones mencionadas en las comunicaciones oficiales. Al respecto, vale la pena

mencionar que desde la fundación de las primeras reducciones, realizadas en Moxos por los padres Marban, Barace y Castillo, y en Chiquitos por los padres Arce y Rivas, hasta la expulsión de la Orden en 1767, la relación con Santa Cruz de la Sierra fue compleja y contradictoria: mientras los cruceños representaban una amenaza constante para la libertad de los indígenas, eran éstos quienes defendían a las mismas de los avances de los bandeirantes paulistas y “mineiros”. En este marco, los avances maloqueros de los cruceños motivaban a los indígenas a adscribirse a las reducciones, facilitando la labor de los misioneros. Respondiendo al proverbial pragmatismo jesuita, la Orden respondió con inusitada tolerancia ante los cruceños, lo que se manifestó en la falta de reclamos o denuncias ante las autoridades virreinales, tal como lo señala García Recio.⁷ Aunque ambas estaban protegidas por los mismos decretos reales y se regían bajo los mismos criterios y modelos administrativos, la autonomía de cada región permitió el surgimiento de algunas diferencias, dentro de un marco común estructural. Por ejemplo, aunque las misiones de Moxos y Chiquitos, junto a las del Paraguay, presentan experiencias urbanísticas y arquitectónicas con varios elementos comunes, existen algunas diferencias entre ellas. Urbanísticamente, todas ellas descartan la cuadrícula como alternativa de diseño urbano y más bien aplican un modelo alternativo, de características propias, pero con matices diferentes en cada región. Arquitectónicamente ocurre lo mismo, adoptando al principio en todas ellas la misma tipología maderera, pero ganando detalles diferenciadores en el proceso, respetando las peculiaridades de cada región.

Una de las diferencias marcadas entre Moxos y Chiquitos tiene que ver con los resultados de su economía. Mientras Chiquitos logró autosostenerse en buena medida, las misiones de Moxos aparentemente sólo lograron una relativa subsistencia alimentaria. Block es contundente cuando indica que:⁸

“...a pesar de sus esfuerzos impresionantes, nunca pudieron cubrir los gastos con su propio trabajo. Los utensilios de metal... y los bienes suntuarios dedicados a fines religiosos exigían grandes erogaciones de dinero... Sólo con la combinación de los aportes de la Corona y las inversiones en la economía civil lograron los jesuitas hacer florecer las reducciones de Mojos... La empresa de Mojos demostró ser cara desde sus comienzos...”

Para sostener a Moxos, la Provincia Peruana de la Orden Jesuita tuvo que valerse de al menos cuatro fuentes de ingresos diferentes: el aporte de la propia administración

central de la Provincia, las contribuciones reales que abarcaban donativos específicos y estipendios anuales por cada sacerdote, las donaciones que incluían limosnas y legados de bienhechores del Alto y el Bajo Perú, y la renta anual de capitales invertidos. Estos últimos provenían tanto de las rentas generadas por una serie de estancias y fincas situadas en los valles de Chuquisaca y Cochabamba, y en la costa peruana, como de las exportaciones de los productos generados en las mismas reducciones mojeñas, las que también contaban con sus propias fincas.⁹ Asimismo, sus sostenimiento no hubiera sido posible sin la notable habilidad financiera de la Orden, la que permitió, con una flexibilidad pragmática notable, transferencias monetarias y de bienes, así como préstamos a terratenientes utilizando los fondos que la Corona les entregaba. Parte fundamental de las estrategias financieras empleadas por los jesuitas la constituía la adquisición y administración de establecimientos agrícolas y ganaderos, los que se mantenían bajo su propiedad en tanto produjeran rentabilidad, y se vendían apenas mostraban su inviabilidad.¹⁰

La documentación existente indica que las Misiones de Moxos eran sostenidas en buena medida por las rentas generadas por la producción de una red de estancias ubicadas en los valles orientales de Chuquisaca, al norte de Santa Cruz de la Sierra, en la zona del valle de Pojo en Cochabamba y otras situadas en la costa peruana. Algunos de estos establecimientos fueron donados a la Orden, o fueron adquiridos por la administración provincial.¹¹ En algunos casos, es posible que hayan quedado bajo custodia jesuita si el propietario no pudo cubrir la deuda contraída, pero tal situación, difícilmente podía quedar documentada, y en esos casos se presenta legalmente como una donación. La administración provincial adquirió dos estancias en el valle de Pojo, cerca de Cochabamba, destinadas a producir vino, cereales y ganado, para las reducciones. Estas eran Challwani y La Habana. Los datos sobre la producción de éstas no son claros, pues mientras se indicó que producían pérdidas a mediados del Siglo XVIII, se estimó que rentaban 30.000 pesos anuales al momento de la expulsión, en 1767. En algún momento Challwani pasó a propiedad del gobernador de Moxos, León Fernández de Velasco, quien las declaró con un valor de 54.000 pesos y contaba con 80 esclavos negros.¹²

En la zona oriental de Chuquisaca, y en las proximidades de Mizque, los jesuitas administraban varias fincas menores: Palca, San Nicolás de Umiriqui, Jesús y María, Pampas del Tigre y Cuesta Negra. Según Barnadas, las tres últimas eran administradas por el jesuita Karl

Hirschko, y aunque “nunca rindieron grandes sumas de dinero a las misiones,... incrementaron sus contribuciones proveyendo de vino y cereales...”¹³ Ellas fueron donadas por los herederos de Melchor de Rodas al Colegio de La Plata. En 1662, el Colegio la vendió a Jerónimo de Soria, pero la viuda, María de Cuéllar, la cedió otra vez al año siguiente.¹⁴

Las estancias de la costa norte peruana fueron más productivas. Ellas pertenecían al Colegio Máximo de San Pablo de Lima y producían 2.439 pesos anuales al momento de la expulsión. Las haciendas azucareras de San Jacinto y San Antonio de Mutakachi, constituyen un buen ejemplo de inversión rentable de la Compañía, ya que fueron adquiridas a bajo precio en 1709, ante el endeudamiento de sus propietarios originales. Block puntualiza la especial relación entre el Colegio de Lima y las reducciones de Moxos, al aportar el Colegio con capitales y personal administrativo. San Jacinto poseía 81 hectáreas de cultivo, dos molinos, un complejo de refinación y 101 esclavos, mientras que San Antonio de Mutakachi poseía 13 hectáreas, dos molinos y solamente 24 esclavos. Desde 1710, las inversiones se concentraron en ésta última, que empezó a producir vino en 1713 y para 1720 ya contaba con sus “propios talleres de alfarería para la fabricación de botijas y botellas”.¹⁵ En 1725 se adquirió la estancia Huaura (Wawra), y en 1739 se adquirió el “gran viñedo” de Umay, en el valle Pisco, a un costo de 80.000 pesos, de los cuales se pagaron al contado 5.403 pesos. Las reducciones de Moxos habrían de pagar el resto al Colegio de San Pablo, de su producción, en una demostración más de su impresionante flexibilidad financiera, que generó para Moxos, solamente en 1748, la impresionante suma de 11.188 pesos de 8 reales de beneficios e intereses.¹⁶ El cómo justificar semejante escala de apoyo económico a una región marginal de la Provincia se puede entender desde la perspectiva estratégica, tanto de la Corona española como de la misma Orden Jesuita, de proteger las fronteras de su territorio, asegurando su control en términos de conversión y de producción, tal como lo señala certeramente David Block.¹⁷

Los establecimientos agrícolas y ganaderos de la Orden durante la colonia eran generalmente administrados por un sacerdote que actuaba como administrador. Si la hacienda se ubicaban en las proximidades de las reducciones, éste era apoyado por un indígena con el cargo de Alcalde de Hacienda, y los trabajadores eran igualmente indígenas. Por otro lado, los establecimientos ubicados fuera del área de las reducciones, como las mencionadas previamente,

podían contar con hasta dos sacerdotes y la mano de obra estaba constituida por esclavos negros. Vale la pena destacar que, al momento de su expulsión, la Orden Jesuita era la mayor propietaria de esclavos negros de todas las colonias españolas, con más de 7.000 de ellos bajo su control.¹⁸

Las reducciones mojeñas exportaban buena parte de su producción, aprovechando por un lado la red de colegios jesuíticos, que le permitía colocar sus productos en Charcas, Potosí, La Paz y el Cusco; y por otro lado, estableciendo su propia red de distribución de productos en Santa Cruz de la Sierra y Cochabamba. Los productos de exportación más comunes de las reducciones de Moxos eran el azúcar y alcohol de caña, el algodón y telas, cacao, sebo, miel y arroz. Entre las manufacturas que se exportaban se encuentra muebles, instrumentos musicales, tejidos litúrgicos y productos de cuero. A cambio, importaban toda clase de adornos litúrgicos y diferentes herramientas de hierro, papel, vestimenta para los religiosos, espejos, vidrio, vino y tabaco.¹⁹

Los jesuitas establecieron en cada pueblo talleres de carpintería, telares y sastrería, curtiduría y zapatería, trapiches, fundición y herrería. Al mismo tiempo, ya sea en las proximidades de la reducción o en los puertos fluviales de embarque, poseían diferentes plantaciones: cañaverales, cacaotales, algodonales, arrozales, maizales y cafetales, y contaban con ranchos en donde criaban ganado vacuno y caballar. Cada pueblo tenía su propio aserradero y matadero. Igualmente, contaban con su propia flotilla de carga fluvial. René Moreno indica que “...puede calcularse en 60 barcos o canoas la dotación media de cada pueblo para el debido trajín de las chacras, conducción de productos de receptoría y transportes personales de unos a otros pueblos...”²⁰

El aparato productivo de las misiones se sustentaba en una organización interna excepcionalmente organizada. Cada reducción, que podía tener hasta 3.000 habitantes, era dirigida por dos jesuitas aunque muchas veces solamente uno estaba a cargo. Los sacerdotes eran apoyados por una serie de líderes indígenas comandados por el cacique mayor de la parcialidad original. Un alférez y dos tenientes apoyaban a éste, además de los dos alcaldes de familia y los dos de pueblo. Estos ocho formaban el Cabildo, y eran nombrados cada 1 de enero... El pueblo se dividía en parcialidades y cada una de éstas era dirigida por un capitán y su segundo. Había también alcaldes para cada uno de los gremios de tejedores, herreros, carpinteros y constructores, y también para cada estancia productiva, muchas de ellas en las proximidades del pueblo y a orillas de los puertos principales. Las mujeres y los jóvenes menores de 17 años también eran liderados por un alcalde especial.²¹



Plaza y templo de la reducción de Trinidad. Gardner Gibbon, 1852.

Toda esa estructura conformaba un sistema de jerarquías suficiente para asegurar una ordenada y sistemática vida cotidiana, a la vez que permitía una actividad productiva sin contratiempos. El urbanismo que definía los espacios colectivos de las misiones, además de establecer las jerarquías simbólico-religiosas necesarias para mantener al indígena consciente de la presencia divina, también contribuía al orden interno y a la producción de bienes y productos. La combinación del orden jerarquizado propio del barroco europeo encajó perfectamente con la intencionalidad productiva de los jesuitas, conscientes de que la labor evangelizadora que realizaban necesitaba de una estructura económica capaz de sostenerla a largo plazo.

URBANISMO PRODUCTIVO

La Orden de la Compañía de Jesús fundó en Moxos un total de 25 pueblos, pero en el momento de la expulsión sólo quedaban 17, algunos de los cuales desaparecerían

posteriormente (San Martín, San Nicolás y Santa Rosa), otros se trasladarían a nuevos sitios (Loreto, San Ignacio, San Joaquín, entre ellos), abandonando el sitio original, y otros nuevos se fundarían siguiendo el modelo misional jesuítico (San Ramón).²²

La estructura urbana de una misión de Moxos estaba originalmente conformada por el conjunto arquitectónico principal, la plaza y los cuarteles o residencia de los indígenas. En primera instancia, se aprecia que su ordenamiento responde a un criterio de ocupación centrado en el templo, en la Casa de Dios, como elemento articulador de todo el conjunto y corazón espiritual de la comunidad.²³ La plaza abierta es físicamente 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 verdadero núcleo material y espiritual de la comunidad. La definición del espacio de la plaza, definida lateralmente por los cuarteles y posiblemente por las escuelas, contribuye a realzar la

presencia del conjunto religioso de uno de sus lados. 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, pero también, un urbanismo orientado para la producción.

No es de extrañar entonces, el impacto que causaba en el visitante semejante articulación de espacios y volúmenes, hábilmente ordenados para recordar en todo momento el por qué y el para qué de toda manifestación de vida. Es elocuente el viajero francés cuando dice "...La extensión, la distribución de las casas y sobre todo la plaza... me dieron ocasión para admirar una vez más los trabajos extraordinarios de los jesuitas en esas regiones..." y posteriormente indica que "...La Plaza, bastante grande, está dotada de capillas en sus cuatro esquinas y ocupa su centro una cruz adornada con hermosas palmeras cucich. Está rodeada por numerosas casas de indios, bien alineadas y ubicadas de manera que favorezcan la libre circulación del aire. Todo respira grandeza y orden en esta misión..."²⁴

Contribuyó a la aceptación indígena de la propuesta misional el hecho que la plaza no era una exclusividad española. Los cronistas comentan que los poblados indígenas de las zonas bajas contaban con un gran espacio en el centro de sus comunidades, cerca de la cual estaba el bebedero o casa de los hombres. Por lo tanto, el espacio de la plaza o atrio del templo misional no le era por completo ajeno al indígena, como tampoco las calles rectas o avenidas, pues muchos poblados indígenas también contaban con ellos antes de su contacto con los europeos.²⁵

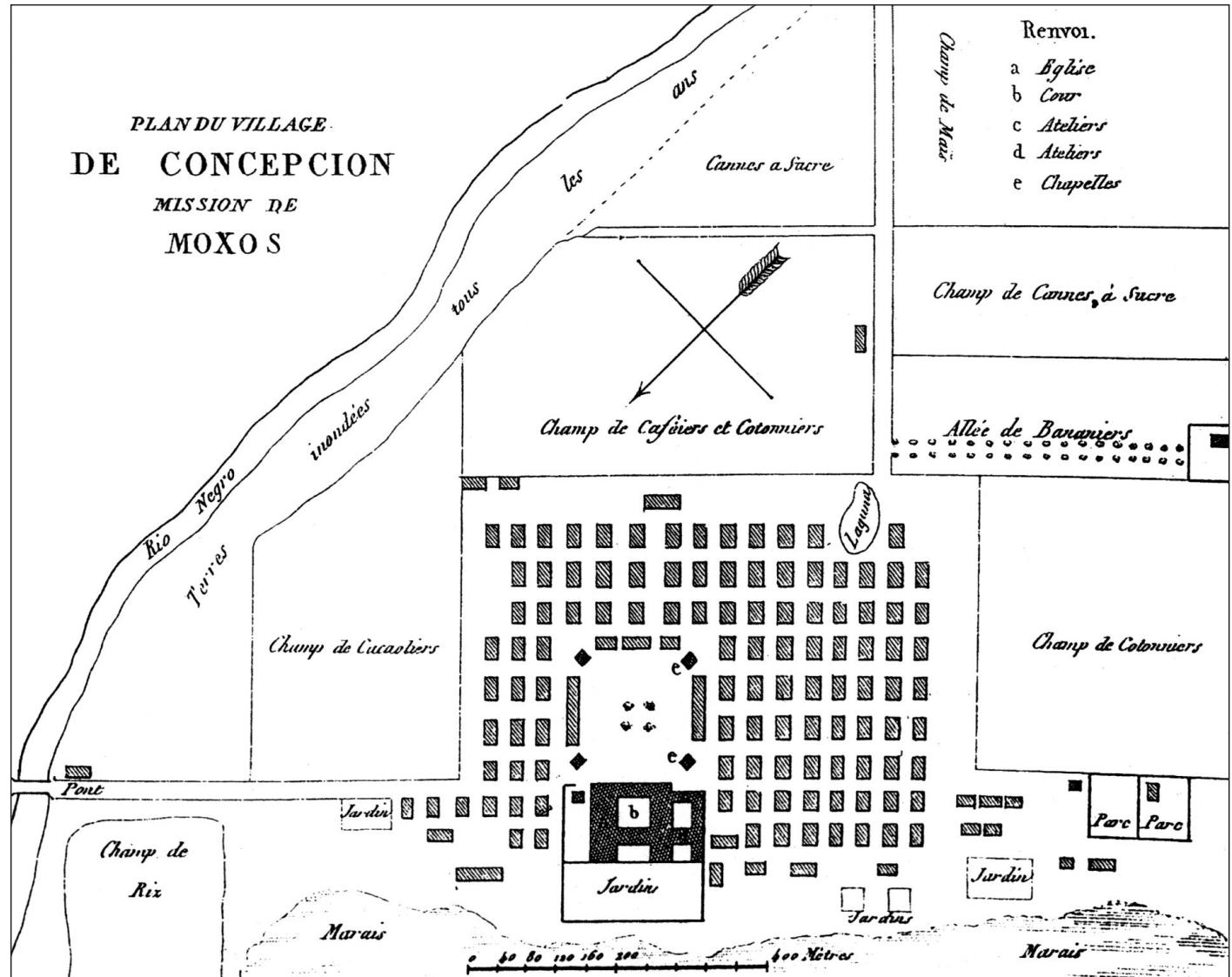
La inserción del espíritu barroco en la experiencia misional en la amazonía boliviana era inevitable, a pesar del carácter marginal de las reducciones en la selva y las pampas al norte y este de Santa Cruz de la Sierra, por dos razones fundamentales. Primero, debido a que los sacerdotes jesuitas, principales protagonistas del proceso, se habían educado en las ciudades y monasterios de la Contrarreforma, proceso en el cual la Orden de Loyola era protagonista de primer orden; por lo tanto, no es de extrañar que sus esfuerzos de catequización estuvieran marcados por los ideales estéticos, teológicos y sociales que marcan a la sociedad barroca en la península y el resto de Europa. En segundo lugar, el interés jesuita en desarrollar un proyecto social y económico sostenible a largo plazo, en un marco humano ingenuo al que se veía necesario controlar en todas las facetas de su vida para lograr su salvación, no podía encontrar mejor modelo espacial a implementar que el barroco.

