El Barroco Peruano


MARIA

EL BARROCO PERUANO

Banco de Crédito

BCP

DEPOSITO LEGAL Nº 1501162002 - 5300
ISBN: 9972 - 837 - 10 - 6

BANCO DE CREDITO
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia
La Molina, Lima 12

El Barroco Peruano

Ramón Mujica Pinilla

Pierre Duviols

Teresa Gisbert

Roberto Samanez Argumedo

María Concepción García Sáiz

COLECCION ARTE Y TESOROS DEL PERU


Estando Nra. Mre. Sta. Catalina mui de ordinario arrebatada en extasis en el aire eran tan diuinas
las contemplasiones y coloquios que desia a su esposo que oiendolas sus familiares y
compañeros se pusieron a escreuirlas y se halla oy vn libro grande que se
intitula epistolas y contemplasiones de Sta. Catalina de Sena

Indice

La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú

Las portadas retablo en el barroco cusqueño

◀ Página VI:
Éxtasis de Santa Catalina basado en un grabado de Swelink, con autorretrato del pintor. Atribuido a Juan Espinosa de los Monteros. S. XVIII. Museo de Santa Catalina, Cusco.


ECCE AGNUS DEI

Presentación

Uno de los capítulos más apasionantes, pero a la vez más complejos, de la historia del arte universal es el que se dedica al estudio del estilo barroco, que surge en Italia en la segunda mitad del siglo XVI, extendiéndose por toda Europa, y más tarde por América, cuando había transcurrido mas de una centuria de la llegada de los españoles al nuevo continente. Desde época muy temprana se advirtió que, en contraposición con el arte clásico, el barroco no aspiraba a producir una impresión de serena belleza. Tal punto de vista se explica, obviamente, por las características de este estilo, al cual se le ha acusado, desde sus primeros tiempos, de ser recargado o falto de naturalidad, y de un exceso en el uso de luces y sombras en la pintura. Todo ello ha determinado que hasta fines del siglo XIX, e incluso hasta nuestros tiempos, el término barroco fuera utilizado por algunos en sentido peyorativo. Jean Jacques Rousseau (1712-1778) lo calificaba como sinónimo de estrambótico y confuso y aún en 1929 Benedetto Croce (1866-1952) lo definía como la negación de todo arte y de toda poesía.

Es solo a mediados del siglo pasado que se comienza a estudiar en forma científica el barroco producido en el Nuevo Mundo. Y ya más recientemente, en las dos últimas

◀ El bautismo de Jesús.
Diego Quispe Tito. Finales del siglo XVII.
Museo de Santa Catalina, Cusco.

décadas, son gravitantes para un mejor conocimiento de este fenómeno artístico y cultural, tres grandes encuentros internacionales, de estudio, el primero de los cuales, el Simposio Internacional sobre el Barroco Latinoamericano, se efectuó en 1980 en Roma. Fue organizado por el IILA, Instituto Italo Latinoamericano, –del cual forman parte los países americanos, con presencia española y portuguesa, acreditados en la capital de Italia–, y auspiciado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, las Ciencias y la Cultura, UNESCO. Correspondió al Perú el honor de que la Secretaría General del Simposium estuviera a cargo del profesor peruano doctor Carlos Fernández Sessarego, quien en ese entonces era Vicepresidente de actividades culturales del IILA. Años más tarde, entre el 26 de julio y el 1° de agosto de 1991, se realizó un evento similar en la ciudad de Querétaro, capital del estado del mismo nombre, en México, que fue patrocinado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Municipalidad de Querétaro. Y en octubre de 2001 fue Sevilla, ciudad tan vinculada histórica y emocionalmente con nuestros países, la sede de una nueva reunión. En esta oportunidad se eligió como tema principal de estudio "El territorio, el arte, el espacio y la sociedad", y se contó con el auspicio de la Universidad Pablo de Olavide, que lleva el nombre del peruano más universal del siglo XVIII (Lima - 1725, Baeza, Andalucía - 1803).

En las reuniones ya mencionadas participaron profesionales de diversas disciplinas: historia, historia del arte, antropología, arquitectura, filosofía, literatura, sociología, lo que hizo posible que se definiera el barroco no solo por sus características formales, sino también por la nueva y singular actitud ante la vida y el mundo que asumieron los hombres de aquella sociedad, como señala el historiador Santiago Sebastián en *El Barroco Iberoamericano,* obra publicada en 1990, en España, por la Sociedad Estatal Quinto Centenario.

Sumándonos a estos esfuerzos presentamos un nuevo libro, el vigésimo noveno de la colección *Arte y Tesoros del Perú*, el cual ofrece una visión interpretativa diferente del arte virreinal en nuestro país. La producción artística de esa época es analizada como un lenguaje de compromiso o síntesis cultural, en el que convergen lo europeo y lo iberoamericano, lo ajeno y lo propio. Por ello, un destacado grupo de historiadores del arte y de la cultura de ese periodo habla de un barroco peruano, claramente diferenciable del europeo, y particularmente del español. Desde esa óptica los cultos religiosos del virreinato, sus fiestas públicas, sus sermonarios y su producción artística, son los signos culturales visibles que expresan las creencias y la vida religiosa y política de una compleja sociedad multiétnica y multilingüe.

Ramón Mujica, quien ha tenido a su cargo la coordinación científica de la obra, nos introduce al tema a través del análisis de tres aspectos inseparables de la historia del arte virreinal peruano: el significado de las palabras, el lenguaje de las formas, y la interpretación de los textos sagrados. O, en otros términos, del problema semántico, del problema estilístico y del problema hermenéutico, los cuales determinan que los vocablos y las categorías de estilo que se emplean para el estudio del arte europeo no siempre se ajusten a las realidades del arte iberoamericano pues este requiere de nuevas lecturas que tomen en consideración el entorno condicionante de la sociedad y cultura virreinales.

Por su parte Pierre Duviols, en un ensayo comparativo entre los dibujos de Joan Santa Cruz Pachacuti y Guaman Poma de Ayala, muestra cómo los dos cronistas andinos utilizaron el dibujo, el mito y la cosmología para recrear la historia de los incas a la luz del Evangelio, en un proceso de transculturación que tuvo un doble efecto: la cristianización de los Andes y la andinización del cristianismo. De aquí la importancia del capítulo que Teresa Gisbert dedica al origen étnico de los grandes

artífices del barroco andino. Muchas de sus representaciones artísticas están basadas en grabados europeos pero que han sido modificados de acuerdo a una estética que añade elementos procedentes de la cultura autóctona. Similar proceso se da, según Roberto Samanez, en la arquitectura, en la cual culmina el así llamado estilo mestizo, en cuyo cauce confluyen armónicamente motivos locales como la flora y la fauna, y otros que provienen del Renacimiento y del manierismo europeo. Los alcances de este proceso único de transculturación son analizados por María Concepción García Sáiz, al estudiar las representaciones pictóricas del más célebre matrimonio del virreinato peruano: el de Martín de Loyola con la Ñusta Beatriz Clara Coya en el siglo XVIII.

En el último capítulo, dedicado al arte y los sermones, Ramón Mujica no solo describe la pintura como una herramienta para la evangelización del Perú, sino que plantea que los sermones de Juan Espinoza Medrano, máximo exponente de la oratoria sagrada barroca, proporcionaron las bases para una relectura y reformulación propias del imaginario religioso europeo.

Este es el primero de dos tomos dirigidos a revelar los aspectos mas trascendentales y aún poco conocidos del arte barroco peruano. La publicación de este libro estaba prevista para diciembre de 1999 y con él se debía cerrar la serie iniciada en 1973, dentro de la cual se había editado 7 volúmenes, total o parcialmente dedicados al arte virreinal. El Consejo Editorial del Banco, creado en 1983 y del cual forma parte desde sus inicios nuestro director Luis Nieri Galindo, a quien hemos solicitado nos acompañe en esta presentación, acordó a pedido de los distinguidos investigadores que hemos mencionado, diferir la publicación de *El Barroco Peruano*, a fin de facilitar la realización de los trabajos de investigación que habían propuesto. Los resultados de esos excelentes estudios se presentan ahora en estas páginas que nos traen, como atractivo adicional, las reproducciones de cuadros desconocidos o muy poco conocidos.

Deseamos agradecer la invalorable colaboración de las autoridades religiosas y civiles y de los museos nacionales y privados de nuestro país, Bolivia y Chile que, como en anteriores oportunidades, nos han abierto las puertas de sus pinacotecas y brindado su generoso apoyo.

Dionisio Romero Seminario
Presidente del Directorio

Luis Nieri Galindo
Director

Lima, octubre de 2002.


columbarum mitis
et coronamea

Agradecimiento

El Banco de Crédito del Perú y los autores renuevan su agradecimiento a las instituciones nacionales y religiosas y a las personas que nos han brindado su más amplio apoyo, algunas de las cuales podrían, involuntariamente, no figurar en esta relación.

Su Eminencia el señor Cardenal Juan Luis Cipriani Thorne, Arzobispo de Lima y Primado del Perú; Monseñor Alcides Mendoza Castro, Arzobispo del Cusco; Monseñor Luis Sánchez Moreno, Arzobispo de Arequipa; Monseñor Jorge Carrión Pavlich, Obispo de Puno; Monseñor José Antonio Eguren Anselmi, Obispo Auxiliar de Lima; Monseñor Domenico Berni, Obispo de la Prelatura de Chuquibambilla, Apurimac; Monseñor Augusto Camacho Francia, Deán del Cabildo Metropolitano de la Catedral de Lima; Monseñor Julio Caballero Delgado, Deán de la Basilica Catedral del Cusco; Pbro. José Loits Meulemans, Vicario General de Puno.

Iglesias, conventos y monasterios

R.P Beltral Achulli, Párroco de la *Iglesia de San Martín y San Pedro de Haquira,* Apurímac; Pbro. Nicanor Acuña Yaya, Párroco de la *Iglesia de Bélen,* Cusco; Pbro. Manuel Bravo Alvarez, Párroco de la *Iglesia de San Antonio Abad,* Cusco; R.P. Gustavo

◀ San Antonio Abad, protector de la Universidad del Cusco. Escuela cusqueña. Ca. 1690-1695. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte de Lima, donación José Antonio de Lavalle.

Barcena Rodríguez, Párroco de la *Iglesia de San Blas,* Cusco; R.P. Héctor Boggio OSA, Prior del *Convento de San Agustín,* Lima.; R.M. Auristella Inés Buendía García OCD, Priora del *Convento del Carmen,* Lima; Pbro. César Cárdenas Andrade, Párroco de la *Iglesia de Yucay,* Cusco; Pbro. Antonio Carrasco Huamán, Párroco de la *Iglesia de San Pedro,* Cusco; R.P. Jorge Chacón Mendoza, Párroco de la *Iglesia de San Sebastián,* Cusco; R.P. Israel Condorhuamán, Párroco de la *Iglesia de la Almudena,* Cusco; R.M. Hermilia Díaz OFM, Superiora de la *Congregación Religiosa Concepcionista Franciscana de Copacabana,* Lima; R.P. Jaime Luis Díaz Rengifo CP, Párroco de la *Iglesia Nuestra Señora del Pilar,* Lima; R.P. Anselmo Díaz OFM Provincial del *Convento San Francisco el Grande,* Lima; Pbro. Víctor Domínguez H.SJ, Párroco de la *Iglesia de Lampa,* Puno; R.P . José Antonio Eguilior SJ, Vice superior de la *Iglesia de la Compañía de Jesús,* Arequipa; R.P. Severino Esteban OFM, Superior del *Convento de los Descalzos,* Lima; R.P. José Luis Fernández Castañeda SJ, Párroco de la *Iglesia de San Pedro,* Lima; Pbro. Juan Valero Gallegos, Párroco de la *Iglesia de San Martin Obispo,* Puno; R.P. Natalio Gómez, Superior de la *Iglesia de Chincheros,* Cusco; R.P. Julián Heras OFM, Director del *Museo del Convento de los Descalzos,* Lima; R. P Patricio Kasey SJ, Superior de la Comunidad del *Colegio San José* y Superior de la *Iglesia de la Compañía de Jesús,* Arequipa; R.P. Gregorio Luza Moreano, Párroco de la *Iglesia de Cai Cai,* Arequipa; R.M. Juana Marín, Abadesa del *Monasterio de Santa Clara,* Cusco; R.P. David Marquinez Cabrejas, Párroco de la *Iglesia de Chincheros,* Cusco; Monseñor Manuel Montero Torres S.J., Superior del *Templo de la Compañía de Jesús – Capilla de Loreto y Congregación Jesuita,* y Párroco de la *Iglesia del Sagrario,* Cusco; Monseñor Oscar Pantigozo Medina, Párroco de la *Iglesia de San Jerónimo,* Cusco; Pbro. Angelino Paucar Huamán, Párroco de la *Iglesia de Oropesa,* Cusco; R.P. Emilio Carpio Ponce OFM, Guardián del *Convento de San Francisco,* Cusco; R.P Angel Quiroa Luna OM, Comendador del *Convento de Nuestra Señora de la Merced,* Lima; R.P Ivo Ricotta OSA, Párroco de la *Iglesia de San Miguel de Mamara,* Apurímac; R.P. Luis Herrera Rodríguez SJ.,-Párroco de la *Iglesia de Andahuaylillas,* Cusco; R.P. Raúl Sánchez García OFM., Guardián del *Convento de la Recoleta,* Cusco; R.M. Teresita del Niño Jesús de la Santa Faz, Priora del *Monasterio Carmelita – Descalzas de San Francisco de Borja* (Santa Teresa), Cusco; R.P. Ignacio Senosiaín Azpilcueta SJ, Párroco de la *Iglesia de Huaro,* Cusco; R.P. Raimundo O. Sullman, Párroco de la *Iglesia de Tinta,* Cusco; R.P. Carlos Tolentino Mendoza, Párroco de la *Iglesia de Paucartambo,* Cusco; R.M. Rosa Victoria Vega, Superiora del *Monasterio de Santa Catalina,* Cusco; R.P. Giuseppe José Villa OSCAM, Provincial del *Convento de la Buena Muerte,* Lima; R.P. Francisco Villena OP, Prior del *Convento Santo Domingo,* Lima;

Instituciones y museos nacionales y privados

Instituto Nacional de Cultura, Dr. Luis Lumbreras, Director Nacional; *Municipalidad de Haquira; Municipalidad de Lampa; Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia de Lima,* Dr. Enrique Gonzáles Carré, Director; *Museo Histórico Regional del Cusco,* Antrop. Miguel Cornejo Gutiérrez, Director; *Museo de las Américas, Madrid,* España; *Patronato del Museo de Arte de Lima,* Ing. Walter Piazza, Presidente; *Museo Nacional de Arte de Bolivia, La Paz; Museo Inca del Cusco,* Dr. Jorge Flores Ochoa, Director; *Museo de la Catedral del Cusco; Museo de la Catedral de Bolivia; Museo de Etnografía y Folklore de Bolivia; Museo de la Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia; Museo Colonial de San Francisco de Asis, Santiago de Chile,* Dra. Rosa Puga Dominguez, Directora; *Museo de Charcas, Sucre; Fundación Angelica y Pedro de Osma,* Arq. Fernando de Osma, Presi-

► Maria Inmaculada iluminada por siete astros franciscanos: Duns Escoto (m. 1307) es el sol, Raimundo Lulio (m. 1316) la luna, Francisco Mayron (m. 1325) es Mercurio, Ricardo de Mediavilla (m. 1308) es Venus, Guillermo de Ockham (m. 1349/1350) es marte, Alejandro de Hales (m. 1245) es Júpiter, San Buenaventura (m. 1272) es Saturno. El segundo sol en el firmamento es San Agustín. Escuela cusqueña. S. XVIII. Convento de San Francisco, Cusco.

dente; *Fundación Miguel Mujica Gallo; Museo de Oro del Perú y Armas del Mundo,* Dra. Milagros Mujica Diez Canseco, Vicepresidenta; *Fundación del Banco Central de Bolivia; Museo de Osma,* Dr. Pedro Gjurinovich, Director; *Museo de Arte de Lima,* Dra. Natalia Majluf, Curadora; *Museo Inca del Cusco*, Dra. Antonia Miranda Ayerbe, Jefe.

Colaboracion personal

Cristóbal Aljovín de Losada; María Isabel Alvarez Plata, Viceministra de Cultura de Bolivia; Claudia Balarin de Mujica; Aquiles Barrionuevo Olmos; Jacques Isaías Bartra, Ministro Consejero, Consul General del Perú en Ginebra; Reynald Belay, Agregado de Cooperación Universitaria, Embajada de Francia en el Perú; Percy Callo; Liliana Canessa; Ricardo Estabridis Cárdenas; Carlos de Mesa Gisbert, Vicepresidente de la República de Bolivia; José De Mesa Figueroa; Carlos del Aguila; Olivier Duviols; Martha Fajardo de Rueda; Juana Gutiérrez Haces, Fomento Cultural Banamex; Elizabeth Kuon; Rosanna Kuon; Jesús Lambarri †; Cristobal Makowski; Juan Ossio; José Antonio Pancorbo; Marisa Pinilla de Mujica; Héctor Schenone; José Luis Suárez, Consejero Cultural de la Embajada de México en el Perú; Luis Eduardo Wuffarden.


TOTA PVLCRA ES MARIA ET MACVLA ORIGINALIS NON EST IN TE TV gloria
VERDADERO RETRATO LA MILAGROSA IMAGEN DE NVESTRA SEÑORA DE COCHARCAS AÑO DE 1689

Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano

Ramón Mujica Pinilla

El problema semántico. Por más de siete décadas, los historiadores del arte iberoamericano han ensayado diversos términos para describir la naturaleza y el significado del arte barroco en el virreinato peruano. Ya entre los años veinte y cuarenta, cuando se iniciaron las investigaciones sobre la plástica y la arquitectura virreinal, se intentó definir su *originalidad* en base a la influencia o supervivencia de los elementos *indígenas* en el arte. Sin duda, el movimiento indigenista ayudó a repensar lo *indio* y lo *mestizo* como herramientas teóricas e ideológicas que hacían frente al eurocentrismo imperante en la historiografía académica. Además, estos términos sirvieron de categorías mentales reivindicatorias que le permitieron al especialista fundamentar las diferencias entre lo europeo y lo americano. Pese a ello, la dificultad en precisar los alcances reales de lo *indio* y lo *mestizo* –por no mencionar los debates que giraron en torno a estos vocablos– dan la medida de la complejidad del problema semántico y hermenéutico.

◀ Virgen de Cocharcas (Ayacucho). Iconografía vinculada con la Virgen de la Candelaria de Copacabana (Bolivia). Nótese el águila bicéfala de los Austria bordada sobre su manto. Anónimo. Escuela cusqueña. 1759. Colección particular.

En un inicio –ya por los años de 1914– Martín Noel hablaba de lo *hispano-indio* como un componente diferenciador en el arte americano. Hacia 1936 lo redefinió como lo *ibero-andino* y, en 1938, como lo *indo-peruano*[1]. Fue recién en 1938 que

◀ Fig. 1. *Español. India Serrana o cafe[t]ada. Produce Mestiso.* Los cuadros del mestizaje del virrey Amat. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Hacia 1770. Museo Nacional de Antropología, Madrid.

Ángel Guido acuñó por vez primera la voz *mestizo –o criollo–* para describir ciertas manifestaciones provincianas de la arquitectura barroca latinoamericana[2]. Un lustro después, en 1948, el término fue retomado por Alfred Neumeyer, en 1949 por Harold Wethey, al año siguiente por Marco Dorta, y al subsiguiente por Pál Kelemen. En 1955, Teresa Gisbert y José de Mesa endosaron el concepto de lo *mestizo* sin precisar si este era una contribución de los mestizos como grupo étnico o un subproducto cultural que incluía a los indios, los criollos, los españoles y los negros[3]. La pregunta era espinosa pues apuntaba a los sistemas clasificatorios raciales de origen virreinal mencionados en las trece series dieciochescas conocidas como los *Cuadros del mestizaje americano* o *pinturas de castas* –todas procedentes de México salvo una peruana enviada en 1770 por el virrey Amat a Carlos III–, donde se señalan los diversos nombres que tenían las distintas clases o subcategorías de *mestizos* resultantes del sucesivo cruzamiento interracial[4].

Los retratos de *mezcla de castas* no eran inocentes escenas costumbristas que expresaban la fiebre catalogadora de una España ilustrada absolutista abocada a la observación científica y naturalista de las gentes en los confines territoriales de su imperio. Toda propuesta clasificatoria presupone un ordenamiento ideológico del mundo. Y tal como lo reconoce el Coronel de Milicia Gregorio de Cangas en su *Descripción dialogada de los pueblos y costumbres del Perú* (circa 1767-1780), las diversas *nomenclaturas* para la genealogía del mestizaje asumían que el tronco español era la raza purificadora y superior:

> *las mezclas, de vino y agua, vendrá con la frecuencia de ellas, a buscar su principal origen que es Blanco; por inclinarse la naturaleza a lo más perfecto, sin que den lugar a que suba, ni baje de su primera erección: de cuya suerte se manifiesta, que la clase de Indio, y Negra, por muchas uniones, y clases que se le agreguen nunca llegara a conseguir la superior esfera de Blanco, y solo logran deducirse a su principio pues el agua que para hacer la mezcla antecedente es clara; aquí no debe figurarse con dha* [dicha] *Transparencia, sino algo oscura, pálida, inmitando* [sic] *el color de la especie indicada de este enlaze*[5].

> *Sin este principio ordenador racial, los continuos matrimonios interraciales proporcionaría una aglomeración maquinaria tan confusa, que formarían un color de colores, gentes de gentes y prosapias de prosapias hasta un infinito*[6] (fig. 1).

La polémica semántica de los historiadores del arte virreinal se inicia en 1959 cuando George Kubler descalifica la expresión *arte mestizo* por su connotación racista y señala los múltiples inconvenientes metodológicos y teóricos que se derivan de su uso. No podía designarse como *mestizas* obras de arte plástico de diversa data, estilo, lugar de ejecución y autoría mientras no se demostrase que tales expresiones pertenecían exclusivamente a ese grupo social; intermedio entre una minoría *blanca* y una mayoría *india* y sujeto, desde inicios del virreinato, a una legislación eclesiástica y civil especial[7]. Era cierto –tal como anotaría Graziano Gasparini– que la intención de quienes originalmente utilizaron tal denominación no era otra que aludir a un proceso de *aculturación* en el que se *mezclaron sensibilidades artísticas* diferentes, pero si este era el caso no se podía

> *ignorar que cuando un indígena o un mestizo revelaron capacidad y sensibilidad para los quehaceres artesanales lo único que se aprovechó de ellos fue la habilidad. No se aceptó ni admitió su posible aporte creativo y, por eso, en lugar de actuar como artista lo hicieron sólo como ejecutantes*[8].

Fuera esto cierto o no, según Kubler, los aparentes beneficios que aportaba este concepto de lo *mestizo* quedaban atrás ante los problemas semánticos e históricos que generaba y dejaba sin resolver.

Quizás anticipándose al XXXVI Congreso Internacional de Americanistas celebrado en Madrid en 1964, ese mismo año se dedicó un volumen entero de la *Revista de Indias* al tema del mestizaje. Pero esto no ayudó mucho a mitigar la controversia sobre la terminología. Las sesiones del Congreso terminaron en actos de violencia verbal y el encuentro tuvo que ser conducido no tanto como un simposio científico sino como un acto legislativo[9]. Se realizó una votación sobre la palabra *mestizo* y en vez de estudiar los alcances continentales del mestizaje o sus posibles variantes luso-brasileras o hispano-asiáticas, se acordó que esta designación era aplicable exclusivamente al arte peruano y boliviano. Durante el XXXVII Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en 1966, Mesa y Gisbert redefinieron el *estilo mestizo* como aquella modalidad de arquitectura andina con elementos decorativos escultóricos desarrollados a fines del virreinato entre 1680 y 1780 desde Arequipa hasta Potosí, en el Collao y las riberas del Titicaca[10].

En esta nueva ocasión Pál Kelemen tranquilizó los ánimos de los investigadores señalando que la

> *palabra mestizo cuando es referida al arte, no plantea cuestión alguna de raza. En este caso estamos ante el término correcto que define con exactitud, ya sea su uso vernáculo o erudito, la imperecedera cultura que ha resultado de la fusión de dos grandes civilizaciones, la indígena y la española.*

Se lamentaba, eso sí, que el *pequeño grupo* de especialistas dedicados a la historia del arte virreinal –disciplina nueva iniciada por media docena de eruditos que trabajaron juntos durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra– estuviesen ahora divididos por cuestiones semánticas[11].

A decir verdad, el escepticismo empírico de Kubler, compartido por otros investigadores de la escuela *nórdica* tales como Martín S. Soria y Erwin W. Palm, no giraba exclusivamente en torno a un vocablo cargado de valores erráticos. El problema semántico escondía dos métodos de análisis o ideas incompatibles sobre el sentido y naturaleza de las artes americanas. Mientras un Leopoldo Castedo hablaba en 1972

de la *reinterpretación mestiza de los símbolos cristianos,* Ilmar Luks se sentía defraudado por el análisis poco objetivo y científico de los *indigenistas* que *en su afán por encontrar o realzar valores* [nativos] *inexistentes, han distorsionado más de una vez los contextos histórico-artísticos*[12]. Donde unos se regocijaban detectando los rasgos artísticos de la *sensibilidad indígena,* los otros veían artífices toscos e inexpertos que por una incomprensión formal y conceptual de los modelos europeos que imitaban, sólo producían copias sin mérito original o estético alguno.

Ya en 1959 Soria señalaba la influencia innegable de Flandes, Italia y España en las artes americanas *coloniales* de ultramar:

> *casi no existen para la pintura colonial ni fuentes españolas ni fuentes indígenas, mientras que al contrario la escultura colonial es casi totalmente derivación de la escuela española, sobre todo la sevillana. La pintura colonial se presenta como hija provincial del arte europeo no-español, salvo la excepción* [...] *de Zurbarán. Este arte europeo, no-español, venía en su mayoría de Flandes y de Italia.*

Desde esta óptica, el llamado *estilo popular folklórico en el Cusco, en el Alto Perú, y en los demás centros pictóricos de Sudamérica* nacía de la reproducción sistemática y artesanal, con pequeñas variantes populares de color local, de los modelos europeos proporcionados por *los hermanos Wierix, de Marten de Vos, de los Galle y de los Sadeler, todos ellos de Amberes*[13]. Unos años después Palm definió el significado de las artes en el Nuevo Mundo utilizando las mismas categorías que los historiadores europeos del arte habían empleado para diferenciar los dos tipos de producción artística hallados en el antiguo imperio romano: las artes innovadoras y creativas de la Roma imperial y las artes repetitivas y dependientes de sus lejanas provincias. Para Palm *es provincia todo lo que en la evolución de las ideas no marcha a la cabeza de su tiempo*[14]. En nuestros días, algunos eminentes historiadores anglosajones especializados en el Siglo de Oro español continúan utilizando este esquema desvalorizante incluso para evaluar la calidad artística o histórica de célebres pintores novohispanos como Cristóbal de Villalpando (*circa* 1649-1714). La premisa teórica es que si lo americano es en todo *dependiente* de lo europeo, los artistas de la ciudad de México o de la ciudad de los Reyes no pueden ser comparados a los artistas de las grandes urbes metropolitanas españolas del siglo XVII, como fueron Madrid, Sevilla o Valencia. Sus pares o equivalentes deben buscarse en otras ciudades menores como Valladolid, Salamanca o Murcia[15].

Recordemos, ante todo, que desde el punto de vista del Derecho Indiano, una *colonia* no era lo mismo que un *reino* o un virreinato: una entidad superior que participaba política y administrativamente en las Cortes convocadas por el monarca hispano[16]. En 1542, al crearse el virreinato de Nueva Castilla, efectivamente se le nombra como *las provincias o rreyno del Perú.* Pero por la extensión geográfica de su región, su capital –la Ciudad de los Reyes– tenía una dimensión política y protocolar única y privilegiada, difícilmente comparable con las realidades sociopolíticas conocidas en Europa. En su mayor momento de auge, los reinos del Perú abarcaban el territorio que en nuestros días corresponde a diez repúblicas sudamericanas: Perú, Bolivia, Ecuador, Chile, Argentina, Colombia, Venezuela, Panamá, Uruguay y Paraguay. Ya lo decía fray Alonso de Zamora en su *Historia de la provincia de San Antonino del nuevo reino de Granada,* publicada en Barcelona en 1701, al señalar cuáles eran, a inicios del siglo XVIII, los arzobispados de los reinos del Perú: Panamá, Santa Marta, Cusco, Cartagena, Charcas, Santa Fe, Lima, Quito, Tucumán, Huamanga, Popayán, Río de la Plata, Arequipa, La Paz, Buenos Aires, Trujillo, Chile, Santa Cruz de la Sierra y el Paraguay[17]. Es decir, desde una perspectiva política y jurídica, las artes del barroco peruano abarcaban todas sus expresiones regionales quiteñas (Ecuador), de Tierra Firme (hoy Colombia) y venezolanas, de mediados del siglo XVII hasta el siglo XVIII, dado que es recién bajo el régimen borbónico que estos reinos se escinden

▲ Fig. 2. *Peruvia*. Johan Sussemecher. Mapa de tiempos del rey Felipe II, cuando el Perú era el único virreinato del subcontinente americano. 1598. Colección particular.

del Perú en 1739 para formar el virreinato de Nueva Granada. El mismo principio se aplicaba a las artes del Alto Perú (hoy Bolivia), Río de la Plata (hoy Argentina), Montevideo (Uruguay) y Paraguay, que formaban parte de la misma unidad política hasta 1776, cuando, al igual que en el caso anterior, son independizadas para fundar el virreinato del Río de la Plata. Todas estas subdivisiones administrativas dentro del antiguo virreinato fueron reformas borbónicas innovadoras realizadas en nombre de la eficiencia, la rentabilidad y el centralismo absolutista franco-europeo[18]. Pero no por ello la unión histórica de los reinos del Perú dejó de ser el símbolo imperial que el Inca Túpac Amaru II (1738-1781) tomaría como bandera reivindicatoria. Al alzarse contra el régimen español, este se proclamó:

> *Don José primero por la Gracia de Dios, Inga Rey del Perú, Santa Fe, Quito, Chile, Buenos Aires, y continentes de los Mares de Sud, Duque de la Superlativa, Señor de los Césares y Amazonas con, dominios en el gran Paititi, Comisario y Distribuidor de la Piedad Divina....*[19] (fig. 2).

En su tratado apocalíptico titulado *Venida del Mesías* y publicado bajo el seudónimo judeo-cristiano de Juan Josafat Ben-Ezra, el jesuita desterrado chileno Manuel Lacunza Díaz (1747-1801) también veía la fragmentación de la monarquía universal de los Austria como el signo nefasto del cuarto y último imperio de la humanidad –el reino de hierro– vaticinado por el profeta Daniel. El régimen borbónico era un:

> Regnum divisum erit. *Un reyno dividido: un reyno de muchas cabezas; un reyno compuesto de muchos reynos particulares, todos independientes* [...] *pero jamás se unen de modo que formen una misma masa*[20].

Es dentro de este esquema monárquico universal que en 1590 Martín de Murúa describe a Lima como una *nueva Sevilla,* para resaltar la nobleza de sus caballeros ataviados con los hábitos de las órdenes militares, sus doctores y catedráticos universitarios, sus santos predicadores y su variedad de artesanos. Sus ricos mercaderes habían desarrollado redes de comercio que pasaban por México y China y su población multiétnica de blancos, indios y negros le daba a la Ciudad de los Reyes una personalidad propia[21]. En su *Historia del reino y provincias del Perú* (1631), el jesuita napolitano Giovanni Anello Oliva agrega: *Porque lo que en Italia es Venecia; en Portugal, Lisboa y en España, Sevilla; por el concurso que tienen de gentes de diversas naciones, y manejo de grandes contractaciones, es Lima en el Perú*[22]. La mención a las *gentes de diversas naciones* alude, en parte, al ya mencionado complejo sistema virreinal de castas, en el que rivalizaba la nobleza española con la criolla.

Si la conciencia de la identidad propia nace con el descubrimiento del *otro,* ya desde finales del siglo XVI, en una etapa regionalista prenacional, la nobleza criolla responde a los *ataques metropolitanos que denigraban al Nuevo Mundo* exaltando militantemente la belleza de sus ciudades, el ingenio natural de sus ciudadanos, la templanza de su clima y la riqueza de su naturaleza análoga al Edén perdido[23]. Los criollos, en otras palabras, lejos de sentirse como meros súbditos de las *provincias de ultramar,* reivindican sus derechos y privilegios sin cuestionar su adhesión y lealtad a la monarquía hispana. Y no se trataba de posturas imaginarias que sobredimensionaban su verdadero protagonismo histórico. *En su Crónica Moralizadora* (1638) el agustino Antonio de la Calancha describe al catolicismo militante y triunfal criollo como el mejor sostén de la monarquía hispana:

> *El Perú a echo temer a los ereges, i por él tiemblan de nuestras dos Monarquías Eclesiástica i Real los infieles que nos envidian, i los Mahometanos que nos azechan; enfénanse* [sic] *los enemigos, consérvanse los confederados, amilánanse los sospechosos, castíganse los ereges, crece en ostentación el culto, i realzándose la estimación de los misterios i fiestas de la Iglesia, sirve lo precioso a su Criador, i crece la grandiosidad majestuosa de nuestro Rey*[24].

Con agudeza argumentativa, el franciscano criollo Buenaventura de Salinas y Córdoba señala que los reinos del Perú son unas provincias tan ricas en minerales auríferos que gracias al cerro de Potosí, descubierto providencialmente por los españoles americanos, la monarquía universal hispana puede defenderse de la Europa protestante y del Islam:

> *Vive Potosí para cumplir tan peregrinos deseos como tiene España; vive para apagar las ansias de todas las naciones extranjeras* [...] *vive para rebenque del turco, para envidia del moro, para temblor de Flandes, y terror de Inglaterra, vive, vive, columna y obelisco de la fe*[25].

Para los indios aculturados como el cronista indígena Guaman Poma de Ayala. *Por la dicha mina es Castilla* [Castilla]: *Roma es Roma, el papa es papa y el rrey es monarca del mundo y la santa madre iglesia es defendida y nuestra santa fe guardada por los quatro rreys de la Indias y por el enperador Ynga* tal como lo muestra en un dibujo donde figura el Inca entre las columnas de Hércules con el lema: *PLUS ULTRA / EGO FVLCIO CVLLVNASA EIOS* (del latín: *Yo fortifico sus columnas*)[26] (figs. 3, 4) . Por

▼ Fig. 3. Ciudad *La Villarica Enpereal de Potocchi.* Guaman Poma de Ayala. Nueva Corónica y Buen Gobierno. 1613-1615. Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

▶ Fig. 4. El Inca entre las columnas de Hércules como sostén de la monarquía hispana. Martín de Murúa. *Historia general del Perú.* Circa. 1611-1613. Colección particular de S. Galvin, Irlanda.

3

su herencia histórica y su magnificencia religiosa, para los pensadores indígenas o mestizos como el sacerdote de origen aimará Juan de Espinosa Medrano (1629-1688) la ya cristianizada antigua capital de los incas también se había convertido en una Roma Nova o en la *cabeza del Nuevo Mundo*[27]; un epíteto que por su prestigio universal la corona española le reconoce durante el virreinato en diversas ocasiones[28]. Cuando las ciudades del Nuevo Mundo fueron autorizadas a designar procuradores que representarán sus intereses ante el Consejo de Indias, en 1540, se dispuso *que la ciudad del Cuzco fuera la más principal y tuviera primer voto entre todas las ciudades de Nueva Castilla pudiendo hablar por si, o concurrir con las otras ciudades, antes y primero que ninguna de ellas*[29]. Los propios españoles admiten que quitarle al Tupa Cusco, o

> *cabeza destos reinos del Piru, el primer lugar sería quitarle a la historia los ojos,* pues esta ciudad es la yema y corazón deste Reino y cabeza, antigua

> corte [...] *y asiento de los Reyes Incas, donde estuvo y ha permanecido hasta ahora la nobleza de los indios deste dicho Reino*[30].

Como la *santa Roma, la venerable Jerusalén o la bárbara Constantinopla,* Cusco estaba situada en las montañas *y fueron los cuzqueños en el Perú, lo que en Persia los magos; en la India los gignosopistas;* [o] en la *Galia los druidas*[31].

Integrada al sistema monárquico hispano, la sociedad virreinal no tenía una mentalidad provinciana sino periférica[32]. Esto significaba que pese a tener acceso a las innovaciones artísticas europeas que llegaban al Nuevo Mundo por la vía del comercio de cientos de estampas y grabados que difundían las ideas artísticas y los preceptos estéticos y formales de las composiciones flamencas, alemanas, italianas o españolas, los artistas rurales y urbanos del Perú prefirieron interpretarlas sin reglas, normas o estilos artísticos fijos. Al estar en los límites geográficos y culturales del mundo, en teoría la estructura jerárquica y arcaica del orden virreinal no estaba diseñada para cambiar sino para durar como un proyecto utópico fuera del tiempo. Pero en la práctica, las crecientes contradicciones y conflictos entre los diversos grupos étnicos permitieron la emergencia de nuevos *modelos de pensamiento* y de *representación discursiva* que, utilizando en muchos casos los propios tópicos religiosos y creaciones artísticas de la metrópoli, desplazan y desmontan la agenda centralista peninsular en un proceso de apropiación y reinterpretación cultural[33]. Por ello, lo que inicialmente se planteó como un problema *semántico,* en realidad, presuponía un sistema de valorización artística eurocentrista que lejos de estudiar la tensa dialéctica entre *centralismo* y *marginalidad,* sólo podía ver en los desafíos y manifestaciones disonantes de la otredad americana formas degradadas de la cultura del dominador. Con ello se ha pasado por alto todo un conjunto de interrogantes históricas que giran en torno a otros dos temas no menos difíciles de definir: la cuestión del *estilo* artístico y el de sus *lecturas* interpretativas. Revisemos algunos aspectos de estos problemas para dar una respuesta alternativa a la crítica kubleriana frente al así llamado *estilo mestizo* virreinal peruano.

El problema estilístico

Para Meyer Schapiro un *estilo* artístico

> *es sobre todo un sistema de formas cualitativas llenas de expresión, en el cual se manifiestan la personalidad del artista y la filosofía de todo un grupo. También es un portavoz de la expresión para cada uno de los miembros de este grupo que sabe comunicar y plasmar los valores religiosos, sociales y morales de la vida por medio de la potencia de expresión emotiva de las formas*[34].

En este sentido, cuando se califica de *cristiano* al arte medieval, renacentista o barroco –incluyendo sus variantes virreinales americanas–, se presupone que existe una relación directa entre la teología, los rasgos estético-estilísticos que lo particularizaron y la sensibilidad o el universo simbólico de los artífices que lo crearon.

En *La decadencia de Occidente,* Oswald Spengler plantea que pese a los logros artísticos alcanzados durante el Renacimiento italiano, este brillante momento histórico no representó una ruptura definitiva con la antigua cultura gótica medieval. Su influencia llegó *hasta el traje y el gesto pero no hasta las raíces de la vida, pues la concepción del mundo en la época del barroco sigue siendo, aun en Italia, por su substancia, una continuación del gótico*[35]. Lo gótico y lo barroco no eran, para Spengler, dos *estilos* diferentes sino tan solo dos fases –de juventud y vejez– de un mismo período artístico interrumpido por el *intermezzo renacentista.* Pero,

en términos históricos, el Renacimiento y la Reforma Protestante no habían pasado en vano.

Mientras que el estilo gótico *espiritualizó* el mundo natural, el barroco *materializó* el mundo espiritual dotándolo de una voluminosidad y sensualidad casi terrena. El gótico, con su música gregoriana, su escultura idealizada, sus vitrales multicolores y sus monumentales catedrales construidas a partir de una geometría sagrada, logró hacer un arte *teológicamente transparente*[36]. El barroco, por otro lado, basado en el Concilio de Trento (1545-1563) hizo de la estética una teología dogmática que expresó el espíritu militante y triunfal de la Contrarreforma. La Reforma Protestante fue para el Renacimiento italiano, lo que el Concilio de Trento para la Reforma. Como respuesta a la *paganización* renacentista de un arte *culto* diseñado para una minoría social selecta, la Reforma Protestante eliminó el culto a las imágenes de sus templos y justificó una devastadora campaña iconoclasta en los Países Bajos[37]. A su vez, haciendo eco a esta corriente *criticista,* en su sesión del 3 y 4 de diciembre de 1562, el Concilio de Trento advirtió contra el abuso de las imágenes religiosas pero reencauzó la sacralidad de las artes fusionando la misión del artista con la del misionero y superó las acusaciones de ser elitista, convirtiendo a las artes en la gran cultura visual y didáctica de masas. Las imágenes debían instruir y recordarle al pueblo los artículos de la fe a fin de atraerlo, deleitarlo y guiarlo a adorar y amar a Dios. Pero para evitar que los *rudos* cayesen en error, se asignó a los obispos la obligación vigilante de tutelar el contenido teológico de las artes figurativas pidiéndoseles que difundiesen y dirigiesen, por medio de estas, el culto saludable a los santos y sus reliquias[38]. Con cédula del 12 de julio de 1564, la España católica de los Austria asumió como propia esta política de catequización visual y el rey Felipe II hizo publicar los cánones de Trento como parte de la legislación de sus reinos.