De esa manera, la experiencia misional implicó la "construcción" de una sociedad barroca en pleno corazón del continente, demarcando moral y materialmente las jerarquías y límites necesarios para lograr el éxito de una empresa catequizadora sostenible. Para el misionero jesuita, este proceso de reproducción de su propia sociedad ("mejorada", en el sentido del acatamiento del orden) implicó la adopción –a veces forzada– de una serie de adaptaciones, en donde se reconoce algunos aportes indígenas y geográficos. Sin embargo, ese esfuerzo catequizador y productivo implicaba como resultado que las naciones indígenas reducidas reemplacen para siempre sus dioses y creencias, sus costumbres de alimentación y vestimenta, su moral y su ética, su vivienda, su música, su organización social, sus mecanismos de sobrevivencia, sus sueños y hasta sus miedos. El sacerdote jesuita piensa y actúa en base a una ética que justifica la imposición a todo el espacio de una estética que controle la totalidad del espacio, y genera entonces una espacialidad que favorece los controles sociales necesarios para asegurar una actividad productiva.

Pero el proyecto jesuitico no se limitaba a la propagación de la fe. El barroco impuesto en las pampas y selvas amazónicas tiene como propósito contribuir a la capacidad productiva de los reducidos, como única manera de sostener económicamente su "salvación". Así, la reducción, concebida como una fábrica de almas, salvadora de hombres, se entiende también como un gran establecimiento industrial. El pragmatismo jesuita es capaz entonces, de construir un espacio doblemente productivo, espiritual y económicamente, otorgando una dimensión integradora de la vida, desconocida hasta entonces en la América española. En ese marco, no sería aventurado señalar a las reducciones jesuitas como las primeras ciudades industriales de América, y probablemente, del mundo.

Estructura urbana productiva

El plano levantado por D'Orbigny en Concepción de Moxos es ilustrativo al respecto del sentido productivo de las reducciones mojeñas. De hecho, en ese gráfico se evidencia el criterio productivo que complementaba al sentido barroco del espacio. Dejando de lado la orientación tradicional este-oeste del templo, los misioneros adoptaron en Concepción un criterio más eficiente, desde la perspectiva productiva. Construyeron los espacios religiosos paralelos a la zona pantanosa del noreste y levantaron los cuarteles



Plano de Concepción de Moxos, Alcides D'Orbigny, c.1832.

residenciales en forma asimétrica, haciéndolos coincidir con las plantaciones de algodón, cacao, café, caña de azúcar, maíz y arroz.

En el plano se observa también una red de caminos de acceso a las plantaciones, así como las divisiones claras de las diferentes parcelas productivas. Se cuenta más de una decena de edificaciones con fines aparentes de apoyo a las actividades productivas, una vez que no se articulan espacialmente con los cuarteles residenciales. Una de ellas se encuentra en el puente sobre el Río Negro, otras cerca o dentro de los cafetales y cañaverales, otras cerca del algodonal oeste. Es interesante la alameda de palmeras que

es rematada en otra edificación, en el sector sudoeste. Cinco jardines o chacras menores, bien delimitadas, se levantan en diferentes sectores.

En Concepción, la simetría ha sido sacrificada para favorecer la proximidad de los habitantes con la zona productiva. Esta aplicación del eficientismo productivo, que modifica el esquema ideal de urbanización jesuita como el implementado en la Misión de Chiquitos, puede entenderse perfectamente como una expresión pragmática del sentido productivo de la Orden, capaz de modificar –o complementar– el modelo urbanístico preestablecido, con tal de favorecer un desplazamiento eficiente de los indígenas

en el interior de la reducción, lo que incrementa su productividad. De esta manera, la reducción adquiere un sentido muy próximo a las estancias productivas que la compañía tenía en la región de Córdoba, con la diferencia de que en este caso no eran esclavos negros los que realizaban las tareas de plantío y cosecha, sino moxeños, baures, itonamas y otros.

Como se indicó previamente, cada reducción se estructuraba urbanísticamente en base al conjunto arquitectónico principal (a describirse posteriormente), la plaza y los cuarteles. En este sentido, la experiencia urbanística de Moxos es muy similar a Chiquitos y Paraguay, pero existen diferencias evidentes, las que se discutirán a continuación.

Plaza con cruces y posas

La plaza era el corazón de la reducción, dominada por la presencia imponente de la iglesia, el colegio, el campanario y las escuelas de letras y de música. Éder remarca que “en el centro de la reducción estaba la plaza, perfectamente cuadrada, midiendo cada lado ciento sesenta pasos”.²⁶ En ella se desarrollaban todas las actividades más significativas: procesiones, semana santa, rogativas, velorios, bienvenidas y festejos de índole religiosa. Actúa, de hecho, como un gran atrio.

Dando más detalles, continúa Éder indicando que “En cada esquina de la plaza hay una cruz muy grande con capillas para la celebración de las procesiones... En el centro de la plaza había también una cruz, mayor que las demás, protegida por una reja y rodeada de árboles debidamente distribuidos...”²⁷ La cruz central, como en el caso de San Ignacio de Moxos, podía estar “llena de incrustaciones del brillante nácar de las conchillas de agua dulce” como indica D’Orbigny, levantada sobre un podio y rodeada de una varanda de madera como nos la dibuja Mercado en San Joaquín, San José y la misma Concepción, y cerca de ella, cuatro palmeras plantadas en cruz.

Las posas son una tipología arquitectónica propiamente americana, tal como ya lo han abundantemente explicado Mesa, Gisbert, Gutiérrez y otros investigadores.²⁸ 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.

Al parecer las posas existieron en todas las reducciones de la Misión de Moxos –no así en Chiquitos– una vez que

no solamente Éder da testimonio de ellas, sino también Verdugo en 1760.²⁹ El conjunto “ideal” de cuatro posas de Concepción, una en cada esquina de la plaza, es dibujada por D’Orbigny con relativa precisión y las ubica en la planta general de la misión. Se trataba de simples construcciones a dos aguas con el mojinete enfrentado a la plaza, estableciendo una especie de ochave a la misma. Se las reconoce como elementos puntuadores del espacio y por ello, su rol en la conformación del espacio barroco misional es digno de destacar. La presencia de las posas en Moxos, y posiblemente en Chiquitos, se entiende como una extensión de la tradición andina de iglesias con atrio y posas, y deben verse, por lo tanto, como consecuencia de la permanente relación de los misioneros con Charcas y Lima.

Cuarteles residenciales

Los cuarteles eran viviendas colectivas, en donde varias familias vivían separadas por muros divisorios transversales dentro de un solo módulo. Estas viviendas comunitarias les eran muy familiares a los indígenas, y es posible que los misioneros hayan adoptado la tipología por esa razón. Contaban con corredores exteriores en ambos lados y eran siempre de una sola planta, todas levantadas un palmo sobre el nivel del terreno. Se construían de la misma manera que los templos, aunque su cubierta no necesariamente era de teja, siendo en la mayor parte de los casos, de hojas trenzadas de la palma predominante en la zona. Se utilizaba también el tronco desbastado de la palma negra, colocado a modo de capa y canal. Éder informa que las casas eran de tabique y a veces de adobe e indica también que “cada casa mide diez varas de altura, veinticuatro de largo y trece de ancho, de manera que el espacio destinado a la vivienda era de ocho varas, siendo el corredor que rodea la casa de dos varas y media de anchura...”³⁰ El número de cuarteles variaba de una misión a otra, pudiendo aproximarse al centenar en las reducciones de mayor población.³¹

Un aspecto importante de destacar, por el impacto escenográfico que debía causar, es el uso del color en el pintado de las casas y el templo. Éder indica que las casas “se blanqueaban por dentro y por fuera; no con cal, sino con una tierra blanquísimas igual o mejor que aquella. La base de las paredes, los dinteles de las puertas y ventanas se pintaban con tierras de diferentes colores jaspeados, con bastante gusto...”³²

ARQUITECTURA COMO PROMOTORA DE LA FE

Cuando el misionero emprende la tarea de construir los templos, lo hace a partir “de su propia imaginación”.³³

No tuvo otra alternativa que trasladar su experiencia cultural espacial a la misión, simultáneamente adaptándose e imponiéndose, pero también, permitiendo la integración del indígena en el proceso. Para ello, “...necesario les fue hacerse Arquitectos para fabricar templos, ... y enseñar a los indios el oficio de carpinteros, el uso de las herramientas y proporción del edificio en todas sus partes”.³⁴ No pudiendo ejecutar la tarea solo, estuvo obligado a entrenar al indígena en todo lo concerniente al proceso de construcción, permitiendo entonces, que éste participe activamente en el proceso, aportando su propia experiencia constructiva.

Precisamente por lo elemental de su formación arquitectónica, la repetición era la opción más fácil para el misionero y en este marco, no se podía esperar soluciones arquitectónicas demasiado diferentes a las que él mismo había experimentado, que eran precisamente la de los espacios barrocos europeos, además de aquellos templos que había visitado durante su viaje desde Lima y por supuesto, los dos precarios templos de Santa Cruz de la Sierra. Al respecto, cada vez más resalta la posibilidad de que éstos últimos, la Catedral y el templo de La Merced, hayan sido parte dinámica del proceso de definición de la arquitectura maderera misional en Moxos y Chiquitos.

Como en todo proceso complejo y en donde participa gran cantidad de actores, en Moxos resultó inevitable la introducción de elementos no europeos, aportados por el indígena a través del tiempo, y también aportados por el propio misionero, una vez que resultó influenciado por el entorno en el cual se desenvolvía. El “mestizaje” que sufrió el barroco europeo al reproducirse en la misión afectó tanto la selección de alternativas, como los procesos y los resultados, tanto lo cultural como lo religioso, tanto lo humano cuanto lo social, lo arquitectónico y lo urbano.

Los indígenas contribuyeron decisivamente no solamente en la construcción de los templos, sino también en el tallado de las esculturas y relieves, en la fabricación de los muebles, las telas, seguramente más allá del simple aporte manual. En este sentido, al referirse al púlpito de San Ignacio, Altamirano indica que es “...muy airoso y entallado; y se conoce lo hábil de la gente, pues todo es obrado por manos mismas de los indios...” y esto lo dice a principios del siglo XVIII, cuando todavía las misiones habrían de funcionar por más de medio siglo.³⁵ Tampoco hay que olvidar que los indígenas administraban, hasta la

llegada de los españoles y los misioneros, una compleja y variada mitología, que hasta entonces había encontrado en la cerámica una expresividad morfológica original. Esta habilidad ya desarrollada colectivamente, sin duda debió canalizarse después de la catequización, en la ornamentación de los templos.

Es posible reconocer y apreciar la originalidad de las características arquitectónicas y urbanísticas del espacio barroco en las Misiones de Moxos, tanto en su fase jesuítica como en su fase post-jesuítica, antes de la descaracterización urbana que implicó la aplicación del damero, y la desaparición paulatina de todos los templos, demolidos y reemplazados por obras modernas que poco se relacionan con el modelo original. Coinciendo con otras experiencias jesuitas hispanoamericanas, el conjunto arquitectónico principal estaba conformado por el templo, el colegio o casa de los misioneros, y el campanario o torre.

El templo pseudoperíptero de atrio profundo

En general el templo de cualquier reducción de Moxos es una estructura maderera pseudoperíptera, con atrio sexástilo a veces profundo, cubriendo una gran nave de tipo salón, construida con muros de adobe y techumbre sostenida por pies derechos interiores, cubierta por troncos de palma o teja. La repetición permite inferir que estos templos presentaban planta renacentista con presbiterio de ángulo recto. En este aspecto planimétrico, en toda América el barroco aparentemente encontró dificultades insalvables para incorporar la espacialidad dinámica y compleja que implican los muros curvilíneos, las bóvedas ovoidales y las transparencias fenomenales profundas que caracterizan al barroco europeo. De todas maneras, y a pesar de la rigidez muraria, los espacios interiores presentaban una riqueza expresiva esencialmente barroca gracias a la exhuberancia de la ornamentación arquitectónica (retablos y altares) y estatuaría, la riqueza policroma de los revestimientos y la policromía dominante.³⁶ A pesar de que la planta de los templos de Moxos es una solución importada directamente, ésta sufrió modificaciones regionales, mayores que las reconocidas en la región andina, en dónde se aplicó literalmente.

Sistema constructivo maderero

El aporte original mojeño se reconoce primero en lo concerniente al proceso constructivo, el sistema estructural, la tecnología y los materiales de construcción empleados.

Todo ello se resume en un sistema estructural maderero y no en el sistema de muro portante, de adobe o piedra, que se aplica en la región andina. Al contrario de la zona andina, en donde la cubierta se constituye una de las últimas fases del proceso constructivo, en Moxos el proceso implica levantar la estructura de columnas madereras primero, cubrir la techumbre inmediatamente después, y sólo entonces se procede a la construcción de los muros, definición de vanos y enlosado del piso.

De hecho, los sacerdotes levantaron sus templos siguiendo el mismo procedimiento constructivo que los indígenas aplicaban en la construcción de sus chozas originales. En una carta de 1747, el padre José Gardiel explica el mismo:

“Todos estos edificios se hacen de diversos modos que en Europa, porque primero se hace el tejado, y después las paredes. Clávanse en tierra grandes troncos de madera, labrados a azuela. Encima de ellos se ponen los tirantes y soleras; y encima de éstas las tijeras, llaves, latas y tejado; y después se ponen los cimientos de piedra, y 2 ó 3 palmas hasta encima de la tierra y de ahí arriba es la pared de adobes, quedando los troncos o pilares, que aquí llaman horcones, en el centro de la pared, cargando todo el tejado sobre ellos y nada sobre la pared. Esto se hace por no haberse hallado cal en todo este territorio... Hágense en las naves de enmedio y en donde ha de ser la pared, unos hoyos de 9 pies de profundo y 12 ó 14 de círculo. Enlósanse bien, y con máquinas de arquitectura meten dentro los horcones labrados ya en forma de columnas, o cuadrados para después aforrarlos con tablas de cedro pintadas y doradas. Los 9 pies que quedan dentro están sin labrar, y aún con parte de las raíces del árbol para mayor fortaleza y se quema esa parte para que resista a la humedad...”³⁷

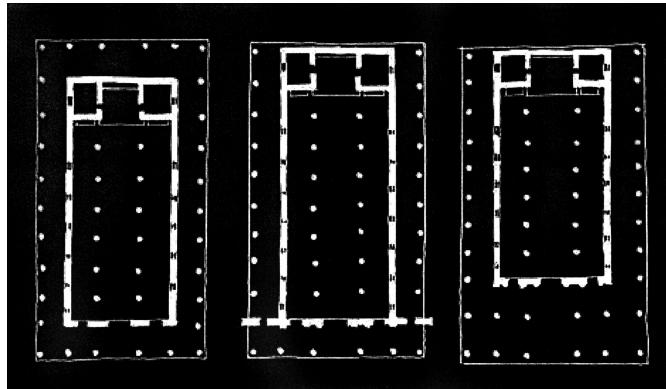
La aplicación de un sistema estructural maderero tiene que ver con varios factores condicionantes que obligaron a su elección y aplicación, prácticamente sin que exista otra alternativa posible. En primer lugar, la disponibilidad de madera de excelente calidad en la región no era algo que pudiera ignorarse, siendo su aprovechamiento algo inevitable, considerando además la familiaridad que tenía el indígena con la tecnología maderera, tanto a nivel del material, sistema y proceso constructivo. Por otro lado, éste no tenía experiencia con la piedra, generalmente inexistente en la región y cuando existía, no poseía las condiciones adecuadas para ser convertida en sillería estructural. Igualmente limitante resultó la inexistencia de yacimientos de cal, que tornó innecesaria la fabricación de ladrillo cocido en hornos, dejando como única alternativa el uso de adobes de barro cocido al sol, que sin ser un material

resistente, al no ser utilizado como elemento portante sino como simple división, y ser de fácil producción, cumplía a cabalidad con los propósitos.

Atrio y corredores perimetrales

El clima lluvioso y húmedo debió deteriorar rápidamente los muros de los primeros edificios construidos en el siglo XVII, lo que obligó a los sacerdotes a aplicar una solución tecnológica de fuerte impacto formal que protegiera a los mismos, como son los corredores cubiertos y los atrios frontales, a veces también posteriores. La ampliación de los faldones obligó a que sus aleros sean sostenidos con pies derechos de madera, adicionados tanto hacia los costados como hacia los frentes, generando un atrio (nártex) cubierto. Así surgió el templo maderero seudoperíptero de Moxos, de igual manera que las demás misiones jesuíticas de Chiquitos y el Paraguay.

El atrio cubierto es una solución única en la arquitectura colonial americana, así como el concepto de edificio períptero (Paraguay) o semiperíptero (Moxos y Chiquitos). Este espacio que servía de antesala de la portada, excepcional en América, aunque motivado por el rigor del clima tropical, debió contribuir particularmente a la escenificación de las complejas ceremonias y rituales urbanos de la iglesia, en donde participaba toda la población. Es, junto a las galerías laterales, un espacio que contribuye a reforzar el sentido barroco del espacio, al generar y expresar dinamismo y profundidad, dramatizando la policromía de la arquitectura y seguramente facilitando la complejidad y expresividad de la decoración efímera de las celebraciones religiosas.



Cuadro comparativo de plantas misionales. Esquemas ideales de Victor Hugo Limpias, 2002.

Algo muy interesante y digno de destacar de Moxos es que, a diferencia de los atrios cubiertos de Chiquitos y Paraguay en donde sólo avanzan una crujía o intercolumnio, en Moxos se llegó a adoptar dos y al parecer, hasta más intercolumnios, generando un atrio cubierto que más parecía un salón abierto con una superficie que debió variar entre 150 y 300 metros cuadrados, capaz de albergar centenares de fieles. Al parecer, esta solución más radical se dio después de la expulsión de los jesuitas, particularmente en San Ramón (ver el dibujo de Mercado), y después pudo haberse aplicado en Trinidad y otros templos.

Portada del atrio

Otro aspecto interesante y original de Moxos, es el tratamiento de la portada protegida por el nártex cubierto mencionado. Los dibujos de Mercado son los que mejor permiten reconocer las características curiosas e indudablemente barrocas de su decoración. Tanto en la simplicidad del tratamiento en Concepción de Baures y en la prolífica ornamentación de Magdalena, así como en Exaltación, San Joaquín y San Ramón, se reconoce el mismo concepto de pilastras adosadas a modo de cirios. Éstos por un lado sostienen el corredor maderero en voladizo que sirve tanto para interconectar las puertas del coro como para balcón a modo de capilla abierta; y por otro, estructuran la decoración de la portada de la misma manera que en un retablo.

Existe una contradicción importante entre el dibujo de Mercado de Concepción de Baures, y el grabado que incluye D'Orbigny en su monumental Viaje a la América Meridional. Una vez que Mercado dibujó y pintó personalmente el dibujo y que el grabado del naturalista francés fue realizado por encargo en Francia a partir de bocetos, debemos reconocer la precisión del primero. Tampoco hay que ignorar el hecho que el francés pudo perfectamente haber privilegiado en su boceto original el detalle de la portada, ignorando el atrio precedente, tal como lo hiciera años después el mismo Mercado cuando descarta intencionalmente el atrio del templo de Magdalena para dibujar con comodidad los detalles de la portada.³⁸

Los corredores o galerías exteriores y el gran atrio cubierto frente a la plaza, conforman una estructura semiperíptera, la cual genera un espacio semicubierto que mientras protege eficazmente a los muros de adobe de la lluvia y a los fieles del sol tropical; contribuye a la integración volumétrica de los templos con la fábrica urbana en su

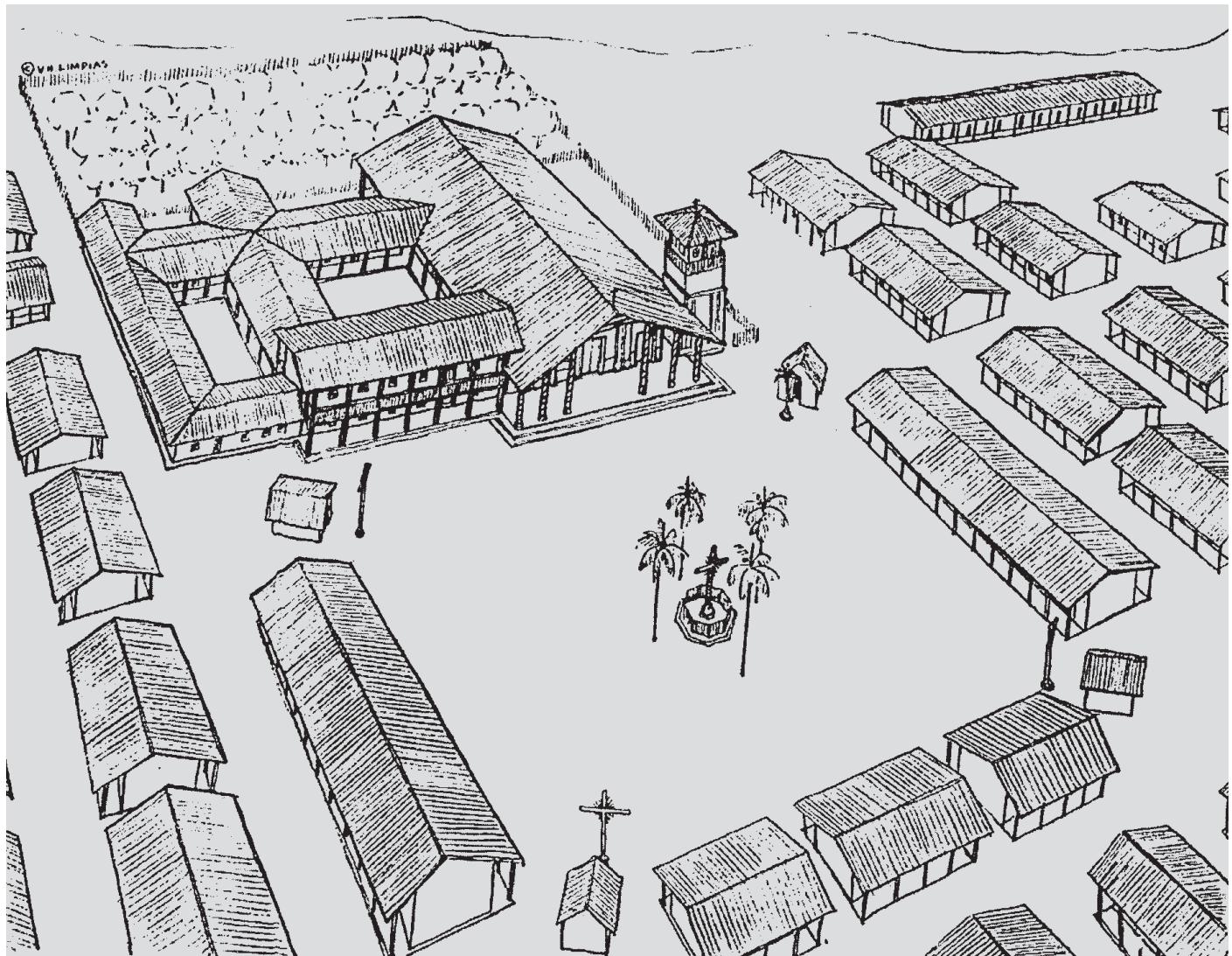
conjunto. El sentido dual de estos espacios, al reproducirse en las demás edificaciones de la misión, establece un sentido de unidad a todo el conjunto.³⁹

El interior de los templos exige una consideración importante, especialmente en lo que concierne a las "tres naves" que tanto mencionan los cronistas, sean misioneros u oficiales reales o de gobierno. De hecho, la solución espacial interna de Moxos, Chiquitos y Paraguay se encuadra mejor en el concepto de nave salón, muy común en el centro de Europa y bastante popular en el barroco.⁴⁰ Desde una perspectiva arquitectónica, las dos hileras de columnas madereras no necesariamente implican una subdivisión del espacio interior en tres naves, como popularmente se lo puede interpretar. La percepción del espacio en estos templos es total y no fragmentada, como ocurriría con una edificación levantada con pilares de ladrillo interiores y nave central de mayor altura con claristorio levantado sobre naves laterales de menor elevación.

En Moxos, así como en Chiquitos, sólo hay un gran espacio. Las columnas interiores sólo están allí porque tecnológicamente eran necesarias para lograr una capacidad funcional suficiente para que las dos mil o tres mil almas puedan caber en su interior. De haber existido los medios tecnológicos para salvar la luz del ancho del templo sin apelar a columnas intermedias, sin duda que se hubiera construido así. En otras palabras, las columnas interiores fueron el producto de una limitación tecnológica y no la consecuencia de un ideal arquitectónico, que por el contrario, buscaba más bien lograr la unidad y la integración espacial.

El modelo original, el punto de partida de los templos de Moxos, pudo haber sido el segundo templo de Loreto, inaugurado en 1691 luego del éxito de la primera fase de catequización. Altamirano lo describe como siendo "... de adobes crudos... su medida, ciento ochenta pies de largo y su latitud de sesenta pies geométricos; de tres naves, entablado con madera de cedro, su techumbre bien labrada. Tiene cinco altares cuyos tabernáculos se van haciendo labrados con toda curiosidad; y en particular el altar mayor con retablo igual a la capacidad del testero que termina el presbiterio de la Iglesia, tan cabal en sus medidas y entablados con sus nichos, columnas, cornisas y arquitraves como pudiera el maestro más inteligente y experimentado hacerlo".⁴¹

Al lado de la gran nave, se levantaban otras salas, también descriptas por Altamirano: "...la sacristía que está inmediata al templo (es) bien capaz, con alacenas suficientes para guardar los cálices consagrados y la boxilla toda que sirven a los santos sacrificios y al adorno especial en las



Reducción de Concepción, perspectiva general de la plaza, posas, templo y cuarteles. Dibujo de Victor Hugo Limpias, 2002.

fiestas más solemnes..." y más adelante dice que "...hay otra pieza menor que la sacristía y más curiosa en medio de la cual está la pila Bautismal con el sumidero necesario para desaguarla cuando convenga. Dicho bautisterio tiene inserta en la pared otra alacena cerrada con llave, dónde guardan las alhajas ordinarias para los bautismos... En dicha alacenita se guarda también las alhajas que sirven según el ritual de España en los matrimonios y velaciones..."⁴²

Gracias a las donaciones de Charcas y Lima al comienzo los templos de Moxos estaban bien provistos del material necesario para sus ceremonias y rituales, notablemente más complejos que los actuales. Altamirano indica que estaban "...sus Iglesias bien alhajadas con ornamentos ordinarios y ricos de todos colores y con lámparas bien grandes y curiosas, blandones y candeleros. Ultra de los cálices, custodias, prijides y vinagreras con salvillas, todo hecho de plata y aún ramos del mismo metal..."⁴³

La ornamentación arquitectónica del templo debió sustentarse en el tallado barroco (fuste salomónico) de las columnas interiores y exteriores, tal como nos las dibuja Mercado en el atrio de Exaltación; o en su defecto, pudieron ser de fuste simple, apenas ochavado, como se percibe en San Joaquín y Trinidad. Aunque los dibujos de Mercado no los muestran, por su poca precisión y distorsión de perspectiva, no debe descartarse el uso de arcos de arrioste entre columnas, tal como las vemos en Chiquitos. De hecho, cuando D'Orbigny escribe que la iglesia de Magdalena "...es muy amplia, construida en el gusto gótico... y pertenece al estilo más florido de la Edad Media..." no se puede dejar de pensar en las fotografías de Plácido Molina de la desaparecida iglesia de San Ignacio de Chiquitos. Para la primera mitad del siglo XIX, cuando el francés visita las misiones, la historia del arte y la arquitectura estaban en pañales, y hasta un erudito como D'Orbigny podía confundirse entonces. Mesa y Gisbert ya alertaron sobre esta evidente confusión.⁴⁴

Por otro lado, el contacto permanente de los misioneros con Lima permitió a los templos adornarse con gran cantidad de objetos adquiridos en los viajes. El P. Diego Francisco Altamirano indica que (El Padre Marban) "...volvió del Perú con provisión de alhajas, que de limosna adquirió, conducentes al adorno de las Iglesias, que liberal repartió entre todas..." para posteriormente indicar que "... para proveer de ornamentos a las Iglesias concurrieron los Rectores de los principales Colegios, cuales son el de San Pablo, del Cuzco, de Chuquisaca y Potosí..."⁴⁵ Tal aporte de Charcas y Lima no se limitaba a unos cuantos adornos,

sino que implicaba cantidades significativas de materia prima, además de grandes esfuerzos económicos y de transporte. El mismo Altamirano indica que "...desde que se comenzaron estas reducciones de los Moxos, año de 1675 hasta el presente, tiene gastados más de cien mil pesos, así en los costosos viáticos de los sujetos a los Moxos, que desde Lima son 600 leguas, como en ornamentos para las iglesias, cálices, píxides, custodias, lámparas, imágenes de talla y pincel, guiones con sus cruces de plata, pálicos, vestuario, sustento de vino y harina para las misas, chaquiras, cuchillos y demás donecillos para el atractivo y conversión de los indios..."⁴⁶

Con el tiempo, Moxos fue capaz de producir sus propios adornos. En este sentido, fue extraordinariamente importante el aporte de un grupo de misioneros centroeuropeos, entre los que destacan el germano Padre Borinie, los bávaros Adalberto Martereer y Franz Faltik, Juan Reher de Praga, Francisco Javier Durheim, de Augusta y Juan Bautista Koening. Aunque no se conoce exactamente las fechas en las que estuvieron trabajando en Moxos, lo debieron hacer entre 1716 y 1767, construyendo los templos, tallando retablos, esculturas y platería, construyendo muebles, y pintando murales y cuadros religiosos.⁴⁷ Así como Martin Schmid marcó el espacio barroco en las Misiones de Chiquitos, este grupo de arquitectos y artistas definió el barroco en Moxos, llamando poderosamente la atención la atención de viajeros como D'Orbigny, quien creyó, erróneamente, que las excepcionales esculturas de San Pedro de Moxos eran "...estatuas de madera esculpidas e Italia por los mejores maestros del siglo pasado..."⁴⁸

D'Orbigny remarcó que "...por sus monumentos, por el número de las estatuas de santos, por las joyas que adornaban a sus vírgenes y niños Jesús, por las planchas de plata que decoraban sus altares y, más que nada, por las hermosas tallas de madera de su iglesia, San Pedro no tardó en rivalizar no sólo con las catedrales de Europa, sino también con las más ricas iglesias del Perú. Cuando entregaron la misión a los curas, después de la expulsión de los jesuitas en 1767, inventariaron en ella 80 arrobas (casi 1.000 kilos) de plata maciza..." (Tomo IV, pág. 1476)..."⁴⁹

Existen algunas referencias a las ventanas y vidrios de estos templos. Al referirse al crucero del templo de San José, Altamirano indica que sus ventanajes "aclaran y hermosean" la iglesia. Por su parte, Mesa y Gisbert indican que los vidrios del templo de Trinidad llegaron desde Cochabamba en 1767.⁵⁰

Colegio de doble columnata maderera

El colegio y el templo se construían uno al lado del otro y definían todo un sector de la gran plaza. Generalmente se construían simultáneamente pero a veces el colegio se construía antes que el templo.⁵¹ Se trataba de un edificio multipropósito, con grandes salas que servían indistintamente de depósito, comedor, vivienda de misioneros, talleres y hospital, generalmente se construían transversales al templo y de una sola planta, aunque hay algunos de dos plantas como el de las misiones de Concepción, Magdalena y San Ramón, ésta última fundada después de la expulsión de los jesuitas. La disposición es completamente diferente a la de Chiquitos, en dónde se construía paralelamente al templo. Esta diferencia posiblemente se manifestó por influencia del modelo de disposición de los cabildos altoperuanos.

El plano que levantó D'Orbigny en Concepción, así como los dibujos de Mercado, permiten reconocer las características de la casa de los misioneros. Las habitaciones se construían alrededor de uno o dos patios, compartiendo los fondos con la iglesia, en lo que debió ser el huerto de los misioneros. Al igual que los templos, estaban rodeados de corredores cubiertos o galerías exteriores, inclusive dentro de los patios. Es posible reconocer en los dibujos cierta

ornamentación en las fachadas, ventanas balaustreadas de arco adintelado, portón principal en planta baja y puertas en la planta alta, cuando ésta existía.

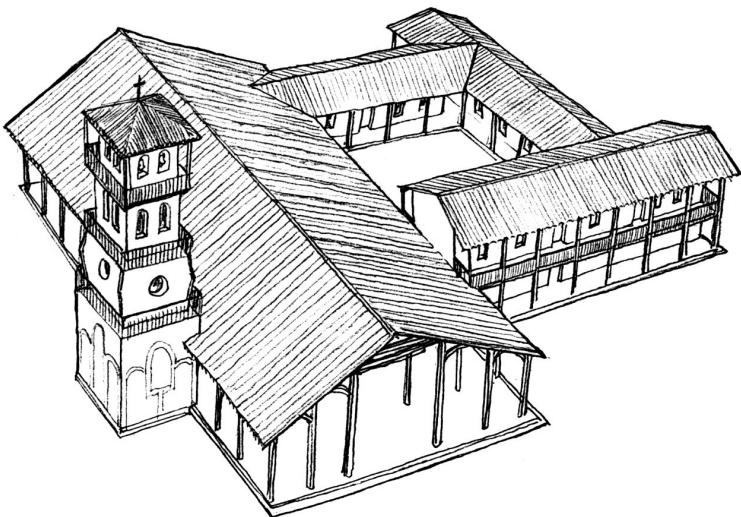
Campanario de adobe y madera

No son mencionados en las crónicas coloniales, pero sin duda debieron existir desde entonces, una vez que las campanas han jugado un rol importante en la definición de la vida misional, llamando a la oración, a misa, al velatorio, a la procesión, a la defensa y hasta al amor. Lo que primero se destaca de los ejemplos mojeños es la presencia de balconajes varandados, que sugieren su uso como puestos de observación o algo parecido.