Cronológicamente el estilo manierista –de finales del siglo XVI–, está más cerca del Concilio de Trento que el estilo barroco –inicios del siglo XVII–. Y sin duda, el manierismo fue la primera formulación artística, individualizante, inquieta y temperamental que resolvió sus composiciones sagradas con escenas intelectualizadas de cánones alargados y colores brillantes. Pero el programa artístico de Trento se plasma con la contra maniera y culmina en el barroco[39]. La iconografía de su nueva religiosidad exaltada abandona o suplanta la belleza figurativa y amable del clasicismo renacentista greco-romano por los cánones realistas y los contrastes del claroscuro. Este es el motivo por el que José Camón Aznar definió el *estilo* barroco como *trentino* aludiendo al nombre latino de la ciudad –Tridentium– donde se realizó dicho concilio[40]. Es cierto que las disposiciones en Trento contra las imágenes *profanas, deshonestas* o con *adornos provocativos* lograron que los primeros tratadistas de la pintura como Vicente Carducho (*circa* 1576-1638) y Francisco Pacheco (1564-1644) criticaran y prohibieran la representación del desnudo –tan frecuente en el arte renacentista– incluyendo la del Niño Jesús[41]. Estas restricciones se observarán, como regla general, en el arte virreinal peruano salvo raras excepciones vinculadas con la iconografía del Paraíso o del Infierno[42] (fig. 5). Pero, aparte de este sentido barroco del *decoro,* los supuestos teóricos de Trento no fijaron ninguna opción estilística en particular. Al contrario, siempre y cuando se mantuviese el rigor expositivo o el carácter retórico de las artes, la Iglesia contrarreformista toleró –incluso, impulsó– una pluralidad de modelos artísticos o lenguajes figurativos que se convertirán en las variantes europeas, americanas u orientales de un estilo barroco internacional que algunos han vinculado con la influencia y la estrategia cultural integradora de la Compañía de Jesús[43].

▲ Fig. 5. La prohibición del árbol del bien y del mal. Detalle. Atribuido a Diego Quispe Tito. Óleo sobre lienzo. S. XVII. Iglesia de San Sebastián, Cusco.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 6. Mártires franciscanos en el Japón. Lázaro Pardo Lagos. Óleo sobre lienzo. 1630. Convento franciscano de La Recoleta, Cusco.


S.
FRAN
S.GA
BRIEL.
LAVDATE PVERI DNI
S MA
THIAS.
SPHE
LIPE Đ
JHESVS
NÁ DE
MEXICO.
SANTO
NIO.
Đ HE
DAD Đ

6


S.LEON.CARAZVMA
S. PABLO SVZI QVI.
S. IVAN
QVIZVIA
LAVDATE DOMINVM OMNES GENTES
S.P.BAVTISTA

En un sentido, *Trento no innovó nada*. Fue el *eslabón final* de una larga cadena de decretos promulgados en concilios anteriores –Trento cita explícitamente el Segundo Concilio de Nicea (787)–, que tenían como fin articular dogmáticamente una antigua teología de inspiración neoplatónica sobre las imágenes sagradas[44]. Pero la redefinición dogmática que hace Trento sobre el milagro eucarístico de la Transubstanciación –la transformación del pan y del vino en cuerpo y sangre de Jesucristo– marcan profundamente la espiritualidad de la Contrarreforma promoviendo formas de piedad que ratificaban la substancialidad o materialización concreta y real de lo divino[45]. También durante la Edad Media las diversas formulaciones teológicas sobre la Encarnación de Dios en Jesucristo habían condicionado las formas y contenidos del estilo bizantino, románico o gótico[46]. Detrás del dramático naturalismo pictórico y escultórico barroco se escondía una clave teológica *–per visibilia ad invisibilia–*: había que remontarse a lo invisible por medio de lo visible. Por ello, en las artes,

> *los dos mundos, el terrenal y el sobrenatural de la visión, participan de una misma realidad y una misma consistencia física; los personajes celestiales pesan y se apoyan en el suelo igual que los humanos, de los que sólo se diferencian por el halo luminoso que les rodea y desmaterializa su entorno*[47].

Las experiencias místicas visionarias barrocas, como lo reconocería la propia Santa Teresa de Jesús (1515-1582), parecían culminar en los sentidos físicos: *no es dolor corporal, sino espiritual aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto*[48].

Fue por la naturaleza pedagógica de las artes visuales y por el carácter ágrafo de las poblaciones indígenas americanas, que el barroco hispanoamericano estimuló el desarrollo de programas iconográficos completos que sirvieron para responder, con imágenes, a cada uno de los temas doctrinales atacados por los protestantes en Europa: la Santísima Trinidad, el culto a la Virgen, los sacramentos de la Iglesia, la veneración a los ángeles, el culto a los santos, a sus reliquias, y el valor de las buenas obras[49]. Desde el siglo XVI hasta bien entrado el siglo XVIII, los monasterios y conventos del Perú ornamentan sus claustros, refectorios, bibliotecas e iglesias con series pintadas de la vida milagrosa de los santos. En diversas ocasiones a lo largo del siglo XVII, la Ciudad de los Reyes se viste de fiesta para celebrar beatificaciones vinculadas con la misión apostólica de España o de la América criolla: en 1602 la de San Raimundo de Peñafort, en 1610 la de San Ignacio de Loyola, en 1629 la de San Francisco Xavier, en 1669 la de Santa Rosa de Lima, en 1679 la de San Francisco Solano y en 1680 la de Santo Toribio Mogrovejo, entre otros[50].

La vida de santos fue un género de pintura contrarreformista, militante y combativo –apenas incipiente en la Europa del siglo XV– que tras el Concilio de Trento, contribuyó a revivir el ideal martirial de la Iglesia primitiva[51]. Los nuevos mártires de la predicación evangélica eran los misioneros católicos perseguidos y muertos en los países protestantes como Inglaterra o Alemania y en las regiones gentílicas como Japón, México y Perú, donde muchos misioneros franciscanos, jesuitas y agustinos fueron perseguidos, empalados y crucificados. Un caso notable es el de los 23 mártires franciscanos muertos en Japón, cuyas fiestas de beatificación en 1630 se celebraron con gran solemnidad en el convento de San Francisco de Jesús de Lima, tal como consta en la relación poética en estilo gongorino –la primera en su género publicada en la Ciudad de los Reyes– escrita por el criollo fray Juan de Ayllón. La impactante iconografía de los mártires seráficos sirvió de tema central para iluminar la mejor colección de azulejos de la Lima virreinal (algunos fechados en 1620), colocados sobre los aliceres y las

► Fig. 7. Mártires franciscanos en el Japón (2). Lázaro Pardo Lagos. Óleo sobre lienzo. 1630. Convento franciscano de La Recoleta, Cusco.

7

pilastras del claustro principal del mencionado convento franciscano, y para dos monumentales lienzos sobre el mismo tema, fechados en 1630 por el pintor cusqueño Lázaro Pardo Lagos (activo entre 1630 y 1669), conservados en el convento de La Recoleta del Cusco (figs. 6, 7).

Desde inicios de la evangelización americana, las artes estuvieron bajo el control y la censura eclesiástica. En el Primer Concilio Provincial de México (1555) se prohibió *que ningún Español, ni Indio pinte Imágenes, ni Retablos en ninguna Iglesia de nuestro Arzobispado, y Provincia* [...] *sin que primero el tal Pintor sea examinado y se le dé licencia por Nos, o por nuestros Provisores* [52]. En el Segundo Concilio Limense (1567-1568), convocado por el arzobispo dominico Jerónimo de Loayza, también se promulgan los decretos tridentinos y se ordena su aplicación a Sudamérica redactándose –fuera de las disposiciones disciplinarias, dogmáticas y administrativas– 122 constituciones relacionadas con los indios y su catequesis. En el capítulo 53 sobre la *propiedad y reverencia* con la que debían pintarse las imágenes de los santos y de la Virgen, se retoman las disposiciones trentinas sobre el uso de las imágenes, recomendándose

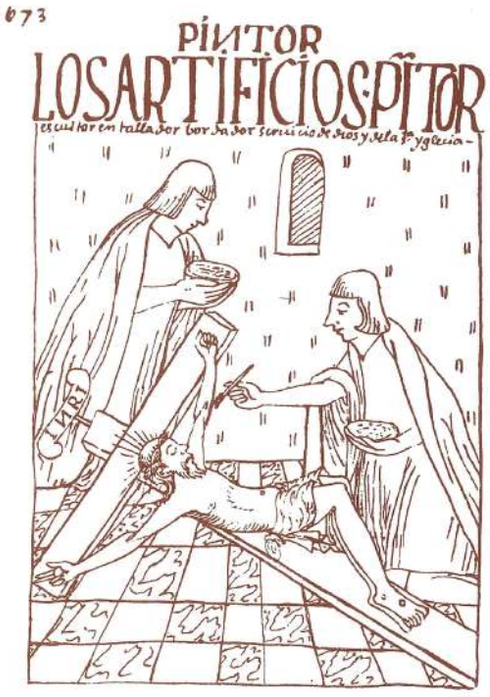
> *que los ovispos vissiten las ymágenes y las que hallaren mal hechas e indecentes o las aderecen o quiten del todo y la imagen de nuestra señora o de otra qualquiera santa no se adorne con vestidos y trages de mugeres, ni le pongan afeites o colores de que usan mugeres, podrá empero ponerse algun manto rrico que tenga consigo la imagen.*

La pintura –el arte figurativo– era el *libri idiotarum o libro* para analfabetos que sustituía a la escritura[53]. Esta ortodoxia radical de los primeros años debió incurrir en algunos excesos. Hacia 1613 en la sierra de Lima, el extirpador de idolatrías Francisco de Ávila mandó borrar de las iglesias de San Pedro y San Lorenzo algunas imágenes que habían sido autorizadas y mandadas pintar por el propio arzobispo de Lima Alfonso de Mogrovejo. A raíz de ello, en su carta-crónica a Felipe III, el cronista indígena Guaman Poma de Ayala le recomienda a Su Majestad que para evitar se dañase la credibilidad de los indios en la sacralidad de las imágenes, se evitara censurarlas o destruirlas en público: [Ni]*nguna persona cristiano pueda tocar ninguna y*[ma]*gen ni borrarla porque viendo aquello no cre*[e]*n los ynfie*[les], *no hazen caso*[54] (fig. 8). Años después el obispo Alonso de la Peña Montenegro (1596-1687) señalaría los

> *asomos de idolatría en cuanto al culto y adoración de las imágenes propio de la gente rústica en materias de fé: que el vulgo rudo de los indios las hablan como a personas que ven y oyen, aprehendiendo que participan de divinidad, llegándose mucho a ellas porque los oigan mejor; y juzgan que una imagen de nuestra Señora tiene mas grandeza y excelencia que otras y así llegan a visitar unas más que otras*[55].

En más de una ocasión se ha intentado trazar paralelos entre la sucesión de estilos en la metrópoli y la evolución artística en el virreinato peruano. Aún se sabe poco sobre las artes en el Perú en los años que siguieron inmediatamente a la fundación de Lima en 1535 y las guerras civiles que la sucedieron. Pero en el último tercio del siglo XVI llegan de Europa las ideas y formas artísticas del gótico, del mudéjar y del bajo renacimiento. Entre 1575 y 1620/1650 se introduce y desarrolla a plenitud el manierismo italiano que algunos han preferido denominar contra-manierismo, por tratarse de un estilo romano de finales del siglo XVI asociado con el espíritu religioso de Trento y las composiciones grabadas de Flandes. Tres pintores italianos inauguran esta tendencia artística: el artista jesuita Bernardo Bitti (1548-1610) quien, por encargo de la Compañía de Jesús *y desde su llegada en 1575 aplica,* según Teresa Gisbert, *las normas trentinas a la pintura que realiza en muchas de las grandes ciudades del virreinato peruano* (Lima, Arequipa, Ayacucho, Cusco, Juli, Potosí, Sucre y La Paz)[56]; Mateo Pérez de Alesio (*circa* 1547-1607), uno de los pintores de la Capilla Sixtina en Roma, llegado a Lima hacia 1587 *con un grueso volumen de grabados que incluía las obras completas de Durero*[57]; y Angelino Medoro (1567-1633), quien entre 1600 y 1620 prolonga su miguelangelismo con toques flamencos tomados durante su estancia en Sevilla y deja como discípulos directos al indio Pedro Loaiza, al fraile Francisco Bejarano y al criollo Luis de Riaño quien, entre 1624 y 1628, pintara los célebres murales de la iglesia jesuita de Andahuaylillas, basados en un grabado de Wierix[58].

La influencia de las escuelas madrileña, valenciana y sevillana de pintura y escultura sobre los talleres de Lima marca una transición hacia el barroco, aún poco documentada, que puede rastrearse en las obras de Antonio Mermejo –llegado al Perú hacia 1625– y del sevillano Leonardo Rodríguez Jaramillo[59]. Otros pintores barrocos peruanos como Martín de Loaiza, Juan de Calderón, Francisco Serrano o el cusqueño Marcos Ribera, consolidaron las tendencias tenebristas del naturalismo caravaggista español. Por otro lado, las obras de arte español importadas al Perú fijan pautas estilísticas para los artistas locales. Entre 1625 y 1647, Francisco de Zurbarán (1598-1664) envía un *Apostolado* para el convento de San Francisco de Lima, y la serie de los hijos de Jacob que allí se encuentra pertenecería a su taller. Para La Encarnación manda 10 lienzos de la vida de la Virgen y 34 de santas mártires. El maestro madrileño Bartolomé Román (1596-1659) envía para la iglesia de

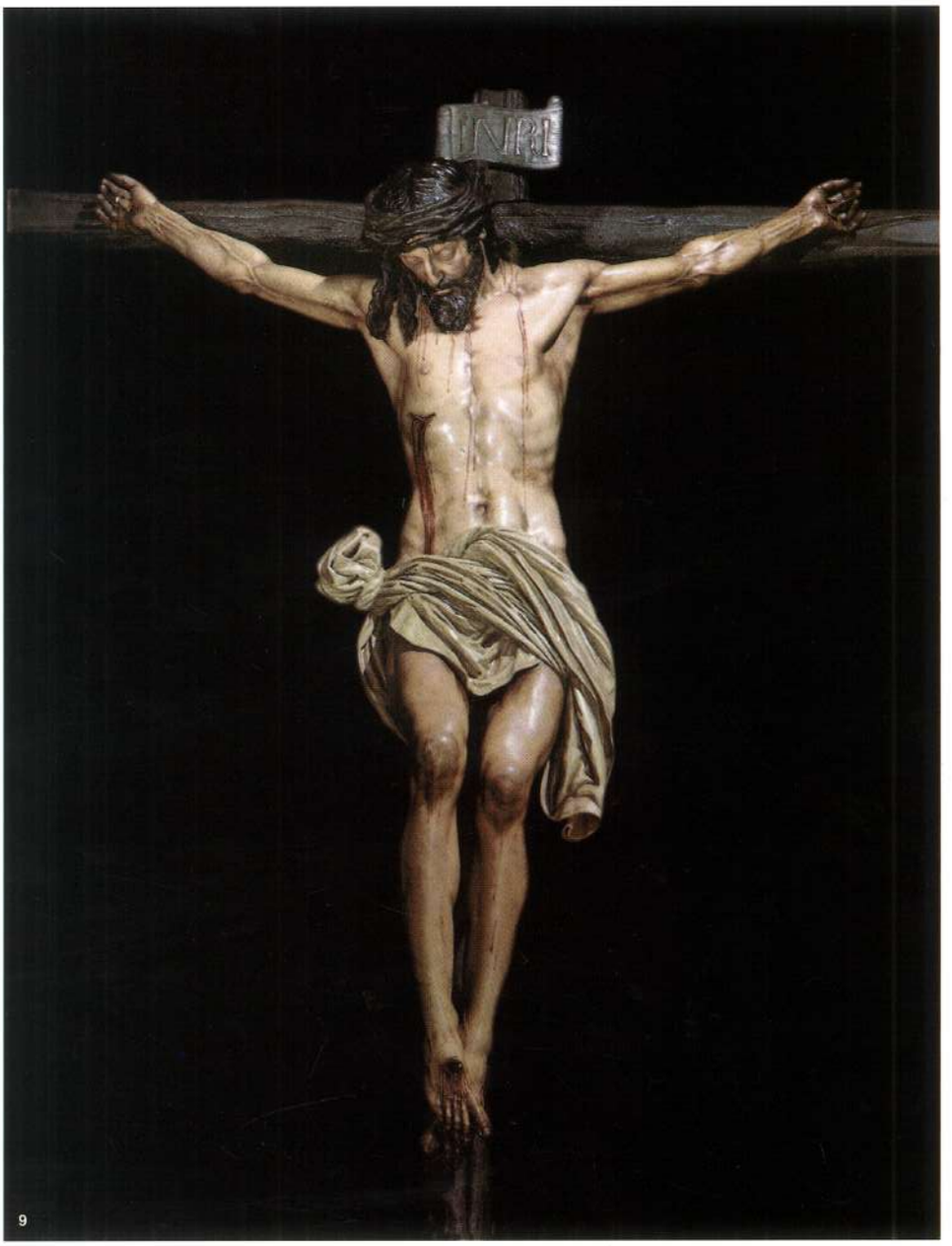


8

◀ Fig. 8. *Pintor/Los artificios Pintor, escultor, entallador, bordador,* [al] *servicio de Dios y de la santa iglesia.* Guaman Poma de Ayala. Nueva Corónica y Buen Gobierno. Indios restaurando o policromando una escultura de Cristo crucificado. 1613-1615. Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

▶ Fig. 9. Crucificado. Retablo de San Juan Bautista. Juan Martínez Montañés. Talla sobre madera policromada. 1607. Catedral de Lima.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 10. La Sagrada Familia con ángeles danzando a la ronda. Escena de la infancia de Jesús en presencia de San Juan Bautista (San Juanito) y de sus padres proveniente de los *Evangelios Apócrifos* donde se narran episodios de su vida cotidiana en Nazareth o del exilio de la Sagrada Familia en Egipto. Atribuido a Diego Quispe Tito. S. XVII. Museo de Santa Catalina, Cusco.



9

San Pedro de Lima *Los siete ángeles de Palermo* (pintados probablemente entre 1635-1640) y, posteriormente, para la misma iglesia, Juan de Valdés Leal (1622-1690) hace llegar *La vida de San Ignacio de Loyola* (*circa* 1665-1669). Los Cristos crucificados en madera policromada ejemplifican la transición del manierismo al barroco (fig. 9; véase también fig. 3 pág. 101). Unos, como el que concierta Juan Martínez Montañés (1568-1649) en 1607 para el convento de La Concepción (hoy en la Catedral de Lima dentro del retablo de San Juan Bautista del mismo autor), tienen la perfección anatómica, el realismo equilibrado y la profunda unción religiosa de la sensibilidad tridentina. Otros, como el que en 1626 contrata Juan de Mesa y Velasco (1583-1627), discípulo de Montañés, con el capitán limeño Fernando de Santa Cruz y Padilla, son esculturas de madera que representan figuras humanas corpulentas y de expresión dramática que pertenecen a la escultura barroca procesional. Estas efigies de tremendo realismo –por no mencionar otras esculturas articuladas con brazos y cabezas móviles o pelo natural– daban la impresión a los feligreses de que estaban dotadas de vida sobrenatural y cumplían funciones paralitúrgicas específicas durante las celebraciones pascuales.

10


ECCE. AGNVS. DEI...

Hacia el último tercio del siglo XVII se ha consolidado el lenguaje de los grandes pintores indígenas: Diego Quispe Tito (¿1611-1681?), Basilio Santa Cruz Pumacallo (activo entre 1661 y 1700), Juan Espinosa de los Monteros, Juan Zapata Inca y, posteriormente, en el siglo XVIII, Marcos Zapata (activo entre 1748 y 1773) y su círculo, entre muchos otros. Ya para entonces los talleres de pintura cusqueña se han convertido en verdaderas fábricas de lienzos que exportan cientos de pinturas a Tucumán, Santiago de Chile, La Paz, Lima, etc. A diferencia de los pintores barrocos adictos al claroscuro, los artistas cusqueños copian y renuevan el lenguaje pictórico de las estampas de Flandes retomando muchas de las composiciones alegóricas contrarreformistas de Pedro Pablo Rubens (1577-1640) u otras provenientes del santoral medieval o de los evangelios apócrifos (fig. 10). Modifican el tamaño de las figuras dentro de su estructura compositiva, hacen interpretaciones libres del colorido y del drapeado de los personajes o añaden ángeles, flores, aves locales, o incluso filacterias con textos de doctrina cifrada. Lo que aparenta ser en su pintura meros anacronismos históricos son, en realidad, sistemas de compromiso o adaptabilidad

que rebasan el ámbito de lo puramente estético. La circuncisión del Niño Jesús es escenificada en el interior de un templo de arquitectura renacentista europea, el retorno de Egipto de la Sagrada Familia lleva paisajes flamencos de fondo, el Niño Jesús en brazos de la Virgen del Rosario va vestido como un marqués criollo o español, las *Exequias de San Agustín* son mostradas como si se hubiesen realizado en la Plaza de Armas de la antigua capital de los incas, y se retrata al célebre obispo de Cusco (1674-1699) de origen madrileño Manuel de Mollinedo y Ángulo asistiendo a San Pedro Nolasco (m. 1245) en el momento de su muerte (figs. 13, 14).

El período de mayor auge de la pintura cusqueña está asociado precisamente con el elenco de pintores españoles e indígenas patrocinados por el gobierno del mencionado obispo Mollinedo. Este edifica para su ciudad y diócesis más de treinta templos llenos de retablos y lienzos[60]. El terrible terremoto de 1650, que asoló y literalmente modificó el rostro urbano de la ciudad del Cusco, permitió que se remodelaran algunas fachadas de iglesias, como fue el caso de La Compañía[61]. Asimismo, entre 1650 y 1780 se consolida el ya mencionado estilo barroco *mestizo* o *andino,* con todas sus manifestaciones arcaizantes regionales de Arequipa, Ayacucho, Cajamarca, Trujillo, Juli y Potosí, mientras que en Lima logra su mayor expresión en la portada de la iglesia de San Agustín (fig. 12).

Un documento de 1688 del Archivo Departamental de Cusco, encontrado por Mesa y Gisbert y referente a las querellas y separación de los gremios de pintores indios y españoles en la ciudad imperial, explicaría la aparición, a fines del siglo XVII, de un estilo propio de la pintura cusqueña[62]. Al independizarse y dejar atrás a los exigentes veedores del gremio español, los artistas indios y mestizos habrían abandonado los típicos cánones estéticos occidentales del color, la perspectiva y la corrección anató-

◀ Fig. 11. Retablo mayor. 1703. Iglesia de Santa Teresa, Ayacucho.

▲ Fig. 12. Portada retablo. Atribuida a Diego de Aguirre. Talla sobre piedra. *Circa* 1720. Iglesia de San Agustín, Lima.

▶ Fig. 13. Muerte de San Pedro Nolasco en presencia del Arzobispo Gaspar de Mollinedo. Anónimo. Escuela cusqueña. Óleo sobre lienzo. S. XVII. Convento de Nuestra Señora de la Merced, Cusco.

mica para dar paso a un género de pintura devocional especializado en el *retrato* de madonas milagrosas: imágenes de imágenes –pinturas de esculturas– que transformaban a las vírgenes talladas en figuras triangulares planas con rostros estereotipados y trajes cubiertos con pedrerías o finos ornamentos *brocateados* en oro. El uso alegórico del oro refulgente se convertirá en una de las características *estilísticas* no sólo de la pintura cusqueña sino de las iglesias barrocas americanas, que con sus enormes retablos dorados buscaban reproducir la forma y el esplendor sacro del antiguo Templo de Salomón construido un milenio antes de Cristo[63] (figs. 11, 15).

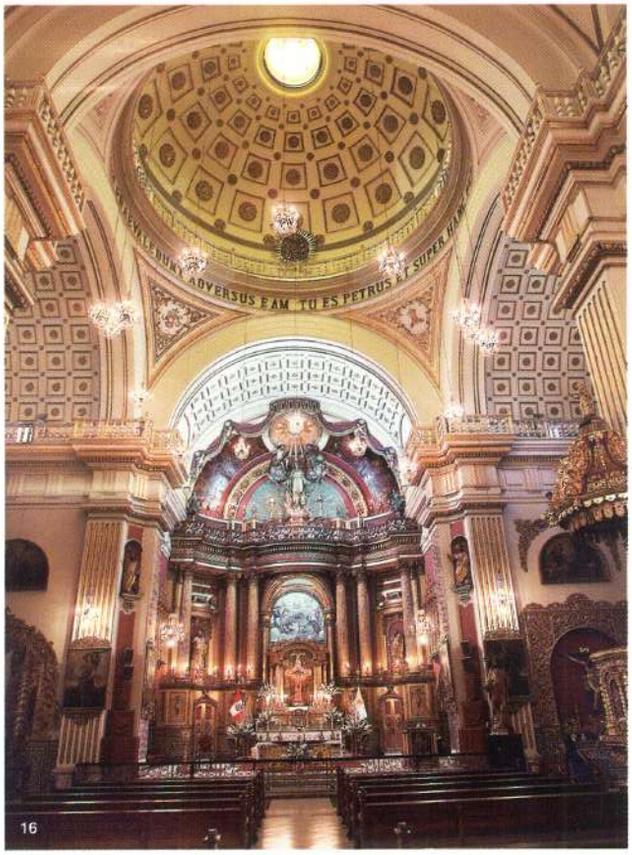
La etapa final del arte virreinal está asociada a la arquitectura, moda y sensibilidad rococó de la corte de Luis XV. Si bien entre 1780 y 1810 los diseños asimétricos de la rocalla son difundidos desde Lima y Quito, no tienen mayor impacto en el sur andino. Quedan confinados a los gustos cortesanos de la dinastía francesa borbónica en España y a las convenciones arquitectónicas del propio virrey Amat y Junient (1761-1776)[64]. Este breve interludio rococó, empero, fue interrumpido por el *estilo neoclásico,* impulsado desde inicios del siglo XIX por el arquitecto español Matías Maestro (1766-1835) quien, en su fervor por levantar nuevos retablos *limpios, racionales y sin adornos,* termina impulsando lo que Emilio Harth-terré ha denominado la *hecatombe modernista* o Benjamín Gento Sanz O.F.M. *una calamidad para el arte virreinal, un formidable golpe de ariete para la*

◀ Fig. 14. La circuncisión. Atribuido a Basilio Pacheco. Óleo sobre lienzo. S. XVII. Catedral de Cusco.

▶ Fig. 15. Virgen del Rosario. Anónimo. Escuela cusqueña. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Colección particular.

gran mayoría de iglesias de Lima repletas de retablos barrocos ricos en esculturas y coruscantes de oro[65]. Maestro hizo caer singulares obras del viejo régimen y erigió los nuevos altares mayores de la Catedral de Lima –inaugurada en 1805–, de la iglesia de San Francisco (1803-1805), por su estilo, quizá también de la iglesia de San Pedro (*circa* 1803-1810), entre otros[66]. En su *Poema épico en elogio de la magnífica renovación y suntuoso adorno del Altar Mayor e Iglesia del Convento Grande de N. Seráfico Padre San Francisco de la Ciudad de Lima* (Lima, 1805), fray José Llera, abomina el antiguo altar mayor de San Francisco tildándolo de *gótico, lóbrego* y *triste* para ensalzar su total refacción neoclásica realizada por Matías Maestro:

> *En el orden el arte ha procurado/ Suavizar del Toscano la rudeza,/ Aumentar en el Jonio lo admirado,/ En Dórico y Corinto gentileza;/ De este Compuesto siendo el resultado,/ De más gracias, donaire fortaleza,/ Proporción y escultura de sus modos,/ Retablo es Maestro arquetipo de todos*[67] (fig. 16).



Uno de los tantos retablos barrocos desaparecidos debió parecerse al pintado en 1776 para el oficial Bartolomé Fuensalida, perteneciente al regimiento del Real de Lima. Se le retrata ante un ostentoso altar dedicado a la Virgen del Carmen, ataviado en uniforme rojo y azul con vivos de plata, con su sombrero tricornio a sus pies y arrodillado. El retablo repite el típico esquema compositivo de dos cuerpos y tres calles de otros altares barrocos limeños que se distinguieron por su rica diversidad iconográfica y ornamental. Sin contar los soportes en forma de atlantes o de niños con cuerpos de sirena, en este retablo se aglomeran más de quince figuras religiosas. Están las tres virtudes teologales –Fe, Esperanza, Caridad– (sobre la coronación del retablo), San Miguel Arcángel, el Padre Eterno, la paloma del Espíritu Santo, San Rafael Arcángel, San José con el Niño Jesús, los apóstoles San Bartolomé y Santo Tomás, San Francisco de Paula (m. 1505), la Virgen del Carmen, San Pedro de Alcántara (m. 1562) y, pintado en el frontis del altar, el carmelita inglés San Simón Stock (m. 1265) recibiendo el escapulario de la Virgen del Carmen (fig. 17).

Pese al intento de fijar una cronología lineal de *estilos* artísticos, los historiadores del arte americano no se cansan en resaltar el valor puramente referencial de toda periodización. Si en el arte europeo ya es problemático definir los límites que fijan el inicio y el final del *barroco*, en los reinos del Perú los *estilos* ni evolucionan de unos a otros, ni se suceden cronológicamente, ni una tendencia estilística necesariamente se impone o anula a las demás. Enrique Marco Dorta encontraba los primeros ejemplos de la arquitectura barroca peruana en 1630, pero reconocía que en el transcurso de todo el siglo XVII resucita *el viejo estilo medieval que, refugiado en las cubiertas de los templos, prolongará su vida* [...] *tanto en el Perú como en Bolivia*[68]. Al contrario de lo que sucede en el barroco español, la arquitectura andina de este período, que se ha

▲ Fig. 16. Altar mayor neoclásico. Matías Maestro. S. XIX (primera década). Iglesia de San Pedro, Lima.

▶ Fig. 17. Pintura del retablo de la Virgen del Carmen. Anónimo. Escuela cusqueña. Óleo sobre lienzo. 1776. Museo de Osma, Lima.

17

llamado *mestiza,* se caracteriza por sus motivos ornamentales renacentistas y manieristas y por sus superficies en relieve planiforme de estilo mudéjar. En sus portadas barrocas se entremezclan elementos de la flora o fauna americana –piñas, mazorcas de maíz, monos, papagayos y felinos– con ornamentos de origen europeo, como sirenas, mascarones, águilas bicéfalas con el monograma de la Virgen, y otros grutescos del mundo clásico. A diferencia de la arquitectura inca que no tenía decoración, las técnicas andinas del entallado bidimensional logran efectos estéticos semejantes a los alcanzados siglos atrás en el Viejo Mundo por los artistas siríacos, coptos, bizantinos o visigóticos españoles del siglo VII d.C.[69] Santiago Sebastián apunta la misma impresión al señalar con asombro que mientras *el arte que en España tiene cierta secuencia cronológica, en América se pierde y se convierte en un arte intemporal*[70]. Ramón Gutiérrez sugiere que para analizar la cronología del barroco en clave *americana,*

> *casi tendríamos que hablar de unos períodos de la arquitectura basados en las cronologías de los movimientos sísmicos que obligan a reposiciones edilicias casi totales* [...] *realizadas con piezas recuperadas de antiguos edificios destruidos sin ajustarse a criterios compositivos y normativos de ningún origen* [...] *Recurrirán a la ecléctica utilización de repertorios clásicos, mudejares, manieristas y barrocos. Utilizarán sin crítica a los tratadistas convirtiendo estructuras en ornamentos, alterando el sentido tectónico del diseño o reproduciendo fragmentos fuera de contexto*[71].

En el ámbito de la pintura barroca sucede otro tanto. Francisco Stastny asegura que las tendencias arcaizantes de

> *los artistas virreinales tienden con extraña facilidad a volver al preciosismo manierista de los inicios o, inclusive, a soluciones que recuerdan lenguajes artísticos de épocas de considerable mayor antigüedad* [...] *que quien observe el panorama desde el lado de Europa tendrá la impresión de estar mirando el arte occidental en un espejo que lo distorsiona*[72].

Podría atribuirse la confusión estilística del arte virreinal peruano a la herencia desoladora que inicialmente dejó la conquista española, o incluso a las *reducciones de indios* creadas por el virrey Francisco de Toledo (1515-1582). Estas llevaron a la reubicación forzosa de las comunidades aborígenes y a la consecuente ruptura de las unidades étnicas pre-existentes[73].

▼ Fig. 18. Decoraciones *mestizas* anónimas. Talla en piedra. Detalle de altar lateral. S. XVIII. Iglesia de Santa Cruz, Juli.

▶ Fig. 19. Arcángel arcabucero Esriel. Anónimo. Escuela cusqueña. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Colección particular.

19

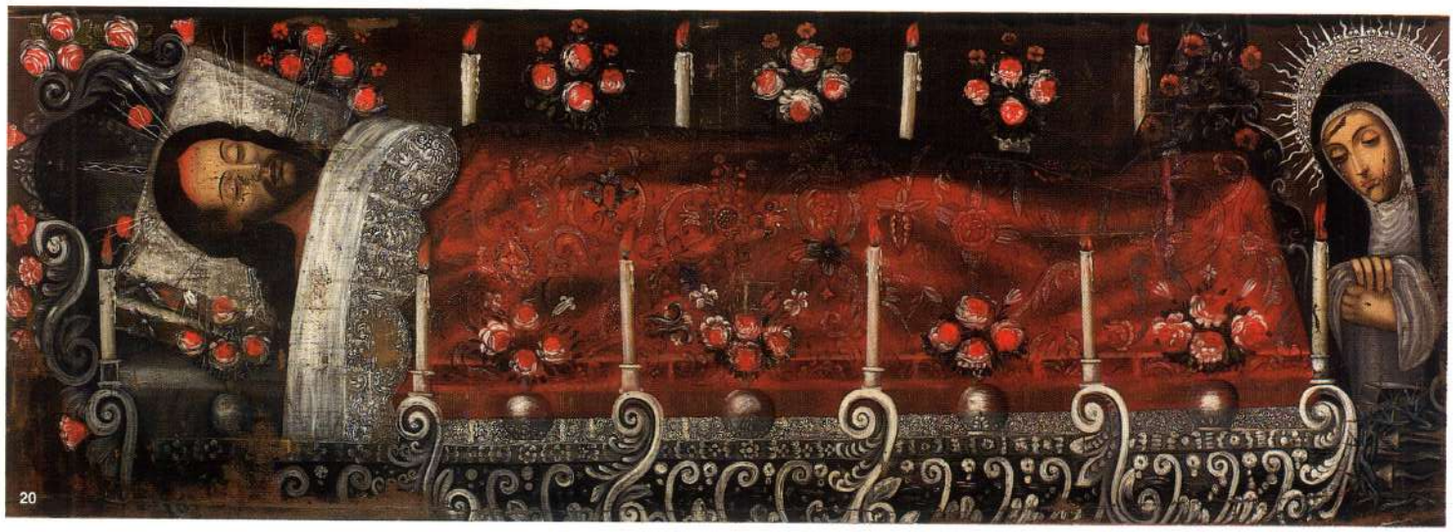
Las culturas tienen una fisonomía caótica y heterogénea: fragmentos importados, creencias mutiladas o clandestinas, conceptos y formas sacadas de su contexto, estilos sin raíces, pedazos de rituales, intentos de traducción y trasposición[74].

Pero en realidad, los estilos regionales barrocos que florecen en los reinos del Perú cobran vida propia tras un siglo de evangelización y de mezcla interracial, cuando el virreinato está plenamente consolidado desde el punto de vista económico, religioso y social. En el antiguo diccionario de la lengua castellana de la Real Academia Española, mejor conocido como *Diccionario de autoridades,* se establece que la voz barroco es de origen portugués y equivale en castellano a barrueco o berrueco: *perla irregular e imperfecta, formada de muchos granos juntos grandes y pequeños* [...] *que demuestran apariencia de mil formas de buen parecer*[75]. En este sentido, las obras barrocas virreinales de Lima, Arequipa, Huamanga, Cajamarca, Cusco, Potosí o Quito son las *perlas irregulares* de este lado del Atlántico que, como mencionamos anteriormente, han aparecido en regiones que eran *periféricas* para y desde la metrópoli, pero que para los reinos del Perú operaban como *centros* influyentes de producción artística con *estilos* y temáticas regionales propias que, difiriendo de las formas estereotipadas del arte europeo, continuaban formando parte de una misma realidad cultural hispanoamericana. Tampoco puede atribuirse la riqueza ornamental o el arcaísmo deliberado de las iglesias del sur andino a consideraciones de tipo económico o social, argumentándose que se trata de una arquitectura *popular,* ajena a toda orientación eclesiástica (fig. 18). Entre 1760 y 1790 se invirtieron fuertes sumas de dinero para levantar las iglesias de San Francisco de la Paz, Santa Cruz de Juli y Santiago de Pomata y, en el último caso mencionado, el edificio fue directamente supervisado por el obispo español de su diócesis[76].

El despotismo ilustrado en América promovido por la dinastía borbónica significó algo más que un mero cambio superficial de *estilo* artístico o sensibilidad religiosa. Son reveladoras y sintomáticas, desde esta perspectiva, las críticas *ilustradas* que en 1712 hizo uno de los primeros viajeros científicos –el francés Amedée François Frézier (1682-1773)– en torno a las artes y costumbres de Lima, Chuquisaca, Quito, Chile y Tierra Firme, cortes aún fuertemente administradas por el virrey del Perú *Gobernador y capitán general de todos los reinos y Provincias de esa parte del Nuevo Mundo, tal como se expresa en sus títulos*[77]. Adelantándose a Matías Maestro, Frézier aprueba la arquitectura de las iglesias de Lima *alineadas con pilastras, adornadas con molduras y sin capiteles tallados; tienen bellas cornisas y buenas bóvedas de cañón de medio punto y trazo elíptico, pero considera la decoración de los retablos barrocos, confusa, desordenada y mala*[78]. Los pintores indígenas cusqueños le parecen *infames* y llama

▼ Fig. 20. Cristo en su cama velado por la Dolorosa. Anónimo. Escuela cusqueña. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Convento del Carmen, Lima.

▶ Fig. 21. Detalle de la Virgen de Cocharcas (véase figura pág. XVIII).



abusos, vicios y sensualidades a un sinnúmero de devociones religiosas barrocas asociadas a la vida cotidiana y a la espiritualidad criolla limeña proclive a decorar las casas, como lo muestra en un grabado al buril, con lienzos de arcángeles arcabuceros vestidos a la usanza militar de gala, iconografía sui generis andina aparecida entre 1680 y 1700 y vinculada a la defensa del culto imperial criollo a María Inmaculada[79] (fig. 19). Muchas de estas *impurezas* del catolicismo barroco serán *corregidas* durante el Sexto Concilio Limense (1772) presidido por el arzobispo ilustrado don Diego Antonio de Parada. Entre las medidas radicales[80] que se toman y con la intención de regular el culto a las imágenes sacras, dicho Concilio dispone que estas sólo podían salir hasta la puerta de los templos o a los cementerios, proscribiéndose la construcción de nacimientos en casas particulares o altares públicos en las calles durante la Pascua de Navidad[81]. Se censura, asimismo, el *abuso* frecuente de *ponerse en las Iglesias una Cama y en ella la efixie de Christo en ademan de enfermo* y *el cantarse el Credo el Viernes Santo a la Agonia de Christo y el responso puesto en el Sepulcro*[82]; una tradición tan frecuente que pasó a enriquecer la iconografía virreinal tal como vemos en un lienzo del siglo XVIII en el Convento del Carmen de Lima (fig. 20).

Las expresiones populares *barrocas* del siglo XVII forman parte de un discurso *cultural* de castas o estamentos sociales dentro del orden universal habsbúrgico. Un siglo después, toda manifestación religiosa o social autónoma que se opusiese al rígido modelo cultural *adecuado* por las autoridades civiles o eclesiásticas borbónicas se convertirá –inadvertidamente– en una forma de resistencia cultural que será reprimida en nombre de la nueva política cultural homogenizadora. Además, ya para entonces la simbología metafísica barroca se ha tornado *oscura* e impenetrable para el racionalismo lineal y secularizante de la Ilustración.

A diferencia del *estilo* neoclásico que buscó imponer una concepción moderna y racional del orden social –eliminando con ello toda ambivalencia cultural *obscurantista,* toda mezcla de lo *sagrado con lo profano*– el barroco privilegió la polifonía de referencias simbólicas. Todo parece confluir en el barroco: el cristianismo primitivo, la escolástica medieval y el culto al emperador bizantino, el hermetismo y el neoplatonismo renacentista, la mitología greco-romana, la emblemática simbólica y la ortodoxia doctrinal tridentina asociada a la Compañía de Jesús. Estos sistemas de creencias, de diverso origen y data, conviven sin cancelarse mutuamente. El barroco no sustituye unas tradiciones por otras. Más bien las acumula, las superpone creando complejos estratos de contenidos paralelos y simultáneos. De aquí nace lo que hemos denominado el *problema hermenéutico.* Por ser el producto de un sistema híbrido de transposición cultural, la plástica virreinal –pese a ser un renuevo de la metrópoli– ya no es estrictamente hablando arte europeo, y pese a haber sido ejecutada por los artífices del Nuevo Mundo tampoco es un arte netamente indígena.