Mercado nos permite reconocer sus cualidades mejor que cualquier otro. De hecho, dibuja cuatro de ellos: Magdalena, Concepción, San Joaquín y San Ramón, estos dos últimos post-jesuíticos (San Joaquín se trasladó en 1796). Los dos primeros presentan tres cuerpos, con el primero de base mayor y el tercero menor. Entre cada cuerpo existe un pasamanos, aprovechando la diferencia de anchura. En los dos casos, las campanas se encuentran en el tercer y último cuerpo, cubierto con techo piramidal de cuatro aguas, en cuyo vértice se ubica una cruz. En el caso de Magdalena se trata de una edificación de gran altura, aparentemente más alta que la cumbre del templo.

El campanario de San Joaquín es el de menor envergadura aparente (hay que dudar de las proporciones de Mercado) y cuenta con sólo dos cuerpos, pero siguiendo la misma lógica estructural de los anteriores. Por su parte, el de San Ramón, el más nuevo de los tres, es también el de mayores dimensiones y complejidad. Se trata de una estructura de cuatro cuerpos que necesariamente debió superar con creces la cumbre de su templo. El último cuerpo parece haberse resuelto con balcones en voladizo colgados de la cubierta.

El abalconamiento de los campanarios no solamente sugiere su utilización como puestos de control u observación, que aprovechaban la larga visualización que permite la planicie mojeña, sino que también pudieron ser aprovechados como puestos de control interno en la comunidad. Es también legítimo imaginar a estos balcones ocupados por quienes participaban de las diversas festividades religiosas, contribuyendo a la escenografía barroca de la época. De esta manera, los campanarios mojeños coinciden con los dos criterios de intervención:



Reducción de San Ramón, perspectiva del templo y colegio. Dibujo de Victor Hugo Limpias, 2002.

el industrial y el religioso, y se entienden desde ambas perspectivas.

CONCLUSIONES

En general, la manipulación teatral de la realidad que supone la construcción del espacio misional en Moxos, fue básicamente influenciado por dos preocupaciones articuladas y complementarias entre sí: la espiritual y la productiva. Mientras la primera se concentraba en la catequización permanente de los indígenas, y para ello construyó y estructuró un espacio capaz de recordar sistemática y permanentemente la presencia de la divinidad en la misión; la segunda preocupación fue capaz de modificar y complementar la estrategia urbanística adoptada, con tal de lograr una mayor eficiencia productiva.

De todas maneras, el sentido espiritual y el interés productivo, si bien se complementan, en ningún caso pueden interpretarse como dos dimensiones paralelas igualmente significativas. Sería injusto pretender que los misioneros valoraran equitativamente a esas dos preocupaciones, pero es también cierto que comprendían la necesidad de convertir su proyecto en una experiencia sostenible.

Un segundo par de influencias contribuyeron a determinar el resultado misional material. Estas son la cultura indígena y la geografía mojeña. Lo indígena incorporó diferentes procesos constructivos (sistema

maderero y cubierta) y elementos espaciales (cuarteles) y al mismo tiempo confirmó el uso de otros (plaza, calles y avenidas) al serles familiares. Como resultado de esa amalgama de influencias recíprocas, se destacan cinco características como particulares a Moxos, diferentes a la arquitectura maderera de Chiquitos y Paraguay. Primero, la plaza con posas y cruces puntuadoras y jerarquizadoras del espacio central; segundo, el atrio profundo del templo, con dos o más crujías semicubiertas; tercero, la decoración con pilastres-cirios en las portadas; cuarto, la disposición del colegio en frente abierto hacia la plaza y transversal al templo, y quinto, la definición de los campanarios con balcones, cualquiera haya sido la función de éstos.

Se puede afirmar que las peculiaridades de la arquitectura y el espacio urbano construido originalmente en las misiones de Moxos permiten reconocerlas como una experiencia cultural material que va más allá de ser reconocida como variante regional más precisa del barroco en América (“barroco misional”, “barroco amazónico”, “barroco maderero”, “barroco mestizo”), pudiendo simplemente calificarse como urbanismo y arquitectura misional mojeña.

En síntesis, en Moxos el barroco fue un instrumento de catequización y también un incentivo a la producción, lo que es equivalente a decir que en las reducciones mojeñas hubo tanto un barroco religioso como un barroco industrial, ambos desarrollados con la sofisticación y la sistematización propias del espíritu integrador y articulador del misionero jesuíta.

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- ¹ Sobre las obras hidráulicas construidas por las culturas precolombinas en la sabana beniana ver Denevan, William, *La geografía cultural aborigen de los llanos de Moxos* (La Paz: Juventud, 1980).
- ² Block, Davis, "La cultura reduccional en los llanos de Mojos" en *Historia Boliviana* (Sucre: 1997) pág. 41. (Citado por Calmotti, *op. cit.* pág. 152, Nota N° 2).
- ³ Sobre la labor de Roth en Chiquitos ver Limpias Ortiz, Victor Hugo, "Hans Roth Merz: el arquitecto de la selva" en *Revista Fundación Cultural Banco Central de Bolivia N° 10* (La Paz: enero-marzo 2000) pp. 7-13.
- ⁴ Incluye interesantes fotografías del arte mojeño Becerra Casanovas, Rogers, *Retablos coloniales del Beni* (Santa Cruz: 1985). Por su parte, en la pág. 80, Carvalho Urey, Antonio, *Visión del Beni* (Trinidad: 1978) incluye una fotografía de restos de columnas.
- ⁵ Parejas Moreno, Alcides, *Historia del Oriente Boliviano: S. XVI y XVII* (Santa Cruz: UAGRM, 1980) pág. 89.
- ⁶ García Recio, José María, "Los jesuitas en Santa Cruz de la Sierra hasta fines del siglo XVII: la actividad misional y sus limitaciones" en *Historia y Cultura N° 16* (La Paz: octubre, 1989) pp. 20-40.
- ⁷ *Ibid.* pp. 20-40.
- ⁸ Block, David, *La Cultura Reduccional de los Llanos de Mojos* (Sucre: Historia Boliviana, 1997) pag. 107.
- ⁹ Ver los capítulos correspondientes a la economía misional en Block, *Ibid.* 107-123 y en la "Introducción" de Josep Barnadas al libro del Padre Éder, Francisco J., *Breve Descripción de las reducciones de Mojos* (c.1772; Cochabamba, 1985) pp. LVII.
- ¹⁰ Block, *Ibid.* 115 y Barnadas, *Ibid.* LIX.
- ¹¹ Block, *Ibid.* 114-115.
- ¹² Mientras Block indica (*Ibid.* pág. 116) el déficit, Barnadas cita a Aimeric indicando el notable excedente (Barnadas, *Ibid.* pág. LVIII).
- ¹³ Block, *Ibid.* 117 y Barnadas, *Ibid.* pág. LVIII.
- ¹⁴ Según Barnadas, *Ibid.* pág. LVIII, citando a Cushner (1980: 41).
- ¹⁵ Block, *Ibid.* 118.
- ¹⁶ Block, *Ibid.* 120-121. Block compara esta cantidad con los 17.314 pesos que demandaba la administración del Obispado de Santa Cruz.
- ¹⁷ Block, *Ibid.* 123.
- ¹⁸ Page, Carlos, *El Camino de las estancias* (Córdoba: Comisión del proyecto, 2001) pág. 116.
- ¹⁹ Block, *Ibid.* 106-107.
- ²⁰ Moreno del Rivero, Gabriel René, *Catálogo del Archivo de Mojos y Chiquitos* (Santa Cruz: El Mundo, 1986). pág. 169-170.
- ²¹ Chávez Suárez, José, *Historia de Moxos* (La Paz: Don Bosco, 1986) 2d. Edición. Pp. 304-306.
- ²² Gutiérrez da Costa, Ramón y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "Territorio, Urbanismo y Arquitectura en Moxos y Chiquitos" en Querejazu, Pedro (Editor) *Las Misiones Jesuíticas de Chiquitos* (La Paz: Fundación BHN, 1995) pp. 305-394.
- ²³ Las motivaciones conceptuales de estos aspectos, se las analiza en detalle en Parejas Moreno, Alcides y Suárez Salas, Virgilio, *Chiquitos: Historia de una Utopía* (Santa Cruz: UPSA, 1992).
- ²⁴ D'Orbigny, Alcide, *Viaje a la América Meridional* (La Paz: IFEA, 2002); Tomo IV, pág. 1479-80. Tomo IV, pág. 1433 para la primera cita, y pág. 1437 para la segunda.
- ²⁵ Sobre estos aspectos del urbanismo indígena, ver Limpias Ortiz, Víctor Hugo, *Santa Cruz de la Sierra: arquitectura y urbanismo* (Santa Cruz: UPSA, 2001) pág. 16-17 y notas n° 15, 16, 17 y 19 del Capítulo 1, y también Limpias Ortiz, Victor Hugo. "Arquitectura del Barroco Misional en Moxos" en Barroco Andino (La Paz: Unión Latina, 2003) pp. 161-174.
- ²⁶ Éder, pág. 357. Esta medida equivale a poco más de 120 metros.
- ²⁷ Éder, *Ibid.* pág. 357.
- ²⁸ Ver Mesa, José y Gisbert, Teresa, *Iglesias con atrio y posas en Bolivia* (La Paz: ANCB, 1961), *Monumentos de Bolivia* (La Paz: Gisbert, 1978; 2002), *Arquitectura Andina* (La Paz: Embajada de España en Bolivia, 1985; 1997) y Gutiérrez, Ramón, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica* (Madrid: Cátedra, 1983).
- ²⁹ Éder, *op. cit.* pág. 357. Según Nota 19 del editor.
- ³⁰ Éder, *op. cit.* pág. 355.
- ³¹ Moreno, *op. cit.* pág. 68.
- ³² Éder, *op. cit.* pág. 356.
- ³³ Ver Mesa, José y Gisbert, Teresa, *Monumentos de Bolivia* (La Paz: Gisbert, 2002). "... en Trinidad... la iglesia fue ideada por Barace "de su propia imaginación", citando al P. Diego Eguiluz en su *Historia de la Misión de Moxos*, c. 1700 (Lima: 1884).
- ³⁴ Altamirano, Diego Francisco, *Historia de la Misión de los Mojos* (c. 1710; La Paz: IBC, 1979). Pág. 72.
- ³⁵ Altamirano, *Historia ... op. cit.* Pág. 76-77.
- ³⁶ Al respecto de la necesidad de entender el barroco americano bajo criterios diferentes del europeo, ver Gutiérrez, Ramón, *Arquitectura ... op. cit.* pág. 104-105.
- ³⁷ Ver Roth, Hans, "Lo que entonces sucedió" en Bösl, Antonio Eduardo, *Una Joya en la selva boliviana* (Concepción: 1987) pág. 35, citando a Furlong, G., José Cardiel, S.J. y su *Carta-Relación de 1747*, 1953, pág. 154.
- ³⁸ Ver D'Orbigny, *op. cit.*
- ³⁹ Sobre el tema, ver el análisis exhaustivo que hace Ramón Gutiérrez en *Arquitectura ... op. cit.* pág. 211-213
- ⁴⁰ Un ejemplo temprano de templo tipo salón es San Juan Bautista de León, Nicaragua, de 1547, cuyo tratamiento interior maderero es muy similar al de los templos de Moxos y Chiquitos.
- ⁴¹ Altamirano, *Historia ... op. cit.* Pág. 72-73.
- ⁴² Altamirano, *Ibid.* pág. 73-74.
- ⁴³ Altamirano, *Ibid.* pág. 98.
- ⁴⁴ Mesa, Monuments... Pág. 263; y para la cita de D'Orbigny ver *Viaje... op. cit.* Tomo IV, pág. 1441.
- ⁴⁵ Altamirano, *Ibid.* Pág. 202 para la primera cita y pág. 100 para la segunda.
- ⁴⁶ Ver "Breve Noticia de las Misiones de Moxos" en Altamirano. *Ibid.* pág. 216.
- ⁴⁷ Éder, *Ibid.* Pág. 358 con las Notas 21 y 23. Ver también a Mesa, José y Gisbert, Teresa, *Monumentos de Bolivia* (La Paz: Gisbert, 2002). pág. 263, comentarios sobre Martereer; y sobre los demás, en la pág. 267. Ver también el trabajo de Franca Calmotti "La actividad del hermano Adalberto Martereer en las misiones de Mojos" en *Festival Internacional de Música "Misiones de Chiquitos": III Reunión Científica* (Santa Cruz: agosto, 2000) pp. 151-176.
- ⁴⁸ D'Orbigny, *op. cit.* Tomo IV, pág. 1479-80.
- ⁴⁹ D'Orbigny, *op. cit.* Tomo IV, pág. 1476. José de Mesa y Teresa Gisbert indican, a nuestro entender con acierto, que el viajero francés no sabía de la existencia de tantos misioneros expertos y por lo tanto, atribuyó a italianos las piezas que vió en San Pedro. Ver Mesa, *Monumentos... op. cit.* pág. 263.
- ⁵⁰ Altamirano, *Historia ... op. cit.* Pág. 77 y Mesa, *op. cit.*, pág. 262.
- ⁵¹ Caso de Concepción de Baures, según Altamirano, *op. cit.*, pág. 134.



José de Mesa - Bolivia / José Correa Orbegoso - Perú



EL BARROCO MESTIZO EN LA COSTA DEL PERÚ: LA IGLESIA DE SANTIAGO DE HUAMÁN EN TRUJILLO



Hs posible que Huamán fuera un asiento indígena prehispánico que luego sirvió de base al pueblo producto de las reducciones ordenadas por Toledo en 1570-80. En 1551 ya se menciona en las actas del Cabildo “la calle que va hacia lo de Guamán” y en 1558 en la concesión de una “chacra camino de la mar” a Juan Gallego se menciona como uno de sus linderos de “palyzada que tiene el prinzipal Guamán”.

Huamán a través de los siglos XVI y XVII, fue pueblo muy activo y estuvo íntimamente ligado a la vida de la ciudad. Las labores de su gente se repartían entre la pesca y la agricultura; la primera era intensa y de ella se surtía Trujillo. Con este motivo surgieron dificultades entre el Cabildo de la ciudad y los indios pescadores, quienes alrededor de 1600 se quejan al Virrey que se les obliga a traer el pescado que colectan y venderlo a precios señalados. Este falló en sentido que los indios de Huamán siguieran trayendo el pescado a Trujillo pero que se les dejara en libertad en cuanto a la venta y precios.

Las reducciones se efectuaron no sin resistencia de los indios que deseaban permanecer en su anterior sistema y modo de vivir. La instrucción religiosa, que era parte fundamental de la vida virreinal, se impartió por los doctrineros y se sabe que Huamán formó un anexo de la Parroquia de Moche, encargada de los Mercedarios.

La actual fisonomía actual de esta iglesia data de la segunda mitad del siglo XVII. Así resulta de compararla con los términos del contrato por el que dos benefactores de la obra encargan en 1675 al maestro ensamblador Martín Ximénez para hacer “la obra de la iglesia de dicho pueblo de Guamán, en la forma siguiente: todo el cuerpo de la

dicha iglesia de tixera, una sesma de peralte, una tercia de luz, su cinta y saetino que haga cuadro su tabla, con que tan solamente se me den... las paredes hechas, lo que demandare el arco”. Este contrato, uno de los más esclarecedores de la carpintería de lo blanco trujillana, pone en evidencia como eran las cubiertas, para la segunda mitad del siglo XVII, de muchas iglesias de la región costera del Perú.

Como se ve, el maestro pide que antes de iniciar su obra estén levantados los muros “lo que demandare el arco”; se refiere al arco triunfal que separa el presbiterio de la nave y que generalmente produce una mayor altura en el primero respecto a la segunda. La cubierta sería de “tixera” o sea par y nudillo, con tablas cuya unión cubre la “cinta y saetín”, produciendo estructurales y decorativos cuadrados en los faldones y el harneruelo. Aparentemente la nave de la iglesia se edificó entera, al darse las paredes hechas, aunque es posible que como en otros casos, se aprovechasen los cimientos o parte de los muros de la primitiva estructura.

Dentro del contrato el pago resulta curioso: Ximénez recibiría por su trabajo “dos negros bosales, de la partida congos, marcados con la marca del margen sobre la espaldilla derecha, de edad de 25 años poco más o menos...”

De fecha anterior o cercana a esta cubierta de la nave serían dos bóvedas de arista en ladrillo que cubrían una el presbiterio y la otra un espacio anterior, quizá pensado para crucero, aunque, dada su posición nada frecuente en las naves principales de las iglesias trujillanas, podrían también ser resultado de la moda de bóvedas de mampostería que surge en la ciudad durante las últimas décadas del XVII y dura hasta el sismo de 1759. Este

“arruinó casi del todo” la iglesia “hermosa y decente”, informa Feijoó. La reconstrucción subsecuente a esta catástrofe debe de haber mantenido gran parte de la fisonomía anterior del templo y sido ejecutada con prontitud ya que éste no se halla mencionado en la relación del Obispo Martínez Compañón señalándolas iglesias hechas de nuevo o refaccionadas durante su episcopado.