El problema hermenéutico

A la luz de estos hechos podemos retomar ahora el problema hermenéutico que –según Kubler[83]– plantea el barroco peruano. No hay duda alguna de que durante el virreinato el indio peruano dejó una huella profunda en las artes. Desde un punto de vista *académico,* su *estilo* artístico no correspondía a la estética europea. Son célebres las burlas a las que fue sometido el artista indígena don Alonso Viracocha Inga cuando en 1582 empezó a tallar en Potosí su milagrosa imagen de la Virgen de la Candelaria que iniciaría los cultos regionales a la Virgen de Copacabana y posteriormente de Cocharcas (fig. 21, véase figura pág. XX). A fin de conseguir licencias para fundar una cofradía bajo su advocación, mostraba un retrato de la escultura pero *la reyan*

mucho, y no falto quien ultrajándole le aconsejó que dexasse aquel arte para los Españoles[84]. No obstante, fue por la capacidad y sensibilidad artística del indio que el monarca Carlos II autorizó que la nobleza indígena, pese a ser descendiente de idólatras, ingresara a las órdenes religiosas. En su *Historia de la villa imperial de Potosí*, Bartolomé Arzans de Orsúa y Vela puntualiza:

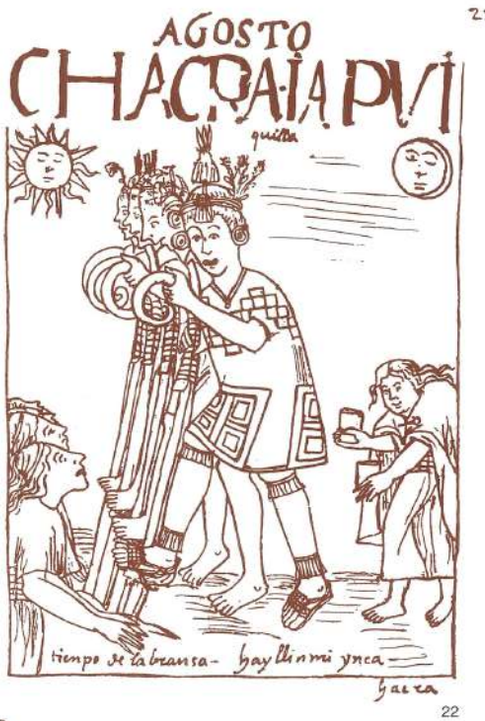
> *los de este peruano reino son de muy rara habilidad, pues se experimenta (con gran sentimiento de los españoles) el que los indios se hayan alzado con el ejercicio de todos los oficios, no sólo los mecánicos más también los de arte, causando no poca admiración ver formar uno de estos naturales un retablo, una portada, una torre y todo un edificio perfecto y maravilloso sin tener conocimiento de la geometría ni aritmética, y (lo que es más) sin saber leer ni escribir; formar guarismos, caracteres y labores, como también hermosas figuras con el pico y el pincel, solamente con ver el dibujo; y como se ha experimentado su buena capacidad e inclinación, han alcanzado una real cédula para que los hijos de los caciques y gobernadores y de los demas nobles indios, puedan (estudiando facultades y teología) ser ordenados hasta de presbíteros...*[85].

¿Existían en estas expresiones artísticas *pervivencias* formales de origen prehispánico? Kubler afirma que en el período virreinal estas son tan escasas que pueden compararse con los fragmentos flotantes de un gigantesco naufragio cultural. Según asegura, el encuentro dramático entre dos civilizaciones como la europea y la andina permitió *yuxtaposiciones* y *convergencias* culturales, *injertos* y *trasplantes* de tradiciones nativas que se acomodaron y fueron absorbidas dentro de la cultura receptora a través de un proceso de reinterpretación. Pero, para este, todas estas alternativas sincréticas no eran sino los diversos modos mediante los cuales los objetos de arte de una civilización abruptamente conquistada y vencida se extinguían o llegaban a su fin. El estudio de este proceso equivalía para Kubler a una *autopsia arqueológica*[86].

Con cierta iconografía del barroco peruano se habría repetido el mismo fenómeno que Erwin Panofsky encontró por los años de 1960 en el arte medieval europeo. Es decir, el *principio de disyunción:*

> *Cada vez que en la Edad Media plena y tardía una obra de arte toma su forma de un modelo clásico, esa forma es casi siempre investida de una significación no clásica, normalmente cristiana; cada vez que en la Edad Media plena y tardía una obra de arte toma su tema de la poesía, la leyenda, la historia o la mitología clásicas, ese tema es siempre representado en una forma no clásica, normalmente contemporánea*[87].

Desde este punto de vista, la persistencia de una forma artística clásica no garantizaba la supervivencia de sus contenidos originales. Así como la Edad Media europea reconstruyó y elaboró un imaginario ideal de su pasado greco-romano, los artífices virreinales reinventaron y resig-



22

23

24

▲ Fig. 22. Agosto chacraiapui quilla tiempo de labranza. El Inca rompiendo ritualmente la tierra. Guaman Poma de Ayala. Nueva Corónica. 1613-1615. Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

▲ Fig. 23. Mandoncillo de dies indios. Guaman Poma de Ayala. Nueva Corónica y Buen Gobierno. La casana sobrevive aun bajo atuendo español. 1613-1615. Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

◀ Fig. 24. El quarto inga Inca Maita Capac lleva la casana emblemática. Guaman Poma de Ayala. Nueva Corónica y Buen Gobierno. 1613-1615. Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

25

▲ Fig. 25. Casana inca. Prenda arqueológica que alude a la cuatripartición del Tahuantinsuyo. S. XVI. Colección particular.

nificaron la cultura inca. Para Kubler esta ruptura entre la *forma* y el *contenido* culminó en el *movimiento nacional inca* del siglo XVIII cuando la nobleza cusqueña, a fin de expresar su identidad cultural, se valió de un género artístico europeo –el retrato– para mostrarse con sus vestuarios tradicionales y legitimar sus derechos nobiliarios. El hecho de que este *renovatio* nativista tardío fomentara la producción de *qeros* –o vasos ceremoniales con diseños geométricos y temas míticos incas– no garantizaba la *continuidad* de una tradición prehispánica[88]. Estábamos ante una reconstrucción *colonial* con un *lenguaje pictórico* que, como Francisco Stastny ha señalado siguiendo a Kubler, deriva por su *poca semejanza con el antiguo arte incaico* y *según el principio de disyunción del arte europeo*[89].

Estudios recientes sobre los códigos simbólicos del vestuario inca y sus transformaciones durante el virreinato confirman la tesis de Kubler. Los dibujos narrativos de Guaman Poma –por no mencionar los *retratos* de incas en la crónica de Murúa– permiten inferir que los colores simbólicos y los diseños geométricos abstractos *(tocapus)*, estandarizados en las mantas o túnicas incas, *(unku* o camiseta sin mangas masculina), tenían contenidos mitológicos, genealógicos, políticos, sociales y cosmológicos que estaban relacionados con un calendario ritual andino en el que el Inca y sus altos capitanes participaban activamente[90]. Este *consumo fastuoso y privilegiado del tejido por la corte y las panakas reales* incas era propio de una sociedad altamente estratificada que regulaba los adornos heráldicos, distintivos sociales y prendas de vestir de sus súbditos castigando con pena de muerte a aquellos que hacían un uso desautorizado de las prendas de vicuña o de plumas[91]. Un caso particularmente ilustrativo –pues han sobrevivido algunos ejemplares arqueológicos– es la túnica inca conocida como *casana,* de la voz quechua *casay* (perforar) y que llevaba por distintivo emblemático un gran cuadrado central subdividido en cuatro, alusivo probablemente a la cuatripartición del Tahuantisuyo. Según Guaman Poma, en el mes de agosto durante las fiestas de labranza, el Inca vestía la *casana* para romper ritualmente la tierra. Pero también la usaba durante los rituales realizados por sus altos hechiceros o, en su nombre, la lucían sus capitanes, el alguacil mayor, los pregoneros y constructores, entre otros. La túnica sobrevive a la conquista y los ya cristianizados *mandoncillos de indios tributarios y cabildo de su Majestad* española la llevaban debajo del atuendo español[92] (figs. 22, 23, 24, 25).

No puede negarse que el vestuario indígena codificaba contenidos contrarios al cristianismo. Ya lo había notado el obispo de Lima, Pedro de Villagómez (m. 1671). Los indios perpetuaban sus costumbres gentílicas durante las fiestas cristianas[93], pero cuando idolatraban huacas, *en semejantes ocasiones no han de llevar ninguna cosa de vestido español, ni aun sombrero, ni zapatos. Y así los mismos caciques, que suelen andar vestidos como españoles en estas ocasiones se visten a su uso antiguo*[94]. Pese a ello, hacia fines del siglo XVII, la *mascaypacha* o diadema imperial que, en su momento, simbolizaba el poder exclusivo del Inca se había transformado, junto con otras insignias o armas heráldicas imperiales, en un mero distintivo étnico utilizados pú-

blicamente en el Cusco por los descendientes indígenas de sangre real. Así lo sostiene Carolyn Dean al analizar las representaciones pictóricas barrocas del vestuario inca en la serie de lienzos conocida como el Corpus Christi de la parroquia de Santa Ana en el Cusco. Una cosa eran los *unkus* del Inca en tiempos de su gentilidad, otra, muy distinta, las reconstrucciones del vestuario neo-inca, en virtud de las cuales sus descendientes lucen túnicas con *tocapus* y pectorales de plumas adornadas con mangas anchas de finísimo encaje, capas rojas, discos solares al pecho con rostros humanos occidentalizados, y máscaras doradas de pumas sobre los hombros, rodillas y pies. Sobre la cabeza lucían enormes tocados reales de plumas entremezcladas con emblemas y blasones heráldicos híbridos otorgados por la corona hispana y alusivos a un linaje real *reconstruido* en base a una genealogía mítica europeizada y ya cristianizada. Los caciques cusqueños habían desarrollado una estrategia *mestiza* de autorepresentación para reconocer su sumisión al cristianismo o al poderío español sin perder su *otredad* o identidad cultural[95] (figs. 26, 27).

Fue precisamente por los contenidos étnicos del nuevo vestuario inca que tras la insurrección y condena de Túpac Amaru en 1780, la administración borbónica prohibió que los descendientes de los soberanos incas vistiesen sus túnicas tradicionales o se retratasen con sus escudos heráldicos[96]. Ya en 1717 el viajero francés Frézier comentaba que en las festividades públicas, cuando los indios se mostraban con sus antiguos trajes e insignias reales en el tradicional desfile de la *dinastía de los incas,* los notaba peligrosamente melancólicos por su imperio perdido[97]; motivo por el que, en 1750, tras los alzamientos de indios en Huarochirí, el virrey don José Manso de Velazco prohibe la presencia de incas en las procesiones religiosas o civiles[98]. En las fiestas de 1787 por la fundación de la Real Audiencia del Cusco, aparecen *los Caziques y los Indios nobles de la Ciudad, de las Parroquias y de los contornos* [...] *vestidos no ya de sus antiguos trajes, sino del uniforme Español en caballos bellamente enjaezados que saben ya montar, manejar y adestrar*[99].

Como respuesta a toda pretensión autonomista indígena, desde España se difunde un curioso contra-argumento jurídico-iconográfico legitimador, inspirado quizás en las solemnes ceremonias públicas en las que los descendientes de los reyes indianos juramentaban su lealtad renovada al heredero del trono de España. En la *Relación de un viaje a la América Meridional* de Jorge Juan Antonio de Ulloa, publicada en 1748 bajo el auspicio de la corona española, aparece un grabado de Villanueva y Palomino –del que se elaboran varias versiones pintadas dieciochescas–, que representa a los reyes de España como los continuadores o señores naturales del imperio funda-

◀ Fig. 26. El Corpus Christi (detalle). Cacique acompañando la carroza de San Sebastián. Atribuido a Basilio de Santa Cruz Pumacallao. Óleo sobre lienzo. S. XVII (tercer cuarto). Museo de Arte Religioso, Cusco.

▶ Fig. 27. Retrato de Alonso Chivantopa. Anónimo. Escuela cusqueña. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Museo Arqueológico, Cusco.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 28. Genealogía de los incas con los monarcas hispanos como sus legítimos sucesores imperiales. Anónimo. Escuela cusqueña. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Beaterio del Convento de la Virgen de Copacabana, Lima.


27

do por Manco Capac. La conquista del Perú no significó el quiebre o fin de la dinastía inca. Los monarcas hispanos aparecen ahora como sus únicos y legítimos sucesores (fig. 28)[100].

Por todo ello, la incorporación intencional de la figura del Inca a la iconografía religiosa contrarreformista modificaba su lectura primigenia. Según Guaman Poma, el Niño Jesús nació en Belén en tiempos del Inca Sinchi Roca, y por ser Melchor un indígena americano, Baltasar español, y Gaspar negro, los tres reyes


EFIGIES DE LOS INGAS O REYES
del PERV con su Origen y Serie: Y de los Catholicos Reyes de Castilla, y de Leon, que les han sucedido hasta el presente que Dios guarde.
Algunos Historiadores ponen antes de estos S.tos Ingas, quatro Edades, en que florecieron quatro famosos Capitanes: el 1.º Huari Viracocha Puma casado con Mama Huarmi: el 2.º Huari Puma casado con Mama Pucillo: el 3.º Purun Puma casado con Mama Sicac: el 4.º Auca Puma casado con Mama Punchiri Sisac: Otros cuentan por sus nombres, desde el Diluvio, hasta el primer Inga, cierto, y quatro Reyes, por noticia de sus Quipus Ofinales, escritos, o formados con nudos en hilos de varios colores.
REY DE REYES, ALTISSIMO MORTAL.
que os llamó de las tinieb
MANCO CAPAC INGA I.
Vivio segun sus Anales 160 Años. Sucediole su Hijo.
SINCHI ROCA INGA II.
Pacifico. Con el Culto y Prudencia estendio su Imperio. Puso leyes cõtra la Pereza de los Indios. Vivio 155 años. La Coya su Muger fue Mama Chimbo Vrma. En su tiempo nacio Nrõ Salvador IESVS. Sucediole su Hijo.
LLOQVI YVPANQVI INGA III.
El Famoso: aunque es varia su fama. Con valor, y benignidad conquistó las grandes Provincias de los Ayarmacas, Collas y Chucuytos. Vivio 150 años. La Coya su Muger fue Mama Cora Ocllo. Sucediole su Hijo.
MAYTA CAPAC INGA IV.
El Melancolico. Conquistó a los Charcas hasta el famoso Cerro de Potosí. Hizo el celebre Puente de Apurimac para cõquistas. Tuvo 50 Hijos. Vivio 121 años. La Coya Mama Chimbo Yachi Yma. Sucediole su Hijo.
VIRA COCHA INGA V.
Fue vencedor. Fue blanco y Español. Quiso q.e le dorasse vn solo Dios, q.e dezia estava detras del Sol. Hizo ley cõtra los Adulterios y Fornicarios. Vivio 124 años. Cõquisto 8 Provincias. La Coya fue Mama Pumtu Ca. Sucediole su Hijo.
PACHACUTIC INGA VI.
El Hazañoso. Construyó vn Sumo Sacerdote y otros menores. Solia arrojar cõ vna honda pedazos d'oro al Sol. Cõqui. Alos Taramas, y otras Provin. Vivio 88 añ. La Coya su Muger Mama Huaicu, sucediole su Hijo.
INGA YVPANQVI INGA VII.
El Bueno. Penetró la Cordillera. Descubr. la Provincia de los Moros. Dio princi.º a la Gr. Fortaleza del Cuzco. Erigio grandes Templos y Casas d'Virgenes. La Coya fue Mama Chimbo Ocllo. Algunos lo contumdẽ cõ su Pr. Nolesabe Sucedãd Suced.º su Hijo.
TOPA YVPANQVI INGA VIII.
El Sabio. Conquistador. Conquistó las Provin. Equinocciales hasta Quito. Hizo leyes cõtra los mentirosos. Erigio Cõsejo Real. Vivio segun sus Anales 200 años. La Coya fue Mama Ocllo. Sucediole su Hijo menor, por haver muerto los mayores.
FELIPE I REY XVI del PERV
El Prud.t Nacio a 21 de Mayo 1527. Fue jurado en Lima 1557 en que fabrò la prim. Moneda en el Peru. Erigio la Aud.a de Chuquisaca 1559. la de Quito 1563. la Inquis.n en Lima 1570. la Universid.d de S. Marcos 1588. Murio 1598 de 71 años. Sucediole su Hijo.
FELIPE II REY XVII del PERV
El Bueno. Nacio a 10 de Mayo 1578. Reynó desde 1598. 23 años. Expidio la Cedula sobre el servicio Personal de los Indios 1609. Con otras muchas a favor de ellos. Murio a 31 de Marzo 1621 de 43 años. Sucediole su Hijo.
FELIPE IV REY XVIII del PERV
El Grande. Nacio Viernes S.to 8 de Abril 1605. Reynó desde 1621. 44 años. Embio grandes Ministros y Prelados al Perú. Murio a 17 de Setiembre de 1665 de 60 años de edad. Sucediole su Hijo.
CARLOS II Rey XIX del PERV
El Deseado. Nacio a 6 de Nov.re 1661. Mado por su P.r Ced.a de 1697. q.e los Indios no sean excluidos de los Cargos Seculares y Eclesiasticos. Murio a 1.º de Nov.re 1700 sin Hijos. Sucediole su Sobrino el S. Duq.e de Anjou Hijo II del Del fin.


DE LOS SIGLOS
SEÑOR DE SEÑORES
COMENZO este gran Imperio de los Ingas por MANCOCAPAC Inga o Monarca I.º del Peru, el qual, por ficcion de su Madre Mama Huaco fue tenido por hijo del Sol, y de la Cueva Pacaricta tambo: con que fue aclamado por Rey en toda la Region del Cuzco, Ciudad y Corte q.e fundo, o acrecentó. A los 14 años de su edad se casó con su misma Madre, o ignorante o sabedor del parentesco. Puso Ley, para mayor seguridad de la Real Estirpe, q.e sus Descendientes se casassen con la hermana mayor. Edificó en el Cuzco el primer Templo al Sol. No tuvo guerra. Fue llamado el Sa.o Las Reales Insignias, y tiene que se vistió al modo q.e repre.ta la Imagen de cuerpo entero. La muger principal, o Rey.a se llamava COYA, o distincion de otras mugeres princ.s llamadas Pallas. La edad de los Ingas segun sus Annales fue tan larga, como se nota en cada uno.
CAPAC YUPAN
INCA V.
IN CA RO
CA INGA VI
YAHVAR HV
ACAC INGA VII
Avariento. Descubrio, y ganó gran riquezas. Conquistó a los Amaraes y Chiluas y otras Provincias de la Sierra y Valles. Mandó q.e se fundassen minas de joyas. Vivió 140 años. La Coya Mama Chimbo Calua. Sucedióle su Hijo.
El Arrogante. Fue tan fecundo que se dize tuvo 600 hijos. Nació de Ayo al Heredero. Fundó Escuelas publicas. Entró a la Conquista de los Chumchos. Vivió 1.º 1.ta. La Coya su Muger Mama Cusi Chimbo. Sucedióle su Hijo.
Llamado assi por q.e llorò sangre q.do nacio y despues en los Sacrificios. Entró duxo los Ayunos, y Penitencias a su modo. Conquistó a los Parmacochas, Condeluyos y otros. Vivió 139 años. La Coya Mama Ipa Huaco. Sucedióle en Vida su Hijo.
MAMA HVACO I.º
COYA o REYNA Madre y Muger de Manco Capac Inga o Rey I.º del Peru.
HVAYNACA
PAC INGA XII
TOPAC VSIHVAS
CAR INGA XIII
ATAHVALL
PA INGA XIV
CARLOS V Rey X.º del PERV y Catholico
Grande, Dominó desde los confines del Chile hasta los del Nuevo Reyno de Granada. Vivió como 89 años y murió en Quito, de su Imperio llegó a su Corte la prim.a Española. Sucedieronle sus hijos Huascar en Cuzco y Atahualipa en Quito.
El Desgraciado. Hijo de la Coya Mama Raua Ocllo. La Coya su Muger Mama Chuquillantu. Mal avenido con su hermano Atahualipa, fue vencido de el, y por su orden murió en Jauja por los años de 1533. No tuvo hijo Varon.
El Vencido. Hijo de Mama Chachapoya. Reyna de Quito. Aclamado por Rey de Cuzco. Fue vencido y preso del Conquistador D.n Fra.co Pizarro y despues degollado en Caxamarca. Hallase que fue bautizado y se llamó D.n Juan. Año 1533.
El Maximo. El Año 1526. Al todo su Reynado en España entró con la S.ta Fe Catholica en el PERV por su Adela.do y Conquistador El Marq.s D.n Fra.co Pizarro. Fundó a LIMA Al 1535 su Cathedral 1540 su Real Aud.a 1542. Renunció en su Hijo 1550.
FELIPE V Rey del PERV
LVIS I Rey XXI del PERV
FELIPE V segundo Rey XXII del PERV
FERNANDO VI Rey XXIII del PERV
Piadoso. Nacio en Paris a 10 de Diz.e 1683. Entró 1700 en España de 17 años, habiendo reynado 23 años. A los 40 de edad por Enero de 1724 renunció en su hijo mayor encargandole el amparo de los Indios y se retiró a S. Ildefonso.
El Dichoso. Nacio en Madrid a 25 Ag.o de 1707. Entró a reynar de 17 años por Enero de 1724 y a los 8 meses murió a 30 de Ag.o dexando su sucession en su Padre y hermanos menores. Que bolvió a empuñar el Cetro su Gran Pa.e
Que Dios guarde. Heno de Dias Virtudes y Triunfos. En 21 de Feb.o 1725 mandó por su Real Cedula executar y cumplir la del S.r Carlos II a favor de los Indios, diziendo: Por convenir assi al Servicio de Dios y mio.
El Justo. Nacio en Madrid a 23 de Septiembre de 1713. Entró en su reinado en 9 de Julio de 1746 y fue proclamado Rey a 10 de Agosto de mismo año.

magos encarnaban las *tres naciones que Dios puso en el mundo* y que conformaban la base racial de la sociedad virreinal. Siguiendo esta tradición, en algunos lienzos barrocos del altiplano se representa al Inca como rey mago[101]. ¿Se trataba de una apropiación legitimista indígena o de una estrategia misionera –probablemente de inspiración jesuita– encaminada a incorporar al Perú –el antiguo Ophir bíblico– a la *geografía sagrada* de la Biblia?[102] Ya lo había sugerido el fraile dominico Francisco de la Cruz, procesado por el Santo Oficio de Lima en 1578, cuando en su proceso inquisitorial declaró que en los *dones* que los reyes magos le obsequiaron en su pesebre al Niño Jesús estaban prefiguradas las tierras por descubrirse de los reinos del Perú[103]. Si este era el caso, la presencia del Inca en esta escena bíblica presuponía la *donación* del Inca o el traslado voluntario de su imperio *(Traslatio Imperii)* a Jesucristo (al Rey de reyes). Con ello, tanto la conversión futura de los indios americanos como su sumisión a la Iglesia y al Real Patronato –concedido a los Reyes Católicos en 1493 por los Papas Alejandro VI y Julio II– ya había sido previsto proféticamente tiempo atrás. Esta es, a fin de cuentas, la mecánica universal del *pensamiento mestizo:* a partir de una escena bíblica, de una profecía medieval o de un jeroglífico renacentista se pueden tejer nuevas narrativas que permiten la reconstrucción total de la historia sagrada de salvación y de sus protagonistas.

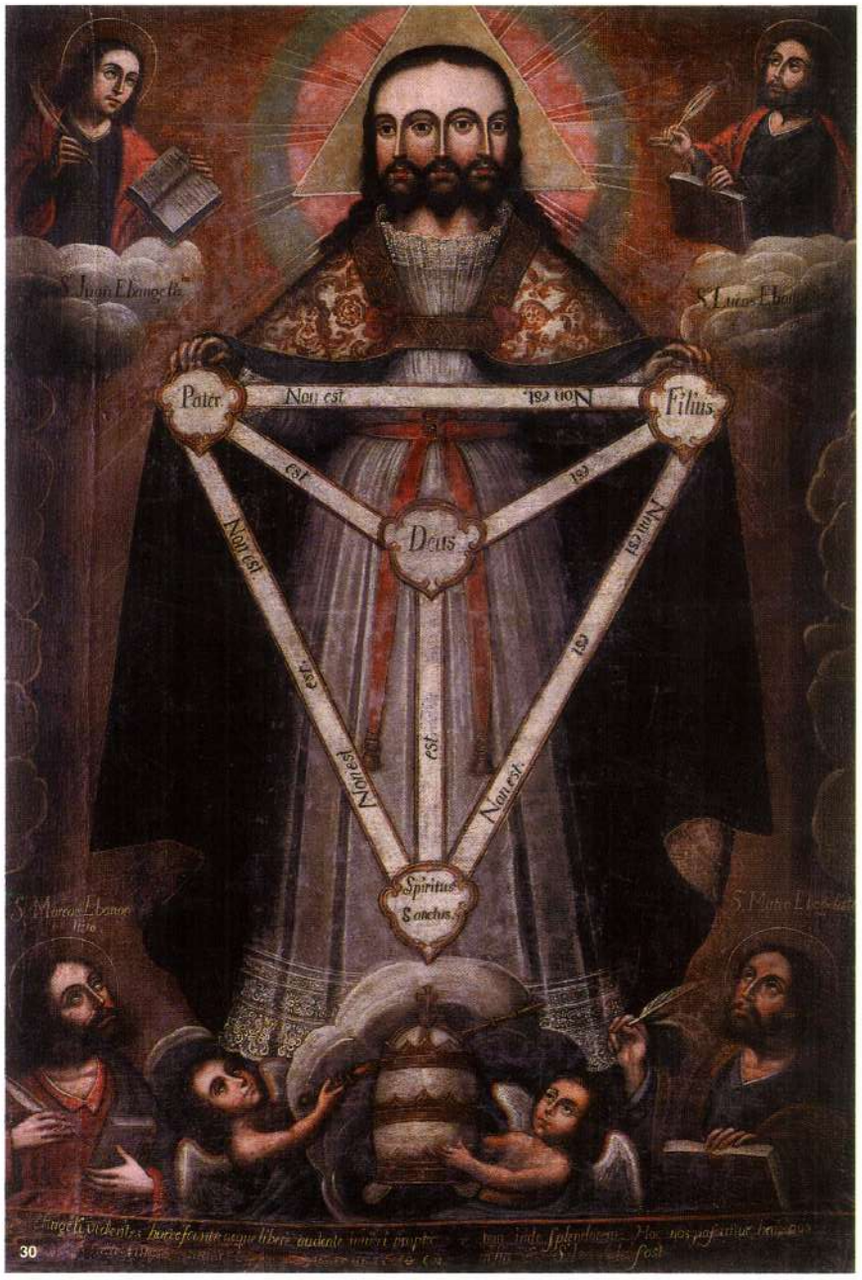
No es difícil vislumbrar las contradicciones en las que pueden caer los historiadores del barroco peruano al confrontar sus lecturas interpretativas *derivadas* de estos dos discursos en pugna: el *criollista* o protonacional por un lado –la especificidad americana–, y el imperial y hegemónico por otro –la alteridad europea. Unos, en su impetuosidad por demostrar el *mestizaje* en las artes, le adjudican a la inventiva indígena fórmulas iconográficas que tienen un indiscutible origen europeo, o que fueron desarrolladas por los doctrineros de indios como apoyo visual para la conversión de los naturales. Otros –los eurocéntricos– niegan rígida y dogmáticamente toda posibilidad de confluencia cultural y con sus posturas extremas postergan la búsqueda de parámetros de análisis que permitan explicar las manifestaciones artísticas desde el contexto condicionante de la sociedad virreinal. Los encendidos debates entre antropólogos e historiadores del arte dedicados al estudio de la cosmología andina y de los 398 dibujos del polémico cronista indígena Felipe Guaman Poma de Ayala evalúan el alcance interpretativo de estas diferencias teóricas e ideológicas[104].

Pese a ello, al tildar toda convergencia sincrética como *formas* de cultura *degradada,* Kubler perdió de vista la naturaleza migratoria y fermental de los *símbolos* que desde tiempos inmemoriales están en perpetua transformación pasando de una cultura civilizadora a otra[105]. El hecho de que las formas artísticas cambien de contenido no indica que estas se hayan *desintegrado* culturalmente o quedado simbólicamente inertes. Todo lo contrario. Cuando esto sucede es porque las formas ar-

◀ Fig. 29. Inca redentor venciendo al demonio. Arte popular anónimo. Corona en plata para danzante. Detalle en el *Drama de la Muerte de Atahualpa.* Huánuco. *Circa* 1891. Colección Vivian y Jaime Liébana.

▶ Fig. 30. La Trinidad como un Cristo trifacial. Anónimo. Escuela cusqueña. Óleo sobre lienzo. *Circa* 1750-1770. Museo de Arte de Lima, donación familia Prado.

tísticas ya desempeñan *nuevas funciones categoriales* en el imaginario colectivo de la sociedad. Los *dioses* del paganismo europeo son los *demonios* del cristianismo medieval, pero las victorias aladas también pueden transfigurarse en ángeles, Venus en Eva, Orfeo en Cristo y los poetas sedentes de la estatuaria clásica en evangelistas. Cuando una cultura se enfrenta a otra, o adopta sus valores para asimilarla o la sataniza para poder recrearla a su propia imagen y semejanza[106]. Las *imágenes* del hombre precolombino son los *ídolos* endemoniados indígenas que la Iglesia virreinal *extirpa* para substituirlos por sus propios *iconos* sagrados. Y así cómo los incas buscaron legitimar su poder político utilizando un discurso *propagandístico* shamánico o religioso de origen pre-inca[107], la imagen dorada de un Tahuantisuyo utópico, unificando a los pueblos idólatras bajo el signo civilizador de un monoteísmo solar universal, fue rápidamente incorporada al discurso político del misionero español. En el siglo XVII más de un cronista –como el propio Garcilaso– sugirió que así como la Roma precristiana sirvió de base para el triunfo del cristianismo, el imperio inca anunció y preparó el camino para la llegada al Nuevo Mundo de la Casa de Austria española bajo la égida de Cristo, o del Sol de Justicia. Pachacuti Yamqui incluso describe al noveno Inca Tupac Inca Yupanqui como un ortodoxo y dogmático extirpador de idolatrías que *quemaba las huacas y echaba sal en el lugar donde estaban*[108], una visión cristianizada del inca redentor –como vencedor del demonio– que ha sobrevivido en el arte popular andino (fig. 29). Al final, si nos guiamos por los informes de los propios eclesiásticos, ni la conversión de los indios al cristianismo fue total y concluyente, ni sus rituales gentílicos pudieron ser satisfactoria y homogéneamente suprimidos pese a los diferentes métodos para *eliminar* la cultura precolombina.



30

A decir verdad, no todas las órdenes religiosas que arriban al Perú concibieron la evangelización del indio del mismo modo. Los franciscanos y los dominicos fueron partidarios de hacer tabla rasa con todo culto religioso de origen precolombino, interpretándolo a la luz de la demonología europea. *En su Apologética historia sumaria* (1559), Bartolomé de las Casas atribuye al *demonio* que habitaba en el ídolo de Pachacamac haber inventado e incentivado el sincretismo religioso indígena como estrategia para llevarse al Infierno a los indios conversos[109]. Los agustinos y los jesuitas, por otro lado, se inclinaron a sacar un provecho catequizador a las historias de los dioses paganos. Imitando la búsqueda emprendida por los filósofos neoplatónicos del Renacimiento italiano y utilizando los manuales hispanos de mitología comentada como los *Diálogos de amor* (1535) de León Hebreo (quien le otorga a la fábula cuatro sentidos o niveles de lectura: literal, moral, oculto y alegórico), la *Filosofía secreta* (1585) de Juan Pérez de Moya y *Del teatro de los dioses de*


INRI
Con vn excessivo llanto
La Veronica buscô
A Christo de quien sacô
En premio su rostro Santo
19

31

la gentilidad (1620-1623) de Baltasar de Vitoria, mostraron gran preocupación por identificar trinidades paganas entre los indios a fin de demostrar que, por medios naturales, habían tenido vislumbres embrionarias de las verdades cristianas[110].

Al igual que en las obras de Platón, Plotino y Proclo, en las que ya se aludía a una Trinidad metafísica, en Chuquisaca los indios adoraban una *gran estatua* [...] *llamada Tangatanga, que decían sus antiguos Quipus i tradiciones, era un Dios en tres Personas, i que adoravan tres en uno, i uno en tres*[111]. En 1612, en una isla del lago Titicaca –cuna solar de los incas– llamada Hamapia, los jesuitas encontraron un *ydolo muy bien labrado con tres cabezas a quien los indios adoraban diciendo que aunque era un dios encerraba en sí tres. Este ydolo se dize enviaron los españoles a España antiguamente por ser cosa maravillosa*[112]. Estos ídolos indígenas recordaban, sin duda, la iconografía de los Cristos trifaciales o tricéfalos aparecidos en la Europa del siglo XIV pero que fueron severamente repudiados y perseguidos por las más altas jerarquías eclesiásticas. San Antonio de Florencia (1389-1459) en su *Summa Teologica,* Juan Molano en su *Historia S. Imaginum et Picturarun* (1570) y el Cardenal Bellarmino, entre otros, denunciaron estas imágenes como una *ficción diabólica* (fig. 30). No sólo deformaban la apariencia física de Jesús, sino que no tenían ningún sustento bíblico motivo por el cual en 1628, y posteriormente en 1745, fueron condenadas por los pontífices Urbano VIII (1623-1644) y Benedicto XIV (1740-1758). A partir de algunas miniaturas medievales puede deducirse que los Cristos trifaciales o tricéfalos aparecieron como un esfuerzo por fusionar la iconografía clásica de Juno o Jano –incluso la del dios trifacial Triglav persa (divinidades todas asociadas con viejos cultos solares)– con el Dios creador judeo-cristiano[113]. Probablemente inspirado en estos dioses paganos, enemigos del monoteísmo bíblico, a partir del Infierno de Dante[114] se hizo común representar al emperador del Averno como un monstruo de tres caras en una sola cabeza, tal como aparece en la fachada de San Pedro en Toscana y en el fresco atribuido a Andrea Orcagna en el Camposanto de Pisa[115]. En el Perú, al igual que en el México virreinal, sobreviven los Cristos trifaciales e incluso las poco usuales representaciones de los tres rostros de Cristo sobre el paño de la Verónica. Estas fueron difundidas a partir del evangelio apócrifo de Nicodemo y del *Museo pictórico y escala óptica* (1715) de Antonio Palomino de Castro y Velasco, donde se consagra esta tradición[116] que persistirá en una versión anónima dieciochesca ayacuchana, hoy en la iglesia del Pilar en Lima (fig. 31) y en el lienzo que Miguel Antonio Martínez de Pocasangre pinta para la capilla del Calvario en el Santuario de Atotonilco (Guanajuato, México).

El intento bien intencionado de trazar similitudes iconográficas entre la religión pagana o gentílica y la cristiana –sin vislumbrar grietas o diferencias culturales– no estaba libre de peligros. Cuando en 1498 Vasco de Gama arriba a la India por vez primera, ingresa a un templo hindú donde encuentra a un sacerdote que oficia una ceremonia a una deidad tricéfala. Piensa que se trata de una representación del Dios cristiano y cae de rodillas perplejo, exhortando a sus soldados a que, imitando su ejemplo, tomen parte en la ceremonia. Desde un punto de vista formal o iconográfico, Vasco de Gama tenía razón. Los cristianos y los hinduistas veneraban la misma imagen religiosa pero iconológicamente, es decir, desde el punto de vista del significado de la imagen, de Gama había cometido el gravísimo pecado de idolatría[117].

Los misioneros de indios se enfrentaron en el Perú virreinal a un problema hermenéutico análogo tanto al *traducir* la doctrina cristiana a las lenguas indígenas como al *leer* el significado de los *ídolos* precolombinos. Cuando el Tercer Concilio Limense logró imponer una traducción homogenizada al quechua y al aimará del catecismo católico, partió de la convicción de que existía un universo categorial co-

◀ Fig. 31. Verónica con los tres rostros de Cristo sobre su manto. Anónimo ayacuchano. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Iglesia de la Virgen del Pilar, Lima.

mún del discurso que permitía equivalencias idiomáticas exactas. Emblema de esta postura eclesiástica es la oración bautismal en cinco idiomas (latín, castellano, quechua, aimará y puquina) pintada al mural hacia 1630 por Luis de Riaño, sobre la portada del baptisterio de la iglesia jesuita de Andahuaylillas. Pero según los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, los errores y las peligrosas confusiones doctrinales producidas por las malas traducciones del Evangelio partían del principio axiomático de intraducibilidad de términos y concepciones religiosas entre dos comunidades con lenguas diferentes. Cuando en Cajamarca el padre Valverde se enfrentó al Inca Atahualpa y le solicitó al intérprete Felipillo tradujese su mensaje:

> *por decir Dios trino y uno, dixo: Dios tres y uno son cuatro, sumando los números por darse a entender* [...] *y no pudo decirlo de otra manera porque para declarar muchas cosas de la religión cristiana no hay vocablos ni manera de decir en aquel lenguaje del Perú, como decir Trinidad, trino y uno, persona, Spíritu Sancto, Fe, Gracia, Iglesia, Sacramento y otras palabras semejantes, porque totalmente las inoran* [sic] *aquellos gentiles* [...][118]

En el plano de las imágenes sucedía algo parecido. Varios cronistas señalan que durante el Capac Raymi celebrado en diciembre –el primer mes del calendario inca– se veneraban en Cusco tres estatuas del dios Sol y tres del dios Trueno, siendo esta última la divinidad principal adorada por los indios durante la segunda edad mítica de la humanidad[119]. En su poema sacro titulado *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana del Perú,* el agustino Fernando de Valverde pone en boca de un pastor andino un discurso absolutamente heterodoxo sobre la Trinidad cristiana, en el cual Dios Padre engendra al Hijo sin la participación del Espíritu Santo[120]. En su *Itinerario para párrocos de indios* (Madrid, 1668), Alonso de la Peña Montenegro (1596-1687) da motivos que esclarecen esta aparente incomprensión. Los indios estaban acostumbrados a visualizar la grandeza de Dios como la de un monarca o Inca y *acomodaban la generación Divina a la humana.* Es decir, pensaban en términos jerárquicos y no de *igualdad de personas.* Dios Padre era mayor que el Hijo o que el Espíritu Santo, y todos ocupaban un lugar distinto en el espacio[121]. En realidad la trinidad andina del dios Trueno estaba compuesta por un padre, un hijo y un hijo menor, y la relación jerárquica entre ellos correspondía a la que tenía el Inca Pachacutec con sus dos hijos, Tupac Inca Yupanqui y Amaru Tupac Inca. Los tres incas eran en la tierra lo que el dios trueno era en el cielo, y según Pachacuti Yamqui, durante ciertas recepciones oficiales en el Cusco ellos expresaban la igualdad de su poder divino sentándose en tres tronos idénticos de oro, pero diferenciaban sus funciones sociales y políticas mostrándose con diversos cetros o insignias reales[122]. Los primeros misioneros agustinos en Huamanchuco habían advertido que la *falsa trinidad* andina, a la cual los indios veneraban con danzas y sacrificios, era una parodia invertida de

◀ Fig. 32. Trinidad precolombina. Cultura Chimú. Dorso de espejo de obsidiana. Museo Oro del Perú y Armas del Mundo, Lima.

▶ Fig. 33. Trinidad antropomorfa entronizada. Anónimo. Escuela cusqueña. Óleo y brocateado sobre lienzo. 1720-1740. Museo de Arte de Lima, donación. Anita Fernandini de Naranjo.

33

la contraiglesia de Satanás, pero reconocían que su sola existencia justificaba y explicaba la presencia de los españoles en el Perú[123]. Veremos en otro capítulo como las Trinidades antropomórficas cristianas de tres Cristos idénticos entronizados intentaron corregir estos y otros errores teológicos generalizados en América y Europa (figs. 32, 33).

Ya lo ha puntualizado Efraín Kristal. Los cronistas de Indias no pretendieron ser *antropólogos desinteresados* que estudiaban la cultura andina con fines *científicos*, en un sentido moderno. Al igual que el Inca Garcilaso de la Vega, empleaban la *fábula* pagana como recurso narrativo e interpretativo; del relato alegórico precolombino o pagano extraían contenidos morales o teológicos cristianos[124] basados en un conocimiento de mitología comparada.

> *Las fábulas de cada Ídolo* [...] *encerravan moralidades i enseñança a las costunbres como las de los antiguos Filósofos* [...] *Tienen éstas i aquèllas diferencia en la istoria, i en llamarlas allá Júpiter, i acá Pachacamac; allá Apolo, i acá Inti o Punchao; ellos acervo de Mercurio al monte de piedras, i éstos Apachitas; Diana allá, i Quilla aca; Pléyades ellos, Collia o Oncoy estotros; Neptuno aquéllos, i Viracochas éstos; i Venus que decían avía nacido de la espuma del mar, los Indios decían Viracocha que es lo mismo*[125].

Así se explican los azulejos con connotaciones eucarísticas que en 1656 el maestro Juan del Corral hace de Baco y de Ceres para la capilla de la Inmaculada en la Catedral de Lima, los *Ovidios moralizados* en muebles virreinales[126], o las figuras de la diosa Fortuna (parada sobre dos esferas) y la Justicia (con los ojos vendados) en un bargueño cusqueño. En este caso, los dioses paganos forman parte del ideario simbólico de conserjería real provenientes de la *Emblemata Centum Regio Politica* (1653) –se trata de los emblemas V y LXIV– de Juan de Solórzano y Pereira (figs. 34, 34a, 35). Basado en una cita de Aristóteles según la cual *Sol et homo generant hominem (el sol y el hombre generan al hombre),* Ramos Gavilán identifica el dios solar de la antigua Grecia con el Dios cristiano: *Es Dios el Sol de Justicia, y concurre para la producción de todas las cosas como causa eficiente suya*[127]. En el coro alto de la iglesia de Andahuaylillas el astro solar físico –asociado por la población andina con el dios de los incas– también es transformado en metáfora del Dios cristiano. Se ha pintado una Anunciación en la que el óculo del hastial del muro –por donde ingresa la luz solar a la iglesia– se encuentra entre la figura del ángel y la de la Virgen María (reemplazando a la paloma del Espíritu Santo, en la iconografía tradicional). Una serie de inscripciones alrededor del óculo identifican al sol naciente con Adonai, el Dios de Israel y rey del Oriente[128]. Fue bajo este mismo principio hermenéutico que se resemantizó la fauna y la flora local americana, motivo de orgullo criollista. No sólo los templos del Collao o de Arequipa decoraron las portadas de sus iglesias o sus cúpulas interiores con plantas, flores andinas o cestas de frutas tropicales (fig. 39). Hacia 1633 un hermano lego esculpió en unos relieves del presbiterio de la iglesia de San Francisco de Bogotá (Colombia) una imagen de San Juan Evangelista escribiendo su Apocalipsis a la sombra de un cocotero porque, como señalaba Fray Alonso de Zamora, *las palmas que llevan Cocos, fuera de su elevada hermosura, tienen la singularidad de producir cada mes un razimo, dando doze frutos al año, como aquel misterioso Árbol del Apocalipsis*[129].

Tal como me informa Jaime Cuadriello: *en fechas tan tardías como el último cuarto del siglo XVIII, las monjas conceptas y carmelitas de Cuenca (Ecuador) decoraban profusamente sus refectorios con murales poblados de fauna, aves y frutos del país para transmitir, con una mira localista y costumbrista, el mensaje universal de la Eucaristía. Este programa proveniente de la emblemática barroca culminaba en el tablero principal de la Última Cena donde figuran los santos jesuitas (para entonces ya expulsados del imperio español), San José (Patrono de Nueva España) y*

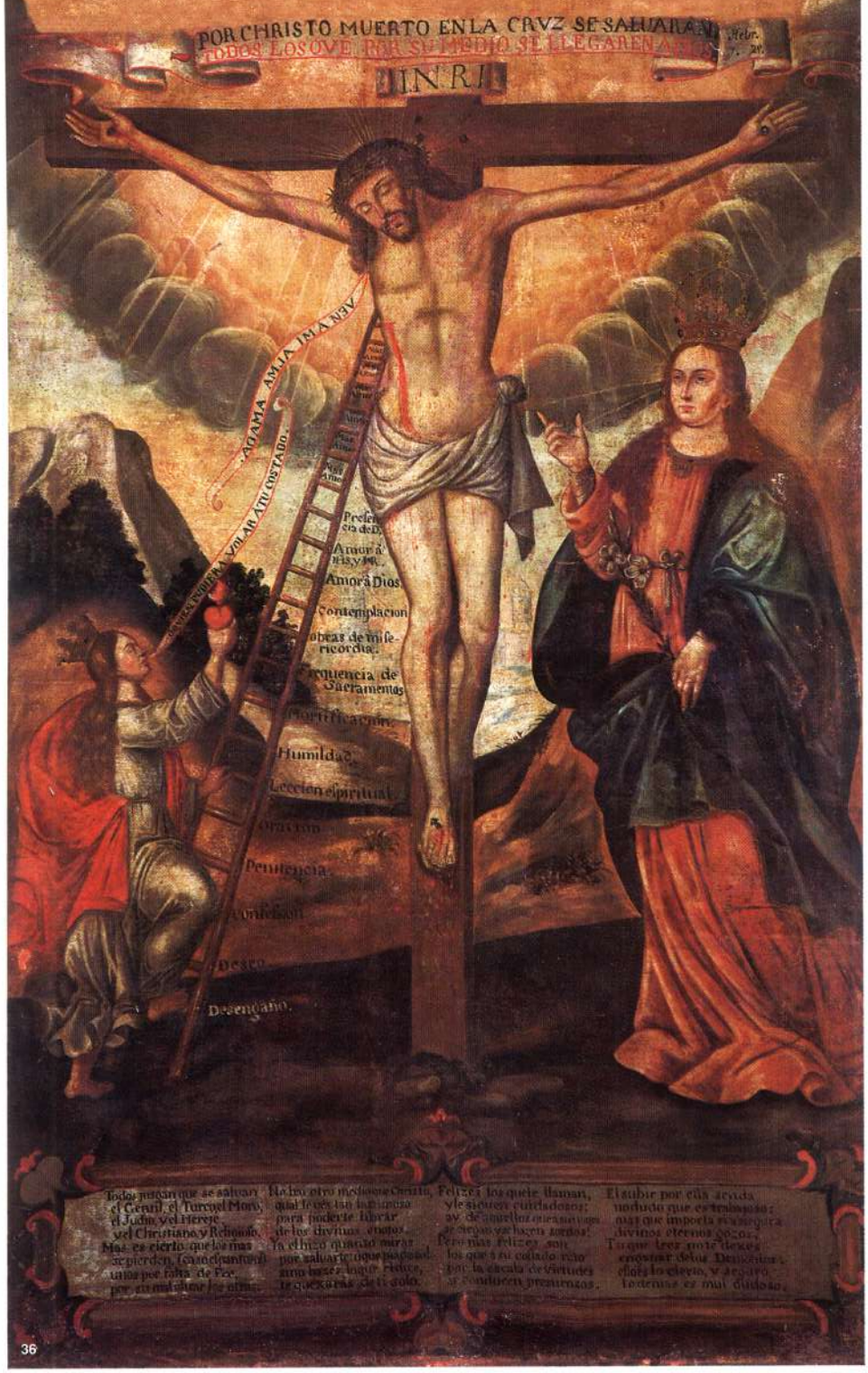
34a

34

◀ Fig. 34. Ovidio moralizado. Bargueño virreinal con escenas mitológicas. Ebáno, carey y marfil tallado y taraceado. Anónimo. S. XVII. Museo de Arte de Lima, donación Familia Prado.

▲ Fig. 34a. Detalle de figura anterior. Perseo libera a Andrómeda.

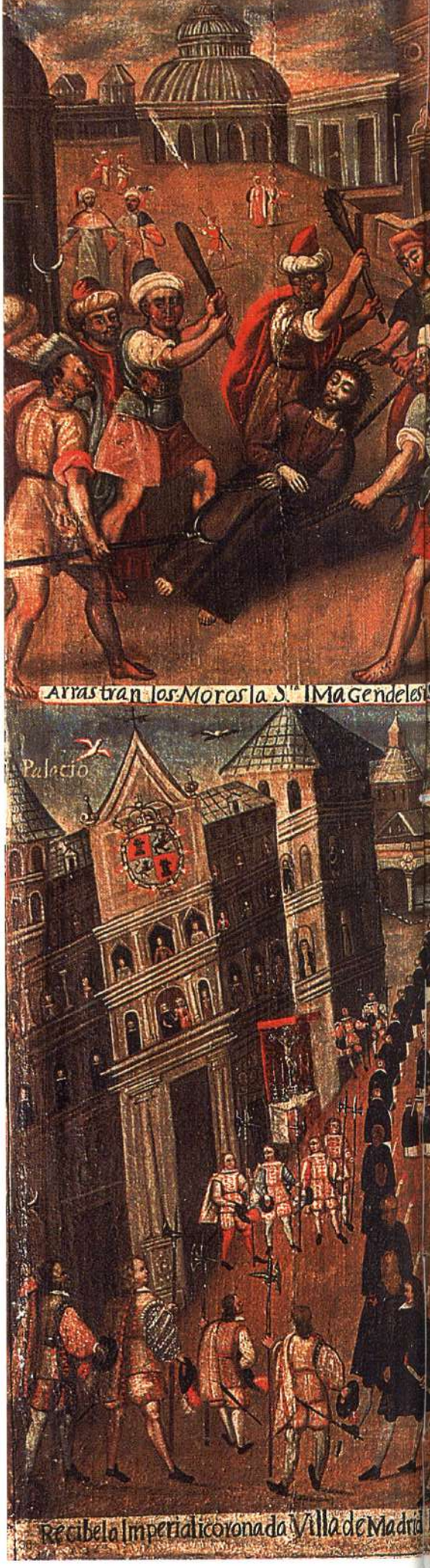
▶ Fig. 35. Bargueño. Anónimo cusqueño. Emblemas de Juan de Solorzano y Pereyra pintados en las tapas. S. XVIII. Museo de Osma, Lima.


POR CHRISTO MUERTO EN LA CRVZ SE SALVARAN
TODOS LOS QVE POR SV MEDIO SE LLEGAREN A DIOS
INRI
AMA AMA AMA AMA
Amor à Dios
Contemplacion
Frequencia de Sacramentos
Humildad
Leccion espiritual
Penitencia
Desco
Desengaño
Todos piensan que se salvan
el Gentil, el Turco, el Moro,
el Judio, el Hereje,
el Christiano, y Religioso.
Mas es cierto, que los mas
se pierden, (aun el santo)
unos por falta de Fee,
Hacho otro medio Christo,
qual le es tan facilmente
para poderte librar
de los divinos enojos.
Ya el hizo quanto mirar
por salvarte, que pasando
sin tasas, sigue rico,
te quexarás de ti solo.
Felizes los que le llaman,
y le sienten cuidadosos;
ay de aquellos que en sus vicios
se creen, y se hacen sordos!
Pero mas felizes son
los que sin cuidado reto
por la escala de virtudes
se conducen presurosos.
El subir por esta escala
no dudo que es trabajoso;
mas que importa es vuestra
divinos eternos gozos.
Tan que tres, que tres deseos
encontrar deseo Dios
eterno lo eterno, y desiro
todo mas es mui dudoso.

36


Si fue este tambo primero,
De Monstero porsu Dueño.
Aora sea nuestro empeño
Sea de Jesus el Cordero
porque alegrar sagrado
Aquí a doze hirieron
Aquestos doze Judios
Derramaron a Rios
Su sangre. Y que lavieron
Sobosar sus enemigos
Estas paredes son testigos
Si el por solo salvarnos
quiso otra vez padecer
Como dejara de hazer
Lo menos que es perdonarnos
Si le clamamos piadoso
Entre tambo dichoso.

37


Arrastran los Moros la S.ta IMagen de los
Palacio
Recibe la Imperial coronada Villa de Madrid


S. Nazareno
Manda el Rey de Fez echar la S.ma Imagen en el Lago de los Leones
Rescatan los P.P. descalços de la S.ma Trinidad la S.ma Imagen del S. Nazareno
S. Gil
S. Juan
Salio el S. del Colejio inpe. de la Comp.a de Jes.
la S.ma Imagen de Jesus Nazareno colocada en el combento de los padres Trinitarios descalços donde se venera

◀ Páginas anteriores:
Fig. 36. Alegoría del Crucificado. Anónimo. Óleo sobre tela. S. XVIII. Iglesia de San Pedro, Lima.

◀ Fig. 37. Judíos en Cusco azotando una escultura de Cristo crucificado. Anónimo. Escuela cusqueña. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Museo Regional del Cusco.

◀ Fig. 38. Agravios contra el Señor de Medinacelli en manos de tropas islámicas. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII (finales). Sacristía de la Iglesia de la Compañía de Jesús, Arequipa.

▲ Fig. 39. Cúpula pintada de la Capilla de San Ignacio de Loyola. Anónimo. Pintura al fresco. S. XVIII. Iglesia de la Compañía de Jesús, Arequipa. En los ángulos de la pechinas figuran los cuatro evangelistas, la decoración con la flora y la fauna tropical muestra el vínculo entre los jesuitas de Arequipa y los de las Misiones en la selva amazónica. La abundancia de flores y frutos alimentando a pájaros silvestres recoge la concepción medieval del Cielo como un jardín florido.

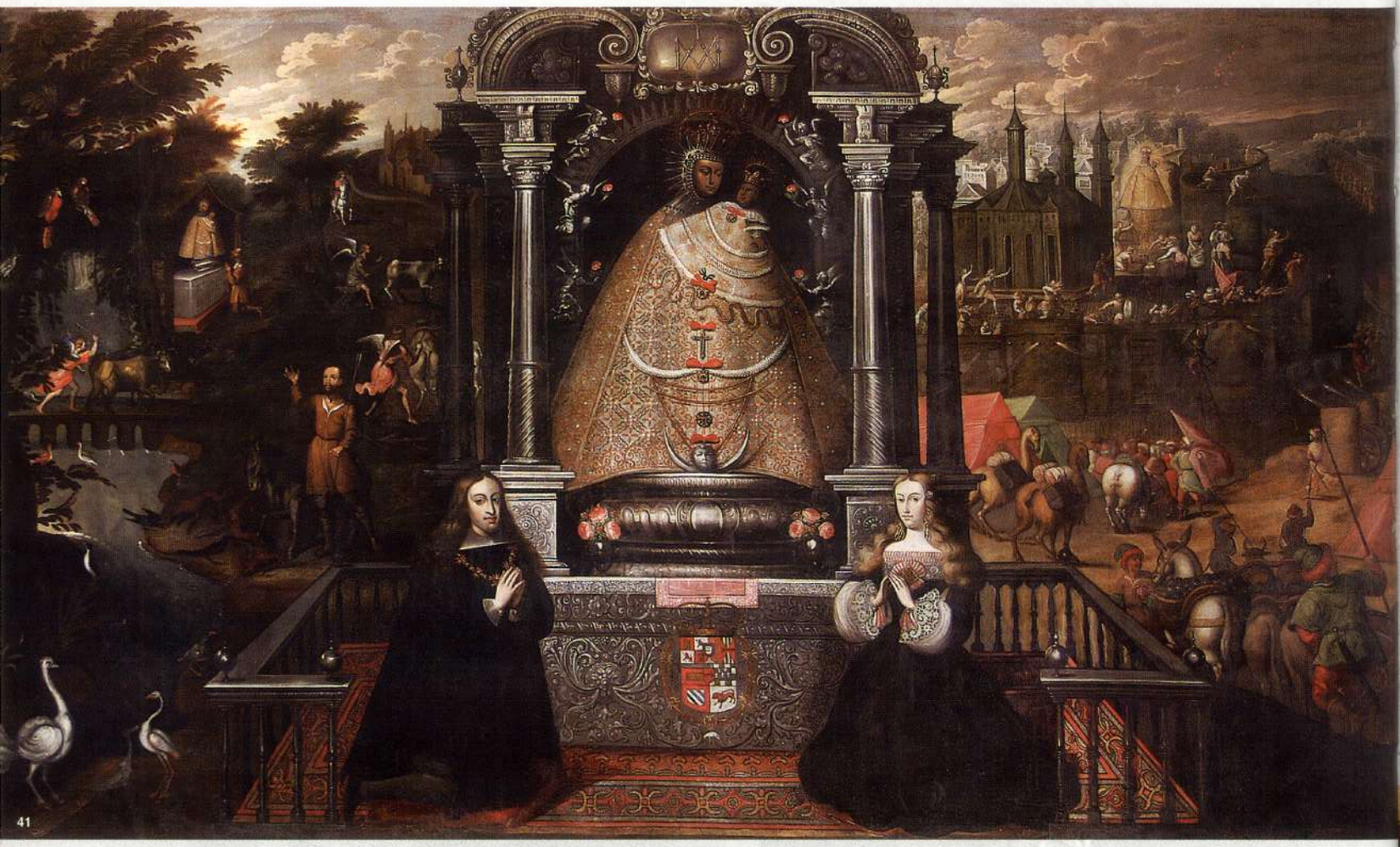
▼ Fig. 40. Arte popular. San Marcos trabajado a medio relieve en piedra de Huamanga. Está dividido en tres niveles. Arriba, los santos protectores del ganado; al medio, la "reunión" en el campo y, abajo, los arrieros. S. XIX. Colección particular.

Santa Rosa de Lima (patrona de los reinos del Perú). Al centro del capialzado, un lema tomado del Libro de la Sabiduría resume el sentido iconológico de este programa eucarístico: Gusta los manjares que el señor te ofrece. Mira como el padre celestial sustenta a todas las criaturas. Recuerda que su palabra es el mejor alimento[130].

En realidad, el *contenido* de las artes estaba directamente relacionado con el patrocinio de la *clientela* que las comisionaba. Mientras en Europa los *patronos* de las artes eran principalmente los monarcas reales, los príncipes y los altos jerarcas de la Iglesia, (figs. 41, 42) en el virreinato lo eran las órdenes religiosas, los virreyes, los mineros, los hacendados, la nobleza regional e incluso el campesinado nativo. Además, mientras los españoles se identificaban con las advocaciones a los santos vinculados con la historia sagrada de España y de su monarquía, los criollos propiciaban nuevas lecturas de las mariofanías americanas o de sus santos locales, los campesinos o pastores de la puna *privatizaban* las devociones católicas a los *patronos* del ganado –confeccionando altares portátiles ambulatorios, mejor conocidos como Cajas de San Marcos o de San Lucas– para incorporarlos a rituales de origen precolombino relacionados con *pagos* propiciatorios a la tierra *(pachamama)* y a los cerros *(wamanis)*[131] (fig. 40).

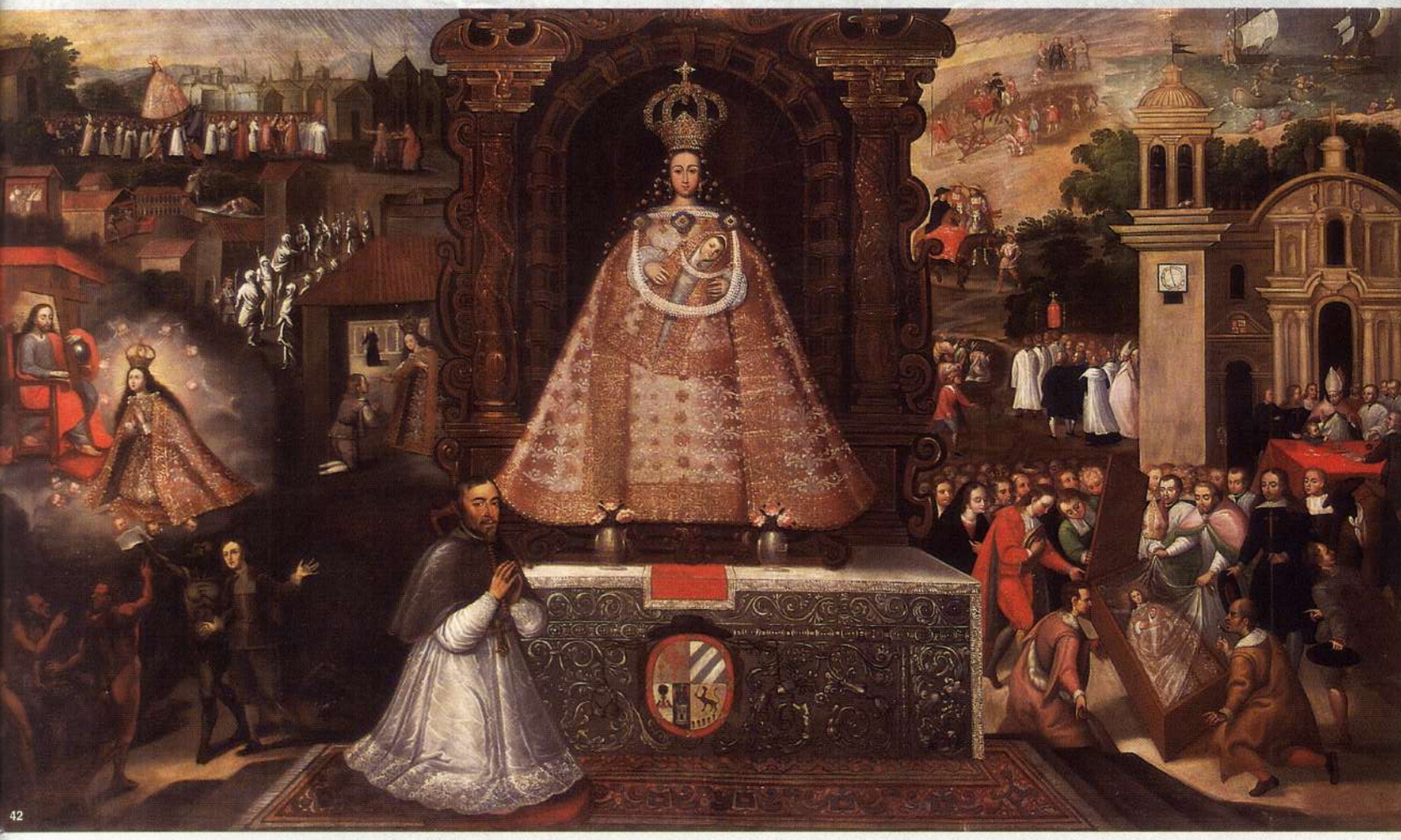
Así, pese a compartir un alfabeto religioso común, no todos los *usuarios* de las artes hacían las mismas *lecturas* de las imágenes de culto. Una misma advocación religiosa tan central como la de Cristo crucificado podía tener múltiples enfoques. Mientras los jesuitas veían en la Crucifixión una poderosa alegoría barroca de salvación multiétnica universal, a mediados del siglo XVII los cófrades negros del Cristo de Pachacamilla son censurados por bailarle a esta imagen tutelar las danzas gentílicas de su lejana África. De modo similar, mientras que las beatas mejor conocidas como las *Nazarenas* causan desconcierto entre el clero masculino por transitar las calles de Lima siendo mujeres vestidas como un Cristo morado, a los judíos se les acusa de intentar mitigar sacrílegamente el poder milagroso de la Cruz azotando con ramalazos a esculturas de tamaño natural del Cristo Crucificado *(executio in efigie)*[132], tal como lo ha señalado Nathan Wachtel al estudiar la historia subterránea de los excluidos y marginales de las Américas[133]. Por otro lado un curioso lienzo del siglo XVIII basado en una estampa europea ilustra en dos escenas los castigos a los que fue sometido un Ecce Homo de tamaño natural –el Señor de Medinaccelli– cuando en 1681 las tropas del Rey de Fez Muley Ismael tomaron el presidio español de Mámara (en el norte de África) y se robaron de la iglesia la efigie del Nazareno. Tras apalearlo, arrastrarlo por las calles y arrojarlo al *Lago* [foso de los leones], el trinitario Fray Pedro de los Angeles, negoció y pagó su rescate ante el Rey de Fez y el Ecce Homo fue llevado a Madrid e ingresó en andas con túnica y escapulario trinitario, dentro de una procesión multitudinaria[134] (figs. 36, 37, 38).

Dentro de este sistema barroco de ambivalencias simbólicas fueron los criollos –o mestizos– y los indios quienes elaboraron un discurso beligerante y reivindicativo –que trascendía el ámbito limitado o cerrado de la cofradía[135]– que les permitió recomponer los modelos y discursos europeos a su propia imagen y semejanza.



▲ Fig. 41 La Virgen de la Almudena con Carlos II y la reina de España. Basilio de Santa Cruz. Óleo sobre lienzo. S. XVII. Catedral de Cusco.

▼ Fig. 42. La Virgen de Belén con el obispo Gaspar de Mollinedo como donante. Basilio de Santa Cruz. Óleo sobre lienzo. S. XVII. Catedral de Cusco.



42

Cabe recordar que desde inicios de la conquista, los españoles crearon iconos bélicos de su poderío político-religioso. Las intervenciones milagrosas en batalla del Apóstol Santiago y de la Virgen entre 1535 y 1536, cuando el Cusco fue asediado por los ejércitos de Manco Inca para capturar a las huestes de Hernando Pizarro, fueron pintadas una y otra vez como recordatorio de su victoria militar predestinada. Garcilaso de la Vega da fe de que en 1560, antes de su partida a España, se colocó en el hastial de la catedral del Cusco un gran lienzo no de Santiago Matamoros sino de Santiago Mataindios: *pintaron al Señor Santiago encima de un caballo blanco, con su adarga embraçada y la espada en la mano* [...] *era culebreada; tenía muchos indios derribados a sus pies, muertos y heridos. Los indios, viendo la pintura, dezían: Un Viracocha como éste era el que nos destruía en esta plaça*[136]. También fue pintado, en diversas ocasiones, el milagro de la Virgen en el Sunturhuasi *(casa aventajada)*. Sobre el antiguo palacio del Inca Viracocha los españoles habían erigido una rudimentaria capilla con techo de paja –la futura iglesia del Triunfo adjunta a la catedral cusqueña– que, durante los ocho meses de batalla, les sirvió de refugio. Cuando los soldados del Inca prendieron fuego a la iglesia, se apareció la Virgen sobre su techo, con el Niño en brazos, y apagó el fuego con un rocío divino y cegó a los indios echándoles arena o polvo a los ojos[137]. En los lienzos monumentales que han sobrevivido del tema, uno de los cuales proviene probablemente de la iglesia del Triunfo (reedificada en 1664, y reconstruida entre 1729 y1732), se muestra a la Madre de Dios venciendo a los incas idólatras, vestidos con *unkus* decorados de *tocapus*, y a sus adivinos distinguibles por sus grandes jorobas (figs. 43, 44). Después del terremoto de 1650, cuando el Cristo de los Temblores alcanzó su centralidad litúrgica en la ciudad imperial, el milagro del sitio del Cusco pasó a segundo lugar pues los doctrineros requirieron enfatizar cultos religiosos que asimilaran y garantizaran la salvación del indio en el seno de la Iglesia[138].

Es un hecho conocido que para los doctrineros de indios la catequesis no fue una tarea sencilla ni un asunto que pudo resolverse tras los primeros años de la conquista. Entre 1610 y 1671 –desde el gobierno de los arzobispos de Lima Lobo Guerrero (1610-1622) hasta el de Pedro de Villagómez (1641-1671)– no cesaron las campañas de *extirpaciones de idolatrías*[139]. En torno a las informaciones recogidas por los *visitadores* y *extirpadores* del período barroco, llama la atención que los hechiceros indígenas de la contraevangelización no se contentaran con proclamar la destrucción del cristianismo por medio de la resurrección de las antiguas huacas precolombinas. Si revisamos los datos que figuran en las *Cartas Anuas* de los jesuitas, conservadas en el Archivo Romano de la Compañía de Jesús y publicadas recientemente, descubrimos que ya en el transcurso del siglo XVII la gran mayoría de las *idolatrías* indígenas condenadas por los extirpadores, mostraban una *andinización* radical del culto católico,

▼ Fig. 43. Santiago mata indios. Anónimo. Escuela cusqueña. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Museo Regional de Cusco.

▶ Fig. 44. Virgen del Sunturhuasi. Anónimo. Óleo sobre lienzo. 1751. Colección particular.

44

en el cual, por su condición de indios, éstos no podían participar plenamente como sacerdotes o administradores de la eucaristía. Quizás a raíz de ello, los hechiceros indígenas comulgaban sacrílegamente con maíz y chicha y transformaron al Apóstol Santiago –símbolo máximo de la conquista española– en un emblema de resistencia cultural andina[140]. Santiago era evocado por ellos, y cuando se aparecía ante los hechiceros andinos con la voz del dios Illapa (trueno), les prohibía a los indios rezar el rosario o someterse al sacramento de la penitencia, motivo por el cual en sus fiestas se vestía al Niño Jesús con la *mascaypacha* imperial del Inca[141] (figs. 45, 46, 47).

◀ Fig. 45. Niño Jesús con vestimenta imperial inca y mascaypacha. Anónimo. S. XVIII.

▼ Fig. 46. Unku virreinal con tocapus (dorso). Probable prenda de vestir para una escultura de Cristo o del Niño Jesús. El nombre del donante en la pieza –Diego Díaz– y los símbolos del corazón de Jesús y del Orbe del mundo coronado por una cruz –entre otorongos amazónicos y leones coronados–, hacen pensar que se trata de una prenda de uso paralitúrgico y no profano. S. XVIII. Museo Inca, Cusco.

▶ Fig. 47. Unku virreinal con tocapus (frente). S. XVIII. Museo Inca, Cusco.

Estos intentos colectivos de construir fronteras transculturales abiertas a la resignificación de las imágenes, colindaban –en casos individuales concretos– con la *hechicería* y la demonología. Hacia 1709 la cusqueña mestiza María Flores, alias La Candela, bruja voladora acusada de poder trasladarse del Cusco a Lima en tan solo 24 horas, tenía un diablo llamado Pepito, a quien trataba como a un criado doméstico que vivía dentro de una escultura del Ecce Homo[142]. Debió tratarse de un *dios vencido* prehispánico convertido ahora en *demonio* pues era alimentado con hojas de coca por boca de la escultura como si se tratara de una hambrienta *huaca*-oráculo. Este solo hecho refuta la tesis kubleriana sobre la inexistencia de *contenidos* precolombinos en el arte virreinal cristiano. El *principio de disyunción* no siempre permite reconocer la *resignificación* híbrida o mestiza de la imagen cristiana.

En cuanto a las *lecturas* criollas del culto católico, ya la primera escultura de Santa Rosa de Lima (1586-1617) exhibida en la catedral de la Ciudad de los Reyes el 30 de abril de 1669, al publicarse su bula de beatificación, aludía a sus orígenes raciales. La mostraba sosteniendo en su mano izquierda a la ciudad de Lima sobre un ancla –símbolo paulino de la esperanza– y en su derecha a su *Doctorcito* (el Niño Jesús) entre flores y olivas, referencia secreta a los apellidos criollos de sus padres Gaspar Flores y María de Oliva. Según el franciscano criollo Gonzalo Tenorio (1602-1682), que conoció personalmente a la familia de Rosa, los abuelos maternos de la santa limeña, ambos oriundos de Huánuco –es decir, Francisco de Oliva e Isabel Herrera–, eran *puros indios, de los nuevamente convertidos*[143]. El dato es revelador pues demostraría que Rosa no fue *criolla* –como se asevera en el título o encabezamiento mismo de su Proceso Ordinario (1617-1618) de beatificación– sino *mestiza*. Esto contextualizaría las profecías políticas atribuidas por los caciques cusqueños a la santa limeña referentes al retorno mesiánico de un inca católico –restaurador del Tahuantisuyo– y diseminadas en el Perú por vía de *quipus* durante

47

las rebeliones indígenas pre-independentistas (1750-1783). En el tratado anónimo titulado *Planctus indorum christianorum in America peruntina (Llanto de los indios cristianos en la América peruana, circa* 1750) atribuido al lego franciscano mestizo Fray Calixto de San José Tupac Inca, entre otros, se exalta el origen *mixto o mestizo* de Santa Rosa para denunciar ante el Pontífice Benedicto XIV que, pese a la vocación de indios y mestizos por la santidad, la corona española había injustamente prohibido en 1750 la admisión de mestizos *a las aulas de la Universidad de San Marcos y a los noviciados de las Ordenes religiosas*[144]. El *Planctus indorum* –al cual retornaremos más adelante– describe la Iglesia indiana como si esta fuese la cantera u obraje espiritual vaticinado en la Biblia[145]: *Dios, que de las piedras*

puede hacer hijos de Abraham, de los indios, piedras pulidas con el martillo de ingentes trabajos durante dos siglos, instituirá hijos de la Iglesia fuertes y vigorosos que sean Príncipes de sus hermanos sobre toda esta tierra americana[146]. El proyecto de esta iglesia indiana aludía a una visión profética de Santa Rosa que para hacerla pública en 1668 sería pintada por Lázaro Baldi (1623-1703) para sus fiestas de beatificación en la iglesia de Santa María Sopra Minerva en Roma (figs. 48, 49). En una ocasión Cristo se le aparece a Rosa de Santa María en la forma de un maestro de cantería, la conduce a un obraje minero –reservado al trabajo obligatorio de la mita indígena– y le solicita que ella y sus discípulas corten y pulan los duros mármoles de las Indias –símbolo de los nuevos feligreses– pues con este pueblo elegido se construiría la nueva iglesia criolla-mestiza americana[147]. Es probable que la profunda devoción que tenía la santa limeña por el apóstol San Bartolomé –un santo asociado en el Cusco virreinal con los mesti-

48

zos[148]– se relacione con la conciencia de sus orígenes raciales. Pero fuese Rosa mestiza o criolla, en 1704 la inquisición limeña prohibió que su retrato y el de otros santos fuese asociado con el culto a los incas[149].

Puede deducirse de todo esto que durante el barroco peruano las estrategias representacionales, basadas en un proceso de apropiación cultural, no fueron exclusivas de la iglesia tridentina o de la corona. A lo largo de los siglos XVII y XVIII, la respuesta de los indígenas y de los criollos a *la cultura de conquista* trascendió la lenta dinámica de adaptación, interacción e integración entre *vencedores y vencidos.* Desde un inicio la cultura híbrida del mestizaje planteó nuevos *imaginarios* sociales, y los españoles americanos pudieron distanciarse de la agenda centralista peninsular para afirmar su propia identidad basada en la diferenciación y en la fragmentación del otro. Las artes, en este sentido, ayudaron a articular las contradicciones dentro de la sociedad virreinal y a fomentar la aparición de nuevos repertorios iconográficos –basados en los sermonarios– cargados de un discurso original, polivalente y potencialmente transgresor, que relativizaba la hegemonía política imperial española reemplazándola con relecturas *mestizas* o *criollas* del catolicismo ibérico.

◀ Fig. 48. Visión de Santa Rosa del Cristo cantero. Lázaro Baldi. Óleo sobre lienzo. Hacia 1668. Iglesia de Santa María de Sopra Minerva, Roma.

▶ Fig. 49. Los pueblos del Perú rinden culto a Santa Rosa de Lima, Patrona de América. Anónimo. Pintura limeña. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Convento de los Descalzos, Lima.

NOTAS

1. Kubler 1985: 77.
2. Guido 1938: 581-91.
3. Macera 1993: 52.
4. Moreno Navarro 1969: 205; Wuffarden 1999; Estenssoro 1999.
5. Deustua Pimentel 1960: 295-296.
6. *Ibid.*: 293.
7. Ares Queija 1997: 37-59.
8. Gasparini 1973: 12.
9. Markman 1974: 48.
10. Mesa y Gisbert 1968: 224.
11. Kelemen 1968: 182-185.
12. Luks 1979: 110.
13. Soria 1959: 29-30.
14. Palm 1968.
15. Brown 1997: 23.
16. Lohmann Villena 2001: 19-26.
17. Zamora 1930: 28-29.
18. Stoetzer 1982:198, 207.
19. Citado por Altuve-Febres Lores 2001: 210.
20. Ben Ezra 1812: 155.
21. Murúa 1946: 374-377.
22. Anello Oliva 1998: 213.
23. Lavallé 1983: 20-40.
24. Calancha 1974, vol. I: 163.
25. Citado por Milhou 1983: 142.
26. Guaman Poma 1980: 977.
27. Espinosa Medrano 1695: 175.
28. Dean 1999: 24.
29. Levene 1973: 30.
30. Murúa 1946: 368-371.
31. Mogrovejo de la Cerda 1983: 12.
32. Stastny 2001: 95.
33. Moraña 1994: i-xii.
34. Schapiro 1953: 287-312.
35. Spengler 1983: 303.
36. Von Simson 1982: 56.
37. Freedberg 1993: 131.
38. Martínez Medina 1989: 260.
39. Orozco Díaz 1994: 95-96.
40. Camón Aznar 1945.
41. Gallego 1972: 73.
42. *En las Ordenanzas y constituciones* [limeñas] *del gremio de los pintores doradores y encarnadores* de 1649, se menciona que para obtener el título de maestro *artífice* el postulante debía poder pintar al óleo, al fresco o al temple imágenes del cuerpo humano desnudo conforme a la simetría y al arte. Pero estos conocimientos tuvieron escasa aplicación en el arte contrarreformista del virreinato pues el desnudo sólo aparece, y por regla general asexuado, en el contexto del paraíso terrenal o del infierno, tal como se constata en la versión cusqueña de los grabados de Jan Wierix dedicados al Génesis (1606-1607) en la pequeña capilla de Hualahoyo (Huancayo) o en las penas eternas escenificadas por Tadeo Escalante (*circa* 1770-1840) en el Infierno de Huaro.
43. Aún se discuten los alcances de la influencia que la joven Compañía de Jesús, aprobada por el Papa Pablo III en 1540, ejerció en la formación del así llamado *estilo* barroco. De los quince miembros que en Trento tuvieron a su cargo el asunto de las imágenes religiosas, seis fueron españoles y entre ellos estaba Diego Laines, el General de los Jesuitas (Gallego 1972: 216). El uso y poder mnemotécnico que Trento confiere a las imágenes visuales era afín a los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola que intensificaban la vida mística interior con meditaciones basadas en representaciones mentales imaginarias con efectos psicológicos calculados. Muchos de los grandes artistas barrocos como Ammannatí, Rubens, Cortona, Borromini y Bernini eran discípulos de la Compañía de Jesús y en el caso de otros célebres pintores, arquitectos o teóricos barrocos como el italiano Giovanni Tristano, el español Juan Bautista Villalpando y el alemán Athanasius Kircher, pertenecían a esta orden religiosa (Wittkower y Jaffe 1972: 6-14). Dentro del proceso de evangelización, los jesuitas no reparan en asimilar a los pueblos que evangelizan con sus propias costumbres culturales, artísticas y arquitectónicas. El jesuita Mateo Ricci viste como un mandarín chino para convertir a confucionistas al cristianismo, Roberto de Nobili usa el manto amarillo del *sunyasi* o asceta hindú para reclutar brahmanes al Evangelio, y en el Perú, donde los jesuitas tienen a su cargo la educación de la nobleza indígena, estos realizan dos matrimonios políticos destinados a entroncar la dinastía inca con la dinastía jesuita para articular la base de una teocracia católica indiana austro andina. Casaron al sobrino carnal de San Ignacio de Loyola –a Martín de Loyola– con la princesa Beatriz Clara Coya, descendiente directa del Inca Huayna Capac y a la hija de ambos –a Lorenza García Loyola– con Juan Borja, el hijo de San Francisco de Borja. La ceremonia no sólo fue pintada en enormes lienzos sino que hasta 1741, en ciertas celebraciones públicas cusqueñas, el matrimonio fue representado en vivo en el atrio de la iglesia de la Compañía aunque ya para entonces *censuró la ciudad este acto, notándolo de pueril* (Esquivel y Navia 1980, tomo II: 434). Fray Francisco del Castillo Andraca y Tamayo (m. 1720), mejor conocido como *El ciego de La Merced*, destacó el significado político de este matrimonio en su *Loa para la comedia intitulada la conquista del Perú* fiesta con que los *Naturales de esta ciudad de Lima celebran la feliz coronación de nuestro Cathólico Monarca Fernando el Sexto*. En un parlamento de "La Nobleza" a "La Europa", le recuerda: *Oye, si quieres saberlo,/ Un Don Martín de Loyola,/ dignísimo caballero/ del Orden de Calatrava, que era muy cercano deudo/ del glorioso San Ignacio/ de Loyola* [...] */fue quien unió los dos reinos/ recibiendo en matrimonio/ a una India de nuestro Imperio* [...] A lo que "La Nación Peruana" responde: *Ya soy contigo tan una/ que la separación niego/ porque la unión de la sangre/ casi identidad se ha hecho* [...]/ *Si de distintos licores/ dos vasos mezclas, es cierto/ que el deshacer su mixtión/ es un imposible intento* (Castillo Andraca y Tamayo 1948: 222-237).
44. Sigaut 1995: 16-50.
45. Sypher 1955: 187.
46. Según Gerhart Ladner, el factor decisivo que durante la Edad Media modifica los *estilos* del arte cristiano europeo son las sucesivas formulaciones teológicas sobre la Encarnación del Verbo Divino, un concepto doctrinal ausente en el judaísmo y el islam. Al hacerse visible el Dios invisible en Jesucristo, nace con ello la posibilidad de desarrollar un arte figurativo cristiano que mudará sus *estilos* artísticos al ritmo de sus orientaciones teológicas. Con las definiciones de San Agustín sobre el hombre como imagen trinitaria de Dios, se desarrollan imágenes planas, geométricas del hombre, representaciones sin volumen ni perspectiva. Con el nuevo naturalismo románico del siglo XI la Encarnación de Dios es descrita como un acontecimiento redentor que limpia la mancha del pecado original del universo todo y se establecen nuevos nexos entre el microcosmos (el cuerpo humano) y el macrocosmos (el universo) permitiendo la reaparición en Europa de la escultura monumental, olvidada por su vínculo con la idolatría greco-romana, por casi mil años. De esta re-evaluación de la Encarnación nacerá una estatuaria hierática que mostrará a Cristo, a sus apóstoles y santos, en un inmovilismo eterno. En el siglo XII, la nueva teología mística de San Bernardo de Claraval que por primera vez en la Edad Media incentiva a amar al cuerpo sufriente de Jesús como primer peldaño para ascender al amor espiritual de Dios, coincide con la aparición del arte gótico y su radical espiritualización del cuerpo humano (Ladner 1962).
47. Checa y Morán 1994: 241-242.
48. Libro de la Vida 29: 13.
49. Pinto Crespo 1978-1979: 288.
50. Ramos Sosa 1992: 222-240.
51. Sebastián 1990: 289-290.
52. Lorenzana 1769: vol. 1, 91-92.
53. Vargas Ugarte 1951, vol. I, 125, 231; Saranyana 1999: 141-143.
54. Guaman Poma de Ayala 1980, vol. II: 636.
55. Peña Montenegro 1994: 549.
56. Comunicación personal.
57. Stastny 1994: 94.
58. Mesa 1988: 10.
59. Stastny 1984.
60. Mesa 1988: 17.
61. *Fue tan universal el destrozo que se miraba casi a maravilla que alguna casa quedase en pié, andando tan inquieta la tierra como las olas del mar tempestuoso,* comentaba el jesuita y testigo ocular Diego Francisco Altamirano, sólo para añadir que al construirse la nueva fachada de la iglesia de la Compañía se la ejecutó imitando la estructura del retablo barroco: *A todos excede la hermosura y arte de su portada que sale a la plaza, más vistosa que la fachada de la misma catedral, por ser toda la materia de las paredes reducida a la similitud del retablo del altar mayor con sus columnas estriadas, cornisas, estatuas, llena toda de labores semejantes a las que se acostumbran en altares de escultura entallada en cedro* (Altamirano 1948: 142). Según Mesa y Gisbert, con la llegada al Cusco en 1631 del escultor, entallador y arquitecto español Martín de Torres –activo entre 1631 y 1664 y autor de más de veinticuatro retablos documentados– se introducen las columnas salomónicas barrocas que suplantan a las columnas de candelabro de estilo plateresco (Mesa y Gisbert 1991: 210).
62. Mesa y Gisbert 1982: 137-138.
63. En muchos templos andinos, el oro parece cubrirlo todo: altares, relicarios, retablos, esculturas, columnas helicoidales, ornatos, paredes y techos, haciendo una clara referencia a la incorruptibilidad de lo divino y al Templo de Salomón: *Hizo un altar de madera de cedro para delante del santuario y lo recubrió de oro puro. Toda la casa la recubrió de oro puro, de arriba abajo...* (González Galván 1976: 73- 96; I Reyes: 20-23). En su *Tratado de la Arquitectura Perfecta* en la última visión del Profeta Ezequiel, Juan Bautista Villalpando demues-

tra cómo El Escorial fue levantado como la reconstrucción exacta del Templo de Salomón que originalmente había tenido una fachada *cubierta con cortezas pesadísimas de oro por todas partes, después de la primera salida del sol brillaba con ígneo esplendor, de tal suerte que. a los peregrinos que se acercaban desde lejos parecía semejante a un monte de nieve, pues donde el templo no estaba dorado era blanquísimo* (Villalpando 1990: 322). El dato hace pensar en algunas iglesias manieristas y barrocas limeñas y surandinas que intencionalmente tomaron al templo de Salomón como modelo. Gisbert ha identificado algunas de ellas: la iglesia del convento limeño de San Francisco y el Santuario boliviano de Marquiri, por no mencionar portadas alusivas al templo salomónico como la de las Mónicas (1750-1775) y la de la iglesia de Santo Domingo en Cochabamba (Gisbert 1999: 195-199). Ya lo decía el padre Calancha al polemizar con aquellos que consideraban ostentoso el uso de ornatos de oro dentro de las iglesias. Los que pensaban que en los oficios divinos de la misa debían emplearse cálices de cobre, cestillas de mimbre y campanas de palo o cuerno como se usaba en España antes del descubrimiento del Nuevo Mundo, debían recordar cuál era el prototipo arquitectónico perfecto y reconocer que *la primera vez que Dios quiso dar forma a su Tenplo i egemplar a sus fieles ordenó a Salomón, que asta los vasos de cozina fuessen de oro... sus altares conviene que sean riquísimos, tanto porque lo mejor se debe a Cristo, como porque nuestra condición estima poco lo que no está con adorno, aseo y ostentación* (Calancha 1974, vol. I: 161). El esplendor dorado en las iglesias, el uso de piedras preciosas en lienzos y objetos litúrgicos u otros ornamentos sagrados eran una referencia directa al Apocalipsis (21:21). Las doce puertas y la plaza de la nueva Jerusalén Celeste del Final de los Tiempos se construiría con oro y perlas; las mismas que, según fuentes hebreas, serían sacadas junto con otras piedras preciosas de Ofir (Tobit 13:16-17), aquella región mencionada en la Biblia de donde el Rey Salomón extrajo el oro y que según *escriturístas* del siglo XVII, incluyendo al rabino Menasseh ben Israel, aludía al antiguo Perú (ben Israel 1987: 114).