La planta de Huamán no ha experimentado a través de los siglos mayores modificaciones y pertenece al extenso grupo de iglesias o parroquias de indios de la etapa renacentista que se extendió por todo el Perú: el tipo de nave alargada, algunas veces con ábside achavado, muros de adobe y cubierta de madera de par y nudillo. Un arco triunfal separaba la estrecha y alargada nave del presbiterio, cuya altura era mayor, produciendo la característica silueta lateral de techo quebrado, que aún puede verse en la sierra y el altiplano. El cambio de gustos, los sismos que han azotado cubiertas de madera en climas húmedos, son responsables de que pocas de estas iglesias de la costa se puedan encontrar conservando su forma y estructura originales.

En cuanto a la cubierta, en fotografías de H. Brünning (1896), se aprecia claramente las dos aguas que corresponden a una estructura de par y nudillo, sin que sea la que se levantó en 1675 por el contrato ya citado o uno posterior. En otras vistas de 1958, esta cubierta ha desaparecido, mas no la clara impronta de su estructura al empotrarse en el hastial de fachada y cubo de la cúpula.

Por el estilo, tanto las torres como las cúpulas son muy posteriores. En cuanto a las primeras, no se hallan integradas a la planta, siendo usual que las iglesias renacentistas y del XVII carecieran de campanario o tuvieran espadañas. Probablemente levantadas durante la segunda mitad del XVIII, las torres se inspiran en otras iglesias de la ciudad; los cubos son obviamente copia de La Compañía de Jesús, que cuando se hallaba en su esplendor debió ser iglesia admirada. Los campanarios que en este caso son cuadrados, copian los de la Catedral en sus rasgos generales, aunque omiten algunos detalles como el tambor octogonal que precede a las cúpulas.

En cuanto a la cúpula, su trazo y proporciones no concuerdan en absoluto ni con la planta rectangular del espacio interior que cubre, ni con la volumetría exterior. Es de quincha, estructurada en gran parte con madera aserrada y al interior se han improvisado una pechinas para disimular la desadaptación. Es obra posiblemente de fines del siglo pasado, apreciándose ya en fotografías de 1896.

Sin embargo, lo más importante de la iglesia de Huamán como ya señalaba Wethey, es la portada de pies de la iglesia que se abre a la plaza, donde se conjugan una

vez más los elementos indígenas e hispánicos para crear una de las más hermosas obras de la arquitectura virreinal, donde se cumple lo señalado en estudios dedicados al tema: La persistencia del arcaísmo como elemento formal y previo hacia el arte mestizo del siglo XVIII. La fachada es como composición arquitectónica, muy sencilla y gemela en su trazo a la de Santa Ana de Trujillo.

En el siglo XVIII, sin duda después del terremoto de 1759, se añade la decoración que actualmente tiene la portada y que ostenta claramente los caracteres del llamado “estilo mestizo” o barroco andino, que se desarrolla fundamentalmente en la zona de las tierras altas: Cajamarca, Arequipa, orillas del lago Titicaca, La Paz, Potosí. Consiste en la ornamentación con mano de obra indígena sobre las estructuras arquitectónicas europeas e inclusive muchas veces temática de flora y fauna nativa como monos, papayas, kantutas, chinchillas, vizcachas, etc. y otros de la etapa manierista como el águila bicéfala, la sirena, mascarones y el “hombre verde”.

En la portada de Huamán aparecen algunos de los temas antes mencionados. Obvio es decir que la temática religiosa continúa con su simbolismo y significación a través del mestizo, como lo había sido durante el renacimiento y el barroco. Aquí esta temática está representada por: El apóstol Santiago Matamoros, titular de la iglesia, San Pedro Nolasco, San Ramón Nonato y un Papa también mercedario en las hornacinas del primer cuerpo: Cristo Niño y San Juanito en las superiores y en la de remate, la Virgen de la Merced con cautivos, a la que rinden veneración ángeles portadores de flores. En el friso aparecen ángeles tenantes y “vestas” alternados y los tenantes se repiten en la cornisa del frontón de remate del hastial. La rosca del arco de la puerta lleva querubines y en las enjutas de éste aparece el tema que le da especial interés y valor al conjunto: dos sirenas tocando guitarra.

El tema de la sirena, ya estudiado por varios autores, se da en muchos monumentos del sur del Perú y Bolivia, como uno de los de mayor valor simbólico en el arte virreinal. Por el contrario, en México y otras partes de iberoamérica, la sirena es escasa o no aparece en la decoración. La sirena es tema antiguo de la simbología europea, cuyos orígenes se remontan a la Grecia arcaica; de allí pasó al mundo clásico y de éste al cristianismo medieval, que lo transmitió al renacimiento, viniendo luego a culminar en el barroco mestizo del XVIII en tierras del virreinato peruano. Como es sabido, de acuerdo a los tratadistas de símbolos y emblemas del manierismo, la sirena es símbolo del mal y del pecado. Con su doble apariencia de bella mujer de la cintura para arriba y de pez hacia abajo, emite música y cantos subyugantes que atraen

a los navegantes y cuando estos embelesados acuden al llamado de la belleza exterior, son desengaños por el monstruo cuya parte inferior es cola de pez. También se han realizado estudios sobre un origen indio paralelo al europeo, para la sirena.

El simbolismo completo de las portadas mestizas del XVIII es difícil de interpretar, especialmente en nuestra época, que se halla alejada del pensamiento, ideas y significado de la cultura barroca. En esta portada se aprecian dos planos: el terrestre limitado al primer cuerpo y el celeste, en el segundo. En la parte terrestre se hallan entre columnas los santos mercedarios y el apóstol Santiago, sustentando el edificio de la iglesia; a los costados del arco y recostada sobre el mismo están las sirenas, que tientan a los mortales y que también representan a la nueva Era, causante del pecado. En el friso del orden están los ángeles que sostienen el mundo celeste y en el segundo cuerpo se repiten sosteniendo al empíreo en que se hallan Cristo y San Juan, teniendo por remate a la Virgen de La Merced. María triunfa sobre el pecado, es la antítesis de Eva, la sirena y hacia ella converge toda la composición. Las vestas del friso son también símbolos de María. Sobre tres de las cinco pirámides que coronan la portada, se han colocado tallas de madera que al parecer representan la Fe, la Esperanza y la Caridad. Por su avanzado estado de deterioro, es difícil precisar su época.

La portada de Huamán es estilísticamente heredera del mestizo cajamarquino. Así lo indica la disposición general y características de la ornamentación: los santos en las hornacinas y los ángeles en San Antonio y Belén de Cajamarca que son sustituídos por las sirenas de Huamán. El segundo cuerpo de San Antonio y Belén, con sus esculturas únicas, se hallan representadas en Huamán con idénticos elementos. La hornacina superior, fuera del conjunto arquitectónico repite lo que existe en la ciudad de la sierra.

Por supuesto que al no ser abundante la piedra, todos los altorrelieves de la decoración de Huamán son de argamasa de cal, yeso y arena, sobre el muro de soporte de estructura mixta de adobe y ladrillo, siendo de este último las columnas y molduraciones. Debajo de la pintura reciente, que presenta en blanco el orden y relieves sobre fondo celeste y antes amarillo, subsiste la rica policromía original, que además del blanco y negro, combina los colores tradicionales rojo almagre, amarillo oropimente y azul añil.

La iglesia de Huamán, con la decoración de su gran portal, es el único ejemplo de estilo mestizo religioso en la costa peruana. Joya del arte indígena de su época entroncado

en las orillas del Pacífico con las estructuras y modelos hispánicos.

CONCIERTO, MARTÍN XIMÉNEZ CON LORENZO DE FIGUEROA Y JUAN LÓPEZ

Leg. 234 - Fol. 132 vta. Vicente Salinas, 1675.

Sepan cuantos esta carta vieran como yo Martín Ximénez, maestro ensamblador, vecino de esta ciudad de Trujillo del Perú, otorgo que soy concertado con el Alférez Juan López y Lorenzo de Figueroa, residentes en esta ciudad, que están presentes; en tal manera que tengo de ser obligado que para el día fin del mes de Abril, próximo venidero de este presente año que estamos en 1675, daré acabada y hecha por mis manos, a satisfacción del Reverendo padre Prebendado, Fray Roque de Mesa, cura y vicario del pueblo de Guamán, de la jurisdicción de esta ciudad, la obra de la iglesia del dicho pueblo de Guamán, en la forma siguiente:

Todo el cuerpo de la dicha iglesia de Tixera, una sesma de peralte, una tercia de luz, su cinta y saetino, que haga cuadro su tabla; con que tan solamente se me den por el dicho Padre Fray Roque de Mesa, las paredes hechas, lo que demandare el arco; en la cual dicha obra me obligo de poner mis manos y los peones y herramientas necesarias, y lo comenzaré desde hoy día de la fecha de esta escritura, sin alzar mano de ella hasta que se acabe. Por cuyo trabajo y ocupación que he de tener, los dichos alférez Juan López y Lorenzo de Figueroa me han dado, y de ello confieso haber recibido, realmente y con efecto, dos negros bosales, de la partida des casta congos, marcados con la marca del margen sobre la espaldilla derecha, de edad de 25 años poco más o menos, de que me doy por buen contento y entregado a mi voluntad y porque su entrega y recibo de presente no parece de presente, renuncio la ecepción y leyes de la entrega y prueba del recibo como en ellas se contiene; y si por mi parte no cumpliero lo suso dicho, cumplido que fuere el dicho plazo, me obligo a devolver y entregar a los dichos alférez, dichos dos negros, y consiento y tengo por bien, me los puedan quitar y sacar de mi poder (—), en la ciudad de Trujillo del Perú en 20 días del mes de febrero de 1675.

Martín Ximénez

Lorenzo Figueroa ante mí
Juan López Vicente Salinas

LA PORTADA

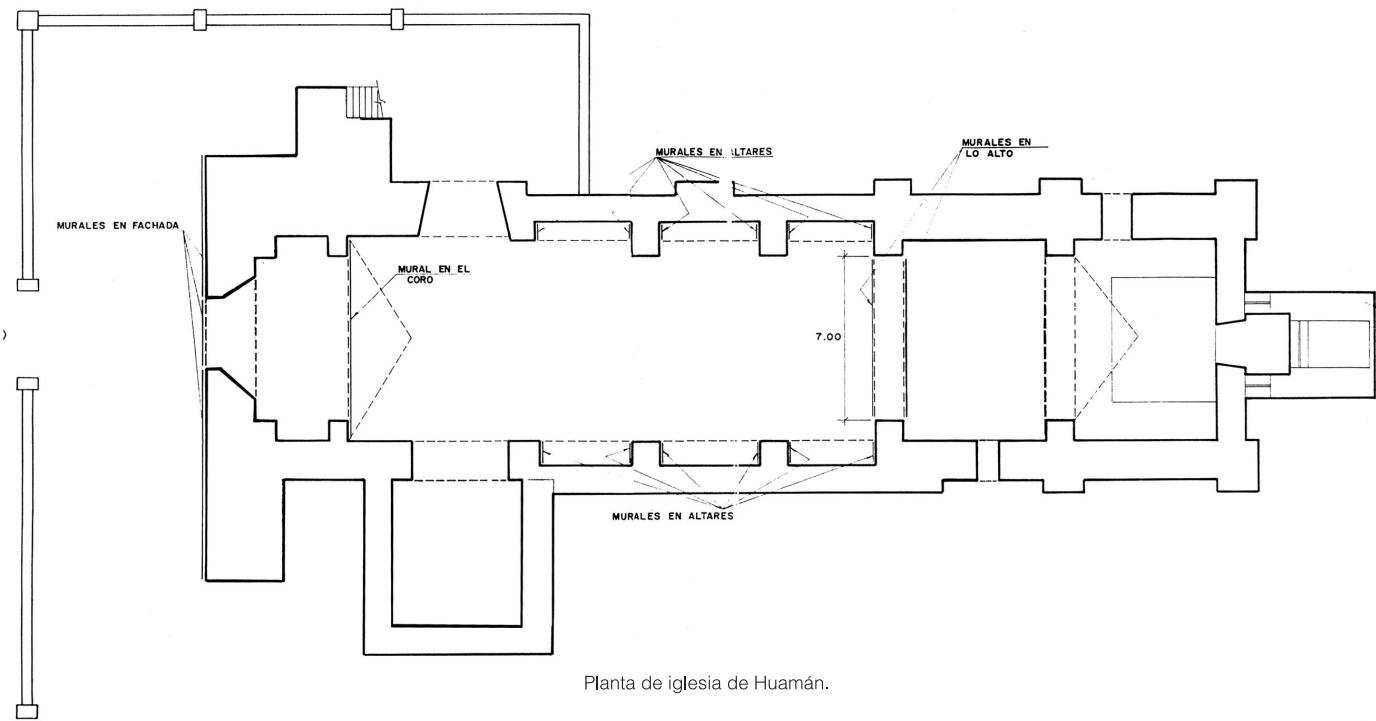


Las sirenas con guitarra ubicadas en las enjutas, se aprecian los ángeles en la rosca el arco. ↗



En el intercolumnio se ubican hornacinas con imágenes de Santiago y un Papa mercedario. ▼

PLANTA



Planta de iglesia de Huamán.



Iglesia de Huamán, (después de su restauración). ►



Andrés Eichmann Oehrli / Bolivia



LA COLECCIÓN MUSICAL PLATENSE:
ENTRE LOS CANCIONEROS MUSICALES Y LA LITERATURA
DE CORDEL



1. LA COLECCIÓN PLATENSE

*P*rocedentes de la Sala Capitular de la Catedral de La Plata, hoy Sucre¹ (Bolivia), y de la Biblioteca del Oratorio de San Felipe Neri de la misma ciudad (Colección Julia Elena Fortún), dos conjuntos de manuscritos fueron reunidos en la colección musical del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB). Esta colección es uno de los más valiosos repositorios musicales en número y en calidad de todo el continente.² Preserva alrededor de mil trescientas obras polifónicas, buena parte de las cuales están en castellano y unas pocas en italiano. Las demás son piezas litúrgicas en latín.

Por las fechas que llevan, los manuscritos son testimonio de un arco temporal de va desde la década de 1680 hasta la de 1820; los que corresponden a los primeros años del siglo XIX constituyen una cantidad poco significativa.³

Debo aclarar que en esta exposición me referiré a materiales de una colección musical, como queda dicho; sin embargo, no lo haré desde las disciplinas musicales sino desde la Filología.

Para dar una idea general temática del conjunto de la colección, recordemos, en primer lugar, que la mayoría de las piezas son “divinas”, es decir religiosas, como es esperable por los ámbitos en los que fueron conservadas. La presencia de obras “humanas”, que constituyen una pequeña proporción, puede deberse a variados motivos. Entre ellos está la reutilización de una misma música para un texto distinto, como consta en varios manuscritos que muestran trovas divinas bajo un texto de letras humanas, y al revés. Puede conjeturarse, además, que los músicos que integraban la Capilla Musical de la Catedral tuvieran como base de

operaciones dicho recinto, y que allí guardaran también las piezas cuya ejecución tendría lugar en otros sitios. También hay que tener en cuenta la utilización del recinto de las iglesias para la representación de comedias, si bien el número de piezas con música de comedias es pequeño.⁴ Un ejemplo de música de comedia conservado en la colección es el objeto del trabajo que presentará Carlos Seoane precisamente en este mismo Encuentro. Por último, los encargos al maestro de capilla y a los músicos en ocasiones podrían provenir de la misma persona, que regulaba la actividad de la capilla catedralicia y que pagaría aparte, como mecenas, otras presentaciones musicales: el Arzobispo, y en su ausencia, el Deán y Cabildo.

Entre las piezas “divinas” de la colección hay más de doscientos ítems⁵ dedicados a distintos misterios de la vida de Jesús; unos ciento treinta a misterios y advocaciones de Santa María y otros sesenta, aproximadamente, celebran a alrededor de treinta santos. De las piezas dedicadas a María las más numerosas (unas sesenta y dos) corresponden a la Natividad, que en La Plata es la Guadalupe de origen extremeño.

Para dar una idea general de la disposición del material, diré que casi en su totalidad se encuentra en conjuntos de hojas sueltas (de unos 315 por 215 milímetros),⁶ cada una de las cuales (llamadas particelas) contiene la música correspondiente a un instrumento o a una voz; cuando se trata de particelas para cantores, viene el texto debajo del pentagrama. La carilla externa de la primera hoja suele hacer de portada y la interna presenta por lo general la parte del “bajo continuo”, es decir la que ejecuta la mano izquierda del acompañamiento (órgano o clave), que se

complementa con las improvisaciones armónicas que ha de realizar la mano derecha.

Como material para un filólogo, estos textos tienen sus peculiaridades, ya que la fijación del texto se hace posible, en muchos casos, una vez restablecida la partitura, es decir, un documento que permita observar en un golpe de vista lo que cantan las distintas voces. Esta puede hacerse materialmente (por escrito), o bien, si se numeran cuidadosamente los compases de cada parte suelta, se puede seguir lo que cantan las distintas voces que alternan en contrapunto o que coinciden en armonías verticales, a lo largo de toda la obra. En cualquier caso, se debe llegar a lo que podríamos llamar la *base textual*. Cuanto mayor sea la riqueza contrapuntística de la obra musical, más morosa será esta tarea. Como trabajo posterior, es necesario eliminar las reiteraciones que solamente tienen sentido en el canto de la pieza, establecer la versificación, la puntuación y la acentuación, todo lo cual es indispensable si se pretende llegar a textos con sentido. También es necesario proceder a la normalización ortográfica, según un criterio definido, y señalar en el aparato de notas las variantes, las cuales en ocasiones son verdaderas trovas que, cuando ocupan gran parte del texto en un segundo renglón bajo los mismos pentagramas, obligan a considerar la presencia de dos obras literarias distintas. Por último, la presencia de vocabulario fuera de uso en la actualidad, la de relaciones intertextuales y las alusiones que hacen referencia a tradiciones literarias o a realidades que corresponden a la situación cultural o histórica, todo ello ha de ser objeto del aparato de notas.