64. Stastny 2001: 93.
65. Harth-terré 1977: 171; Gento Sanz 1945: 164.
66. García Bryce 1972: 6-7.
67. Citado por Gento Sanz 1945: 163-164.
68. Marco Dorta 1950: 123-124.
69. Marco Dorta 1968: 204.
70. Sebastián 1990: 22.
71. Gutiérrez 1997: 16.
72. Stastny 1994: 939.
73. Celestino y Meyers 1981: 79-86.
74. Gruzinski 1997: 368.
75. Bravo Lira 1981: 7.
76. Gisbert y Mesa 1985: 248-255.
77. Frézier 1717: 219.
78. *Ibid.*: 263.
79. El gran número de pintores indígenas cusqueños que habían distribuido sus lienzos por todo el imperio –y que eran tan apreciados en la Lima criolla– le parecen francamente *infames* (*ibid.*: 175, 262). Para Frézier los indios tenían *un genio para las artes* pero solo como *imitadores* no como *inventores* (*ibid.*: 267). Por otro lado, Frézier minimiza a las cofradías religiosas de los criollos, desechando como ilusorias las *mil apariciones* de los santos y de la Virgen que pretenden tener (*ibid.*: 187), tilda su poesía sagrada de *ridícula* y desprecia las *metáforas y comparaciones extravagantes* (*ibid.*: 239-241) endémicas a los sermones dominicales. Se alarma de las procesiones religiosas organizadas por los franciscanos en la Plaza de Armas de Lima. Había visto bailar a blancos, negros, mulatos o indios disfrazados de *gigantones* –personificación barroca de las cuatro partes del mundo– ¡y se había autorizado que el monstruoso dragón quimérico conocido como La Tarasca ingresara sacrílegamente dentro de la Iglesia! (*ibid.*: 204). Esta costumbre hispana de entremezclar lo *sagrado con lo profano* le parecía una *extravagancia* de pésimo gusto aunque reconocía que entre los siglos XII y XV en Francia se habían conocido tradiciones análogas (*ibid.*: 189).
80. Dentro de la misma tónica ilustrada y apelando a la pureza doctrinal del Concilio de Trento, el Sexto Concilio Limense (1772) le prohíbe a los predicadores declamar *milagros o revelaciones no aprobadas y de publicar indulgencias apócrifas o dudosas* (Acción II, III, 9), especular y *fixar el tiempo de la Venida de el Ante Christo* –como aparentemente solía hacerse–, y a los eclesiásticos asistir a las comedias en los teatros públicos, recomendándoseles se abstengan de emplear el estilo *culterano* en sus sermones (Título III, 4). En realidad, estas disposiciones del Cabildo de Lima implementaban la política cultural peninsular. Por Cédula Real de 1761, en España se suprimieron los autos sacramentales, en 1777 se vetaron los *Disciplinantes, empalados y otros espectáculos en las Procesiones de Semana Santa, Cruz de Mayo y Rogativas* y, en 1779 y 1780, se expurgaron los bailes en las iglesias, atrios y cementerios, por no mencionar la presencia de las Tarascas y Gigantones en las procesiones religiosas (García de Leonardo 1995: 47, 120, 128).
81. Vargas Ugarte 1951, tomo II: cap. 8.
82. *Ibid.*: libro VI.
83. Kubler 1985.
84. Ramos Gavilán 1988: 220.
85. Arzans de Orsúa y Vela 1965: 20.
86. Kubler 1985: 66-68.
87. Panofsky 1981: 136-137.
88. Kubler 1985: 78.
89. Stastny 1982: 44.
90. Zuidema 1991: 151-202.
91. Murra 1975: 164. Aún no se han realizado estudios minuciosos sobre la *heráldica inca* prehispánica. Fernando de Montesinos menciona que el inca *armo y dio señales a los nobles para que se diferenciasen de la gente común* (Montesinos 1930: 58) y era costumbre entre los rituales de iniciación para los jóvenes cusqueños de sangre real que *a cada paso de este rite de passage el candidato cambiaba de ropa, y cada prenda era regalo de determinado pariente, una obligación ceremonial que expresaba y reforzaba los lazos de parentesco. Los colores, las telas usadas, la ornamentación, todo tenía alguna relación con la tradición oral dinástica; el uso simbólico del tejido acompañaba no sólo la transición de muchacho a varón, sino también otros momentos de crisis en el ciclo vital, como el matrimonio y la muerte* (Murra 1975: 163).
92. Guaman Poma 1980: 127, 51, 251, 127, 251, 317, 703.
93. Ya en 1621 el jesuita José de Arriaga describe los métodos de *disimulación* religiosa utilizados por los *hechizeros dogmatizadores* indígenas ya bautizados. Durante las fiestas del Corpus Christi, se colocaban *huacas* o ídolos pequeños sobre las andas de la Custodia del Santísimo, lo mismo que *en el hueco de la peanas de los Santos del Altar, y otras debaxo del Altar.* Las fiestas para la Virgen de la Asunción eran utilizadas para venerar a una figura en forma de mujer llamada Chupixamor y Mamayoc, las del Ecce homo se prestaban para adorar a un *ídolo varón llamado Huayhuay. Y assi se yo donde de la misma tela, que avían hecho un manto para la imagen de nuestra Señora, hizieron también una camiseta para la Huaca, porque sienten, y dizen que pueden adorar a sus Huacas, y tener por Dios al Padre, y al Hijo y al Spiritu Santo, y adorar a Iesu Christo, que pueden ofrecer lo que suelen, a las Huacas, y hazelles sus fiestas, y venir a la Yglesia, y oyr misa* [...] *y aun comulgar* (Arriaga 1621: 45-47). Se trataba de una *Ynstrucion* de resistencia cultural que desde 1570 el Inca don Diego de Castro Titu Cussi Yupanqui había sintetizado en unas cuantas palabras: *Lo que más aveis de hazer* [si] *es que por ventura estos [los españoles] os diran que adoreis lo que ellos adoran* [...] [y si] *por fuerza o con engaño os an de hazer adorar lo que ellos adoran, quando más no pudieredes, hazeldo delante dellos y por otra parte no olvideis nuestras cerimonias; y si os dixieren que quebranteis vuestras guacas* [santuarios] *y esto por fuerza, mostraldes lo que no pudieredes hazer menos y lo demas guardaldo, que en ello me dareis a mí mucho contento* (Castro Titu Cussi Yupanqui 1985: 26).
94. Villagómez 1919: 161.
95. Dean 1999: 110-114.
96. Iriarte 1993: 53.
97. Frézier 1717: 272.
98. Mujica 1996: 299.
99. Castro 1978: 81.
100. Un antecedente festivo a esta concepción jurídica del incario data de 1725 cuando Lima, *la muy Noble y muy Leal Ciudad de los Reyes* [...], *Cabeza de la América Austral, y Corte del Perú* aclamó y juró su sumisión al nuevo *Católico Monarca de las Españas, y Emperador de la América Don Luis Primero.* En las *Fiestas de los Naturales,* organizadas para esta celebración, desfiló –como en el grabado de Palomino– la dinastía de los incas, todos ataviados en sus lujosos vestuarios tradicionales y tras dar la vuelta a la Plaza de Armas y llegar a los balcones, primero del Virrey y luego del Señor Arzobispo, de los Tribunales de la Inquisición y Cruzada, la comitiva de monarcas inca se detuvo para exclamar *alegre y obsequiosa: Viva el gran Ynca Don Luis Primero* (Romero 1936: 89). La tradición del desfile de los incas en las fiestas reales parece haberse inaugurado en 1601, cuando la villa imperial de Potosí celebró sus fiestas por el matrimonio de Felipe III con doña Margarita de Austria. Como parte de las representaciones que allí se hicieron, desfilaron *ricos carros* en los que iban *todos los ingas del Perú, y en el último (que era de plata y lo tiraban 50 salvajes vestidos de varias pieles de animales) estaban debajo de riquísimos doseles los tres grandes monarcas de España que también lo fueron del Perú: el emperador Carlos V, su hijo el rey Felipe II, y su nieto Felipe*

III. En otros asientos más inferiores estaban en sus propios trajes (que son muy excelentes) reyes ingas que después de su entrada conocieron los españoles, que fueron el poderoso aunque infeliz Cusi Huascár, su hermano el tiráno Atahuallpa, Mancco Ccápac II, Sayri Tupac, Cusi Tito, y Túpac Amaru que fue él último; estos tres últimos recibieron el santo bautismo (Arzáns de Orsúa y Vela 1965: 244, Altuve-Febres Lores 2001: 194-195).

101. Gisbert 1994: 77-78.
102. Trexler 1997: 137, fig. 34.
103. Archivo Histórico Nacional, Madrid, 1650/1, fol.1144.
104. En 1948 el historiador hispanista Raúl Porras Barrenechea contrastó por primera vez a la figura del Inca Garcilaso con la del indio Guaman Poma alegando que mientras el primero era *la expresión más auténtica de la historia inca y cusqueña –la visión dorada y suave del Imperio paternal, el segundo –pese a la confusión y el embrollo de sus ideas* [...] *y* [...] *el desorden y barbarie del estilo y de la sintaxis* [...]– era una *reencarnación de la behetría anterior a los Incas* que traía *noticias, probablemente de remotísima tradición oral, sobre las primeras edades del Perú* (Porras Barrenechea 1948: 7, 37). A partir de ello, en la década de los años setenta la nueva historiografía andina convirtió a estos dos cronistas en los *iconos* ideológicos de dos *cosmovisiones* enfrentadas y opuestas: la *aculturada* y occidental de Garcilaso y la *salvaje* e indígena de Guaman Poma (Wachtel 1973b: 167).

    A decir verdad, el conflicto no está entre los dos cronistas virreinales con sangre indígena. La glorificación neoplatónica garcilacista del pasado idealizado incaico no se opone al mensaje apocalíptico que Guaman Poma le vaticina al rey de España al informarle del abuso contra los indios y de *la poca cristiandad deste reyno* del Perú. El problema de fondo es teórico, hermenéutico y contemporáneo. Por un lado, los etnohistoriadores aseguran que los dibujos de Guaman Poma, pese a representar temas históricos y religiosos vinculados con la conquista del Perú, tienen códigos numéricos, espaciales y simbólicos que provienen de la cosmología inca y subvierten sus contenidos tergiversando la lectura literal o aparentemente occidental de sus ilustraciones (Wachtel 1973b, Ossio 1973: 193-197, López-Baralt 1988: 202-210). Por otro lado, los historiadores del arte niegan esta estructura simbólica y argumentan que el estilo *arcaico* de los dibujos se debe a sus fuentes o modelos visuales –impresos tempranos europeos con un promedio de 125 años de antigüedad– empleados por el artista autodidacta andino; un hecho que explicaría por qué ni los cánones artísticos empleados por Guaman Poma, ni su representación de figuras humanas, ni su vocabulario formal, iconografía de santos o estrategias narrativas se han podido trazar a ningún antecedente iconográfico inca o pre-inca (Van de Guchte 1992: 108-109, Estenssoro 1990: 585-587). Por si fuera poco, la descripción que Guaman Poma hace de las seis *edades* del mundo –con sus tablas cronológicas de reyes y pontífices antiguos– son un calco de la *Chronographia* o *Repertorio de los tiempos* (1548) del cosmógrafo sevillano Jerónimo de Cháves (1523-1574) (Plas 1996: 99) y proceden del humanismo europeo medieval y renacentista y no, como pensaba Raúl Porras, de una remota periodificación sui generis andina transmitida por tradición oral (Duviols 1980: 2).
105. Wittkower 1977: 10-14.
106. Todorov 1984.
107. Ziólkowski 1991: 254.
108. Pachacuti 1993: 192.
109. Mujica 1996: 241-242.
110. Los predicadores de la Contrarreforma –hijos del Renacimiento italiano– hicieron con la mitología inca lo mismo que con la mitología greco-romana: una *Philosophia secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos los estudios con el origen de los ídolos, o dioses de la gentilidad*, tal como lo resume el título de uno de los primeros manuales españoles de mitología publicado en 1585 por Juan Pérez de Moya. Varios ejemplares de esta obra, que en España sirvió de fuente literaria para los pintores barrocos, llegaron a Lima en 1606 y fueron incautados por el Santo Oficio de la Inquisición al levantarse el inventario de libros secuestrados pertenecientes al profeta judaizante, el bachiller Juan del Castillo, censurado por sus lecturas alegóricas y heterodoxas de la Biblia (BNL B441).
111. Calancha 1975, vol. II: 732.
112. La cita me fue proporcionada por Henrique Urbano.
113. Pettazoni 1946: 135-152.
114. Canto XXXIV: 28-59.
115. Hoogenwerff 1944: 211-215.
116. Antonio Palomino endosa la tradición apócrifa de los tres rostros sobre el manto de la Verónica al señalar que: *Las tres sagradas efigies de Cristo Señor nuestro, en su Pasión sacrosanta, impresas en los tres dobleces del lienzo, que aquella mujer piadosa (llamada comúnmente Verónica, o Berenice) ofreció a Su Majestad, para enjugar su herido, sangriento, y fatigado Rostro, consta por no menos auténticos y públicos testimonios; y (según varios autores) por el Evangelio, que escribió Nicodemus; pues una se venera hoy en la iglesia de San Pedro de Roma, y otra en la de Jaén* [...] *Y la otra (no sé con que fundamento se dice, estar en el mar* [...]) *si ya no es la que hoy se venera en Alicante* (Palomino de Castro y Velasco 1947: 156-157). Ya estén los tres rostros de Cristo dispuestos en el paño en sentido horizontal o vertical su intención era heterodoxa: sugerir que *no sólo habría sufrido la Segunda Persona de la Trinidad sino las otras dos* (Schenone 1997: 262).
117. Hoogenwerff 1944: 242.
118. Garcilaso de la Vega 1944, tomo I: 67.
119. Acosta 1979: 267-268, Guaman Poma 1980: 45-46.
120. Valverde 1641: 72.
121. Peña Montenegro 1994: 549.
122. Zuidema 1989: 390.
123. Mujica 1996: 239.
124. Kristal 1993: 49.
125. Calancha 1976, vol. III: 832-833.
126. Stastny 1999: 235. Las diversas escenas mitológicas talladas sobre marfil en un bargueño virreinal conservado en el Museo de Arte de Lima, están basadas en las xilografías que Virgilio Solís hiciera para las *Metamorfosis de Ovidio*, traducida y publicada en Amberes en 1589 por Jorge de Bustamante bajo el título de: *Las Transformaciones de Ovidio en lengua española repartidas en quinze libros con las Allegorias al fin dellos y sus figuras, para provecho de los Artífices*. Entre las escenas se representa a Polixena condenada sobre la tumba de Aquiles; a Neptuno y Apolo contruyendo los muros de Troya; Hércules y los Centauros; a Venus y Adonis; el suicidio de Ayax; el rapto de Helena por Priamo, rey de Troya.
127. Ramos Gavilán 1988: 290-291.
128. Flores Ochoa, Kuón Arce y Samanez Argumedo 1993: 113.
129. Zamora 1930: 35; véase Fajardo de Rueda 1999: 51.
130. Libro de la Sabiduría XVI: 25, 26.
131. Para las mariofanías americanas, en especial el culto a la Virgen de Guadalupe y el criollismo véase Cuadriello 2000, 2001 y Brading 2001. En cuanto a los retablos populares o San Marcos, fueron creados para los pastores de la alta puna y los campesinos de la sierra sur y central. En el piso superior del retablo se colocaban las figuras frontales de santos católicos y bajo ellas –en el piso inferior– a los animales y las actividades agrícolas que *protegían*. Los evangelistas San Marcos (asociado con el león, en el Ande con el puma) y San Lucas (asociado con el toro) eran los protectores de las vacas y de las reses. San Juan Bautista lo era de las ovejas, Santa Inés de las cabras, San Antonio de los asnos y también de los arrieros. El Apóstol Santiago, sentado sobre su caballo blanco, operaba -tal como lo veremos posteriormente- como un dios tutelar sincrético que protegía a los camélidos.
132. En la iglesia jesuita de San Pedro de Lima hay un lienzo anónimo, basado en un grabado de los Wierix, que transforma una alegoría piadosa en un mensaje multiétnico sobre el Redentor como camino único y universal de salvación. Muestra una escalera mística de quince grados reclinada sobre la cruz, que se inicia con el *desengaño* y culmina en el *Amor a Dios*. Por ella sube una mujer –personificando al alma humana– que empuña un corazón ardiente, mientras musita: *O quien pudiera volar a tu costado*. A lo que Cristo responde: *Ven a mi alma amada*. En la parte inferior del lienzo, una cartela explicativa advierte en sus primeras líneas: *Todos juzgan que se salvan / el Gentil, el Turco, el Moro,/ el Judío, y el Hereje,/ y el Christiano, y Religioso./ Mas es cierto que los mas se pierden, (caso espantoso!)/ unos por falta de Fee,/ por su mal obrar otros*. Para la población negra, el célebre Cristo de Pachacamilla, pintado hacia 1651 por un esclavo en una pared del corral de la casa-hacienda de D. Diego Teves Manrique, fue inicialmente objeto de graves censuras al descubrirse que la danzas que le ofrecían sus cófrades negros estaban asociadas con el dios africano Zanaji o Nyamatsané (Mujica 1991: 26). Para evitar tales confusiones, el Conde de Lemos mandó que en 1671 se añadiese a esta imagen, la figura de la Virgen y de San José, la del Padre Eterno y la del Espíritu Santo (Vargas Ugarte 1949: 7).

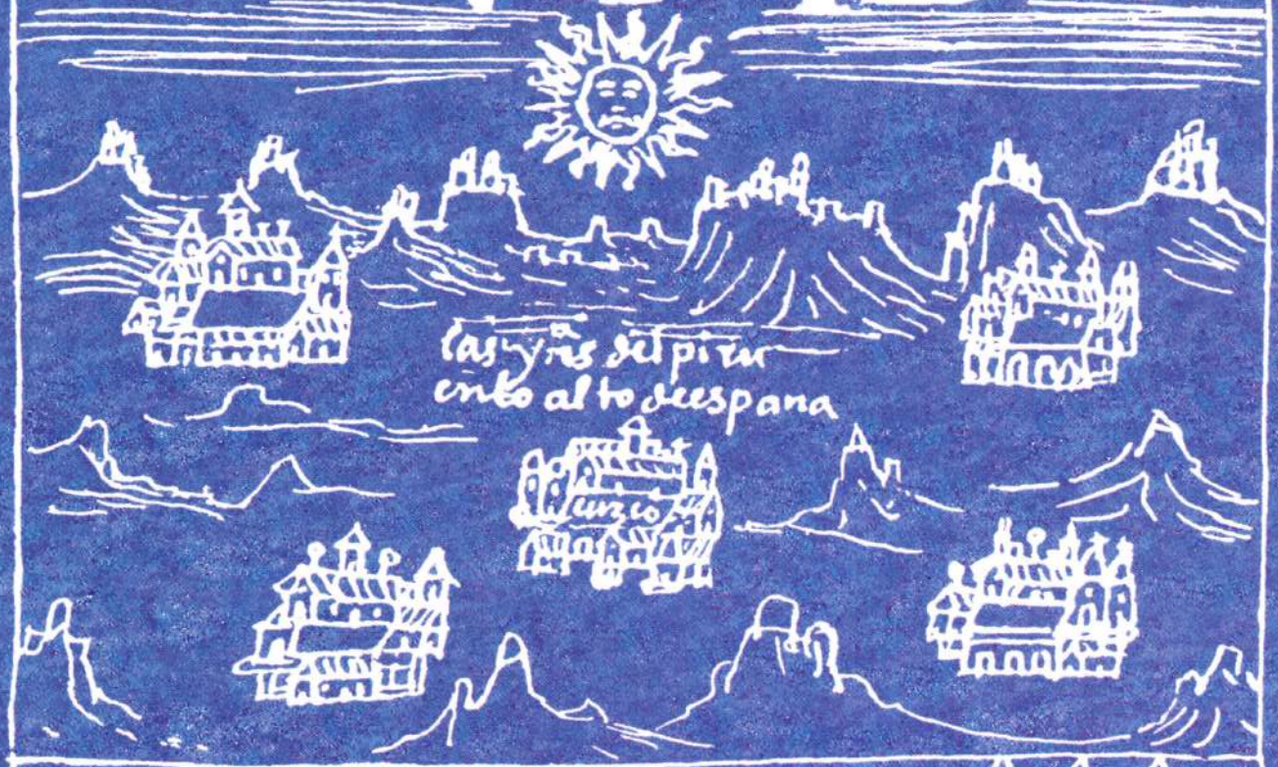
    Son insólitas, por cierto, las demostraciones de violencia física a las que –según fuentes históricas– los judíos españoles solían someter a las esculturas de Cristo Crucificado. Ricardo Palma no es el único cronista que detalla esta práctica frecuente entre los judíos conversos del barroco

iberoamericano (Christian 1981: 184). En 1639 el acaudalado judío portugués Manuel Bautista Pérez fue quemado vivo, en un Auto de Fe en la Plaza de Armas de Lima, con diez correligionarios suyos tras descubrirse que ellos solían reunirse en su mansión limeña a escondidas –en la *Casa de Pilatos*– para azotar con ramalazos a una escultura de tamaño natural de Cristo crucificado (Palma 1952: 353-354). Hacia 1643 Esquivel y Navia registró el mismo episodio en el Cusco en la casa del residente judío Pedro Montero de Espinosa donde operaban *cinco sinagogas* clandestinas (Esquivel y Navia 1901: 83). Una pintura anónima cusqueña registra el incidente recogiendo la temática estandarizada de la portada de *Vespertinas de los oprobios de la Pasión de Cristo* (Madrid, 1634) de Fray Francisco de Rojas, grabada por el burilista parisino Juan de Courbes (1592-1641). Las primeras estrofas en la leyenda del cuadro cusqueño se leen: *Si fue este Tambo primero, De Montero por su Dueño./ Ahora sea nuestro empeño/ sea Jesús el Cordero/ por ser alcazar sagrado/ en que morar sea dignado.// Aquí a Jesús hirieron/ Aquestos doze Judios/ Y derramaron a Rios/ Su sangre, y que devieron/ sollozar sus enemigos/ Estas paredes son testigos.* Fuese esta acusación contra los judíos *aculturados* españoles falsa o verídica, el mensaje era claro. Ellos estaban incurriendo en una doble transgresión. Profanaban imágenes sacras pero al hacerlo deshonraban su propia tradición anti-icónica hebrea delatándose como creyentes supersticiosos en el poder mágico del objeto que degradaban.

133. Véase Wachtel 2001.
134. Schenone 1997: 241-242.
135. Son reveladoras las palabras de Manuel A. Fuentes referentes a la popularidad de la Virgen del Rosario entre las diversas cofradías de Lima: *Pocos Santos ó Santas tenían en Lima mas devotos y devotas que Nuestra Señora del Rosario; venerábanla y hacíanla fiestas, diversas hermandades, así es que había Nuestra Señora del Rosario de los negros, de los pardos, de los indios y de los blancos; á competencia, se vestía á las diversas vírgenes de cada casta, todos los años, para el día de sus correspondientes procesiones que hoy se han reducido á una sola, no sabemos si porque los hermanos de diversos colores se han convencido de que la virgen fué una, y de que no hay un Dios para cada raza* [...] (Fuentes 1985: 113-114).
136. Garcilaso de la Vega 1944: 182.
137. *Ibid.*: 179.
138. Burúcua, Jáuregui y Schenone 1994: 321-324.
139. Duviols 1986: XXXI-XXXIII.
140. En 1639 más de un tercio de los indios de Cuixa adoraba aún a sus antiguas huacas y *en todo* [...] [remedando a] *nuestra santa ley tienen sus propios 'predicadores', 'sacerdotes', 'templos' y 'altares'* (Polia Meconi 1999: 474). Entre 1640 y 1646 en la zona del Cusco y Paucartambo se descubre que los indios comulgaban sacrílegamente con maíz y chicha en vez de utilizar pan y vino (*ibid.*: 480); una práctica o *peste maldita* que –según Arriaga– se hizo frecuente entre los *sacerdotes indios* de Potosí: *que se fingen, que dizzen missa, y confiesan, curan, y dogmatizan, y se hazen Profetas de cosas venideras* (Arriaga 1621: 52). A algunas hechiceras indígenas el demonio se les aparece en la forma de la Santísima Virgen. La ven entronizada en asiento de luces y ella les manda pintar los milagros que realiza para ellos incluyendo la resurrección de indios muertos (*ibid.*: 483-485). En otros casos, el demonio reprende a los indios por rezar el rosario, asume la apariencia de San Francisco y ostenta, como el santo de Asís, *rasgadas las manos, pies y costado* para que estos lo adoren como a un dios (*ibid.*: 483-485). Hacia 1646 los curas incrédulos cusqueños opinan que el tema de las idolatrías es *solo ruido y alborotar la tierra el tratar esto.* Pero informes posteriores de 1657 a 1660 demuestran que la *peste de la idolatría* está más fuerte que nunca: los jesuitas tienen la impresión que cada cerro y piedra es un ídolo u adoratorio oculto (*ibid.*: 493, 486). En 1666, a solicitud del virrey Conde de Lemos, los jesuitas ingresan en la zona de Juli y confiesan a más de dos mil indios, muchos de los cuales *hacia cuarenta, setenta y hasta ochenta años que no habían dejado la carga de sus graves pecados a los pies del confesor* (*ibid.*: 529). En esa misma zona un hechicero que por más de diez años había ejercido el sacrílego oficio de la adivinación, asegura que un mancebo hermoso coronado de espinas se le había aparecido para entregarle los maíces sagrados con los que él echaba las suertes (*ibid.*: 521). Entre Cusco y Puno también se hicieron frecuentes las apariciones del *demonio* en la figura de un Apóstol Santiago *bien vestido, en su caballo blanco, el cual les instruía en las supersticiones* (*ibid.*: 537). Hacia 1666, con la condición de que se abstuviese de los sacramentos de la confesión y de la comunión, el demonio le instruye a una hechicera que antes de hacer uso de las hojas medicinales de coca, debía llamarlo con las siguientes voces: *Dios auqui, Dios loca, Santiago yanapita que significaba Dios Padre, Dios Hijo, Santiago, préstame tu ayuda* (*ibid.*: 531).
141. Diego de Esquivel y Navia narra escandalizado en sus *Anales del Cusco* que, en 1707, un grupo de hechiceros indígenas y mestizos fueron encarcelados al descubrirse que estos visitaban en cada *conjunción de la luna*, una iglesia rural en Callancha, donde había una capilla *con la imagen de Nuestra Señora de la Ascensión del Señor. Allí ofrecían medios reales, porción de coca y cantaritos de chicha, y llamaban al demonio con el nombre de Santiago; y entonces se aparecía el fantasma como de una vara de estatura, montado en un caballo blanco, descendiendo por el techo de la capilla* [...] *y decían: Ven Santiago Apuhuayna* [...] *Huayna, quiere decir mozo y, Apu señor. A estas voces descendía el fantasma con grande resplandor, y á veces con relámpagos. El fantasma les respondía: Yo os ampararé con tal que no os confeseis, ni oigais misa, ni receis, sino que solo os dediqueis á mi culto; y diciendo esto desapareció* (Esquivel y Navia 1901: 222-223). En las visitas que hace el obispo Mollinedo entre 1687 y 1689 a las iglesias de San Jerónimo, Andahuaylillas y Caycay (Paucartambo), este descubre que sobre sus altares habían esculturas del Niño Jesús *con todas las insignias de la gentilidad* y portando sobre la cabeza la mascapaycha real; imágenes que prohíbe por identificarse al Inca con el Mesías o Salvador del Mundo. Aún en 1774 estas efigies seguían saliendo en procesión durante las fiestas de Santiago el Apóstol (Bradley y Cahill 2000: 118).
142. En sus *Comentarios reales*, Garcilaso puntualiza: *Y los mestizos naturales del Cozco, de treinta años a esta parte, en una cofradía que hizieron de ellos solos, que no quisieron que entrassen españoles en ella, la cual solenizan con grandes gastos, tomaron por abogado a este bienaventurado apóstol, diziendo que, ya que con ficción o sin ella se había dicho que había predicado en el Perú, lo querían por su patrón, aunque algunos españoles maldicientes, viendo los arreos y galas que aquel día sacan, han dicho que no lo hazen por el apóstol, sino por el Inca Viracocha* (Garcilaso de la Vega 1943: 273).
143. Medina 1887, tomo II: 234-235.
144. Mujica 2001: 324, 317.
145. Navarro 2001: 419 y 71.
146. Mateo 3: 9.
147. *Ibid.*: 92.
148. Mujica Pinilla 2001: 225-231.
149. En 1704 el criollo Antonio Diez Jiraldo fue censurado por la Inquisición de Lima porque sobre las puertas de sus dos pulperías –ubicadas frente a frente en una calle principal vecina al barrio del Cercado de indios– había colgado cinco lienzos en los que con clara intención política figuraba al centro, la Virgen del Carmen, a uno y otro lado San Cayetano y Santa Rosa de Lima, y el Inca y su Coya a los extremos. Semejantes lienzos –reprobaba el inquisidor– causaban gran escándalo entre los pobladores pues daban *a entender a los* [...] *Yndios que el mismo culto que se da a la Virgen Santíssima y* [a] *sus sanctos ese tambien pasa a sus Reyes gentiles de que se sigue que sean adorados y venerados por tales* [...] *se siguen de su tolerancia muchos graves perjuicios a la religión christiana y menosprecio de sus sanctos* [...] (Mexicano Ramos 2000).

PONTIFICAL MVNDO

1º



Mestizaje cultural en dos cronistas del incipiente barroco peruano: Santa Cruz Pachacuti y Guaman Poma de Ayala

Pierre Duviols

Los incas precristianos de Pachacuti. La crónica que tiene por título *Relación de las antigüedades deste reyno del Pirú,* de Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, es una historia católica y providencialista del Perú prehispánico dividida en cuatro períodos o edades. La primera es el *Purunpacha,* tiempos de semi-oscuridad en los que los hombres bárbaros son sometidos a los demonios *hapiñuñu* y *achaccalla.* Este tiempo concluye con la muerte de Cristo, cuyos efectos repercuten en los Andes: los demonios son vencidos, y en adelante deberán esconderse vergonzosamente en lugares oscuros o apartados, por ejemplo en las cuevas. Entonces llega el apóstol Santo Tomás –a quien los indios llaman Tunupa–, para predicar la palabra de Cristo. Todos lo rechazan, excepto el curaca Apotambo, a quien Santo Tomás-Tunupa deja algunos fragmentos de su bordón, en el que había grabado los mandamientos del verdadero Dios.

Apotambo transmite aquella reliquia a su hijo Manco Capac y esta se transforma milagrosamente en un cetro de oro llamado *topayauri,* que en adelante simbolizará el poder de los incas y la protección de Dios. La fundación de la dinastía por Manco Capac abre la tercera edad. Aunque a este no llegó el conocimiento completo de

◀ *Pontifical Mundo* o "Mundo". Guaman Poma de Ayala. Proyección semiótica de emblemas que, según el cronista, definen características esenciales de dos reinos del mundo: el Perú de los incas y la España de los conquistadores. S. XVII. Biblioteca Real, Conpenhagen, Dinamarca.

quién era el dios predicado por Tunupa, Manco hereda por lo menos una idea imprecisa de él, y después de meditar sobre el movimiento de los astros, concibe la necesaria existencia de un dios único, creador y gobernador del mundo. Colige que el sol, la luna y las estrellas deben ser gobernados por aquel dios, y que por consiguiente esos astros no pueden ser dioses. Todo eso lo expresa en una plegaria en quechua. Manda colocar una plancha redonda de oro fino en el Templo del Sol –donde se seguía idolatrando, plancha que tiene una forma geométrica y abstracta, circular u ovalada, conveniente para representar simbólicamente a aquel dios no conocido. No sabiendo su nombre exacto, el Inca lo llama provisionalmente Viracocha Pachayachachic, entendiendo que este nombre significa *Creador del mundo.* En su oración en quechua expresa su intenso deseo de saber quién es y dónde se encuentra, intuyendo además la probabilidad de un más allá, donde se recompensan los actos de la vida humana. Comprende que si él es rey, ello lo debe a Santo Tomás-Tunupa, mensajero que fue de aquel misterioso dios creador. Manco se desvela inútilmente por ver a aquel dios Viracocha Pachayachachic y hablar con él. Espera que, cuando muera, aquel dios evidente aunque ignoto cuidará de su alma. Desgraciadamente, los dos reyes incas que le suceden no siguen sus pasos, sino que reanudan la religión politeísta, con el culto de los ídolos.

El dibujo del mundo creado por Dios

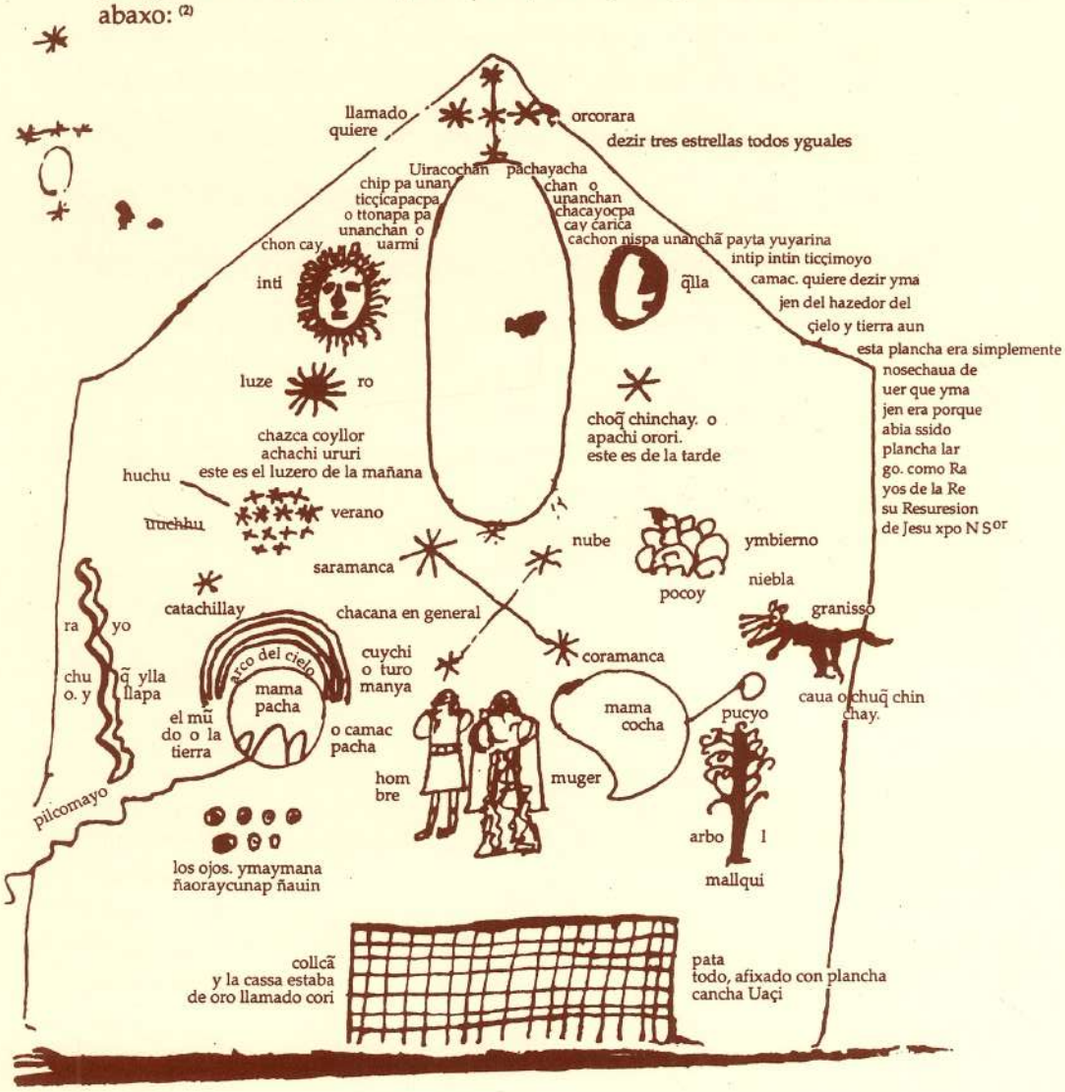
El cuarto Inca, Mayta Capac, recoge y amplifica el mensaje de su tatarabuelo Manco, llegando a pronosticar la venida futura y feliz del Evangelio, la guerra entre dos reyes incas hermanos y la destrucción del reino. Como si el Espíritu Santo hablase por su boca, Mayta anuncia la futura y perfecta felicidad de los hombres, que algún día han de gozar de la salvación y de la vida eterna. Dedica toda su existencia a celebrar a Viracocha Pachayachachic y a combatir el politeísmo: *Este ynga dizen que fue gran enemigo de los ydolos;* siendo mancebo, ya había convocado a todos los huacas y hecho con ellos los cimientos de una casa, persiguiendo además a todos los hechiceros.

Mayta Capac edifica de nuevo el templo del Coricancha del Cusco. Hace renovar la plancha de oro del dios creador no conocido Viracocha Pachayachachic, puesta por su tatarabuelo, y manda disponer varias imágenes alrededor de ella. Para que el lector de la crónica pueda darse cuenta cabal de cómo estaba adornada la pared del templo, y para que comprenda mejor lo que el Inca quiso significar con esa plancha, Pachacuti la representa en un dibujo. Además, comenta lo que diseña añadiendo leyendas. Así, el trabajo del exégeta moderno se ve bastante simplificado, por lo que resulta difícil equivocarse sobre la exacta y completa significación del famoso dibujo. Mirémoslo (fig. 1).

Para evocar una pared o muro del Coricancha, el cronista delinea un pentágono con la punta hacia arriba. Dice que *en toda la redonda o rrededor* –alrededor– de la plancha ovalada que representaba al Hacedor Viracocha Pachayachachic, Mayta Capac había hecho disponer imágenes representando varias entidades del cielo y de la tierra, para que sirviesen de muestras significativas de todo lo creado por aquel dios: el sol, la luna, varias estrellas, una nube, la mención (escrita y sin dibujo) del verano y del invierno, el rayo, el arco iris, el granizo, la tierra fértil, un río, tres montes (o cerros), una laguna, el mar, un río, un árbol, un animal (felino), *los siete ojos de ymaymana* [*ymaymana* significa *todo lo que hay*], el hombre y la mujer creados por Viracocha Pachayachachic, y en la base del pentágono, en el medio, un rectángulo cuadriculado para recordar las planchas de oro que cubrían el muro del templo. Pachacuti dibuja todas esas cosas, poniéndoles leyendas[1].

► Fig. 1. Dibujo "cosmológico" según algunos autores. *Dios y las cosas del mundo creadas por Dios, que no pueden ser dioses.* Reconstrucción del *hipotético* altar mayor del Coricancha, Cusco, en tiempos del Inca Mayta Capac (según la crónica tardía de Joan de Santa Cruz Pachacuti).

y criaturas más altos, como a los hombres y sol <y luna> [1] que aquí los pintaré como estaban puesto hasta que entró a este reyno el **Santo Evangelio**. Sólo por entonçes les faltavan essa plancha y es porque el **Guascar Ynga** los abía trocado poniéndole y haziéndole de nuebo otra plancha redonda como al sol con sus rayos. Y con todo esso dizen que todavía estaba puesto en sus lados a aquella ymagen del sol que abía puesto **Mayta Capac**, que es como éste que está abaxo: [2]



2

El retablo de la Creación divina del mundo y de la refutación del politeísmo

Todo eso se aclara y explica fácilmente si nos referimos a los temas más elementales y básicos de la teología católica de los siglos XVI y XVII, a los principios pedagógicos del Segundo y Tercer Concilio Limeño, y si también nos adaptamos al estilo y al discurso –a veces lacunario, aunque explícito– del autor, cuyo idioma es el español andino y a veces el quechua[2]. Hay que reconstituir así ese concentrado comentario del dibujo (fig. 2) que nos ofrece Pachacuti: [Este dibujo] *quiere dezir* [que el Inca Mayta Capac llegó a] *conoçer sólo con el entendimiento por poderoso señor y governador y por hazedor* [al dios Viracocha Pachayachachic], *menospreciando* [con relación a él] *todas las cossas, elementos y criaturas* [aun los] *más altos, como son los hombres y sol y luna*[3].

◀ Fig. 2. Dibujo "cosmológico" con las leyendas transcritas por César Itier.

▲ Fig. 3. Retablo, 1618. El pentágono de Pachacuti tiene forma similar. Iglesia de Nuestra Señora de Copacabana.

Conocer solo por el entendimiento por poderoso señor significa que el Inca Mayta Capac había llegado a las mismas conclusiones cosmográficas que su tatarabuelo Manco; como él, después de reflexionar con solo los recursos de la razón natural sobre el movimiento cósmico del sol (de quien depende la vida del mundo), coligió que éste no podía ser dios, porque su movimiento siempre regular debía forzosamente obedecer a algún amo más poderoso que él, y que aquel amo debía ser quien dirigía su movimiento. De ahí Mayta Capac habría concluido que aquel (misterioso) amo del sol, primera causa visible del universo, debía ser el dios omnipotente que había creado el mundo y que lo gobernaba.

El tercer punto del razonamiento se refiere a los pequeños dibujos que contiene el marco pentagónico, que son muestras de las cosas creadas por el dios no conocido. Todas ellas eran sus criaturas, y como tales se debían apreciar mucho menos que a Él [*menospreciadas* = *despreciadas*], aunque fuesen las criaturas más perfectas, tales como el sol o el hombre. La consecuencia –importantísima– de este razonamiento es que, siendo estas las criaturas del dios creador único, ellas mismas no pueden ser divinidades. Se sobreentiende como evidencia que, por este motivo, no se las debe adorar. Esta conclusión necesaria constituye, después de la afirmación de la existencia del dios creador único y omnipotente, el segundo mensaje esencial del dibujo. En resumidas cuentas, el significado o mensaje del dibujo es el siguiente: *las criaturas (sol, luna estrellas, el hombre, etc.), no son dioses y por consiguiente no se deben adorar como tales.*

En suma, según Pachacuti, con ese dibujo en el Coricancha, Mayta Capac había querido manifestar por medio de la imagen: 1) la necesidad de afirmar y de difundir entre los que podían contemplarla la creencia en un dios único, creador y omnipotente, pero invisible y todavía desconocido; 2) la necesidad de negar y de suprimir los cultos autóctonos del sol, de la luna, de los hombres deificados (los incas) y de todas las demás entidades del dibujo, que justa y lógicamente son escogidas por Pachacuti entre las que los andinos adoraban como divinidades, ídolos o huacas, siendo el sol la principal de ellas. El muro del Coricancha que Pachacuti evoca, ocupado por esa representación (pintada o esculpida), habría sido concebida por este Inca y realizada como un poderoso instrumento de refutación del politeísmo, puesto que todos los que veían aquel compendio plástico de las cosas de la creación divina tenían que convencerse por la vista de la necesidad de creer en un solo dios creador y de la inutilidad y vanidad de creer en el poder de objetos naturales, divinizados solamente por los idólatras. Ese dibujo habría podido titularse con exactitud: *Retablo de la creación divina y de la refutación del politeísmo.* Ese es el mensaje del dibujo, y en él no hay otro.

Lo universal y lo andino en el dibujo

El óvalo vacío era una forma que se estilaba como emblema de Dios, ya sea como *oculus* en las iglesias, por donde entra la luz, o en otros motivos ornamentales sagrados. Pachacuti imagina –según declara– que las cosas de la Creación se encontraban *alrededor* del símbolo ovalado del dios Viracocha Pachayachachic. Pero no consigue restituir exactamente lo que imagina, por lo que se somete a un modelo plástico

europeo tradicional. La estructura general de su dibujo, con los objetos de la Creación dispuestos dentro de un pentágono en forma de casa, con una distribución vertical globalmente tripartita de los objetos, con un rectángulo horizontal cuadriculado colocado abajo y en el medio, evoca los retablos barrocos de muchas iglesias o catedrales, vistos desde la entrada, como si el rectángulo cuadriculado del dibujo fuera el altar mayor. El dibujo de Pachacuti es bastante parecido, en su estructura general, al altar y retablo (1618) de la iglesia de Copacabana (fig. 3)[4], y a retablos de algunas iglesias del Titicaca (figs. 4, 5, 6). También podría compararse, entre otros muchos ejemplos posibles, con el retablo principal de la iglesia de La Compañía, en el Cusco[5]. Sin embargo, para dar al boceto visos incaicos, Pachacuti, que no parece haber conocido el Cusco, escribe a cada lado del gran rectángulo cuadriculado horizontal esta frase –que ha pasado desapercibida–: ... *y la cassa estaba todo afixado con plancha de oro llamado coricancha Uaçi,* frase que parece una adaptación de otra aquella que encontramos en la Historia de López de Gómara, donde se lee: *El [templo] de Pachacama, del Collao y del Cusco y otros, estuan aforrados por dentro de tablas de oro y plata*[6], y/o de esa otra que se encuentra en la parte que trata de las costumbres antiguas, en la relación del jesuita anónimo y que se refiere al Coricancha: *todas las paredes y todo techo estaban cubiertos y aforrados de chapas y planchas de oro*[7] (fig. 7).

◀ Fig. 4. Retablo renacentista. En el triángulo superior, que tiene la forma del pentágono del Coricancha, figura Dios con el mundo en la mano izquierda. S. XVII. Iglesia de Oropesa, provincia de Quispicanchi. Cusco.

▶ Fig. 5. Retablo de la Iglesia de la Asunción, Juli. En la parte de arriba figuran: Dios Padre, Cristo, el sol, la luna, las estrellas, la población de Juli, la Cruz. El conjunto es evocado analógicamente en el dibujo de Pachacuti. S. XVI. Provincia de Chucuito, Puno.

5

Las entidades representadas por los veintiseis, o veintisiete dibujos, todos los cuales –exceptuando el vestido del hombre y de la mujer, y tal vez también *los ojos de imaymana*– son esbozados según la norma y moda europeas, pueden dividirse en dos categorías. Primero los objetos únicos, más visibles y vistosos, como el sol, la luna, las estrellas, etc; después, los objetos que, teniendo valor de prototipo, evocan el género o la especie a que pertenecen. Así el rayo y el árbol valen por todos los rayos y todos los árboles. Es de notar que ese elenco sintetizado de los objetos de la creación divina que Pachacuti diseña, lo saca de la tradición cristiana y al mismo tiempo de su propio entorno, mencionando algunas entidades exclusivamente andinas, como son ciertas estrellas, el *chuquichinchay* [otorongo], o el río Pilcomayo. El reconocimiento y respeto de las peculiaridades y de la localización geográfica de la fauna y de la flora creadas, del *exotismo* natural, era un precepto básico de la apologética cristiana evangelizadora. Por ejemplo el cronista inserta en su pentágono el *puquio* y la *mama cocha;* el Pilcomayo es sin duda un río que el cronista conoció; el *chuquechinchay* es el felino *apo de los otorongos,* y también la estrella que lleva el mismo nombre. En cuanto al hombre y a la mujer, que el cronista representa con trajes aproximadamente indígenas o tal vez incaicos, considera también, con la misma lógica inspirada en el Antiguo Testamento, que fueron los primeros seres humanos creados por Viracocha Pachayachachic. Pachacuti escribe en el mismo pentágono, arriba a la derecha: *Cay cari cachon cay ñispa unanchan payta yuyarina* [imagen que hace recordar al que dijo: *éste sea hombre, ésta sea mujer*]. La referencia al Génesis es evidente. El lector debe entender que Mayta Capac quiso así representar la primera pareja del mundo, como muestra eminente de lo creado y que, puesto que vivía en tiempos precristianos, el Inca no podía saber más que eso; pero el lector debe entender también, en un segundo grado de lectura, que Mayta Capac por lo mismo había hecho representar, analógicamente y sin saberlo, a Adán y Eva. Esa fue la doble intención de Pachacuti.

Ciertas estrellas anuncian la Crucifixión y la Redención

Los incas, que vivieron antes de la venida de los españoles y del cristianismo, y que por consiguiente todavía no gozaban de la Revelación, no podían saber completamente quién era Viracocha Pachayachachic, aunque algunos de ellos, como Mayta Capac, dotados misteriosamente de la capacidad de *pronosticar* –si no de *profetizar*– habían previsto la futura revelación del Nombre y de la Redención. Pachacuti proyecta también aquella capacidad visionaria en su dibujo. Quiso que este fuese, simbólicamente, anunciador del verdadero Nombre del Creador. Echémosle una mirada. Encima del óvalo de Viracocha se ven cinco estrellas con la leyenda *orcorora, tres estrellas todas iguales*[8]. Algunos han querido asimilar esas tres estrellas al cinturón de Orión, aunque la constelación de Orión, si bien consta de siete estrellas –como la cruz de estrellas de Pachacuti–, no tiene forma de cruz. Lo significativo es que las tres estrellas de *Orcorora* puestas horizontalmente, junto con las otras cuatro puestas verticalmente, forman una cruz. Tampoco debemos olvidarnos de una pequeña estrella aislada, única, que columbramos contra la curva inferior del óvalo. Por ella entendemos que, detrás del óvalo, el lector debe imaginar el segmento vertical de la cruz, segmento ocultado por el óvalo de la plancha. Así entendemos que Pachacuti, añadiendo también un sentido analógico a esta parte del dibujo, ha querido representar con el óvalo y con las estrellas la prefiguración providencial de la crucifixión de Cristo.

De hecho el símbolo de la cruz venidera ocupa y domina el espacio central del dibujo. Debajo del óvalo con su cruz, Pachacuti dibujó otra cruz puesta diagonalmente, con cuatro estrellas en la extremidad de cada segmento, y con la leyenda *chacana en general.* El

▲ Fig. 6. Portada pentalingüe de acceso al baptisterio. Encima del portal, el uso artístico-teológico del óvalo sagrado. S. XVII. Iglesia de Andahuaylillas, provincia de Quispicanchi. Cusco.

termino *chacana,* que era el nombre de una estrella, evocaba cosas cruzadas y en particular designaba una estrella[9]. Aquí parece que con el dibujo de *chacana* Pachacuti quería evocar todos los objetos naturales que tienen forma de cruz, y anuncian, desde que Dios los creó con esa apariencia simbólica, la venida de Cristo. Esta es la intención del dibujo. Tengamos presente que la intención teológica del autor es aquí lo principal y ella determina el acto de dibujar. Es posible que nuestro cronista hubiese querido dibujar –en particular– la constelación del *crucero,* o la Cruz del Sur, que utilizaban los navegantes, y cuya función comenta Acosta: *Bien es verdad que el crucero de acá* [en el Perú] *es hermoso y de vista admirable. Crucero llamamos cuatro estrellas notables que hacen entre sí forma de cruz, puestas en mucha igualdad y proporción*[10]. El *Diccionario de autoridades* apunta: *Crucero llaman los navegantes a la constelación nombrada de los astrónomos Triángulo austral, porque cuatro estrellas de las que la componen, forman perfectamente la Cruz. Sirve de guía en la mar del Sur como la Cynosura en la mar del Norte.* Pero no debemos entrar en disquisiciones astronómicas, que además no nos corresponden. No olvidemos que la relación que conocemos es simplemente un borrador, que el dibujo que contiene por lo mismo no es definitivo, y que no hay seguridad de que Pachacuti hubiese tenido profundo y exacto conocimiento de la astronomía andina prehispánica. Conviene reiterar que su proyecto, en el presente caso, era religioso, no científico.

Evidentemente el crucero, como todas las figuras de cruces formadas por otras estrellas visibles en el cielo, en la época de Pachacuti debía ser tenido por una señal divina y providencial. De hecho Fernando de Avendaño explota el tema en un sermón. Preguntaba a los indios:

> *¿No auéis visto en el cielo el cruzero? que son unas estrellas que están en forma de cruz, y los marineros, el piloto que gouierna el nauío las está mirando para no perderse el viage. Pues saued que Dios puso en el cielo esta cruz hecha de estrellas para que los hombres supiessemos que el crio el cielo, y viessemos en el su marca, y su señal, para que no pudiessemos negarlo. ¿Que dizes hombre, no estás convencido?*[11]

Así contribuye Avendaño a explicar el dibujo de Pachacuti. Dios puso en el cielo algunas estrellas en forma de cruz para demostrar que era el creador del cielo.

Tampoco se debe pasar por alto un pequeño bosquejo o croquis –tal vez de la mano de Ávila (propietario que fue del manuscrito de la crónica)– que se encuentra en el margen izquierdo de este mismo folio 13v de la crónica. Es un esbozo, aunque de estructura diferente, de la misma combinación simbólica del óvalo del dios no conocido con el futuro símbolo de la crucifixión. Subraya la preocupación del autor (o la de Ávila) por la metáfora de la preparación providencial del mensaje de Cristo.

Fuentes cristianas del retablo

Las principales entidades, tipos y arquetipos de la creación del mundo que encontramos en el dibujo son aproximadamente los mismos que los que la Iglesia Católica, evangelizadora de las etnías politeístas, tenía costumbre de enumerar y exponer en concepto de ejemplo en todas las misiones, cuando abordaba la cuestión fundamental de la existencia del Dios creador único. En su profesión de fe, al principio de la

crónica, Pachacuti escribe: *creo en Dios trino y uno, el qual es poderoso Dios que crió al çielo y tierra y a todas las cosas, estrellas questán como el sol y luna, estrellas, luzero, rrayos, rrelámpagos y truenos y a todos los elementos etcetera, y luego crió al primer hombre Adan Eba a su ymagen y semejanza ...*[12]

El contenido y la explicación del dibujo se hallan ya en esta frase. Al dar esta lista de criaturas de Dios, Pachacuti no hace más que repetir casi exactamente el consabido elenco que los eclesiásticos solían formular para ejemplificar los objetos considerados más significativos del mundo creado, como lo muestra esa otra enumeración de Fray Luis de Granada: ... *las partes principales* [de este mundo] ... *son el cielo, estrellas, plantas, tierra, agua, aire y fuego, viento, lluvias, nieves, ríos, fuentes, plantas y todo lo demás que en él hay*[13]. Es de notar que, al escribir esto, Fray Luis no se refería al Perú en particular, sino al mundo entero.

En todas las regiones del mundo donde seculares y regulares catequistas se enfrentaban con manifestaciones de politeísmo, tropezaban constantemente con cultos indígenas dedicados a esas mismas entidades u objetos naturales nombrados en las precedentes enumeraciones, porque justamente esos objetos estaban presentes en todas partes y porque en todas partes eran divinizados por las religiones politeístas. Por ese motivo, los manuales de evangelización, desde las primeras páginas, insistían en que esos objetos –tipos y arquetipos– de la naturaleza no eran dioses sino criaturas del Dios único. En México, la temprana *Doctrina cristiana* de los dominicos (1548) incluía en un mismo párrafo la proclamación 1) de que esas mismas cosas habían sido creadas por el *solo Dios;* 2) de que no podían ser otra cosa que criaturas, y que por lo tanto se debía forzosamente deducir que ellas mismas no podían ser dioses: *ninguna cosa se hizo en el cielo ni en la tierra, ni en todo otro lugar que no sea por mandato de aqueste solo Dios y Señor nuestro*. El texto enumera el sol, la luna, las estrellas, la lluvia, la tierra fértil, las frutas, las flores, las yerbas, los hombres, las aguas, las fuentes, los ríos. Este doble artículo de fe –el primero determinando al segundo– corresponde exactamente al contenido y a la intención del dibujo del cuadro o retablo que Pachacuti atribuye al Inca Mayta Capac y que traza para sus lectores.

En Lima, la *Doctrina cristiana* en tres lenguas (1584) apelaba al elenco de esas mismas cosas, ejemplos y símbolos de la Creación, y utilizaba el mismo argumento para refutar la idolatría: *Pregunta: Pues, el sol, la luna, las estrellas, el trueno, las cumbres de los montes y los ríos, fuentes y tierra fértil, y las otras cosas que adoravan los indios viejos no son Dios? Respuesta: Nada de esso es Dios, y quien lo adora enoja a Dios*[14].

Pachacuti recogió esos ejemplos y añadió algunos objetos o criaturas más en su dibujo. He comprobado que casi todos los demás nombres de las entidades que complementan su dibujo fueron tomados por él de las tres obras eclesiásticas siguientes: 1) la *Doctrina cristiana* ya citada; 2) la *Instrucción contra las ceremonias y los ritos que usan los indios y Los ritos de los indios ...*, que forman parte del *Confesionario para curas de indios* siendo de notar que, casualmente, José de Acosta había tomado parte en la elaboración de esas dos obras; 3) la *Historia Natural y moral de las Indias,* del mismo José de Acosta.

De la primera obra mencionada, Pachacuti pudo sacar las siguientes y ejemplares criaturas de Dios: *el granizo, la estrella catachillay* [catuchillay], chuquichincay[15], que designa una estrella y también se refiere al *otorongo* [jaguar]; *camac pacha,* que es la tierra fértil[16], e *imaymana* [todas las otras cosas], que se encuentra en el dibujo con la expresión: *los ojos de imaymana.* De la *Instrucción,* pudo utilizar *cumbres de montes* (Pachacuti dibuja tres cerros, aunque no pone leyenda), *manantiales, fuentes*[17], *chuqui*

► Fig. 7. La Virgen María. Arte Popular. Limosnero con estructura pentagonal, el cajoncito en la parte inferior evoca el cuadriculado de Pachacuti. Colección particular.

7

Illa, Inti Illapa[18], *relámpago, arco del cielo,* otra vez *granizo*[19]; la *Historia* de Acosta le ofrecía *árbol, monte*[20], *lucero, pachamama, mamacocha, arco del cielo, chacana*[21].

También añadió algunos nombres de entidades creadas, que no hemos encontrado en estos documentos (p. e. el nombre de ciertas estrellas) y que pudo sacar de otras obras, del saber indígena, o de su propia experiencia.

En cuanto al pensamiento teológico al que esta actitud pedagógica se refiere, recordaré ese pasaje de la *Historia* de José de Acosta, en el que alude a los pueblos politeistas:

> [a los predicadores evangélicos] *esles dificultosísimo de desarraigar de sus* [= los] *entendimientos* [de los indios] *que ninguno otro dios hay ni otra deidad hay sino uno y que todo lo demás no tiene propio poder ni propio ser, ni propia operación, más de lo que le da y comunica aquel supremo y solo Dios y Señor. Y esto es sumamente necesario persuadilles por todas vías, reprobando sus errores en universal de adorar más de un dios y mucho más en particular de tener por dioses y atribuir deidad y pedir favor a otras cosas que no son dioses ni pueden nada, más de lo que el verdadero Dios, Señor y Hacedor suyo le concede*[22].

Acosta pedía a los catequistas que intentasen convencer a los idólatras de aquellos principios *por todas vías.* En su crónica, el catequista Pachacuti eligió para ello, además de la palabra escrita, la vía plástica. El dibujo de Pachacuti puede aparecer también como la ilustración plástica de otro texto, citado en la *Historia* de Acosta:

> *con mirar* [las] *obras* [del Dios creador, los hombres] *no atinaron al Autor y Artífice, sino que el fuego y el viento, o el aire presuroso, o el cerco de las estrellas, o las muchas aguas, o el sol o la luna, creyeron que eran dioses y gobernadores del mundo. Mas si enamorados de la hermosura de las tales cosas les pareció tenerlas por dioses, razón es que miren cuánto es más hermoso que ellas el Hacedor de ellas, pues el dator de hermosura es el que hizo todas aquestas cosas. Y si les admiró la fuerza y maravilloso obrar de estas cosas, por ellas misma acaben de entender cuánto será más poderoso que todas ellas el que les dio el ser que tienen. Porque por la propia grandeza y hermosura que tienen las criaturas se puede bien conjeturar qué tal sea el Creador de todas*[23].

Este pasaje, que contiene y explota el concepto de hermosura de lo creado, lo sacó Acosta del Antiguo Testamento[24]. Para prestar más amplia perpectiva a mis conclusiones sobre la ascendencia cultural de la actitud del dibujante Pachacuti, recordaré la acertada observación de Ramón Mujica:

> *Que la Iglesia del Nuevo mundo empleó las artes plásticas como un ars memorativa, no hay duda. La teología barroca del icono partía de la teoría aristotélica –cristianizada– de la percepción y el conocimiento: 'lo que el sentido percibe, la imaginación representa, la cognición forma, el ingenio investiga, la razón juzga, la memoria conserva, la inteligencia capta y conduce a la contemplación'*[25].

Identidad andina y adaptación cristiana de Pachayachachic

Es claro que, en el Templo del Sol del Cusco, nunca estuvo semejante cuadro o retablo con una plancha de oro –redonda u ovalada– representando a Viracocha Pachayachachic, dios creador único y omnipotente, rodeado de los tipos y arquetipos de la cosas del cielo y de la tierra, creadas por él.

Las fuentes escritas que conocemos permiten afirmar que el Coricancha del Cusco albergaba la divinidad solar representada por tres ídolos de atributos distintos: Punchao, Pachayachachic e Inti Illapa. Pachayachachic, es el que aquí nos interesa, puesto que Pachacuti en su crónica lo eligió, después de otros cronistas (v. g. Betanzos, Sarmiento, Acosta), como dios mayor y creador de los incas.

¿"Plancha de oro" o estatua?

En cuanto a su representación plástica, Pachacuti contradice los datos etnohistóricos de que disponemos, al afirmar que este dios fue representado por los incas en una suerte de retablo mayor en el Coricancha y en forma de una *plancha circular u ovalada.* Cristóbal de Molina *el cusqueño,* informado por antiguos sacerdotes indios, señala que en el Coricancha el ídolo Pachayachachic tenía forma humana[26]. La *Relación de los ceques* –incluída en la crónica de Cobo– indica que en el cuarto ceque de Chinchaysuyu, llamado Payan, en un cerro alto cerca de Saqsayhuaman, tres piedras representaban a tres divinidades Pachayachachic, Inti Illapa y Punchao, y que le hacían sacrificios, en particular humanos. Igualmente en la huaca Pucamarca del sexto ceque del Chinchaysuyu llamado Collana, sacrificaban niños y/o animales al Pachayachachic[27]. Según Sarmiento de Gamboa, el Inca Pachacuti mandó hacer un ídolo de oro representando a Viracocha Pachayachachic y lo hizo poner en el templo *a la diestra del sol*[28]. Notaré de paso que hay constancia de que Pachacuti conoció el material que nos transmitió Sarmiento.

Es notable que todas las fuentes conocidas anteriores a 1590, más o menos, apuntan a que los dioses mayores del templo eran estatuas de oro antropomorfas.

Observo que la descripción de *Pachayachachic,* y en particular la definición de su forma –que tanta importancia tiene para nuestro asunto–, cambia por primera vez –en la literatura histórica según las fuentes conocidas– con la *Historia natural y moral de las Indias* (1590), en la que José de Acosta escribe que los incas adoraban como su dios *a Punchao y al Pachayachachic, que es el hacedor del cielo.* Prosigue: *En los despojos de este templo riquísimo [Coricancha], dicen que un soldado hubo aquella hermosísima plancha del sol ...*[29]. Este soldado era Mancio Serra, quien –como recuerda Acosta en el mismo pasaje– *jugó el sol antes que naciera.* Es presumible que ese suceso o leyenda de la plancha de oro del sol, jugada y perdida por el famoso tahúr antes de que amaneciera el astro, hubiese contribuido a que Acosta en este pasaje atribuyese al dios inca Pachayachachic la forma de una plancha, en vez de la forma de una estatua o *bulto,* que es la que habían descrito los informantes indígenas. También es notable que casualmente Pachacuti mencione el episodio de Mancio Serra, lo que abona más todavía la muy verosímil hipótesis de que, sobre el particular, el autor de la relación se inspiró en el pasaje de Acosta.

Función divina de Viracocha Pachayachachic

Los andinos tuvieron muchos dioses creadores, ligados respectivamente a las muchas etnías o tribus. Los españoles reconocían a un solo Dios creador; lo definían como criador del mundo, universal y exclusivo, y pretendieron imponer su adoración y culto a todos los pueblos colonizados. Los catequistas que llegaron a los Andes, por su formación teológica, opinaban que los amerindios, como todos los pueblos paganos del mundo, tenían providencialmente alguna idea más o menos clara de la necesaria existencia de un dios creador, y que en las altas culturas, los mejores y más inteligentes entre ellos habían buscado –forzosamente en vano– a aquel Dios, y le

8

habían dado un nombre en su lengua. Ellos y los historiógrafos indagaron qué nombre los incas habían dado al dios creador único. Varios de ellos creyeron encontrarlo, aunque no coincidieron en la elección. Propusieron Viracocha, Viracocha Pachayachachic, Pachayachachic o Pachacamac.

En nuestros días, el análisis lingüístico realizado de acuerdo al contexto etnohistórico, permite aclarar el sentido y la función que tenía Pachayachachic, dios agrario de la producción. César Itier llega a concluir que Pachayachachic significa: *el que lleva la superficie de la tierra al punto de desarrollo requerido para su pleno aprovechamiento agrícola*[30]. Aunque es sabido que las funciones atribuidas a los dioses no corresponden siempre a lo que sus nombres significan, tengamos presente que por lo menos desde el punto de vista lingüístico, el Pachayachachic de los incas evoca semánticamente un dios solar de la producción agrícola –función que otros datos etnológicos hacen verosímil–, esto sin perjuicio de la tradición según la cual ya el Inca Pachacuti habría promovido al Viracocha Pachayachachic cusqueño al rango del dios creador general andino, para ser más fáciles las conquistas que proyectaba. De todos modos podemos estar seguros de que la función creadora del que fue el Viracocha Pachayachachic genuinamente andino debía ser muy diferente de aquella del dios cristianizado del mismo nombre de la crónica de Pachacuti.

Guaman Poma de Ayala

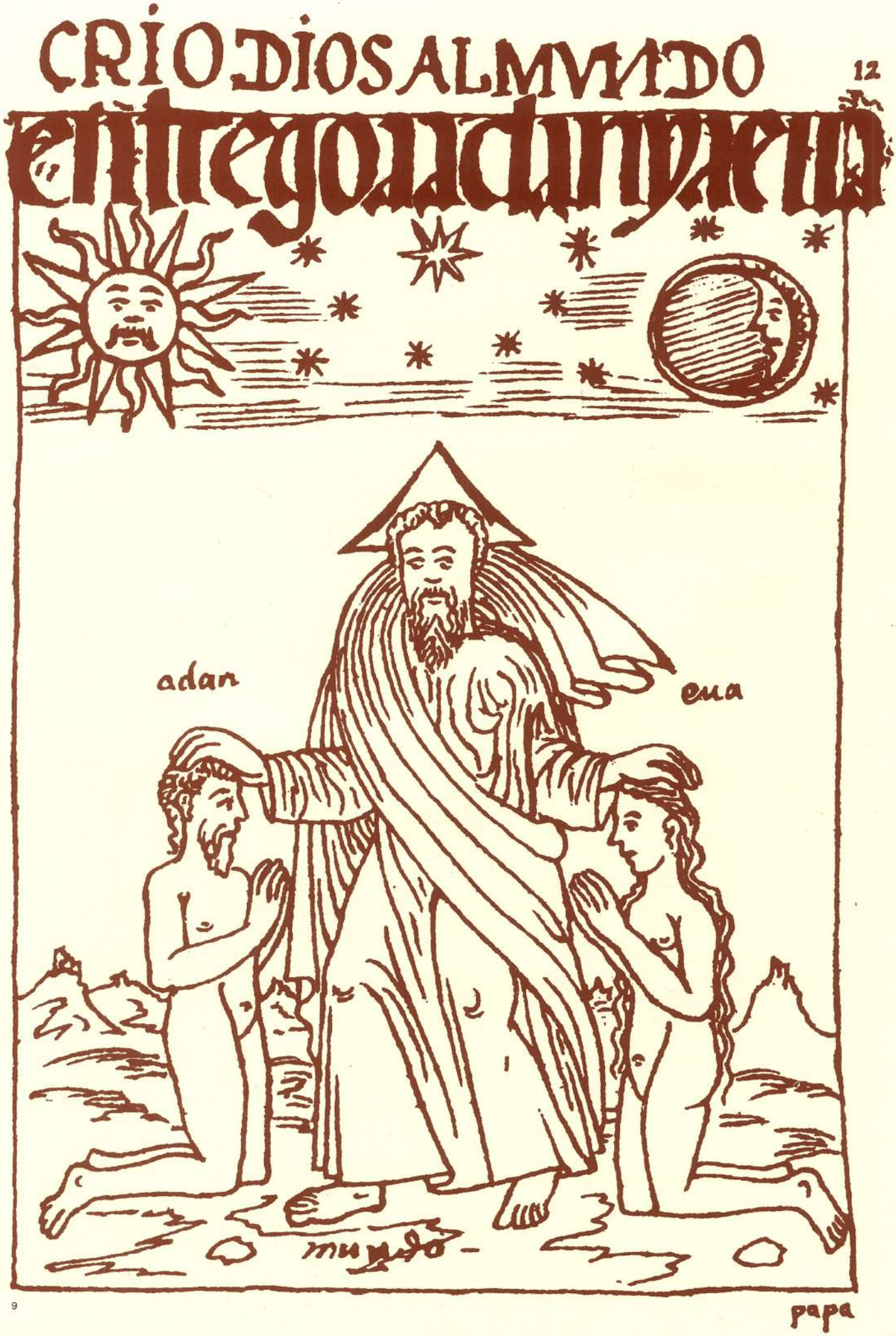
El primer mundo. Adan y Eva en el mundo

En un dibujo intitulado *El primer mundo,* Guaman Poma representa a Adan y a Eva (fig. 8). El paisaje es desértico, adusto, seco, sin vegetación. En el fondo se divisan unos cerros puntiagudos. Según el código habitual de Guaman Poma, tales cerros evocan un ambiente de sierra típicamente andina. En la parte superior de este dibujo vemos, como en otros tantos del cronista, el sol y la luna estilizados con caras humanas. En el aire vuelan dos aves, tal vez perdices; en el suelo un gallo parece cantar, otro –o quizás una gallina– busca algo que picar. A la izquierda Adán, vestido con una piel de animal, tiene entre manos una *chaquitaclla* y está en posición de hundirla en un diminuto pedazo de tierra de labrantío, representado por curvas que evocan pequeños montículos de tierra, parecidos a los camellones andinos. Frente a él, Eva, sentada en el suelo da de mamar a uno de sus dos niños [Caín o Abel]; el hermanito, sentado en sus rodillas, mira al padre y, levantando el brazo izquierdo, parece saludarlo. Eva viste también una piel peinada. Sus pies están desnudos, igual que los de Adán.

Por el título y lo que se acaba de describir, este cuadro representa a la pareja primitiva después de que Dios la hubiese expulsado del Paraíso terrestre, cubierta su desnudez con unas pieles de animal y condenada en adelante a trabajar y a morir. La pareja primitiva está efectivamente ya *en el mundo.* Se podría pensar que, al dibujar la

◀ Fig. 8. *El primer mundo. Adán * Eva.* Guaman Poma de Ayala. Adán y Eva, expulsados del Paraíso deben trabajar y producir para subsistir. S. XVII. Biblioteca Real, Copenhagen. Dinamarca.

▶ Fig. 9. *Crio Dios al mundo y entregó a Adán y a Eva.* Guaman Poma de Ayala. Dios Padre con tocado triangular que simboliza la Trinidad bendice a Adán y Eva, recién creados. S. XVII. Biblioteca Real, Conpenhaguen. Dinamarca.



9

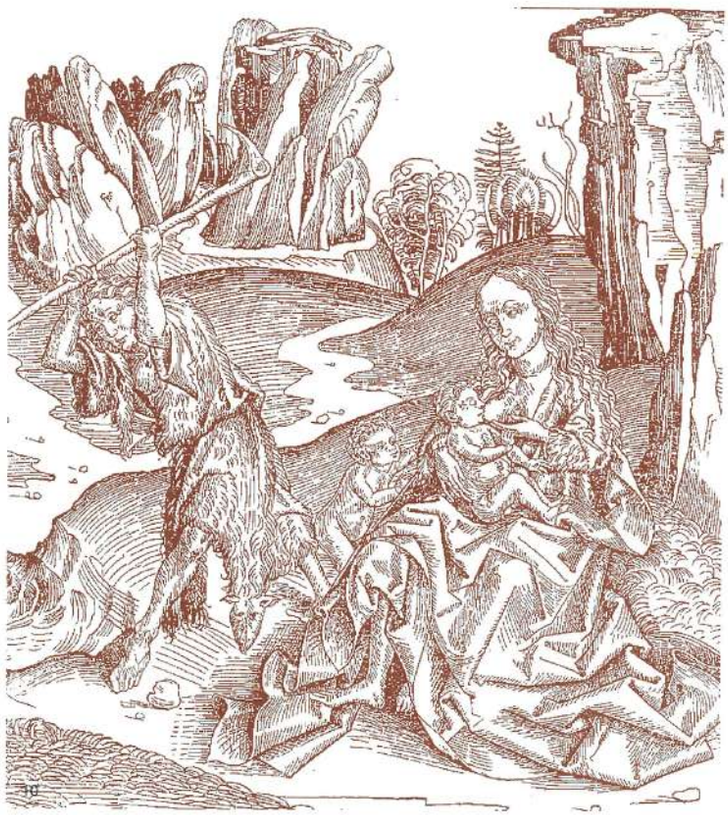
montaña pelada del fondo, Guaman Poma quiso también con ese elemento familiar andino expresar la antítesis del Paraíso. Sin embargo, en el dibujo anterior de Adán y Eva (fig. 9), poco tiempo después de haber sido creados –como lo sugiere el título y el mismo dibujo–, o sea cuando estaban todavía en el Paraíso, Guaman Poma representa a Eva arrodillada y a Dios bendiciéndola. Constatamos que, sin embargo, el paisaje es todavía más desértico que el del segundo dibujo, lo que revela que Guaman Poma puede plasmar sistemáticamente un paisaje andino convencional y estereotipado en sus dibujos, sin tener en cuenta los datos de la Biblia, que lógicamente deberían determinar cambios en la manera de dibujar ese mismo paisaje.

El texto del *Primer Mundo* es un resumen del texto bíblico del Génesis que parece haber sido copiado de algún libro. No tiene conexión con el dibujo que representa a Adán labrando y a Eva con sus hijos. El texto no evoca la niñez de Abel y Caín, sino solamente el fratricidio de Caín, históricamente muy posterior. En este caso el dibujo no ilustra el texto. Entonces, ¿de dónde sacó Guaman Poma la escena de su dibujo? Encontré la fuente iconográfica en un incunable alemán del siglo XV (fig. 10). Puede añadirse a las fuentes iconográficas europeas de Guaman Poma reveladas en los estudios comparativos de Marteen Van de Güchte[31], Teresa Gisbert[32], y por la correspondencia que señala Reiner Tom Zuidema[33] entre el martirio del Inca Illescas[34] y el desollamiento de Marsias por Apolo.

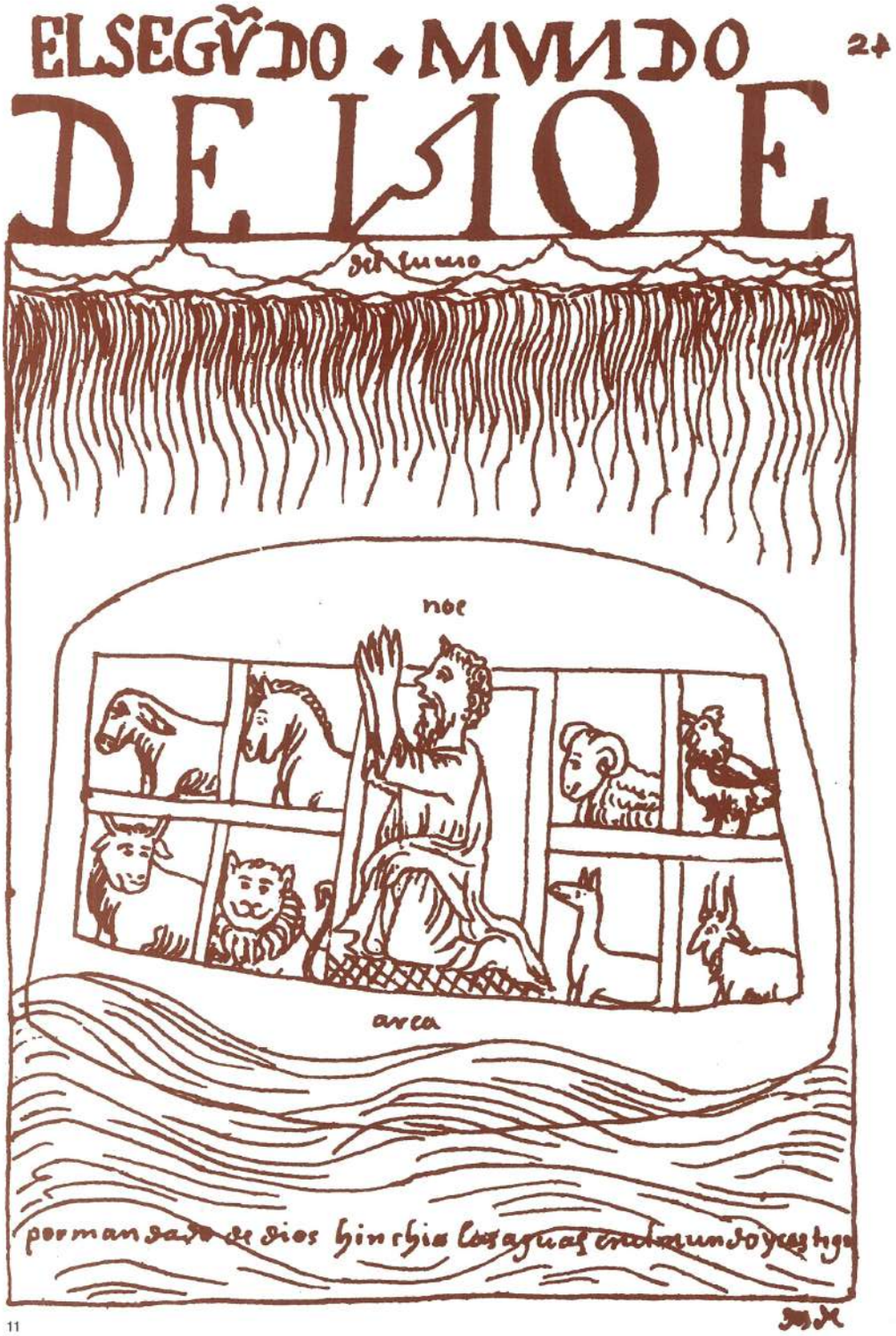
Este grabado procede del *Liber chronicorum* de Hartmann Schedel (Nürnberg, 1493). Es la misma escena con los mismos cuatro personajes que vemos en el dibujo de Guaman Poma, con las diferencias siguientes: en el segundo plano, el paisaje es adusto, con grandes y altas rocas, aunque con algunos árboles en el fondo. La piel que cubre a Adán conserva la cabeza del animal. Eva tiene un amplio vestido. Adán, vuelto hacia la izquierda, junto a un pedazo de tierra llana, levanta un azadón en vilo. Uno de los niños trepa por las rodillas de su madre e intenta alcanzar el lugar envidiable, ocupado por su hermano, que está lactando.