ENTRE LOS CANCIONEROS MUSICALES Y LA LITERATURA DE CORDEL

Nuestros manuscritos presentan la doble paradoja de encontrarse a medio camino entre uno y otro tipo de documentos. No llegaron a manifestarse como literatura de cordel por una limitación verificada localmente; y un simple cambio de usos ligados a determinadas épocas impidió que pudiera conocérselos en un *cancionero musical*.

La mayoría de las obras de la colección tienen casi todas las características que suelen indicarse para las que se encuentran impresas en los cuadernos de pocas hojas (entre cuatro y dieciséis) que circularon por toda Iberoamérica, llamados pliegos de cordel; con una diferencia: que... no llegaron a ser publicadas en letras de molde, por el hecho de que en La Plata no hubo imprenta hasta 1825. Incluso los textos de algunas de nuestras piezas, con toda

seguridad, llegaron hasta La Plata en pliegos sueltos, y fueron utilizados, es decir musicalizados, por un Maestro de la Capilla platense.

Es necesario hacer una breve advertencia que permita hacerse cargo de la importancia de la literatura de cordel en Iberoamérica. Según establece Antonio Rodríguez-Moñino, “anónimas en ocasiones, pero en otras muchas también con autor expreso, ven la luz por primera vez en ellos [en los pliegos] obras en verso de multitud de escritores y, principalísimamente, los ejes de nuestra literatura [...] La vitalidad de los pliegos poéticos es mayor aún que la de los en prosa: ellos son los que transmiten un notable caudal poético de Encina, de Boscán, de Garcilaso, de Silvestre, de Lope, de Góngora, de Quevedo. En ellos hay que buscar, a veces, la obra lírica casi entera de algunos escritores [...]”.⁷

Una gran proporción de pliegos impresos, precisamente con los que establezco la relación principal con nuestros manuscritos, son conocidos como *pliegos de villancicos*, que constituyen, según Álvaro Torrente y Miguel Ángel Marín, “uno de los productos más peculiares de la tipografía hispana durante los siglos XVII al XIX. En su aspecto no son muy diferentes de los pliegos sueltos convencionales [...] Sin embargo, los pliegos de villancicos presentan, en su función, una diferencia fundamental [...]: sus textos no están pensados para ser leídos o cantados al tono de alguna melodía conocida, sino que recogen las letras de las composiciones musicales interpretadas en una festividad litúrgica concreta, en fecha, lugar y hora determinados, cuya música –y esto es una característica fundamental– había sido escrita por un compositor profesional e interpretada por los cantores e instrumentistas –casi siempre profesionales– de una capilla de música eclesiástica”.⁸ Muchos de los textos de nuestra colección responden a esta descripción, y no es la menor coincidencia su vinculación a una celebración específica y su consecuente carácter efímero.

La época de mayor producción de esta literatura de cordel coincide casi exactamente con las fechas de nuestra colección: los pliegos de villancicos ocupan “entre los años 1662 y 1820 [...] cerca de la mitad de la producción tipográfica toledana”,⁹ y se estima que la centuria comprendida entre mediados del siglo XVII y mediados del XVIII es la época más prolífica de publicación de estos pliegos”.¹⁰ Por otra parte, en relación con los pliegos de villancicos, se ha señalado que “durante el siglo XIX se produjo un proceso de decadencia que supuso la muerte y el olvido de este género, hasta el punto de que la creencia general hizo del villancico una canción navideña popular ‘alimentada por esencias folklóricas [...]’”¹¹



Una de las dificultades que presentan los manuscritos es la identificación de los autores de los textos. Ello no es más que otra semejanza con la literatura de cordel, que puede atribuirse a uno de los rasgos que comparte gran número de escritores del pasado. Antonio Rodríguez-Moñino explica que “por lo que respecta a los volúmenes impresos con obra individual, hemos de decir ante todo que son escasísimos los poetas de la época que vieron estampadas sus tareas literarias”.¹² Y también: “Infinitamente más modestos o más despreocupados que nosotros, nuestros antepasados no tenían la comezón de publicar sus obras y de llenar los estantes de las bibliotecas con los frutos de su minerva. Muchos poetas se negaron a imprimir, estimando que no valía la pena poner en circulación sus versos; otros prescindieron de la paternidad, condenando a un anonimato de terribles consecuencias para la historia literaria los partos de su musa; otros, en fin, hicieron pavesas las páginas en las cuales habían volcado su sensibilidad”.¹³

Isabel Ruiz de Elvira, al referirse a los *pliegos de villancicos*, después de mencionar a unos cuantos autores (Vicente Sánchez, Manuel de León Marchante, Sor Juana Inés de la Cruz, Manuel de Piño, Agustín Moreto, José Pérez de Montoro, Valdivieso e incluso Lope de Vega) indica que “queda [...] determinar la autoría de la inmensa mayoría de los villancicos, citados como anónimos. Es posible que muchos de ellos fueran escritos por el mismo Maestro de Capilla que compuso la música; pero otros serían encargados a autores de renombre”.¹⁴ Aurelio Tello, que enfoca precisamente el segundo caso, indica que “el autor de las letras [...] tenía obligación de conocer los géneros musicales asociados al villancico y escribir los textos en función de la música que se iba a utilizar”.¹⁵ Ambos especialistas

perciben claramente la dependencia entre forma poética y forma musical para la cual el texto ha sido escrito; pero en la mayoría de los casos persiste el problema de la autoría. Su atribución a los compositores debe comprobarse en cada caso, ya que existen ejemplos en contrario.

Por otra parte, se ha señalado “la circulación fluida de estos impresos entre distintas instituciones religiosas”.¹⁶ Esta circulación explica que Sor Juana Inés de la Cruz tomara algunos textos publicados en España para completar series de villancicos correspondientes a determinadas festividades, y así cumplir los inaplazables compromisos con las catedrales mexicanas;¹⁷ explica también la presencia en nuestra colección de algunos de los textos que se encuentran bajo los pentagramas, así como la que se verifica en muchos sitios de la geografía americana y europea. La gran cantidad de pliegos conservados en colecciones de Londres, Cambridge, Praga, Lisboa y otras ciudades ha motivado, desde hace dos décadas, la puesta en marcha de un ambicioso proyecto que desarrollan Paul Laird y David Pérez: el International Inventory of Villancico Texts (IIVT).¹⁸

Tomando como muestra ochenta y tres poemas de la colección,¹⁹ guiado por los primeros versos de los catálogos, he comparado los textos de nuestros poemas con los de la Biblioteca Nacional de Madrid, y con los primeros versos de las distintas partes de que se componen las obras presentes en otras colecciones de pliegos sueltos; y he identificado algunas coincidencias con poemas de nuestra colección.²⁰ En el cuadro que sigue, las columnas corresponden sucesivamente a los dos catálogos ya mencionados de la Biblioteca Nacional de Madrid, al de las bibliotecas de Inglaterra, a Sor Juana Inés de la Cruz y a Vicente Sánchez.²¹

TEXTO	BNM	BL/ULC	S.J.I.C.	V.S.
<i>¡Afuela, afuela!</i>	Madrid, 1688	-	-	
<i>¡Aquí, zagales!</i>	Madrid?, 1660?		-	Zaragoza, 1670 ²²
	Zaragoza, 1670	Zaragoza, 1670		
<i>Cayósele al Alba</i>	Madrid, 1698			
	Zaragoza, 1701	Zaragoza, 1701		
<i>Los coflades de la estleya</i>	Madrid, 1683	-	-	-
<i>Oíd el concierto atentos</i>	-	-	México, 1676 ²³	-
<i>¿Quién llena de armonía...?</i>	Sevilla, 1670	Sevilla, 1670	-	-
<i>Si a silogismos de gracia</i>	Cádiz, 1741	-	-	-
<i>Vaya de jácara nueva</i>	Madrid, 1693	Zaragoza, 1683		
	Madrid, 1697			
	Madrid, 1698		-	-

Hay además coincidencias parciales con otros pliegos: de algunas palabras o de toda una introducción o de un estribillo.²⁴

No encontré coincidencias con los pliegos sueltos de la Biblioteca Nacional de Madrid catalogados en 1988.²⁵ Tampoco registré ninguna con los pliegos de bibliotecas portuguesas catalogados por García de Enterría y Rodríguez Sánchez de León²⁶ ni con el *Romancero y Cancionero Sagrados* compilado por Justo de Sancha en el siglo XIX.

En cambio sí existe una coincidencia de varias estrofas entre un poema cuyo incipit es *Menguilla le dijo a Fabio* y un anónimo recogido en el *Romancero General II*.²⁷

El segundo tipo de documento que es preciso relacionar con nuestros manuscritos es el de los *cancioneros musicales*. Estos son volúmenes que traen el texto bajo los pentagramas, “con todas las voces reunidas en un mismo cuerpo, en dos folios del cuaderno, uno frente al otro, con las voces agudas (Tiple y Alto) ubicadas del lado izquierdo (el Tiple arriba y el Alto abajo) y las graves (Tenor y Bajo) del lado derecho”.²⁸ El texto, ya sea de letras “divinas” o “humanas”, al igual que ocurre con los pliegos de villancicos, es poesía para el canto. Margit Frenk resalta esta cualidad: se trata de “poesía para ser cantada [...] en una determinada ocasión: *poesía de circunstancia* y además, fundamentalmente, *poesía para una música*. Sin la circunstancia y sin la música esa poesía no es”.²⁹ Las obras de nuestra colección *habrían sido escritas* en un cancionero musical; pero no lo fueron porque “durante el siglo XVII se perdió la costumbre de agrupar los villancicos en cancioneros y se impuso la de escribir las partes de cada músico en hojas sueltas y la de publicar los textos por separado”³⁰ en los pliegos de cordel ya mencionados.

Si observamos el contenido general de la colección, se acerca más al mexicano *Cancionero musical de Gaspar Fernandes* que a los cancioneros peninsulares (Aurelio Tello subraya que el de Gaspar Fernandes es el único cancionero musical americano semejante a los cancioneros ibéricos renacentistas). En éstos hay un predominio de piezas “humanas”, mientras que en aquél la proporción es inversa: las compuestas entre 1611 y 1612, que ocupan el primer volumen editado por Tello, son cincuenta y nueve en total, de las cuales solamente seis son “humanas” (en concreto, de circunstancias). Las distintas letras “divinas” también muestran proporciones parecidas a las de nuestra colección: el mayor número corresponde a Navidad - Reyes y al Corpus o Santísimo Sacramento; le siguen las dedicadas a la Virgen María, y unas pocas son para uno u otro santo.³¹

Para puntualizar

Me parece que a la hora de acercarse a cualquier material literario, la primera pregunta suele dirigirse al *qué*. Sin embargo, con los textos poéticos de la colección musical platense (y seguramente los de otras colecciones similares), esta pregunta no llegó a ser formulada, por el hecho de que los textos no fueron objeto de atención.

Muchas obras de la colección fueron interpretadas por un buen número de coros y conjuntos orquestales, e incluso grabadas en CD musicales de difusión mundial; pero en todos los casos el centro de atención fue la música. A ello hay que atribuir la pobreza generalizada en el tratamiento de los textos. No faltan autores que han hecho una que otra observación respecto de ellos, señalando coincidencias con pliegos y obras publicadas o advirtiendo que una expresión presente en los versos alude a algún aspecto de la situación histórica o cultural. Pero da la impresión (insisto) de que, hasta ahora, no había sido formulada la pregunta más obvia acerca de qué tipo de material se tenía a la vista, y la causa es muy fácilmente identificable: que no se lo tenía a la vista, al menos como objeto digno de atención, a pesar de su frecuente utilización, manipuleo, interpretación y grabación.³²

Si el lector más desprevenido toma el volumen II de las obras completas de Sor Juana (en la edición de Méndez Plancarte), es decir las *Letras sacras*, no tiene la menor duda de qué es lo que tiene en sus manos. Hará una lectura de poemas, igual que si opta por leer romances anónimos, rimas de Lope o sonetos de Quevedo. Con los textos poéticos de la colección platense no ha ocurrido nada similar, y pienso que solamente una edición en la que los textos sean el elemento sustutivo permitirá asumir (o dar por supuesto) lo evidente.

La tarea del filólogo con este tipo de material se asemejará a la práctica de los editores de pliegos de cordel, y de los pocos libros publicados que reúnen, a partir de ellos, los textos de uno u otro autor: la *Lyra poética* de Vicente Sánchez, las composiciones de Manuel de León Marchante, las de Sor Juana y los demás ya mencionados. Es más, el modelo inicial para la transcripción y fijación textual deben ser tales pliegos y libros publicados. La única diferencia importante con una edición actual es el aparato de notas, que no habría sido necesario en la época en que las obras fueron escritas, porque las expresiones, las alusiones y todo el lenguaje poético eran conocidos por los lectores contemporáneos.

NOTAS

- 1 La ciudad mantiene los nombres de sus diversas etapas históricas: Chuquisaca, el del antiguo asentamiento precolombino, La Plata, como se la conocía en tiempos coloniales, cuando era sede de la Real Audiencia de Charcas, y Sucre, nombre del periodo republicano. El actual territorio de Bolivia corresponde (con algunas simplificaciones necesarias, junto con otros recortes en extensión) a lo que se entendía por Charcas en el periodo colonial: una zona geográfica articulada por las ciudades de Potosí, La Paz, Cochabamba, Oruro y Santa Cruz de la Sierra, además de la mencionada sede de la Audiencia.
- 2 Acerca del primer conjunto de manuscritos mencionados, Samuel Claro Valdés (1974, pp. XIX-XX) afirma en que “es, sin duda, el más importante de América del Sur por la diversidad de su repertorio, el número de obras que contiene y, particularmente, por la calidad uniformemente alta de ellas”, aseveración que al pasar los años fue ampliamente confirmada.
- 3 Aclaro que esta observación general (hecha a partir de los datos del catálogo) es susceptible de muchas precisiones. Los manuscritos que llevan fecha, junto con aquellos en que resulta fácil establecerla con aproximación, por corresponder a un compositor conocido, suman alrededor de 570, es decir no más de un 44%. La lectura de los textos poéticos y de otras referencias permite muchas veces fijar la fecha de más obras.
- 4 Me ocupo de ello en *Letras humanas y divinas de la muy noble ciudad de La Plata (Bolivia)*, de próxima publicación.
- 5 No siempre un ítem lleva una sola obra: los hay que contienen varios juegos de manuscritos, y una misma pieza puede tener más de un texto.
- 6 Es el tamaño aproximado de los llamados “simples” en el Catálogo. Los hay “dobles”, escritos en una cara, que doblados en dos tienen el mismo tamaño que los anteriores. Y también hay algunos, como los del ítem 37, cuyo tamaño es la mitad de un “simple”: 215 por 152 milímetros, y son llamados “medios”.
- 7 Rodríguez, Moñino, 1968, p. 33.
- 8 Torrente, Marín, 2000, p. XV.
- 9 *Ibid.*, p. XVII.
- 10 *Ibid.*, p. XIX.
- 11 Guillén Bermejo, Ruiz de Elvira Serra, 1990, pp. XI-XII.
- 12 Rodríguez, Moñino, Antonio, *Op. cit.*, p. 17.
- 13 *Ibid.*, p. 23.
- 14 I. Ruiz de Elvira, 1992, p. XIII.
- 15 “Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios o De los ecos concertados y las acordes músicas con que sus villancicos fueron puestos en música armonía”, p. 11.
- 16 Rodríguez, Moñino, A., 1968, p. XXXV.
- 17 Tello, A., 1996, pp. 19-24.
- 18 En las Universidades de Michigan y Nueva York. Ver Torrente – Marín, 2000, p. XXI.
- 19 Se trata de los poemas cuya edición y anotación realizo en el libro *Letras humanas y divinas*, ya mencionado, de próxima publicación. Fuera de esa muestra, de la que no incluyo aquí el listado por falta de espacio, algunos autores han notado otras coincidencias. Espero ofrecer, en unos meses más, un trabajo exhaustivo sobre este punto.
- 20 Obviamente no incluyo las obras en las que coinciden solamente unas palabras o pocos versos introductorios.
- 21 La obra de Vicente Sánchez, así como la de Sor Juana, también se encuentran en el catálogo de villancicos del siglo XVII de la BNM.
- 22 La publicación de la *Lyra poética* es póstuma, de 1688.
- 23 “Silencio, atención” es el incipit de Sor Juana. Bernardo Illari reparó en la coincidencia de los textos.
- 24 Ocurre por ejemplo con un *Afuela, afuela / apalta, apalta* de las colecciones de Inglaterra; pero las coplas difieren completamente. Por lo general ocurre con expresiones ya consagradas: “Silencio, pasito”, etc.
- 25 Biblioteca Nacional de Madrid, 1988.
- 26 M. C. García de Enterría; M. J. Rodríguez Sánchez de León, 2000.
- 27 Durán, A., (ed.), 1851, p. 514.
- 28 Tello, A., 2001, p. XXX.
- 29 Citada por Tello, A., 2001, p. XLIII.
- 30 *Ibid.*, p. XXXIV.
- 31 *Ibid.* pp. XX-XXI.
- 32 Lo que afirmo no va en desmedro de los trabajos realizados hasta el momento con los materiales de la colección, muy meritorios casi todos desde el punto de vista musical.

BIBLIOGRAFÍA

- Biblioteca Nacional de Madrid, *Pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional*; siglo XVII, Madrid, Biblioteca Nacional, 1988.
- Claro Valdés, Samuel, *Antología de la música colonial en América del Sur*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1974.
- García de Enterría, María Cruz y María José Rodríguez Sánchez de León, *Pliegos poéticos españoles en siete bibliotecas portuguesas (s. XVII); catálogo*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2000.
- Guillén Bermejo, M. C. – I. Ruiz de Elvira Serra, “Introducción”, en *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional, siglos XVIII-XIX*, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid, 1990. pp. XI-XXI.
- Rodríguez-Moñino, Antonio, *Poesía y Cancioneros (siglo XVI); discurso leído ante la Real Academia Española el día 20 de octubre de 1968 [...] y contestación del Excmo Sr. D. Camilo José Cela*, Madrid, 1968.
- Roldán, Waldemar Axel, *Catálogo de manuscritos de música colonial de la Biblioteca Nacional de Bolivia*, UNESCO / Instituto Boliviano de Cultura, 1986.
- Ruiz de Elvira, I., “Introducción”, en *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional, Siglo XVII*, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.
- Sancha, Justo de, *Romancero y Cancionero Sagrados; colección de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles*, *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Rivadeneyra, 1855.
- Sánchez, Vicente, *Lyra poética de Vicente Sánchez, natural de la Imperial ciudad de Zaragoza. Obras postumadas que saca a luz un aficionado al autor*, Zaragoza, Manuel Román, 1688.
- Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Tello, Aurelio, “Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios o De los ecos concertados y las acordes músicas con que sus villancicos fueron puestos en música armonía”, en *DATA* n. 7, Sucre, Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos (Universidad Andina Simón Bolívar), 1996, pp. 7-24.
- Tello, Aurelio, *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes*, Instituto Nacional de Bellas Artes – Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, México, Volumen I, 2001.
- Torrente, Álvaro – Miguel Ángel Marín, *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y en la University Library (Cambridge)*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.



Piotr Nawrot, svd / Polonia



LA VIDA LITÚRGICO - MUSICAL
EN EL COLEGIO JESUÍTICO EN CUZCO (SIGLOS XVI a XVIII)



El Colegio-Seminario Real, San Francisco de Borja, en Cuzco –el segundo colegio que tenía la Compañía en el Perú, después del de Lima– fue el más importante centro de educación para la nobleza india en toda la América Meridional. Fundado por orden y aprobación del mismo Rey, los hijos de los caciques obtenían una beca para estudiar allí y los jesuitas supervisaban la marcha del colegio y el progreso que hacían sus alumnos. Fuera de la aristocracia india se admitía allí también, con nombres de pupilos, algunos niños, hijos de españoles principales, de la más alta nobleza de esta insigne ciudad.² Cuzco, famosa también por sus espléndidas iglesias, capillas y atavíos para el servicio litúrgico, ya en la segunda mitad del siglo XVII fue declarada como la más adelantada ciudad en todo Perú en *toda cristiandad y policia*, donde *la orden de republica* fue tan concertada como lo era en los pueblos de Castilla. Disponía también de *buen número de confradias y campanas y cantores q tocan muy bien todo genero de instrumentos musicos con grande destreza en este oficio*.³ La disciplina que regía en el colegio era bastante rígida:

A las cinco y media de la mañana, los días de trabajo (los de fiesta una hora mas tarde) a toque de campana se levantan de sus camas, y luego sin emperezar, ni dar lugar al menor castigo, se recogen en su capilla, que es hermosa sobre manera, y tiene un retablo de cedro dorado, que se estreno el año pasado; obra de mucho primor. Aquí se están rezando, y cantando a dos Coros el Alabado, hasta las seis, hora en que les dice misa su rector. De esta distribución salen con sus libritos, y procesos a estudiar sus lecciones en el corredor a vista de el Maestro. A las 7, a toque de campana, entran

en su escuela donde concurren, con separación de lugares, nuestros pupilos Españoles, y los demás niños, que vienen de sus casas; y pasan estos de 250, porque tiene muy acreditada su escuela el Hermano Maestro. A las 8 y media salen nuestros Pupilos, y Colegiales a tomar un ligero desayuno: para volver con aliento a sus estudios y tareas, hasta las once. Y habiendo salido de la escuela, tienen media hora de descanso. Después se les toca a comer; y acuden con los nuestros a su Refectorio, a una banda los pupilos, y a otra los Colegiales; y todos están mientras dura la comida con mucho silencio, modestia, y atención al libro, que se les va leyendo entre tanto, que están a la mesa: como se estila en nuestros seminarios, que tiene a cargo de Nuestra Compañía este nuevo mundo. De el refectorio van a dar gracias al Señor a su Capilla, donde cantan a dos coros, como ya se dijo, el Alabado. La siesta la pasan en la huerta en otro corredor a la entrada bien adornado de pinturas etc. Y aquí Maestro asalariado para este efecto, les da lección en arpa, guitarra, vihuela, y otros instrumentos músicos, a que nuestros Caziques son muy inclinados. A las 2 de la tarde vuelven con los demás de fuera a las tareas de sus libros, planas, y argumentos de la doctrina cristiana, según la compendió el Padre Gerónimo de Ripalda. Llaman argumentos las preguntas que de ella se hacen recíprocamente los Niños. Y todo esto dura hasta las cinco de la tarde: hora en que rezan el Rosario de la Santísima Virgen. Y habiendo descansado por espacio de media hora, vuelven al ejercicio de preguntas y respuestas de la doctrina cristiana. Y estas son como unas conferencias, que entre si tienen lo que han estudiado determinadamente de esta materia; por ser tan importante su frecuente repetición, para que se les imprima como indeleble en la memoria. A las oraciones se recogen a la Capilla, donde el Padre Rector reza con ellos la Letanía

de la Santísima Virgen, y otras oraciones. Y en saliendo de aquí se van a sus salas a estudiar sus licencias, aquellas de que han de dar cuenta a sus Maestros el día siguiente. A las 8 de la noche cenan, y hecho examen de conciencia se recogen a dormir. Tienen de constitución sus confesiones, y comuniones al principio de cada mes, fuera de otras extra ordinarias, en las fiestas principales como en la de su Patrón Nuestro Padre San Francisco de Borja, en la de Nuestro Padre San Ignacio, Jubileo de 40 horas, etc. Antes de comulgar se van recogiendo a la Capilla donde se les lee algún libro tocante a la Comunión, disposiciones para ella, y efectos que de ella se perciben, y de la misma materia les hace plática el Padre Rector.⁴

Fuera de ello, todos los miércoles y viernes del año se reunían en la iglesia para las pláticas espirituales. En los rezos diarios de la doctrina cristiana, congregados en el templo, a menudo la cantaban en coplas de notas y motetes;⁵ cosa, q acausado y causa mucha edificacion. Ampliando sobre el mismo:

. . . y algunos de ellos son diestros en la música sin poder haber aprendido más que de oídos y por no tener ojos toman de memoria los responsos y himnos para cantar en sus fiestas y en las misas que dicen aquí por sus difuntos. Todos los sábados cantan en esta su Iglesia y capilla la salve de Nuestra Señora y su Letanía a canto de órgano y así en estos días como en sus fiestas y procesiones y en las de nuestro colegio tocan los ministriles de dicha cofradía sus orlos, flautas, chirimías y trompetas y esto con mucha destreza...

... y campea esta cofradía el día y octava de Corpus Christi y los días de sus fiestas y Jubileos que son tres o cuatro en el año en los cuales hacen por la plaza procesión pública con sus cantores y ministriles tocando...⁶

Desde Cuzco partían expediciones misioneras a pueblos vecinos a fin de cristianizar la zona. En ellas participaban también los músicos del colegio. A la entrada del pueblo formaban una procesión con un pendón y una campanilla al frente, cantando la doctrina. Ello incitaba al poblado, inicialmente desconfiado y desinteresado, a concurrir –en gran número– a escucharlos. Cuatro tipos de cantos se entonaban en esta situación: procesional, devocional (arrodiados frente a la Santa Cruz), canto de entrada a la iglesia (probablemente el Alabado) y el canto de carácter catequético, cuyo rol era reforzar la memorización de las verdades expuestas en la predica. Para estos últimos cantos, así como para el sermón, se empleaban las lenguas autóctonas.⁷ El modo de hacerlo era así:

... despues de tenida nuestra oracion y rezadas las horas, [se armaba] la procesion de la doctrina en el modo arriba dicho, con la qual ybamos a adorar una cruz y viendola, hincados todos de rodillas, cantaban una oración en reverencia de la Cruz, y volviendo a la iglesia, se cantaba a la entrada otra acomodada p.a entrar en ella, y tomar el agua bendita. luego se les hazia la doctrina cantandoles p.a variar alg.os cantares deuotos de la misma materia de a se les auia de predicar.⁸

A menos de tres décadas del establecimiento del colegio, los alumnos cantaban los *Salves* y *Letanías* en polifonía, tocaban orlos, cornetas, flautas, chirimías, trompetas y bajones; además participaban en solemnes procesiones. Se invirtieron elevadas sumas de dinero en la decoración de los templos, en sus adornos, en las esplendorosas liturgias celebradas en ellos y en los atuendos de los participantes en las ceremonias sagradas. Tanta importancia se confirió al rol de la música en la vida de la ciudad que, se calcula, se invirtieron doce mil ducados en los instrumentos empleados en la festividad de Corpus Christi. Esta fiesta de Corpus, con su solemne procesión a cuatro altares, fue una de las mejores oportunidades para que la ciudad se vista de gala y para que sus habitantes se exhiban de acuerdo a la composición jerárquica vigente. La *Carta Anua* de 1600 dice:

... El colegio más vecino y cercano que tiene él de Lima es este de Cuzco... La ciudad donde está fundado se llama cabeza de estos reinos, y provincias, así por ser muy antigua y seria nada en todo genero de cosas como por la grande multitud de indios que ay en ella, y su contorno; fue este el antiguo asiento y corte de los Incas Reyes de esta tierra (como otras veces se ha escrito) y así ha permanecido aquí la nobleza, y policía de los indios del Piru. Por esta razón es el principal empleo de este colegio el trato y ministerio de ellos, con particular frusto [fruto?] que se saca de el y misericordias, que usa el Señor con esta pobre gente por medio de los de la compañía. Ha ayudado mucho para este fin este año al haber andado en fervor la cofradía del nombre de Jesús cuya fundación es antigua en la iglesia de este colegio; es tan frecuente y ordinario en ella el concurso de los indios que impidieran el ministerio con los españoles, si no se diera traza para que se pasaran a tratar las cosas de sus almas a una iglesia que tienen continuada por un lado con la nuestra: aquí tienen sus pláticas espirituales todos los miércoles y viernes del año, sus confesiones y comuniones: Rezan aquí cada día la doctrina cristiana y la cantan con otras coplas devotas. Dicen La Salve y Letanía, a canto de órgano los sábados y así en estos días como en sus fiestas y procesiones, tocan los de esta cofradía, sus ministriles, orlos, flautas, chirimías, y trompetas y todo con tanta

destreza, que es para alabar al Señor. Mueve se mucho esta gente por cosas exteriores que ve y para que por todas vías tengan las ayudas que ser pudieren, para su aprovechamiento tiene pintado en los lienzos de pared de su iglesia el juicio, gloria y penas de los condenados, en el infierno, tienen muy bien dibujados por sus especies y diferencias todos los vicios y pecados de los indios que como es espejo donde cada uno se halle y mira. Es cosa maravillosa los grandes efectos que en ellos causa...

...Una de las cosas que más mueve a devoción es el ver esta cofradía el día del Corpus Christi acompañando la procesión que se hace en esta ciudad. Van en ella mas de 500 personas, muy bien aderezadas y los 24 de la cofradía que son ciento y cincuenta. Llevan sus cirios encendidos en las manos con las armas de Jesús. En ellos vestidos los indios con camisetas blancas y acollas [abollas?] o mantas coloradas que es su vestido, unos lo llevan de grana, con pasamanos de oro, otros de damasco y terciopelo y tela, guarnecido de plata y oro y entre estos los indios que hay en esta ciudad de casta de los reyes de esta tierra que son incas. Van en el vestido y particulares insignias del vestido al modo y usanza de los Incas Reyes. Llevan en su procesión este orden. Va el Prioste que va delante que es un inca principal ricamente vestido y el pendón que lleva en la mano, vistosamente labrado de damasco carmesí, con las insignias de la cofradía. Todo el pendón va lleno de vidrieras y cristales, que estos en encajes galanos para que resplandezcan y hagan una muy lucida vista y reverberación con el sol y la lanza o vara que lleva es de plata. A los lados del pendón van dos indios con dos ricas mazas de plata en sus hombros, luego se siguen los cofrades y los 24 y en el ultimo lugar vienen las andas que son de plata de una labor muy prima con un niño Jesús. La mejor cosa que hay en esta ciudad, que se aprecia su hechura con el valor de las andas en cuatro mil pesos y lo que tiene la cofradía en orlos, chirimías, cornetas, flautas, bajones y trompetas y cera y otras cosas de estima vale doce mil ducados; saca este día del Corpus la cofradía.⁹

Alrededor de 1620, la iglesia de Cuzco contaba también con órganos. La *Carta Anua* de 1623 no precisa qué clase de instrumentos eran, sin embargo, se presume, que uno era grande y el otro un órgano positivo que se utilizaba mayormente para las procesiones. Refiere:

...cada una de las partes del templo, que podrían sostener o recibir algunos adornos primorosamente decorados, [tenía] imágenes de los santos en frecuente actitud de súplica; y no puede faltar para esta sagrada celebración para despertar el piadoso afecto los sentimientos de trompetas, liras, flautas, y con los órganos y con los músicos... cantan vísperas, cantan

los himnos al Santo Padre, funciones sagradas durante la octava...¹⁰

La iglesia no era el único recinto de la ciudad donde había órganos. Doña Theresa Orgaño, principal benefactora de los jesuitas en Cuzco, regaló a la comunidad religiosa un órgano a fin de acompañar las fiestas de casa.¹¹ En gratitud por su generosidad y la de otros cofundadores y bienhechores del colegio de los jesuitas en la urbe, cada año se cantaba dos Misas Réquiem por su eterno descanso. También el día de *Commemoración de los Difuntos* se hacía misa cantada por los difuntos, la cual era seguida de un responso de difuntos, salmodiado por la misma comunidad religiosa.¹²

Las liturgias festivas a las que atendían los colegiales eran de lo más ceremoniosas y, en algunos momentos, costosas. Así eran también las procesiones:

...las dos congregaciones, que esta gente tiene en este colegio han celebrado sus fiestas con devoción y aparato de tal suerte que ha sido menester ponerles tasa a los gastos atendiendo a sus cortos caudales, algún ejemplar de celo, etc. que había llegado el número de los cirios en una procesión de una de las fiestas a dos mil, valiendo acá una libra de cera por lo menos doce reales, y así se les ha ido a la mano para que no pongan tanta en los altares. La fiesta, bien es que como la imagen, que tiene en su capilla de Nuestra Señora de Loreto es tan hermosa, y de tanta devoción en esta ciudad y su música (de que tiene escuela la cofradía) de tanta estimación, es la frecuencia a sus misas tan grande que los obliga a mayores demostraciones, particularmente en los novenarios de las fiestas de Nuestro Señor, que aquí están bien entablados con la devoción de las señoritas españolas... aquellas han hecho muchas limosnas a la capilla, con que se ha podido hacer un sagrario para entablar una cosa que ya queda entablada...¹³

La canonización de Francisco de Borja dio lugar a una serie de misas solemnes, vísperas ceremoniosas, presentaciones de coloquios, comedias, óperas y festejos pomposos en todas las ciudades y misiones donde había presencia jesuítica. En la Provincia del Perú ello tomó un carácter más augusto aún, ya que no sólo que al nuevo Santo se lo conceptuaba como fundador y padre de la Provincia, sino que el *Virrey entonces de estos Reynos*, el Excmo. Señor Conde de Lemos, Don Pedro Fernández de Castro, era pariente directo del Venerado Francisco (*nieto de el Sto. Borja*). Conscientes, los jesuitas y el Conde, de sus obligaciones con el Bienaventurado, dispusieron que

la canonización se celebrase *a toda costa y lucimiento*. La noticia llegó a Lima, justamente cuando la ciudad estaba festejando la edificación de un nuevo templo para la urbe, Nuestra Señora de los Desamparados, cuyo fundador fue el piadoso Conde. Ordenó el Príncipe, que se efectuasen dos procesiones *en aparato, ostentación y grandeza, las mayores que ha visto la América*, una consagrada a la Santísima Señora,¹⁴ y la otra en honor del recién canonizado. Además:

...dispuso, pues, esta Provincia las fiestas a San Francisco de Borja, alentando las con su actividad, su excelencia, pues había prevenido a los caballeros de la ciudad para el rezo de lugar, toros y cañas, alcancías, carreras, saliendo el mismo Príncipe a correr, para que estrenara una gala digna de su grandeza; los demás caballeros se prevenían de cabos ricos y a las libreas; para el lucimiento de aquellos días trabajó se también una Comedia por un ingenio singular de los nuestros, de extraordinario artificio y admirables perspectivas y músicas, que fueran la admiración de esta corte; el certamen poético le tenía un Padre encomendado a la imprenta; y la publicación de la fiesta había de ser dentro de quince a veinte días, cuando la muerte de el Excmo. Señor Conde de Lemos cortó el hilo de oro de su vida; y apagó los ánimos de todos, sin dejar aientos para lamento solemnidad. Suspensas quedaron con esta fatalidad las fiestas desde el diciembre de 1672 asta el octubre inmediato de 73.