El grabado-modelo fue modificado por Guaman Poma (fig. 8). Primero, en el dibujo, Adán está vuelto hacia la derecha, mientras que en el modelo tiene la postura inversa. Lo interesante y curioso aquí es que esa inversión de la imagen (proceso corriente cuando el modelo es una estampa, que las hubo muchas circulando en la época de Guaman Poma) concierne solamente a la mitad vertical izquierda del dibujo, en tanto que la otra mitad presenta la misma posición que en el grabado alemán. Otras modificaciones en el dibujo son de interés ornamental (como el haber añadido los gallináceos) o cultural, como la presencia de la *chaquitaclla* andina, que sustituye al azadón europeo; el paisaje es andino según las normas estereotipadas ya señaladas; frente a la luna de la derecha, el sol de la izquierda –con cara humana y gruesos rayos– evoca el mucho calor; vemos un alto cerro en el fondo y una tierra labrantía de camellones; en el cielo vuelan dos perdices. ¿Hubo voluntad de parte de Guaman Poma de *nacionalizar* la escena, so pena de incurrir en una utopía, puesto que, según el Antiguo Testamento, no debía ha-

▼ Fig. 10. *Adán y Eva en el mundo.* Grabado en madera. Incunable de Hartmann Schedel, Nümberg, 1493.



► Fig. 11. *El segundo mundo de Noé.* Guaman Poma de Ayala. Al colocar una llama en la ventana del Arca que se encuentra a la derecha de Noé, Guaman Poma subraya la universalidad de la creación y el hecho de que la fauna de los países andinos fue parte integrante del mundo que Dios había creado. Por lo mismo supedita el origen terrestre de esa fauna al dogma histórico del Paraíso terrestre situado en la *India*. S. XVII. Biblioteca Real, Copenhagen. Dinamarca.



11

ber *chaquitacllas* en la primera tierra que Adán pisó? El autor no indica en el texto que Adán y Eva hubiesen pasado a las Indias después de expulsados del Paraíso. A Guaman Poma debió parecerle normal poner en manos de Adán-labrador el instrumento que siempre había visto utilizar para labrar la tierra, así como debió parecerle lógico sugerir con la pluma los acostumbrados camellones. O, al contrario, ¿quiso corregir el azadón del modelo europeo, para él tal vez estrafalario, con un signo que pudo parecerle más verosímil y verdadero? En este caso se podría objetar que, habiendo visto probablemente bastantes grabados europeos en su entorno cultural, no debía sorprenderle esa clase de exotismo. El problema aquí es distinto del que sugiere el camélido que Guaman Poma dibuja en el arca de Noé (fig. 11).

En efecto, en el dibujo del *Arca de Noé* (fig. 11) divisamos claramente una llama, en la ringlera inferior, a la derecha de Noé. Guaman Poma colocó en el Arca un animal andino; iniciativa coherente, puesto que según la Biblia todos los animales creados tuvieron cabida en el Arca y fueron salvados del diluvio universal gracias a Noé. Solamente que Guaman Poma no se pregunta ni explica cómo los animales creados que, en un principio se encontraban en el jardín del Edén, luego se salvaron en el Arca, y cómo llegaron a las Indias Occidentales y al Perú. Todo eso se lo preguntaba José de Acosta[35], respondiendo que sin duda los descendientes de Noé y los animales habían transitado por tierra. ¿Habrá imaginado Guaman Poma que el Arca viajó hasta la costa del Perú? En alguna parte de la crónica dice que los hombres vinieron al Perú en las alas de los ángeles, lo que parece ser una mala interpretación de un pasaje de Acosta, quien evoca esa hipótesis angélica tildándola de disparatada: *Cierto no es de pensar que hubo otra Arca de Noé en que aportasen hombres a Indias, ni mucho menos que algún Angel trajese colgados por el cabello, como al profeta Abacuch, a los primeros pobladores de este mundo*[36].

En el dibujo de la página 48 de la crónica encontramos casi la misma imagen de Adán, labrando con chaquitaclla, y de su mujer Eva, imagen tomada y adaptada también del grabado de Schedel, que Guaman Poma traslada y utiliza de nuevo, modificándolo, para representar la pareja ejemplar de los primeros pobladores del Perú, de la *primera generación de yndios* o sea los *Variviracocharuna* (fig. 12). El entorno es parecido al del último dibujo de Adán y Eva: un suelo sin vegetación, con sierras altas y peladas en el fondo. La pareja lleva el cabello largo y los pies desnudos. El hombre, de pie, adopta la misma postura que Adán en el primer dibujo (fig. 8), con el pie derecho en el estribo del apero. Pero el hombre y la mujer llevan un vestido de hojas, no una piel de oveja. Aquí este detalle del vestido de hojas es coherente histórica y culturalmente, quiere marcar el estado incipiente de la civilización y de la técnica, según expone el texto. La mujer está arrodillada, orando. Brilla el sol con cara humana, situado esta vez a la derecha, quizás para indicar cierta hora del día, aunque es más verosímil que Guaman Poma puso ese sol a la derecha, y no puso la luna a la izquierda, para conseguir un mejor equilibrio de los volúmenes en la composición. Igualmente, parece que en el dibujo el estilizado creciente de luna y las dos aves desempeñan similar función artística.

12

La misma pareja, que ilustra a los *Uariruna* de la segunda edad de los *Pacarimocruna* (página 53 de la crónica), vive en un pucullu –o caseta– de piedra. Viste pieles de ovejas, marcando así, de acuerdo con el texto, un progreso y una mejora con relación a la primera edad. La mujer está adentro, tal vez cocinando, mientras el marido reza al dios *Ticze Caylla Viracocha*, preguntándole (igual que el Manco Capac de Pachacuti) en qué lugar se encuentra (página 54 de la crónica). En este caso y en otros semejantes el dibujo es una ilustración directa y congruente del texto.

◀ Fig. 12. *Primera generación de indios uariuiracocharuna*. Guaman Poma de Ayala. Imagen casi similar a la que figura con el número 8 que habría sido tomada y adaptada del grabado de Schedel. S. XVII. Biblioteca Real, Conpenhagen. Dinamarca.

Es notable también la analogía o identidad de fisonomía aplicada a personajes diferentes. El semblante de Adán, que no parece haber sido copiado de Schedel, es el mismo que el del (barbilampiño) Padre Martín de Ayala, medio-hermano del autor (páginas 17 y 19 de la crónica), y el de San Pedro (página 33 de la crónica).

Mundo

Uno de los dibujos más célebres y más comentados desde hace unos treinta años –siempre con la misma clase de interpretación, salvo en un caso que examinamos a continuación– es el de la página 42 de la crónica, que los exégetas acostumbran designar con el título de *Pontifical Mundo* (véase figura pág. 58). Es cierto que estas dos palabras están inscritas en mayúsculas en lo alto de la página, encima del dibujo. Sin embargo es claro que *Pontifical* no se aplica a *Mundo* (*Pontifical Mundo* no tiene sentido), sino a *Cilla,* palabra que figura como título de otras páginas vecinas. El título es en realidad *Cilla Pontifical* [Silla pontifical], que viene repitiéndose y caracteriza todo el capítulo dedicado a la historia de los Papas, que, como es sabido, ocupan en efecto la *Silla pontifical.* Resulta que *Mundo* debe considerarse aisladamente, como el verdadero y único título del dibujo. En efecto, lo que dibuja Guaman Poma es la representación de dos países o *reinos* del mundo, como lo indican las leyendas incluidas en el dibujo, y esta representación del mundo está simbolizada por dos paisajes. Ese *Mundo,* aunque inscrito en un cuadrilátero oblongo, constituye también un esquema geográfico, puesto que los dos rectángulos superpuestos que lo delimitan contienen cada uno el nombre de un país y la evocación plástica, sintetizada de ese país. Tales elementos gráficos se suman a la definición *Mundo.* El hecho de que el autor llame *Mundo* solamente a dos países sugiere que, a su juicio, estos deben ser los principales del mundo.

Textos de Guaman Poma que acompañan al dibujo

En el presente caso disfrutamos de una gran ventaja para el comentario, porque por lo menos cuatro párrafos del cronista, en capítulos distintos, se refieren al dibujo:

> 1) *En este tiempo se descubrió las Yndias del Pirú, y ubo nueua en toda Castilla y Roma de cómo era tierra en el día, yndia, más alto grado que toda Castilla y Roma y Turquía. Y ací fue llamado tierra en el día, yndia, tierra de rriqueza de oro, plata*[37].
>
> 2) *Los filósofos, astrólogos, puetas lo sauían la tierra y la altura y la rriqueza del mundo, que no hay otro en el mundo que aya criado Dios de ttanta rriquiesa porque está en más alto grado del sol. Y ací senifica por la astrología que quiso llamarse hijo del sol y llamalle padre al sol. Y ací con rrasón puede alauarse el rrey de decir que es muy rrico ...*[38].
>
> 3) *Estaua esta tierra en más alto grado, así lo llamaron Yndias. Quiere deezir tierra en el día, Yndias, como le pucieron el nombre tierra en el día, Yndias, no porque se llamase los naturales yndios. De Yndias rrodearon yndios el qual esta tierra está en más alto que toda Castilla y las demás tierras del mundo. El primer bocablo fue el mundo Nuebo; este título y uerdadero nombre tiene y se llama naturales. Y ací los chapetones les llama yndios y se llaman hasta oy y hierran. Como a los españoles le llama el común de españoles uira cocha, tanbién en común dirán uira cocha ací yndios, cada parcialidad se tiene sus nombres, Castilla, Roma*[39].

4) *En este tiempo se embarcaron los cristianos españoles y saltaron en tierra a las Indias... y saltaron en tierra en el puerto de Tumbes trayendo el corazón solo, a lo fue enviado como embajador a besarle las manos del Rey Inga; como vio la riqueza oro y plata con la codicia mató al Inga Atagualpa*[40,41].

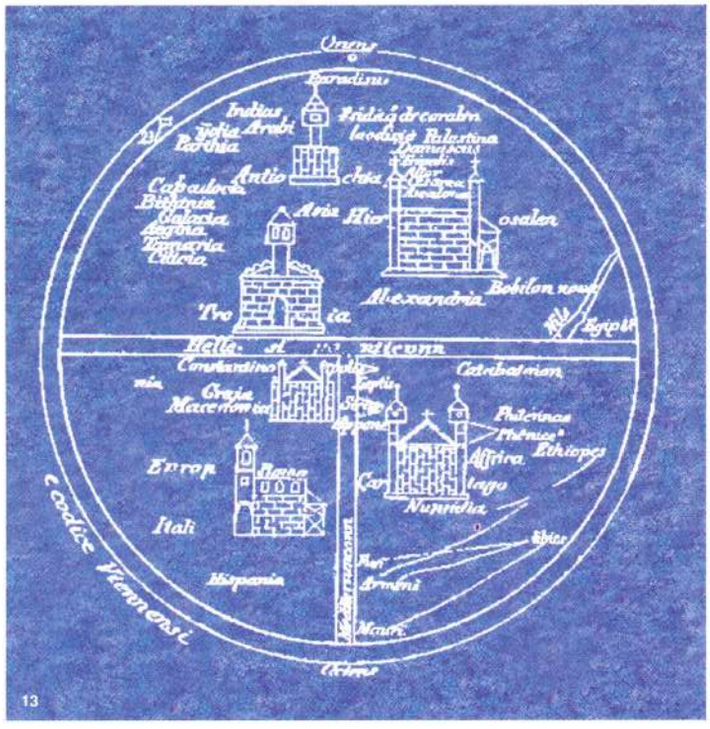
El mundo más alto en las Indias

El primer ensayo de interpretación de *Mundo,* basado a la vez en el dibujo y en la equivalencia que establece Guaman Poma (*yndias* = en días o en el día), comenta que, según el cronista, *los territorios indígenas estaban en una posición más alta que Castilla o que cualquier otro territorio del mundo*[42], esto porque *debemos suponer que al utilizar el sustantivo* día, *Guaman Poma estaba pensando en el equivalente quechua* punchao. Este término además de *día* significaba *sol,* el cual estaba asociado con la altura y con el Inca, como aparece explícitamente en la primera cita, cuando es dada la explicación de por qué el Inca era llamado *Hijo del Sol*[43]. Según otra interpretación de *Mundo, Guaman Poma continúa percibiendo, no solamente el Perú sino todo el universo, a través de las categorías de lo Alto y delo Bajo, y siguiendo la cuadripartición alrededor de un centro*[44]. También fue desechado cualquier intento de explicación basado en conceptos científicos europeos: *¿No podría ser que* [Guaman Poma] *se esté refiriendo a nociones geográficas usadas por sus contemporáneos españoles para describir la ubicación de estas tierras? Esta última posibilidad la debemos descartar...*[45].

Marie-Claude Cabos realizó el primer intento de aproximación a este planteamiento[46]. En efecto, considerando erróneas las interpretaciones anteriores[47], la autora hace hincapié en las concepciones medievales aplicadas al orbe terrestre. Recuerda la creencia de que el Paraíso terrestre se situaba en el Oriente (figs. 13, 14), en la India, de donde viene la luz del día. Esto, sumado a la antigua costumbre de fundar la historia en la etimología –como veremos luego–, puede aclarar el juego de palabras *India = en día.*

Cabos sostiene que, según Guaman Poma, las Indias eran el punto más elevado de la tierra, porque el cronista debió de inspirarse en el relato de los viajes de Cristóbal Colón, particularmente en el tercer viaje[48], en el que el Almirante opinaba que la tierra tenía más elevación en la región austral. Por consiguiente, las *yndias del pirú* debían de encontrarse lógicamente *en lo alto de España,* como escribe Guaman Poma. La autora señala también que la idea de que la riqueza de las Indias del Perú es debida a la proximidad del sol, se debe a la creencia medieval en la influencia del sol sobre la formación de los metales preciosos.

El planteamiento y el discurso de esa tesis, que aborda la cuestión de la geografía histórica con una perspectiva comparatista, constituyen un progreso considerable. Cabos dedica también páginas provechosas a la otra cuestión del *mapamundi del reyno de las indias,* que Guaman Poma dibuja en las páginas 983 y 984 de su crónica (fig. 15). Aporta mu-



▼ Fig. 13. Planisferio del códice de Viena. S. XIV. Planisferio circular de los llamados discos místicos o también mapas en OT, TO o ruedas. Dibujados en el siglo XII al XVI sobretodo en los conventos.

▶ Fig. 14. *Imago mundi,* 1360. Ranulfus de Hyggeden. El Oriente está en la parte de arriba, el Paraíso terrestre encima de la India. En la coronación del dibujo, Adán y Eva a punto de sucumbir a la tentación del demonio.

RANULFUS
DE HYGGEDEN
1360.

IMAGO MUNDI,
in suo polychronicon.

cha información sobre las concepciones y las realizaciones cosmográficas y cartográficas medievales. Sin embargo, según confiesa honestamente[49], no examinó las fuentes españolas del siglo XVI, que eran las más difundidas y asequibles cuando Guaman Poma escribía, y por consiguiente las que más probablemente pudo utilizar el cronista.

No obstante, la explicación exacta y completa del dibujo *Mundo* no es la que esta tesis propone, por los motivos que se exponen a continuación. Primero, se debe descartar la hipótesis de la influencia directa del tercer viaje de Colón sobre Guaman Poma, porque los viajes del Almirante fueron publicados por Fernando de Navarrete solamente en 1825. Sin embargo, esto no significa que Guaman Poma no pudiera tener acceso a la tesis colombina, puesto que en la segunda mitad del siglo XVI se conocían muchos pasajes de los relatos de los viajes de Colón gracias a la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo, a las *Décadas* de Pedro Martyr de Anglería y a la *Historia general de las Indias* de López de Gómara. Esta última obra pudo, eso sí, transmitir el mismo mensaje a Guaman Poma, o a otro en quien éste habría podido inspirarse[50].

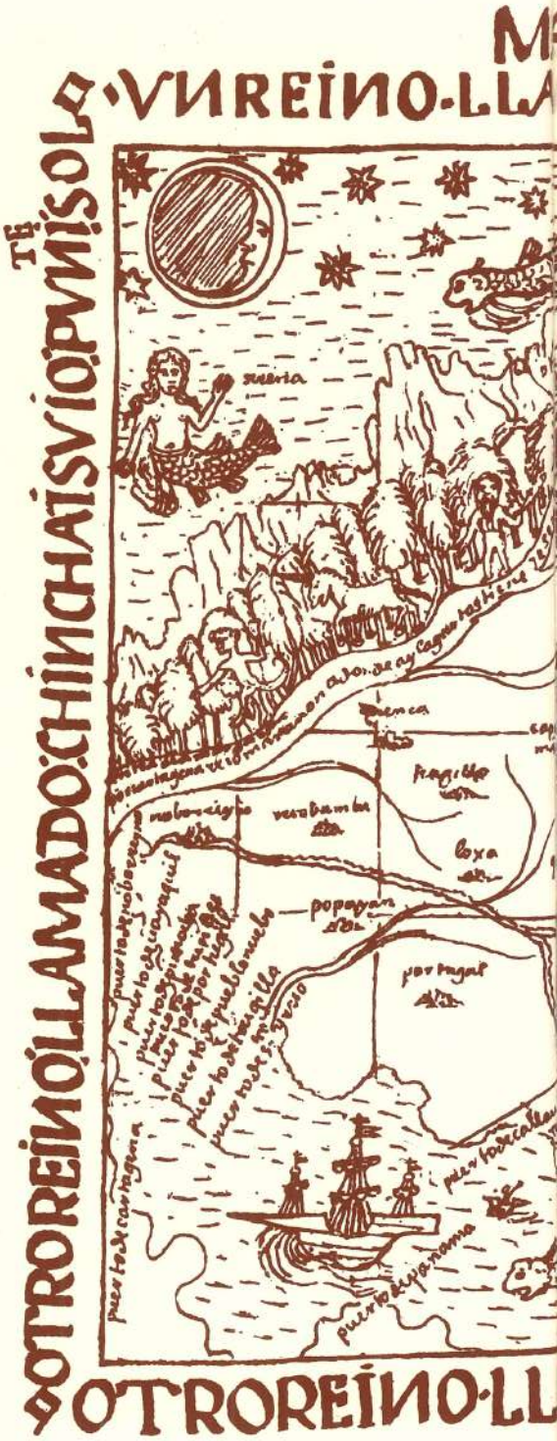
Sobre todo, se debe subrayar que Colón aplicaba su concepto de la tierra *en forma de pera,* con protuberencia *como teta de mujer,* y la convicción de que el Paraíso terrestre se hallaba en *las Indias*[51], a una región precisa. Esta era la boca del Orinoco y el golfo de Paria (actual Venezuela). La *tierra firme* de la boca del Orinoco era y es una extensión llana, rebosante de vegetación y de aguas, que se halla al borde del Atlántico y no del Pacífico. Pues bien, esta región es muy diferente, geográfica y climatológicamente, de *Las yndias del Perú* de nuestro dibujo, lo que conlleva importantes implicaciones para la solución de nuestro problema. Además de su situación geográfica incompatible con la de *Mundo,* semejante tierra tropical y húmeda tampoco podía proporcionar a Guaman Poma los elementos y argumentos esenciales que utilizó para la composición del dibujo *Mundo.*

Comentario del dibujo

El lugar que ocupa el dibujo *Mundo en la Nueva corónica* no es fortuito y entraña una primera significación. En la página 43, la primera frase del primer párrafo sitúa y define el dibujo con relación a la época contemplada: *En este tiempo se descubrieron las Yndias del Pirú.* Ese descubrimiento coincide con el pontificado del Papa Bonifacio IX, mencionado por el autor. Por lo mismo Guaman Poma coloca su dibujo y el comentario correspondiente en una época anterior a la conquista, cuando todavía estaba en pie el Imperio de los Incas. Consiguientemente, *las yndias del Pirú* representan el Perú de los incas, no el Perú colonial.

De ello resulta que el dibujo *Mundo* semeja una suerte de mapamundi limitado a solamente dos países o reinos. Pero Guaman Poma no indica el contorno de las costas, como lo hace en su *mapamundi* de las páginas 983 y 984 (fig. 15). Es un mapa diferente de las cartas geográficas europeas de la época. Tal vez sea más conveniente decir que no es un mapa, sino un emblema que propone una geografía esquematizada y simbólica de las relaciones –percibidas por el autor y proyectadas plásticamente por él– entre el país de los incas y España. Ya podemos afirmar que la expresión *las yndias del pirú* equivale a *Tahuantinsuyo,* como diríamos hoy. Es un punto importante.

Guaman Poma representa el Perú de los incas con cinco dibujos de ciudades estilizadas, que semejan una plaza mayor rodeada de edificios. Esas ciudades –que usa como signos–, son todas parecidas aunque no idénticas; pueden significar tanto las cuatro provincias o suyos, como cuatro ciudades, más la ciudad del Cusco –capital de los



15

▲ Fig. 15. *Mapamundi del reino de las Indias.* Un reino llamado Antisuyo hacia el derecho del Mar Norte. Otro reino llamado Collasuyo, sale el sol. Otro reino llamado Condesuyo, hacia el mar del sur Ila(...) [incompleto]. Otro reino llamado Chinchaysuyo, poniente del sol [datos del recuadro]. Guaman Poma de Ayala.

incas– en el medio, siendo el Cusco aproximadamente equidistante de las otras cuatro estilizadas. La manera de dibujar y utilizar esas ciudades repite la costumbre de usar las mismas ciudades-signos que se estilaban en los mapas europeos durante la Edad Media y el siglo XVI para representar los países, las provincias o las ciudades.

El cronista muestra el paisaje con cuatro sierras peladas, horizontales y paralelas; la del fondo tiene siete picos elevados, paisaje yermo, sin vegetación alguna, que por esos rasgos ya calificamos, en el caso de otros dibujos, de una manera propia de Guaman Poma de representar el paisaje andino, aunque aquí la intención de evocar lo desértico se intensifica.

El espacio que ocupa el cielo es muy reducido y estrecho en relación con el espacio concedido a la tierra, de tal manera que, al mirar el dibujo uno tiene la impresión de que el cielo está tan bajo que casi toca la tierra. Esa impresión es aumentada por el hecho de que el dibujante trazó unos gruesos rasgos de pluma horizontales en la parte superior, como para constituir un techo. La misma impresión se ve todavía reforzada por la presencia en el cielo, en medio del horizonte, de un sol masivo, rubicundo y satisfecho, con gruesos rayos parecidos a unas llamas de fuego; ese sol, que casi toca las montañas, se inserta entre dos de ellas para aproximarse más a la tierra, a la que parece abrasar.

En la parte inferior del dibujo, que representa a Castilla, el dibujante aplica la misma disposición espacial de los cinco signos-ciudades con los que representó el Perú; esto puede explicarse tanto por un deseo de simetría como porque podía imaginar que la organización territorial de Castilla debía asemejarse a la del Perú incaico, o también más presumible y simplemente porque Castilla era entonces un sinónimo de España.

Otra cosa llama la atención. El tamaño de los signos-ciudades dibujados para evocar a Castilla, o sea a España, es tres o cuatro veces mayor que los que, en el cuadro de arriba, representan al Perú. Guaman Poma quiso significar sin duda que, si en este dibujo-mapa el Perú de los incas gozaba de una situación eminente y superior (que todavía nos queda por definir) en relación con España, en cambio España era por lo menos tres o cuatro veces más importante, y sin duda más poderosa, que el Perú de los incas. Aquí el tamaño del signo expresa el grado de importancia.

Observamos otra oposición más entre los dos países o reinos. Si comparamos los dos cuadros rectangulares, vemos que en Castilla-España no se ve montañas como en *las yndias del pirú.* Unos rasgos de pluma horizontales y discontinuos evocan una tierra de llanura. Otra diferencia importante es que Castilla-España no goza del sol de los incas, aquel sol que brilla soberanamente sobre *las yndias del pirú.* España ni siquiera tiene sol. ¿Por qué Guaman Poma privó a Castilla-España de montañas peladas y de sol?

El examen del dibujo no resuelve la cuestión de la relación vertical que, con clara evidencia, Guaman Poma quiso establecer entre el Perú de los incas y España. Hoy es harto sabido que, geográficamente, el Perú no se encuentra *en lo alto de España* y que Castilla no está *en lo auajo de las yndias.* De ahí el interés de la problemática planteada por la incongruencia misma de su formulación e ilustración. Hemos rechazado la tesis de la adopción por Guaman Poma de la explicación colombina de la tierra en forma de pera, más prominente en la zona equinoccial. Entonces ¿qué quiso Guaman Poma expresar con estas dos leyendas?

Es tiempo de preguntarse si el texto de Guaman Poma$_{52}$ puede servirnos para aclarar y completar las intenciones de su dibujo.

El Perú está más cerca del sol que España

1) En el primer párrafo notamos que falta el sujeto de la frase *no hay otro en el mundo ... de tanta rriquiesa, y de está en más alto grado del sol.* Pero se colige fácilmente del contexto que el sujeto es *el rey,* o sea el Inca, el cual, anteriormente a la conquista española, podía ufanarse de su riqueza, *puede alabarse que es rrico;* y el Inca es –o mejor dicho era– rico porque *está* [= estaba] *en más alto grado del sol.* Indiscutiblemente, Guaman Poma consigna y proclama una superioridad del Inca. ¿Qué clase de superioridad? Al escribir: [El Inca] *está en más alto grado del sol,* quiere decir que el Inca está más cerca del sol. Pero Guaman Poma no quiere decir que el Inca esté más cerca del sol porque el orbe terráqueo esté más alto y prominente en la región de *las yndias del pirú.* Lo que quiere decir es que el Inca vive en un lugar de la tierra que por su latitud se encuentra bastante cerca del sol, más cerca que otros muchos lugares en el mundo. El cronista se expresa inexactamente, en primer lugar porque olvida mencionar la latitud o el principio de la proximidad equinoccial. Pudo haber cierta confusión entre *grado de latitud* y *altura del sol,* tal como la menciona Acosta: *... los más diestros pilotos ... por el astrolabio toman el sol y ven en él el altura en que se hallan*[53]. El sentido de la frase de Guaman Poma es: [El Inca] *está más alto* [que España], [encontrándose] *en un grado* [de latitud] *que lo sitúa más cerca del sol.*

   En otro lugar el cronista precisa que el Inca está *en 13 grados*[54]. También en esta frase se sobreentiende *de latitud.* Esta justamente, hoy, la latitud de Ayacucho [Huamanga], pero en la época de Guaman Poma, o antes, podía valer sin duda por la latitud del Cusco[55]. En resumidas cuentas, la frase significa: *El Inca del Perú se encontraba en el país –o Imperio– de la tierra cuya capital estaba situada en el grado de latitud más próximo al sol.* Consiguientemente el lector debe colegir que, estando en 13 grados, el Inca está más próximo al sol que España [puesto que sabemos que España se encuentra mucho más lejos de la línea equinoccial, aproximadamente entre los grados 44 y 33 de latitud]. Esta es la idea que Guaman Poma quiere expresar, como lo demuestra todo el contexto.

   Si volvemos a considerar la frase en la que Guaman Poma menciona los 13 grados: *¡cómo puede hazer hijo el sol y la luna de trece grados de cielo questá en lo más alto del cielo!,* constatamos que ofrece aquí dos nuevas interpretaciones de *grado,* diferentes de la primera, que no corresponden al sentido que encierra ese concepto cosmográfico:

   1) Habla de *grados de cielo,* como si la altura del cielo fuese fija y medible y si *grado* fuera una unidad de medida para evaluar la *altura del cielo;* tal concepto parece inspirarse en esta frase de José de Acosta: *Así que es sin duda el cielo de redonda y perfecta figura, y la tierra, abrazándose con el agua, hacen un globo o bola cabal, que resulta de los dos elementos, y tiene sus términos y límites ...*[56].

   2) Sobreentiende que la luna –tenida aquí por madre del Inca– se encuentra más o menos a la misma distancia (13 grados) de la tierra que el sol. Pero, con actitud positivista de traza renacentista y racionalismo anti idolátrico, opina que es imposible que, a tal distancia, la luna hubiese sido embarazada por el sol, sin duda bastante alejado de ella en el cielo, y hubiese podido parir a un hijo, que, de todos modos al nacer, sin duda se habría caído del cielo y se habría estrellado en la tierra.

¿De dónde sacó Guaman Poma esa idea de distancia que atribuye a la palabra grado? Parece que confunde *altura del sol* y *altura del cielo.* Ahora conviene recordar

dos frases de López de Gómara publicadas en 1552, a propósito de las convicciones de Colón y del golfo de Paria, y de la proximidad tierra-cielo[57], que deben ser una de las causas y fuentes de *Mundo.* Escribe Gómara que *Paria esté más alta que España, ser no puede, y está España tan cerca del cielo como Paria.* Es evidente que en el dibujo Guaman Poma repite el mismo esquema de problemática cosmográfica y de oposición excluyente, aunque con los cambios siguientes: 1) conserva (con las leyendas) la misma relación de superioridad e inferioridad situacional entre los dos países; 2) sustituye el *sol* al *cielo,* y las *yndias del pirú* a *Paria;* 3) invierte los términos geográficos en favor del Perú.

Tampoco parece imposible que Guaman Poma hubiese sacado la idea de distancia atribuida a *grado* de otro pasaje de la *Historia* de José de Acosta, en el que *grado* se aplica, en forma metafórica y moralizante, a la distancia natural y divina que existe entre los metales preciosos y el hombre, para poner de manifiesto la bajeza del hombre codicioso:

> *De suerte que la tierra estéril y ruda es como materia y alimento de los metales; la tierra fértil y de más sazón es materia y alimento de los hombres, sirviendo siempre la naturaleza inferior para sustento de la superior y la menos perfecta subordinándose a la más perfecta. De donde se entiende* cuán lejos está el oro y la plata y lo demás, *que los hombres ciegos de codicia estiman en tanto, de ser fin digno del hombre,* pues están tantos grados más abajo que el hombre, *y sólo al Creador universal Hacedor de todo está sujeto y ordenado el hombre, como a propio fin y descanso suyo, y todo lo demás no más de en cuanto le conduce y ayuda a conseguir este fin* [el énfasis es nuestro][58].

Superioridad mineralógica del Inca y del Perú sobre España

Sigamos leyendo y explicitando el comentario de Guaman Poma. *Los filósofos, astrólogos* [= cosmógrafos] *y poetas* [antiguos de Europa], *que conocían bien* [la forma] *y la altura de la Tierra así como la riqueza* [de todos los países del mundo], *sabían que Dios no ha creado en el mundo ningún otro país, o reino, más elevado y más rico que las Yndias del Perú, que se halle en tan alto grado* [y por consiguiente tan próximo al sol].

Ahora se ofrece esta cuestión esencial: ¿Qué relación de causa y efecto establece Guaman Poma entre la proximidad al sol de la tierra del Perú y la riqueza en oro y plata de este país, y particularmente la riqueza de sus incas?

Pues bien, *los filósofos, poetas y astrólogos* –es decir varios autores europeos, que se ocuparon y ocupan de esas cuestiones desde la Antigüedad hasta la época de Guaman Poma– han escrito efectivamente que el sol criaba y maduraba el oro en las minas. El siguiente cuarteto del famoso soneto de José María de Heredia (me refiero al poeta francés, no a su homónimo cubano), a propósito de los conquistadores: *Ils allaient conquérir le fabuleux métal/ Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines/ Et les vents alizés inclinaient leurs antennes/ Aux bords mystérieux du monde occidental,* recuerda aquella creencia. Marie-Claude Cabos señala certeramente la relación existente entre las palabras de Guaman Poma *(yndia tierra de rriqueza de oro plata)* y las imaginaciones medievales a propósito de la influencia del sol sobre la abundancia de metales y piedras preciosas, citando un pasaje interesante de Michel Mollat du Jardin sobre el particular[59]. Esa es sin duda la base cultural explotada por Guaman Poma. La fuente directa se encuentra en los pasajes siguientes de la *Historia* de José de Acosta, que no solamente aclaran el texto de Guaman Poma sino también su dibujo:

▲ Fig. 16. Mapa geográfico, 1500-1503. Juan de la Cosa (piloto de Cristóbal Colón en la carabela Santa María). Primer mapa de América.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 17. Fragmento de mapa, parte peruana, 1613. Pierre de Vaulx (piloto del rey de Francia). Sobre el territorio del vasto Perú, el brillo circular de una voluminosa Rosa de los Vientos, con sus treintaidos puntas tradicionales, convertidas en las extremidades de otros tantos rayos de oro solar. Aquel simbólico sol de oro –dibujado y pintado por los mismos años en que Guaman Poma diseñaba su Mundo– pretende expresar también la riqueza del país de los incas.

1) *... crecen los minerales al modo de planta, no porque tengan verdadera vegetativa y vida interior ... sino porque de tal modo se producen en las entrañas de la tierra por virtud del sol y de los otros planetas, que por discurso del tiempo se van acrecentando y cuasi propagando*[60].

2) *El oro y la plata y metales naturalmente nacían en las tierras más estériles e infructuosas*[61].

Acosta recoge la vieja creencia de que el calor del sol cría y madura los metales preciosos, y que eso lo hace solamente en las tierras sin vegetación. En otro pasaje añade que el Perú satisface esos dos requisitos.

Ahora podemos entender por qué Guaman Poma dibujó un sol resplandeciente y abrasador tan próximo a la tierra, y por qué evoca un paisaje sin vegetación, representando las sierras del Perú adustas, yermas y estériles. Esos dos factores son esenciales, puesto que son los que producen el oro y la plata. El cronista ilustra así las circunstancias cosmológicas y geográficas por una parte, y geológicas por otra, que a su parecer produjeron los abundantes tesoros de oro y plata que poseía el Inca. Podemos entender ahora por qué Guaman Poma escribe en el comentario del dibujo: *no ay otro* [rey que el Inca] *en el mundo que aya criado Dios de tanta riquiessa*[62].

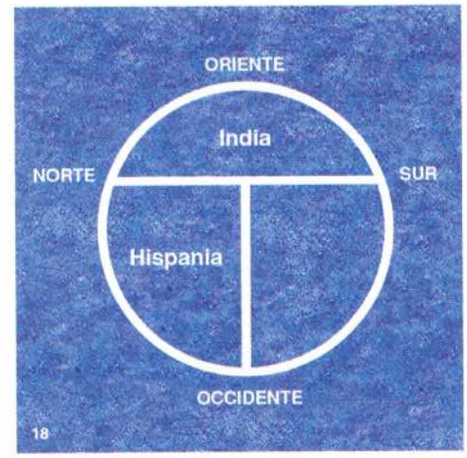

Isles du Peron
Noeufves
Espaigne
LE·PERV
Riuiere des
TROPICQVE

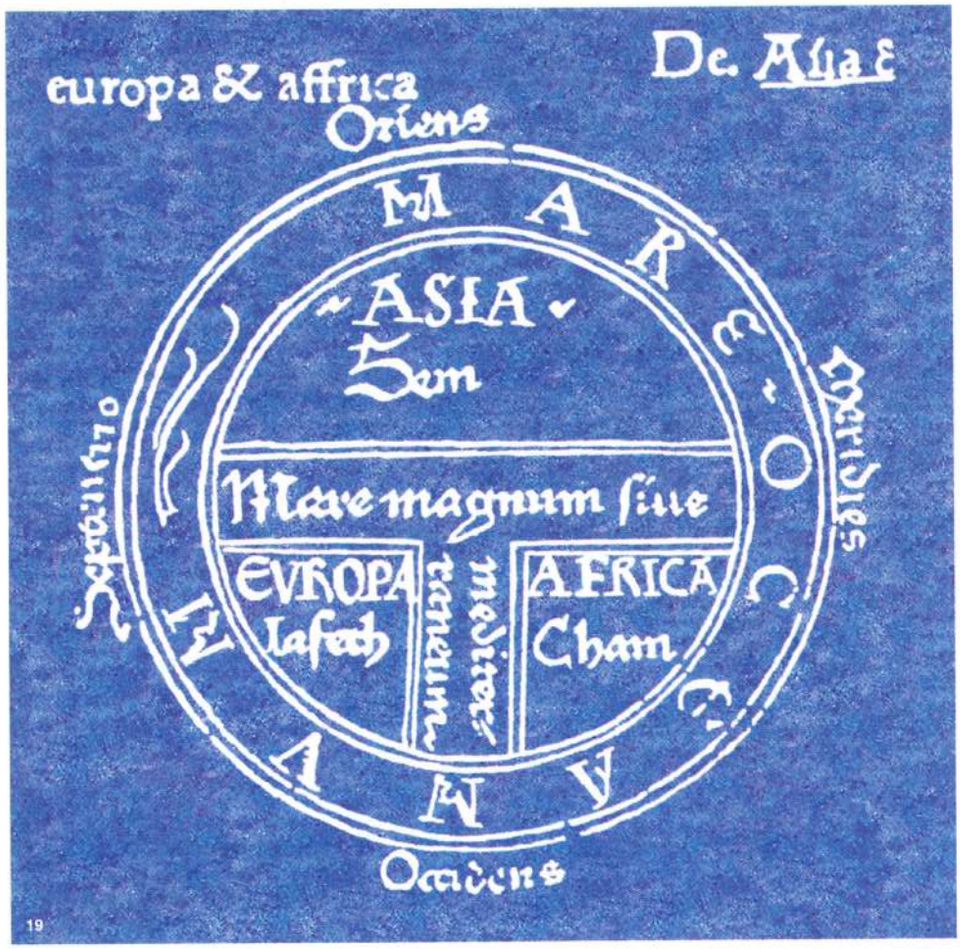

A· LIGNE
Amazones
Maraonen
les cambal les
La France Antarctique
LE· BRESIL
· DE· CAPRICORNE

Con la misma lógica, al dibujar Castilla-España, sin sol ni sierras estériles, Guaman Poma quiere expresar que estas tierras no pueden tener ni tienen ricas minas, que no pueden tener oro ni plata. Desde ese punto de vista, el Perú se encuentra también por encima de España. También se entiende que, por consiguiente, es explicable que los españoles hubiesen venido a invadir al Perú, porque anhelaban encontrar en él todo el oro y la plata que el Inca había juntado.

Guaman Poma y la geografía teológica del mundo

Guaman Poma invoca en su libro al *cristianísimo hombre Gerónimo d'Uré*[63], es decir al franciscano Fray Luis Jerónimo de Oré, autor del *Símbolo católico indiano* (1598). Copia una frase entera del libro, como lo notó acertadamente Rolena Adorno. A propósito del descubrimiento de América, Guaman Poma alude a un marinero que habría sido el primero en descubrir las Indias y que habría muerto, dejando sus papeles y notas a Colón[64]. La alusión no se refiere a Pedro de Velasco, como supone Adorno[65], sino a un pasaje del mismo *Símbolo* de Oré, en el que se menciona a ese marinero, que murió en casa del Almirante[66]. Se podría citar otros ejemplos. La familia Oré poseyó minas en la provincia de Huamanga. Parece que la familia de Guaman Poma se trasladó a Huamanga después de 1587[67], donde vivía el padre Martín de Ayala, hermano mestizo de nuestro cronista. Este medio-hermano fue protegido por Luis Jerónimo de Oré, como lo fue sin duda también el mismo Guaman Poma durante su estadía en aquella ciudad. Según Porras, Guaman Poma[68] debía encontrarse en Huamanga en 1601, y el pasaje de la crónica que nos interesa aquí puede haberse escrito el año siguiente a 1602.

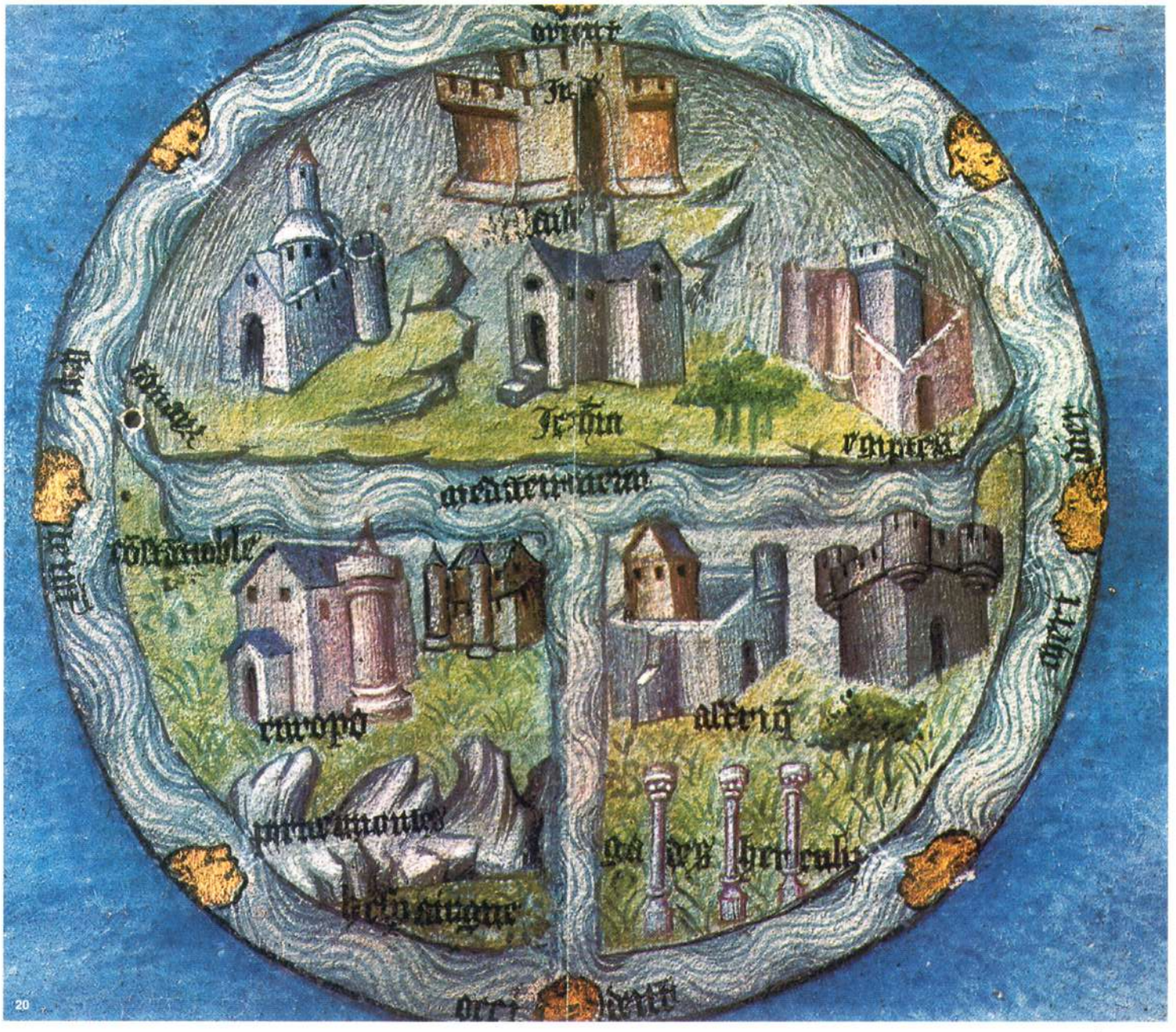




▲ Fig. 18. Disco místico en T (ex codice vieniensi).