[Sin embargo]... por no parecer ingrato a las obligaciones que debe al Santo [se señaló] ocho días para un octavario religioso de misas solemnes, con vísperas y sermones que oficiaron y predicaron, el primero día el Cabildo Eclesiástico, el segundo la religión de S. Domingo..., San Francisco..., Agustinos..., Redentores de la orden de Nuestra Señora de la Mercedes..., los de San Juan de Dios..., nuestro colegio...

Un día de estos por la tarde se dedicó a la repartición de premios; que se dieron de estimación y precio a los poetas que compusieron al certamen poético. Para cuya prevención se publicó este algunos días antes en un público y aseo que se dio a las mas principales calles de la ciudad, pregonando las fiestas; este se compuso de los niños estudiantes de nuestra escuela saliendo a toda costa lúcidos estrenando ricas galas y siendo de admiración el ver como gobernaban... El Colegio de el Callao anidio [sic] a la Solemnidad y adorno ostentoso de su iglesia un Coloquio que representaron una tarde unos niños de las escuelas. Cantando, representando y bailando casi a un tiempo con mayor admiración, porque en aquella edad parecieran imposibles aquellos primores...

Tres octavarios dedicó a gloria de San Borja el Colegio y Ciudad de el Cusco; sagrado el primero en que la clerecía,

universidad, religiones y Colegio Real de San Bernardo oficiaron las misas y honraron los púlpitos los mayores sujetos que acreditan estas familias... Después de estas obligaciones sagradas y divino culto a la celebridad de el Santo, se siguieron los ocho inmediatos días para el divertimento y regocijo público de comedias, que representaron con toda ostentación de grandeza y aplauso nuestros colegiales de San Bernardo; y estudiantes gramáticos de nuestras escuelas. No ha visto días iguales el Cusco; pues no se reparó para el desempeño de la obra, en empeñarse los caudales, proviniendo y a los aparatos lúcidos a toda costa.¹⁵

Populares fueron también, en el Colegio de Cuzco, las representaciones del Nacimiento de Jesús. De la siguiente forma se celebró esta fiesta en el año 1690:

Los Indios tienen una muy capas y no menos hermosa capilla de cal, y canto, y bóveda por techumbre, adornada de primorosos retablos de cedro sobredorado y en ella fundadas sus cofradías. Aquí celebran sus fiestas con toda devoción y singulares adornos de luces, ramaletas de flores naturales y artificiales, etc. Esméranse mucho en celebrar la octava del Santísimo Sacramento [¿Nacimiento?] en que platica de tanto misterio cada día de los del octavario en la lengua india alguno de los Padres más graves, siendo uno de ellos el Rector. Tienen sus misas que llaman de aguinaldo los nueve días, que preceden al del Sacratísimo Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo. Cántanse con tanta solemnidad, que muchas de las señoritas españolas asisten a ellas, atraídas de la devoción de los Indios, que ni perdonan a gastos, ni a desvelos en el más costoso y lucido adorno de su capilla y altares: anhelando con sagrada y piadosa emulación cada cual de las cofradías que concurren a la celebridad de este novenario. Aquel día, que corre por su cuenta, se aventaje a los demás en el religioso culto, que conspiran a dar todos a Nuestra Señora de Loreto, cuya milagrosa imagen ocupa el altar mayor de aquella gran capilla, por estar dedicada singularmente a su nombre. No se debe pasar en silencio, que al cantarse la última misa de aguinaldo, la víspera del Sacratísimo Nacimiento del Señor se hace en el Presbiterio, digámoslo así, de dicha capilla una muy devota, aunque muda representación de aquel dulcísimo misterio, rodeando la curiosa cuna en que se reclina el Soberano Niño Jesús, asistido de María y de Joseph. [En ella participan] muchos Niños de los más pequeños de nuestra escuela de San Francisco de Borja, vestidos al modo que se suelen pintar los Ángeles, con alas sobre los hombros y guirnaldas en las cabezas. Luego entran por una puerta y salen por otra otros niños, en forma de pastores y zagalas, habiendo antes adorado al Niño Dios y ofreciéndole, éste un corderillo de leche, aquél unas mantillas de tela rica, ése otro unos muy aseados

pañales, etc., que dejan al pie del fusete [sic] donde está el Niño Jesús. Y por último salen los tres Reyes Magos costosamente vestidos, que en la misma forma, aunque conducidos de una estrella adoran al Infante Divino, dejando sobre el fusete [sic] las artuitas de plata en que llevan sus preciosos dones. Todos ellos salen acompañados de criados y pajecitos. Y es un acto aqueste tan tierno y tan devoto, que ninguno de los circunstantes puede mirarle, sin que se le derrita el corazón en lágrimas por los ojos. En esta capilla todos los viernes del año cantan su Misa muy solemne al Santo Cristo y se sigue la plática que se les hace. Predícaseles todos los domingos del año, mañana y tarde (ya se entiende que en su idioma indicó) y después del sermón de por la mañana tienen en otra capilla aparte su plática espiritual".¹⁶

NOTAS

- 1 Parte del estudio: Piotr Nawrot, *Archivo Musical de Moxos. Antología* (Cochabamba: APAC, 2004), 1: 75-81.
- 2 "En la imperial ciudad del Cuzco, antigua corte de los Reyes naturales de este Perú, que en idioma indicó se intitulaban Incas, fundó en nombre de el Rey, Nuestro Señor que entonces reinaba, y de sus legítimos sucesores en la monarquía Española, y dotó con rentas reales un Colegio seminario; para que en él se educasen a cargo, y cuidado de la Compañía de Jesús los hijos de los Caciques, Indios principalísimos, y como Señores de título..."
...Tiene 20 Colegiales mayorazgos de Caciques muy principales, segundas personas y herederos de los Cacicazgos de los 3 Obispados, de este gran Cuzco, de Arequipa y de Guamanga, de que antiguamente se componía un solo Obispado intitulado de el Cuzco, hasta que a instancias dele Excmo. Señor Don Fernando de Mendoza, de Nuestra Compañía, hallándose obispo de todas tres ciudades, sus dilatadísimos distritos, se... para que los enseñemos a leer, escribir, contar, y principalmente policía y doctrina Cristiana.
A vueltas de estos Colegiales señalados por su Majestad se reciben otros hijos también de Caciques y principales...
También se reciben con nombre de pupilos algunos niños hijos de Españoles principales, de la primera nobleza de esta insigne ciudad..." [ARSI, "Peruana Litterae Annuae 1688-89-90," Perú 17, f. 161.]
- 3 AHSI, *Historia General de la Compañía de Jhs en la Prouincia del Piru. 1567-1599*, Perú 23. Dos tomos. T. 2, f. 6-7.
- 4 AHSI, "Litterae Annuae 1688-89-90," Perú 17, f. 162.
- 5 ...tiene la Comp.a en el Cusco Iglesia particular par los yndios en la qual en ningun tiempo del anno ni ora del dia deja de auer muchos de ellos assi hombres como mugeres rezando y aprendiendo la doctrina y cantando canciones en que se contienen los mistrios de nra fe. [ARSI, Perú 19, *Peruana Historia I, 1567-1625*, f. 62.]
- 6 ARSI, *Historia General de la Compañía...*, Perú 23, 2:11-12.
- 7 En los archivos musicales de las antiguas reducciones jesuíticas que hubo en Bolivia hay más de un centenar de estos cantos en diversas lenguas nativas.
- 8 ARSI, "Peruana Historia I, 1567-1625", Perú 19, f. 220.
- 9 AHPTSI, "Annua de la Proua, del Piru. Por año de 1600", Perú I, Caja 83, f. 6.
- 10 AHPTSI, "Litterae annuae es Provincia Peruana Societatis Iesu, Anni 1623-1624", Perú II, Caja 84 bis.
"...singule partes templi, que aut sustinere, aut capere poterant aliquod ornamentum affabre decorare. Imagines sanctorum infrequenti supplicatione circumlate, et nequid de esset ad exitandem pium affectum animorum tubis, fidibus, fistulis, organis que musicis adiunctis sacra per acta... vespere dicte, hymni decanti a die sancto Parenti, sacra per octo insequentes omnium animos honestissima volumptate demulcisim..." [Ortografía según el MS].
- 11 "Dio esta Señora para la fundación de este Colegio veinte mil pesos ensayados que se pusieron en renta en esta ciudad y en la de Lima, y después añadió otros diez mil pesos ensayados que se sacaron de neas joyas y preseas de grande estimación y valor de oro y plata... Dio también la Señora Doña Theresa Orgañez fuera de estos treinta mil pesos ensayados, una tapicería rica de doseles de damasco carmesí y otras cosas curiosas para las fiestas; dio más una docena de reposteros de cumbre muy ricos y vistosos; iten, un dosel de terciopelo carmesí; iten, algunos candeleros de plata curiosamente labrados; una alfombra muy grande y rica para nuestro altar mayor que se compró en mil pesos; un famoso órgano para las fiestas de casa, de valor y estimación..."
[ARSI, "Fundadores de los Colegios desta Prou.a del Peru," Fondo Gesuitico, 1488, Perú, f. 13.]
- 12 "... por tan singulares honras y favores que... ha recibido la Compañía y nuestra ciudad del Cuzco, ha mostrado y procura manifestar su debido agradecimiento en las misas, oraciones y sufragios que continuamente ofrece, conforme a nuestro Instituto, por los Señores Diego de Silva y Doña Theresa Orgañez y demás sucesores suyos y patrones nuestros... A tan grandes fundadores celebra este Colegio fiesta, con misa y sermón del Domingo de la infraoctava de la Concepción de Nuestra Señora... y este día dicen los padres misa y los hermanos un rosario por dichos fundadores y al tiempo del evangelio a uno de sus sucesores, que hoy es el Sr. Don Bernardino

de Silva Córdoba y Guzmán, se le da una vela encendida con asistencia de los Padres del Colegio y mientras dura la misa y sermón se sienta en silla y se le da cojín al lado del P. Rector en nuestra capilla mayor..."

"... [para los] Señores cofundadores de este Colegio del Cuzco de la Compañía de Jesús, Juan Gonçalez de Vitoria y Doña Francisca de Vargas, [por las limosnas que hicieron] díceseles las misas que acostumbra la Compañía por sus fundadores cada semana y cada mes y el día que se hace la fiesta de Nuestra Señora del Carmen, a 21 de Noviembre. Se enciende una vela desde el tiempo del Evangelio y en nombre suyo memoria y agradecimiento nuestro a tanto beneficio se pone en el altar de esta Señora. También se les dice entre año dos misas cantadas de réquiem y la una el día de la Commemoración de los Difuntos y otro responso después de la misa que este día canta nuestra comunidad." [ARSI, *"Fundadores de los Colleges desta Prou.a del Peru," Fondo Gesuitico, 1488,* Perú, f. 15.]

¹³ AHPTSI, "Letras annuas de esta Provincia del Peru desde Mayo de 1636 hasta el de 37," Perú II, Caja 84 bis, ff. 3-4.

¹⁴ Las festividades en Lima fueron de las más solemnes que jamás se conocieron en Perú. Las *Cartas Anuas* han proporcionado la siguiente descripción de aquellos festejos:

"Acabado ya el templo, previno para su dedicación su Excelencia una procesión tan solemne y festiva, que no la ha visto mayor, ni verá esta Ciudad de los Reyes: encargó a gremios y a caballeros principales, el que en medio de las calles erigiesen arcos triunfales a todo empeño y gasto: a las Religiones encomendó los altares, en que trabajaron muchas semanas, pareciendo templos formados y vistosamente enriquecidos con los más exquisitos y preciosos adornos, que atesora en su mucha grandeza y ostentación esta ciudad. Logró el amor el anhelo de la competencia, porque en todos hubo tanto que admirar, que en viendo uno, parece que no había más que ver; y en registrando otro de nuevo, comenzaban nuevas admiraciones. Nada de esto es exageración, sino referir con aprecio lo que embelesó los ojos. De los arcos y de los altares se oían suavísimas músicas, con que había con que suspender a todos los sentidos: en algunos, descendiendo Ángeles por nubes, representaban al pasar la imagen de María Santísima. En nuestro altar hubo una representación, o coloquio, entre siete niños, todo músico, y saliendo todos por tramoja a rendirle a María triunfante el parabién de su templo, y al Príncipe las gracias por su fábrica. Las calles todas se vistieron de preciosos tapetes y colgaduras ricas, que pendían de los balcones. El suelo todo se regó de varias flores y se perfumó de aromas. Levantóse una balla, que dejaba despejado el campo, por donde sin el ahogo del infinito gentío que concurrió, pudiese pasar la procesión. Ésta se compuso de varios Santos de la devoción del señor Conde en hermosas andas, algunas de plata maciza. Nuestro Padre, San Ignacio, como el que hacía el convite a los demás, iba adelante, dejando los mejores lugares al resto de los Santos. Entre una, y otra anda iban varias danzas de Indios, que de las provincias más cercanas a esta ciudad trajeron ensayadas al son de varios músicos instrumentos. Interpelados iban cuatro triunfales carros con las insignias de las cuatro partes del mundo, de donde se daban alegres músicas a toda la procesión. En el último carro, que representaba a Europa, se llevaba los ojos y la admiración de la Ciudad, el hijo primogénito de el Excelentísimo Señor Conde de Lemus, asistido de su hermano segundo y ambos iban tan aseados en sus vestidos y adorno de

diamantes, que cada uno parecía una estrella o cielo estrellado. Iban a la circunferencia del carro los pages, tan de fiesta y gala, que no podía menos que admirarle la riqueza que en sus vestidos llevaban. No hubo persona que se excusase de alumbrar con cirios en las manos, así por el obsequio a la Virgen Santísima, como por ser lisonja al Virrey. El bulto de esta milagrosísima Señora venía sobre las andas de plata, que son de nuestro Padre S. Ignacio, y constaron dieciséis mil y setecientos pesos; y venía aquel día más hermosa que nunca (que el sol tiene también sus días de mayor belleza y lucimiento). Así tomó esta Soberana Reina la posesión de su templo. Acompañando a la armonía de las músicas la ternura de las lágrimas, al verla entrar triunfante por las puertas de aquella que fue en un tiempo tan estrecha y poco aseada capilla. En quien más se reconoció este tan generoso, como católico llanto, fue en el señor Conde, que a sollozos de alegría celebraba el triunfo de su Señora.

Luego inmediatamente se siguió el celeberrimo [sic] octavario a su dedicación: todas aquellas ocho noches ardieron y se abrasaron varias maquinas e invenciones de fuegos artificiales. El palacio y todas sus galerías se coronaron de luces, como también las casas arzobispales y de cabildo, y de los más honrados vecinos de la ciudad. En la nueva iglesia celebraron los oficios el Cabildo Eclesiástico, y por su antigüedad las religiones todas. El primer dia predicó un señor Canónigo; cantó la Misa el tesorero y Comisario Juez Apostólico del Tribunal de Cruzada; el segundo día fue de Santo Domingo; de San Francisco fue el tercero; el cuarto todo a San Agustín; el quinto ocupó a los de Nuestra Señora de la Merced; el día sexto celebraron los Padres de San Juan de Dios, pero el púlpito lo ocupó un gran predicador de los nuestros; el séptimo hizo la fiesta particularmente la Compañía de Jesús; y el octavo y último, le escogió su Excelencia para celebrar él por si a esta señora, como si no fuesen suyos todos los días: también fue el predicador de los nuestros. La música de este Octavario cada día fue nueva, y distinta, ensayada muchos meses antes, para causar la suspensión, que causó, en los ánimos. Publicóse Certamen Poético, a que compusieron los mayores ingenios de esta Corte, y en premios se distribuyeron cortes de tela, salvillas de plata, sortijas de diamantes, y otras alhajas de mucha estimación y precio. Y porque fuese celebrada en todos estilos y teatros esta Soberana Reina, dispuso su Excelencia en su mismo palacio una representación cómica, ejecutada por los pages de su casa y algunos niños de nuestros estudios; fue la primer obra que se vio en estos reinos de perspectivas y música recitativa; no se reparó en gasto, porque saliese con perfección; dispuso el teatro en el patio principal, que es capacísimo, y se levantó también tablado para el auditorio, que fue numerosísimo. Siete veces se repitió, y siempre con igual admiración, y aplauso. La idea se tejió de estambres alegóricos en el Arca de Noé, y en el diluvio universal, hallando en aquella una sombra de Nuestra Señora de los Desamparados, pues es el Arca en que se salvan los que a ella se acogen". [AHPTSI, "Letras Annuas de la Provincia de el Peru de la Compañía de JHS desde el año de 1667 hasta el de 1674," Perú II, Caja 84 bis, ff. 25 y ss.]

¹⁵ AHPTSI, "Letras Annuas de la Provincia de el Peru de la Compañía de JHS. Desde el año de 1667 hasta el de 1674," Perú II, Caja 84 bis, ff. 37-38.

¹⁶ ARSI, "Letra Anua. 20 de octubre de 1690 escrita por Padre Provincial Francisco Xavier al Reverendo Padre General Thysro González," Perú 17, ff. 129r y 129v. Citado en: Nawrot, *Indigenas y Cultura Musical...*, 1:83-84.