◀ Fig. 19. Mapamundi místico en OT, 1472. Augsburgo. Es el mapa más antiguo impreso en el hemisferio occidental. Publicado en la Etymologiae de Isidoro de Sevilla. A los tres continentes corresponden los nombres de los tres hijos de Noé: Sem, Cham, Japhet.

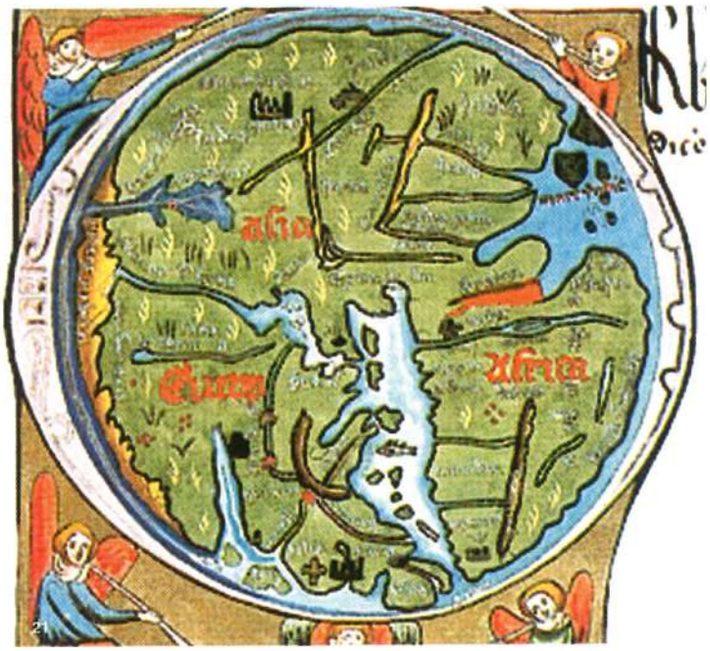
▶ Fig. 20. Mapamundi de "Orosio". S. XV. Biblioteca Municipal de Tours. Imagen teológica de la tierra (OT) con el Oriente arriba, e Hispaigne (España), en el occidente.



Es conocida además la admiración y el cariño que en toda su obra el cronista manifiesta para con los franciscanos. En tal ambiente de simpatía y de presumibles contactos no parecería anormal que Guaman Poma hubiese hojeado el *Símbolo* de Oré y que de él hubiese sacado datos para su crónica. De hecho, al cotejar nuestro texto reconstituido con el *Símbolo,* encontramos en este algunos pasajes que parecen haber sido, directa o indirectamente, una fuente importante y decisiva para la composición del dibujo *Mundo.* Especialmente este:

> *Aquel noble español natural de Tarifa, y excelente cosmógrapho Pomponius Mela, con todos los antiguos escriptores y cosmógraphos de la tierra, y también los que después del por muchos años la descriuieron, la diuiden en solo tres partes, en Africa, Asia y Europa* [...] *Pues todo este mundo se divide en quatro nombres y partes, donde nasce el sol se llama el Oriente, donde se pone el Occidente, la parte que está hazia la mano derecha se llama Austro, Sur, o medio día, la que esta en contrario hazia la mano yzquierda se llama Norte, y Septentrión, y en la escritura divina Aquilón* [...][69].

Para aclarar las intenciones de Guaman Poma en su dibujo *Mundo,* son reveladoras esta descripción del mundo dividido en sólo tres partes y la sorprendente repartición de los puntos cardinales: el oriente arriba, el occidente abajo, el norte a la izquierda y el sur a la derecha. Todo esto no tiene nada que ver con los mapas geográficos de tipo *científico,* que en esta época ya se usaban (figs. 16, 17). Sin embargo, no hay ningún error en esa tripartición del orbe y distribución de los puntos cardinales. Esa descripción se refiere sin lugar a duda a los planisferios circulares llamados *discos místicos* (figs. 18, 19, 20) (también *mapas en O T* o *en T O*, o *ruedas*), dibujados en Europa desde el siglo XII y hasta el XVI, sobre todo en los conventos. Esos planisferios servían de iluminaciones o ilustraciones en los manuscritos, y a veces en los libros. Su significación era esencialmente simbólica y teológica. La T dentro del medio círculo inferior representaba los tres segmentos de la cruz cristiana, y separaba los tres continentes: Asia arriba, Europa y Africa abajo. El Oriente estaba situado arriba porque se consideraba que en él se encontraba el Paraíso terrestre y porque de él venía el sol, la luz del día –símbolo de la luz de la verdad de Cristo–, y de él habían venido también las estrellas de los reyes magos. Consiguientemente, el occidente se encontraba en la parte baja del círculo.



Entre los nombres de los varios países del mundo representados en el *disco místico,* en la parte más elevada, a menudo estaba escrito *India* o *Indias,* esto es la India Oriental. Entre los nombres de los países de Europa, abajo en la parte occidental, se podía leer *Hispania* o su abreviación: *Ispa, Hispa, o Hispaigne* (en francés), o sea España, situada a la izquierda de la barra vertical de la T, en la parte inferior del mapa circular. De esto resultaba que en los mapas o planisferios de esa categoría bastaba echar una mirada para constatar que las Indias estaban, efectivamente, *en lo alto de España* y que Castilla-España se encontraba *en lo auajo de las yndias.* Otros planisferios *místicos* ofrecían la misma distribución espacial, aunque no tuviesen la T inscrita en el círculo terrestre. Mencionaré una muestra, debida justamente a Pomponius Mela, que se conserva en la Biblioteca Municipal de Reims, Francia (fig. 21)$_{70}$. Parece evidente que Guaman Poma –o el autor de su fuente eventual– conoció la mención de esa relación espacial y vertical entre India y España, señalada en esos discos *místicos,* porque tal vez contempló uno, en la biblioteca de Luis Jerónimo de Oré; también pudo enseñarle esta relación alguno de los eclesiásticos con quienes alternaba.

La única diferencia geográfica entre el dibujo de Guaman Poma y los planisferios místicos es que estos últimos mencionan la India Oriental, mientras que Guaman Poma –o su modelo (cometiendo el mismo error que Colón)– confunde la India Oriental y la India Occidental. El haber mantenido esa antigua confusión le permitió adoptar conjuntamente 1) la norma plástica de la inferioridad espacial de España con respecto a *las yndias,* heredada de la geografía teológica; 2) la idea de una mayor proximidad del sol y de la tierra en la región equinoccial; 3) la antigua alquimia cósmica que tenía al sol por padre de los metales.

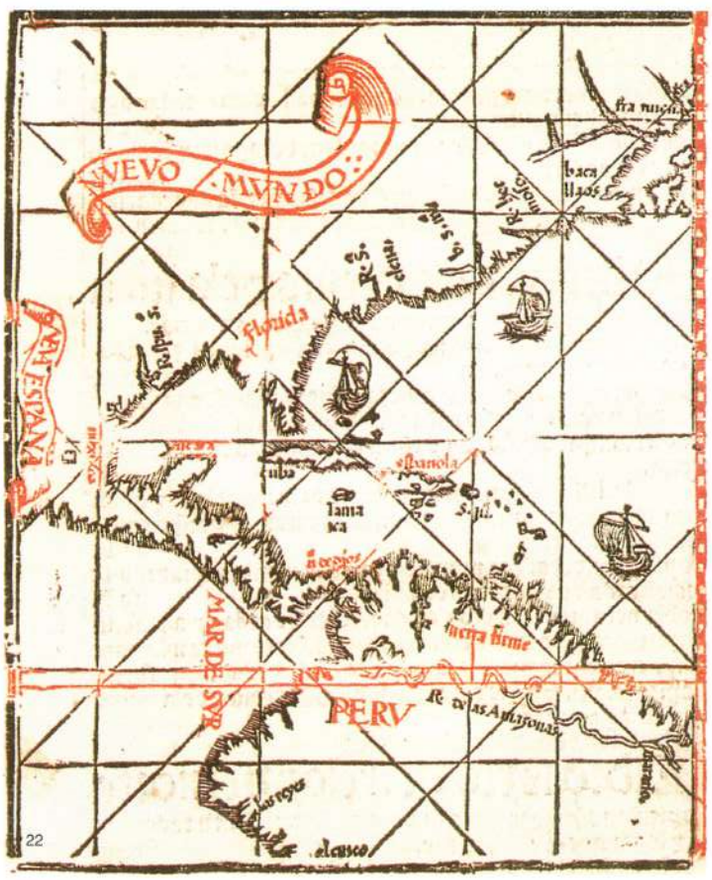
▲ Fig. 21. *Mapamundi. Atlas del Visconde de Santarem.* Pomponius Mela, 1417. Biblioteca Municipal de Reims. La disposición de los puntos cardinales señala a la India arriba en el Oriente y abajo *Yspa* equivalente a Hispania o España.

▶ Fig. 22. Carta de navegar. 1563. Pedro de Medina en Regimiento de navegación.

De la etimología a la cosmología

Ahora podemos entender la descomposición etimológica de *India* en *in día,* operación que mezcla la preposición latina *in* con la voz española *día,* o más dudosamente tal vez la preposición española *en* con *día,* si se tiene en cuenta la presumible pronunciación hispanoandina de Guaman Poma, como se ha sugerido[71]. El eminente especialista de la Edad Media, Bernard Guenée, dedica un capítulo a la moda duradera del análisis etimológico de los nombres, con el intento de aclarar los orígenes de los pueblos, análisis que practicaron apasionadamente los historiadores de la Antigüedad y de la Edad Media, hasta el siglo XVI[72]. Visión platónica –podríamos decir–, por la que la palabra y la esencia revelan la existencia, creándola. Así, Egipto habría procedido del héroe Aegyptos, Asia de una mujer de este nombre, y la historia del país se enriquecía de la leyenda atribuida al héroe epónimo, leyenda que justamente había sido inventada a partir del nombre del país. Conviene añadir el nombre *Hispán,* presunto heroe fundador de Hispania (España). Guenée cita también la interpretación debida al jurista italiano Alciat, en pleno siglo XVI, quien explica el origen de *testamentum* (testamento) por testatio *mentis* [testimonio de la inteligencia]. El ejemplo interesa aquí porque ese tipo de semántica imaginaria se basa en la descomposición en dos partes de una palabra, como en el caso de *In-día.* A propósito de esta última palabra es oportuno reproducir la reconstitución explícita del cronista:

> *Corrió la noticia por toda Castilla y Roma de cómo este país estaba en el día* [= cerca del Oriente, fuente de la luz del día], [por lo que se llamó] *"Indía", como estaba en* [un] *grado* [de latitud] [menor] *que* [el de] *Roma y Turquía. Y así fue llamado este país: "en el día"* [o sea] *"yndia",* [que es] *tierra de riqueza de oro* [y] *plata.*



El corte etimológico de India en dos secciones es típicamente medieval, por la técnica usada y porque durante la Edad Media se consideró a la India como el lugar oriental y paradisíaco de donde venía la luz, idea desarrollada también por Colón, como se ha dicho[73].

En cuanto al origen del nombre *indio,* Guaman Poma se hace eco de otro debate. Acosta opinaba:

tampoco se puede negar que el nombre de Indias se tomó de la India Oriental, y porque cerca de los antiguos esa India se celebraba por tierra remotísima. De ahí vino que esta otra tierra tan remota, cuando se descubrió, la llamaron también India, por ser tan apartada como tenida por el cabo del mundo, y así llaman Indios a los que moran en el cabo del mundo[74].

Más tarde, Fray Buenaventura de Salinas, también influenciado por Acosta, repitió más o menos lo mismo: *Finalmente se llamaron Indias estas regiones y sus habitadores indios, porque los antiguos llamaron India a todas aquellas islas y remotíssimas regiones que tenían por fin y término de la tierra* [...][75]. Casualmente, en los años 1613- 1615, según Porras, Guaman Poma se encontraba en Lima para entregar su crónica al virrey, y para que éste la enviase al rey de España, y justamente en estos años Salinas estaba ordenando el archivo de Palacio[76]. ¿Hubo alguna relación entre los dos hombres y las dos obras? Tam-

bién debemos tener presente la coincidencia de *las cuatro edades* preincaicas en la obra de Guaman Poma y en la de Salinas[77]. Se podrá objetar que, según lo que ahora se suele opinar, por aquel entonces la primera parte de la crónica ya debía estar terminada.

En cuanto a la hipótesis de que la voz *Indias* procedería de *indios,* hipótesis que Guaman Poma condena, es presumible que la evocó después de haber leído la *Historia* de López de Gómara, en la que este cronista escribe: *quiero decir mi parecer acerca de deste nombre Indias: porque algunos tienen creído que se llamaron así por ser los hombres destas nuestras Indias del* [mismo] *color que los indios orientales*[78]; *algunos* corresponde a los que, según Guaman Poma, *rrodearon* (buscaron por rodeos) el origen de *India* en el nombre *indio.*

Huellas de una discusión teológica

En el segundo párrafo (añadido) de la página 43 de la crónica, leemos: *Y ací significa por la astrología que* [el Inca] *quiso llamarse hijo del sol.*

Aquí, *astrología* podría tener el sentido general de *arte o manera de conocer la posición de los astros*, la del sol en particular. La frase podría significar que, gracias a las falsas creencias o mentiras de la astrología –sin duda diabólica–, al uso en el Perú en la época anterior a la conquista española, el Inca pretendió ser hijo del sol porque, encontrándose él y su reino muy cerca del sol, por ese motivo eran él mismo y su reino riquísimos en metales preciosos; y tal vez porque el Inca era favorecido e inspirado por el diablo. Pero *astrología* también puede designar a la ciencia cosmográfica de la época del cronista. En este último caso se podría interpretar: *gracias a nuestros conocimientos cosmográficos actuales (por los que sabemos que el Perú está bastante cerca del sol) podemos explicar la presunción del Inca al pretenderse hijo del sol.*

Sea lo que fuere, aquí despunta el muy católico extirpador de idolatrías Guaman Poma, con esa refutación de la divinidad del Inca, refutación hecha con argumentos racionales, y a nombre de la ciencia europea que había fijado la posición de la línea equinoccial y la verdadera explicación de la relación tierra-sol. Para comprender mejor el pensamiento contenido y sobreentendido en este pasaje es necesario tener en cuenta la página 42, donde Guaman Poma exclama, con indignación, que esa pretensión del Inca a la divinidad solar no era más que una *mentira.*

Por referirse a los grados de latitud, el texto de Guaman Poma se fundamenta en esas últimas opiniones. Pero con ellas mezcla la idea medieval de proximidad de la tierra al sol, como factor de produccción de metales preciosos, con la imagen también medieval (disco místico) de la situación de superioridad espacial –según una línea vertical– de la India con respecto a España, de tal manera que la combinación de esos elementos culturalmente heteróclitos determina e ilustra una superioridad cosmológica y mineralógica del Perú sobre España, aunque España ostenta por el tamaño relativo de sus ciudades esquematizadas una potencia y un poder muy superiores a los de las *yndias del pirú.*

El oro del Perú ¿en pro o en contra del Evangelio?

Mundo es uno de los dibujos de Guaman Poma que contiene –junto con su comentario– más significados, sugerencias y proyecciones de ideas. Su temática polifacética introduce además otra compleja cuestión, ya aludida, a la que Guaman Poma conce-

de mucha importancia. La riqueza del Perú ha provocado la codicia de los españoles: *Y con la codicia de las Yndias de oro y plata ubo alboroto en toda Castilla*[79]. Leamos también el último párrafo del comentario de Guaman Poma (texto explicitado):

> *Así, fue descubierto este Nuevo Mundo* [...] [Los españoles] *saltaron a tierra en el puerto de Túmbez, con el corazón* [lleno de codicia] [...] [Francisco Pizarro] *había sido enviado de embajador* [del rey de España] *para besar las manos del rey Inca* [...] *Viendo la riqueza de oro y plata, fue preso de codicia y mató al Inca Atahuallpa. Todo decía: Yndias, yndias, oro, plata, oro, plata del Pirú. Hasta los músicos cantauan el rromanse "Yndias, oro, plata"*[80].

Fig. 23. Mapa de España, 1549. Pedro de Medina *(Libro de grandezas y cosas memorables de España)*. Se observa provincias o ciudades representadas por torres o castillos, y montañas dibujadas como sierras. Es probable que Guaman Poma haya tenido en cuenta este mapa al componer su dibujo *Mundo*.

Ese escorzo histórico permite contemplar más ampliamente la problemática simbolizada por la *codicia,* y recordar algunos hitos del pensamiento teológico que se trasluce en el dibujo y en su comentario. Lo cierto es que hubo debate económico, jurídico pólitico, religioso y moral en torno al oro del Perú, y que este debate estaba vinculado a la vez con la cuestión del providencialismo de la conquista, con la del derecho de propiedad de los tesoros de los incas, con la del deber de restitución de las riquezas al legítimo descendiente del Inca y con la de la licitud de explotación de las minas y de las huacas. Las Casas había proclamado en su *De thesauris in Peru* y en otros de sus tratados el derecho de los incas a poseer el oro y la plata de las huacas y de las minas, y se había indignado por las exacciones y robos de sus coterráneos. García de Toledo (uno de los principales autores del *Anónimo de Yucay,* como demostró Monique Mustapha) le respondió en 1571, acusándole de ser inspirado por el demonio. García afirmaba que la explotación de las minas por los españoles era justamente uno de los medios dispuestos por la Providencia para contribuir a la salvación de los indios, opinión que, en suma, fue también la de José de Acosta, para quien *Toda la plata de las Indias, y del Perú, Dios quiso darla al Rey Católico en favor de la fe católica y romana y por luchar contra los enemigos de la Fe*[81]. El franciscano Luis Jerónimo de Oré compartía la opinión del jesuita. Daba gracias a Dios por el rendimiento de Potosí y también, más particularmente, por la *misteriosa* mina de plata que Dios deparó a su padre Antonio de Oré, *de la qual* [este] *sacó toda la plata necessaria para la fundación del monasterio de sancta Clara.* La mina *dio siempre fructo mientras duró la obra, y acabado el monasterio cesó la mina, y ... nunca más se sacó un real della*[82]. También debía de estar convencido Guaman Poma de que Dios había obrado aquel milagro en favor de la familia de los Oré.

Convergen en el discurso de Guaman Poma por un lado antiguas nociones pre-científicas ya superadas hacia 1600, tales como la etimología de *Indias,* la geografía del *disco místico,* las ilusiones relativas a la protuberencia del orbe y a la producción solar de los metales preciosos, y por otro temas más científicos y recientes, como son la redondez de la tierra o el cálculo de las latitudes; a estos van unidos, aunque a veces son solamente sugeridos, otros temas de índole moral, religiosa o política como la riqueza del Inca y su justo o injusto despojo, por los cristianos, la vil codicia de estos, la diabólica o santa utilización del oro de las minas, la refutación edificante del mito autóctono del Inca-hijo-del-Sol. Con los elementos dispersos y caóticos de ese discurso complejo y heterogéneo, carente de huellas autóctonas, Guaman Poma crea con pocos medios gráficos y certera técnica un nítido y admirable escorzo plástico de concentrados simbolismos y sorprendente expresividad, aunque su interpretación exige conocer el discurso escrito que lo acompaña.

Andinización e integración en ambos cronistas

Pachacuti proyecta en el pasado incaico el mensaje, no histórico sino mítico, del dios precristiano único, creador de todas las cosas del mundo, explicándolo e ilustrándolo con diseño y trazado de escritura europea. A esto añade el concepto anexo según el cual las criaturas que no son únicas sino genéricas habían sido distribuidas por todo el orbe, instaladas en todas partes, y varias en lugares determinados. De acuerdo con ese presupuesto cristiano de unidad y diversificación de las criaturas y de su hábitat, Pachacuti introduce en su dibujo algunas muestras genuinamente andinas de lo creado: algunas estrellas y constelaciones del cielo del Perú, el *puquio,* el felino *chuque chinchay,* el río Pilcomayo, los *ojos de imaymana,* el hombre y la mujer vestidos a la usanza andina, tal vez según los cánones incas.

Consigue la andinización a veces por el dibujo y la palabra escrita en lengua vernacular, como en el caso de *chuque chinchay* (que en este retablo simboliza todos los animales, de *mallqi,* arquetipo de los vegetales de la creación divina, o los *ojos de imaymana,* dibujados de la misma manera que los circulitos grabados en negro que se encuentran, por ejemplo, en ciertas flautas prehispánicas talladas en hueso de llama; a veces coloca la entidad andina (el Pilcomayo) con un trazado de corte europeo. Todo lo que se acaba de enumerar tiende a afirmar y demostrar la unicidad de Dios, la condenación del politeísmo y la universalidad de la creación divina.

Al figurar una llama en el arca de Noé, al presentar a Adán y Eva en un paisaje andino, con aperos andinos, con gallináceos importados del entorno, Guaman Poma igual no reivindica lo andino de la primera pareja humana, como de inmediato podríamos creer, sino que al contrario integra, como si fuera una evidencia, elementos representativos de lo andino en la tradición cristiana europea. La Creación, el Arca de Noé, Adán y Eva, postulan y asientan el monogenismo humano. Con un vaivén semiótico intencional, Adán y Eva son nacionalizados peruanos por los rasgos de pluma (de traza europea) del cronista, y por lo mismo se apoderan simbólicamente de la descendencia de los futuros andinos. Pero con ello los integra en la tradición bíblica, de tal manera que la andinización desemboca en la integración andina de la tradición occidental. Además aquel maridaje de una pretérita realidad andina mitificada gracias a la doctrina cristiana satisface a los catequistas, que deseaban convencer al hombre andino de la unicidad de Dios, corolario ineludible de la anhelada expulsión de los muchos dioses indígenas.

Ambos cronistas recogen también, por vías distintas, el teologismo providencialista heredado de la tradición patrística de la alta Edad Media europea, entonces aplicado al caso del imperio romano y de su conversión al cristianismo y a los antiguos andinos. El hombre andino contemporáneo, según Pachacuti y Guaman Poma, tuvo ancestros precristianos: los incas y los *huariuiracocharuna,* venidos de España. Ambos cronistas acogen o fabrican una historia andina imaginaria encargada de expresar e ilustrar raíces comunes de los andinos y de los europeos. Por otro lado, Guaman Poma recoge conceptos y expresiones plásticas de la geografía monástica medieval, y combina elementos heteróclitos, más o menos bien asimilados, de las disputas geográficas y teológicas de la Edad Media sobreviviente en el Renacimiento.

De todo eso se desprende un rasgo común. En esos ejemplos Guaman Poma y Pachacuti se adaptan al humanismo cristiano y devoto de fines de la Edad Media y del Renacimiento, y manifiestan una indiscutible, sincera y fervorosa dedicación a los valores, criterios y tradiciones de la Iglesia. ¿La sirven correctamente? Viene al caso la siguiente reflexión del hermoso libro de Ramón Mujica Pinilla, que a la vez ensancha el problema y lo precisa: *Mientras la Iglesia expresara sus verdades eternas en imágenes plásticas –método infalible de catequesis– no había garantías de que estas fuesen siempre interpretadas o empleadas según los dictámenes del Concilio de Trento*[83]. Encontramos cierta fantasía o no-coherencia en el estilo de Guaman Poma, mucho más rigor y coherencia en la construcción de Pachacuti. No sabemos lo que en las dos obras fue copiado o dictado, y en qué circunstancias. Pero los casos examinados no parecen contradecir en nada (exceptuando algunas fantasías historiográficas de Guaman Poma) los decretos de Trento ni tampoco las constituciones del Tercer Concilio de Lima.

NOTAS

1. Pachacuti 1993: fol. 13 y 13v.
2. Las traducciones del quechua son de César Itier.
3. Pachacuti 1993: fol. 13 y 13v.
4. Wethey 1971: lám. 308.
5. Mesa y Gisbert 1982.
6. López de Gómara 1952: cap. CXXI.
7. Jesuita Anónimo 1953: capítulo de las "Acllas, vírgenes religiosas".
8. Cf. González Holguín 1952: *Huara huara orcorora:* junta de estrellas.
9. Cf. *infra.*
10. Acosta 1962, libro I, cap. V: 24.
11. Avendaño 1948: Sermón 2, fol. 20b.
12. Pachacuti 1993: fol. 2 y 2v.
13. De Granada ..... III, V, I.
14. Doctrina 1985: fol. 3.
15. Doctrina 1985: cap. I, fol. 1.
16. Doctrina 1985: cap. II.
17. Instrucción 1985: fol. 1.
18. Instrucción 1985: fol. 3.
19. Instrucción 1985: fol. 4.
20. Acosta 1984: libro V. cap. II.
21. Acosta 1984: libro V. cap. IV.
22. Acosta 1984, libro V. cap. III: 220.
23. Acosta 1984: libro V. cap. IV.
24. Sap. 13.
25. Mujica 1996: 239-240.
26. Molina 1943: 19 y 25.
27. Cobo
28. Sarmiento de Gamboa 1947: cap. 31.
29. Acosta 1962, libro V, cap. XII: 236.
30. Itier 1993: 161.
31. Van de Guchte 1992.
32. Gisbert 1992.
33. Zuidema 1996: 207.
34. Guaman Poma 1980: 163.
35. Acosta 1962, libro I, cap. XXI: 58.
36. Acosta 1962, libro I, cap. XVI: 45-46.
37. Guaman Poma 1980: 43 [43].
38. Guaman Poma 1980: 43 [43].
39. Guaman Poma 1980: 368 [370].
40. Guaman Poma 1980: 47 [47].
41. Reconstitución explícita:

    En este tiempo [del Papa Bonifacio IX], las Indias del Perú fueron descubiertas. Corrió la noticia por toda Castilla y Roma de cómo este país estaba en el día [= cerca del Oriente, fuente de la luz del día], [por lo que se llamó] In-día, como estaba en [un] grado [de latitud] [menor] que [el de] Roma y Turquía. Y así fue llamado este país: en el día [o sea] yndia, [que es] tierra de riqueza de oro [y] plata (Guaman Poma 1980: 43 [43]).

    Los filósofos, astrólogos [= cosmógrafos] y poetas [antiguos, de Europa] [que] conocían bien [la forma] y la altura de la tierra así como las riquezas [que hay en el mundo], [decían] que no hay otro [rey] en el mundo, entre los que ha creado Dios, que posee tanta riqueza [que el rey Inca de las Yndias del Perú], [y esto] porque se encuentra en el grado de latitud más próximo al sol. Así la ciencia de los astros explica porque el Inca quiso llamarse hijo del sol y llamar padre al sol. Y así el rey [Inca] puede alabarse con razón de ser muy rico *(ibid.).* [Rolena Adorno señala que *Waman Puma, en su segunda vuelta al texto escrito, añadió este segundo párrafo para aclarar el significado del dibujo del lado* (Guaman Poma 1980, t. I: XXXV)].

    Este país [de las Indias del Perú y de los Incas] estaba situado en un grado de latitud más próximo al sol [que los otros paises del mundo] y por eso lo llamaron Indias, que quiere decir país en el día [=país cerca del Oriente, fuente de la luz del día]. No [fue llamado así] porque los naturales se habrían llamado indios [sino porque] de [la palabra] Indias, algunos [etimologistas] sacaron por rodeos [la palabra] indios. Esta tierra está en [un grado de latitud más próximo al sol] que toda Castilla y las demás tierras del mundo. El primer vocablo [que se le aplicó] fue el Nuevo Mundo.... (Guaman Poma 1980: 368 [370]).

    Así, fue descubierto este Nuevo Mundo... [Los españoles] saltaron a tierra en el puerto de Túmbez, con el corazón [lleno de codicia] ... [Francisco Pizarro] había sido enviado de embajador [del rey de España] para besar las manos del rey Inca ... Viendo la riqueza de oro y plata, fue preso de codicia y mató al Inca Atahuallpa (Guaman Poma 1980: 47 [47]).
42. Ossio 1973: 173.
43. Ossio 1973: 176.
44. Wachtel 1973b: 212.
45. Ossio 1973: 176.
46. Cabos sustentó su tesis en 1982 y ésta fue publicada recién en el año 2000.
47. *Cette idée du point le plus élevé du monde où Guaman Poma situe les Indes, n'a certainement rien à voir avec les catégories du Haut et du Bas, telles que Juan Ossio les a définies, et telles qu'elles ont été, ensuite, reprises par Nathan Wachtel* (Cabos 2000: 175). La autora cita en nota los textos de Ossio (1970) y Wachtel (1971, 1973a). Esa interpretación basada en las nociones andinas de *arriba* y *abajo (hanan y urin)* ha sido repetida muchas veces.
48. *Cf.* Cabos 2000: 172 y ss. Cita tambien (ibid.: 179, nota 424) este pasaje de Colón: *y así me afirmo que el mundo no es esférico, salvo que tiene esta diferencia que ya dije: la cual es en este hemisferio adonde caen las Indias e la mar océana, y el extremo de ello es debajo la línea equinocial, y ayuda mucho a esto que sea ansí, porque el sol, cuando Nuestro Señor lo hizo, fue el primer punto de Oriente o la primera luz que fue aquí en Oriente, allí donde es el extremo de la altura de este mundo.* También escribe Colón que la tierra es de la forma de una pera que sea toda muy redonda, salvo allí donde tiene pezón, que allí tiene más alto, o como quien tiene una pelota muy redonda y en un lugar de ella fuese como una teta de mujer allí puesta, y que esta parte de este pezón sea la más alta e más propinca [sic] al cielo y sea debajo la línea equinocial y en esta *mar océana en fin del Oriente* (Colón 1946: 185). A este pasaje (que no cita Cabos) responde López de Gómara (véase nota 51).
49. Cabos 2000: 206.
50. Cuando Guaman Poma dibuja *Mundo*, la cuestión de la elevación de la tierra en las regiones descubiertas por Colón no era novedosa. Ya en su *Historia* de 1552, López de Gómara recogía algunos de los datos de Colón y los discutía. Refiriendo que, según Colón, *el mundo no era como pelota sino como pera y que* [el golfo de] *Paria era el pezón del mundo*, objetaba López de Gómara: *Cierto es que la tierra toda en sí, juntamente con la mar es redonda, según al principio lo proveyó Dios*, añadiendo estas tres frases que se oponen exactamente al texto y al dibujo de Poma, lo que muestra que el tema fue en la época objeto de polémica: "que Paria esté más alta que España ser no puede, pues en figura redonda, no hay un punto más alto, *revolviéndola. El mundo es redondísimo, luego igual*, y así está nuestra España tan cerca del cielo como su Paria, aunque no tan debajo del Sol . *De aquesta falsa opinión de Cristóbal Colón debió quedar creído entre hombres sin letras que iban de España a las Indias cuesta arriba y venían cuesta abajo* (el énfasis es nuestro) (López de Gómara 1952: 209b).

    En efecto, a esta opinión de Gómara, quien niega cualquier clase de superioridad geográfica a las Indias [Occidentales] con relación a España, se oponen el texto y el dibujo de Poma, que aplica la misma problemática al caso distinto del Perú.

    ¿Tiene la tierra forma de pera o es redonda? ¿es el cielo continuo o discontinuo? ¿es el cielo redondo o no? ¿se encuentra el Perú más cerca del cielo que España? ¿está el Perú más cerca del sol que España? Se debatían esas cuestiones antes y después del descubrimiento europeo del Perú. A propósito del viejo problema de la proximidad de la tierra con el cielo, Luis Jerónimo de Oré (1598: 23-23v), escribe que algunos *santos autores* antiguamente habían opinado que *en estas partes* [= en el Perú] *se remataua y repulgaua el cielo con la tierra* ["Repulgar" es: "retorcer la orilla del lienzo, seda o paño con el dedo pulgar" (Covarrubias), "hacer un doblez, o enrollamiento en el borde de algunas cosas" (María Moliner)]. Oré solamente cita, pero no comparte esta opinión. Lo interesante es que Guaman Poma –que no sabía latín– cita en su crónica el *De natura novi orbis*, de José de Acosta, que está mencionado justamente en ese mismo párrafo de Oré, por lo que es muy posible que nuestro autor hubiese parado mientes en esa frase, por la que se afirma que en Perú el cielo y la tierra se tocan y juntan.

    Ya aludimos a la opinión de Cristóbal Colón, a su hipótesis de la tierra en forma de pera (véase nota 49), que rechazaba López de Gómara, afirmando lo contrario *(así está nuestra España tan cerca del cielo como su Paria, aunque no tan debajo del Sol).* Según Gómara la tierra era redonda, y también según Acosta y Oré. Según ellos también el cielo era redondo y rodeaba exactamente la tierra. El siguiente pasaje de Acosta muestra lo mucho que interesaban esas cuestiones en el Perú del XVI: ... *acá* [en el Perú] *tenemos cielo y nos cobija como a los de Europa y Asia y Africa. Y de esta consideración nos aprovechamos a veces cuando algunos o muchos de los que acá suspiran por España y no saben hablar sino de su tierra, se maravillan y aun enojan con nosotros, pareciéndoles que estamos olvidados y hacemos poco caso de nuestra común patria, a los cuales respondemos que*

por eso no nos fatiga el deso de volver a España, porque hallamos que el cielo nos cae tan cerca por el Perú como por España ... (Acosta 1962, libro I, cap. VI: 25). También es posible que en su dibujo *Mundo,* Guaman Poma hubiese querido rebatir esta afirmación cosmológicamente igualitaria entre el Perú y España. ¿Quién sabe?

51. Colón 1946.
52. Guaman Poma 1980: 40 y 368 [370].
53. Acosta 1962, libro I, cap. 5: 24.
54. Guaman Poma 1980: 82.
55. Guaman Poma (1980: 82) afirma luego que el Inca está en 13 grados. Esta es hoy la latitud de Ayacucho, y la del Cusco es 13,5. La Doctora Monique Mustapha me comunica que en 1575 el geógrafo López de Velazco atribuía 13,5 grados de latitud a Huamanga, y que a mediados del siglo XVI ya había pocas variaciones en las medidas en relación con las nuestras. Sería lógico que, al mencionar 13 grados para localizar al Inca, Guaman Poma se hubiese referido a la posición del Cusco.
56. Acosta 1962, libro I, cap. II: 17.
57. Citadas en cursiva en la nota 51.
58. Acosta 1962, libro IV, cap. I: 140-141.
59. Cabos 2000.
60. Acosta 1962, libro IV, cap. I: 40.
61. Acosta 1962, libro IV, cap. III: 143.
62. Guaman Poma 1980: 43.
63. Guaman Poma 1980: 20 [20].
64. Guaman Poma 1980: 374 [376].
65. Guaman Poma 1980, t. 3: 1139, nota 372.
66. Oré 1598: f. 24v.
67. Porras 1948: 27.
68. Porras 1948: 28.
69. Oré 1598: f. 22v.
70. A partir de 1540 *(Pomponii Melae de orbis situ libri tres* ..., París*),* hubo también varias ediciones de Pomponius Mela con mapas "científicos" representando América.
71. Ossio 1973: 173-176.
72. Guenée 1980: 184-192.
73. *Cf.* nota 49.
74. Acosta 1962, libro I, cap. XIV: 42.
75. Salinas 1957: 12.
76. Salinas 1957: XL.
77. Duviols 1983.
78. López de Gómara 1952: cap. XVIII.
79. Guaman Poma 1980: 45.
80. Guaman Poma 1980: 372.
81. Acosta 1962, libro IV, cap. VIII: 154.
82. Oré 1598: f. 31v.
83. Mujica 1996: 239.

La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú

Teresa Gisbert

Introducción. El arte andino a partir de la conquista se distingue en razón de que no hay un proceso explícito de rechazo a lo importado; lo que se percibe es un fenómeno de apropiación y transformación en una corriente que no está necesariamente determinada por el factor étnico. Tiene que ver con el transcurso del tiempo y con el desarrollo de los procesos estéticos, pues solo a partir del barroco hay, por el carácter mismo de este movimiento, la libertad suficiente para cierto tipo de expresiones a las cuales se adhieren tanto indios, como mestizos y criollos. Los *españoles* de fines del siglo XVIII, como Ignacio de Castro, se limitan a contemplar y admirar. Los mestizos y los indios toman una posición más definida, como lo hace el potosino Diego Arzans, presumiblemente mestizo, quien defiende a los indígenas sin restricciones[1].

Casos como el de los indios que trabajan para el obispo Mollinedo y como el de los afamados artistas españoles que pintan para los indígenas del pueblo de Tinta, nos hablan de una cierta equivalencia en el trabajo que equipara las grandes diferencias étnicas. Puede pensarse que son excepciones pero no lo parecen pues el escenario es el campo artesanal, común a peninsulares provenientes del pueblo llano y a artistas indios que eran *nobles*, como testifican Tayru Tupac y Quispe Tito. Guaman Poma

◀ Aparición de la Virgen a San Felipe Neri. Basilio de Santa Cruz Pumacallao. Óleo sobre lienzo. Entre 1691 y 1693. Catedral de Cusco.

señala, y el Licenciado Ramírez del Aguila lo repite, que las artes debían ser ejercidas por indios nobles. El texto de Guaman dice:

> *éste arte aprienda emperadores, reyes, príncipes, duques, condes, marqueses, caballeros en el mundo y así en las iglesias y templos de Dios haya curiosidad y muchas pinturas de los santos y en cada iglesia haya un juicio pintado... el cielo y el mundo y las penas del infierno....*

Por otro lado los indios eran muy diestros y en el siglo XVII empezaban a desplazar a los españoles, como lo testifica el Licenciado Pedro de Ramírez del Aguila (1639), que vivía en La Plata (hoy Sucre, Bolivia). Ramírez indica:

> *el haberse acomodado tanto y adelantado los indios en los tratos y oficios mecánicos, ha empobrecido mucho a los oficiales españoles , que no es la menor parte de este común, y pocos oficiales hay españoles, y todos los oficios los ejercitan los indios con tanta destreza, que no hacen ya falta los grandes maestros nuestros; su natural flemático y quieto es muy a propósito para ésto, y así ellos son los que tienen todas las obras. Son muy buenos... pintores, y que hay algunos que retratan y pintan láminas tan perfectas como en Roma, plateros, herreros, albañiles, carpinteros, silleros y en todo género de oficios son muy diestros y curiosos...*[2]

Todos los componentes que integraban la sociedad virreinal, aunque divergentes, confluían al mismo punto, y fueron el caldo donde se cultivó un nuevo arte, que nuestra sociedad del siglo XX no pudo clasificar fácilmente, llamándolo arcaico, popular, marginal, bizantino, provincial y colonial (con todo lo que esta palabra implica), pero al fin tuvo que concluir que necesitaba una definición nueva pues estamos ante un arte diferente.

Es importante saber quiénes fueron los que crearon este arte. Al parecer fueron las condiciones en que se desarrolló una sociedad tan mezclada como la andina las que dieron lugar al arte mestizo. Con la independencia política y jurídica no salió nadie del territorio que ocupaba, excepto los recién llegados, y todos –indios, mestizos, criollos, y aún españoles peninsulares– siguieron viviendo juntos y tolerando sus diferencias, como lo habían hecho a partir de la conquista y como lo hacen hasta el día de hoy.

Europeos y nativos en los años de transición hacia el barroco

Lima había liderado los movimientos artísticos de todo el Virreinato del Perú hasta la segunda década del siglo XVII. Las corrientes europeas llegaban a la capital del virreinato en forma muy directa a través de obras, pero también a través de los propios artistas. En pintura tres maestros italianos dan forma al arte en Lima: Mateo Pérez de Alesio (fig. 1), el jesuita Bernardo Bitti (fig. 2) y Angelino Medoro (fig. 4). El primero muere después de 1606, Bitti en 1610 y Angelino Medoro retorna a Sevilla en 1620. Tanto Bitti como Medoro dejan discípulos indios y criollos que trabajan en la sierra y el altiplano con un arte que paulatinamente va abandonando el manierismo imperante para asumir la estética barroca que pronto toma rumbos inesperados.

Si bien en esta primera época la pintura está dominada por los manieristas italianos, la escultura sigue a la escuela española, castellana primero y sevillana después. Varios de los escultores que llegan al Perú habían trabajado con Juan Bautista Vázquez y con Juan Martínez Montañés. Ambos enviaron obras al virreinato del Perú, así

▶ Fig. 1. San Agustín. Atribuido a Mateo Pérez de Alesio. Temple sobre madera. 1594. Iglesia Nuestra Señora de las Mercedes, Huánuco.

▶ Fig. 2. Coronación de la Virgen. Bernardo Bitti. Óleo sobre lienzo. Entre 1575 y 1583. Iglesia de San Pedro, Lima.

▶ Fig. 3. Cristo de la Buena Muerte. Juan de Mesa. Talla en madera policromada. 1625. Iglesia de San Pedro, Lima.

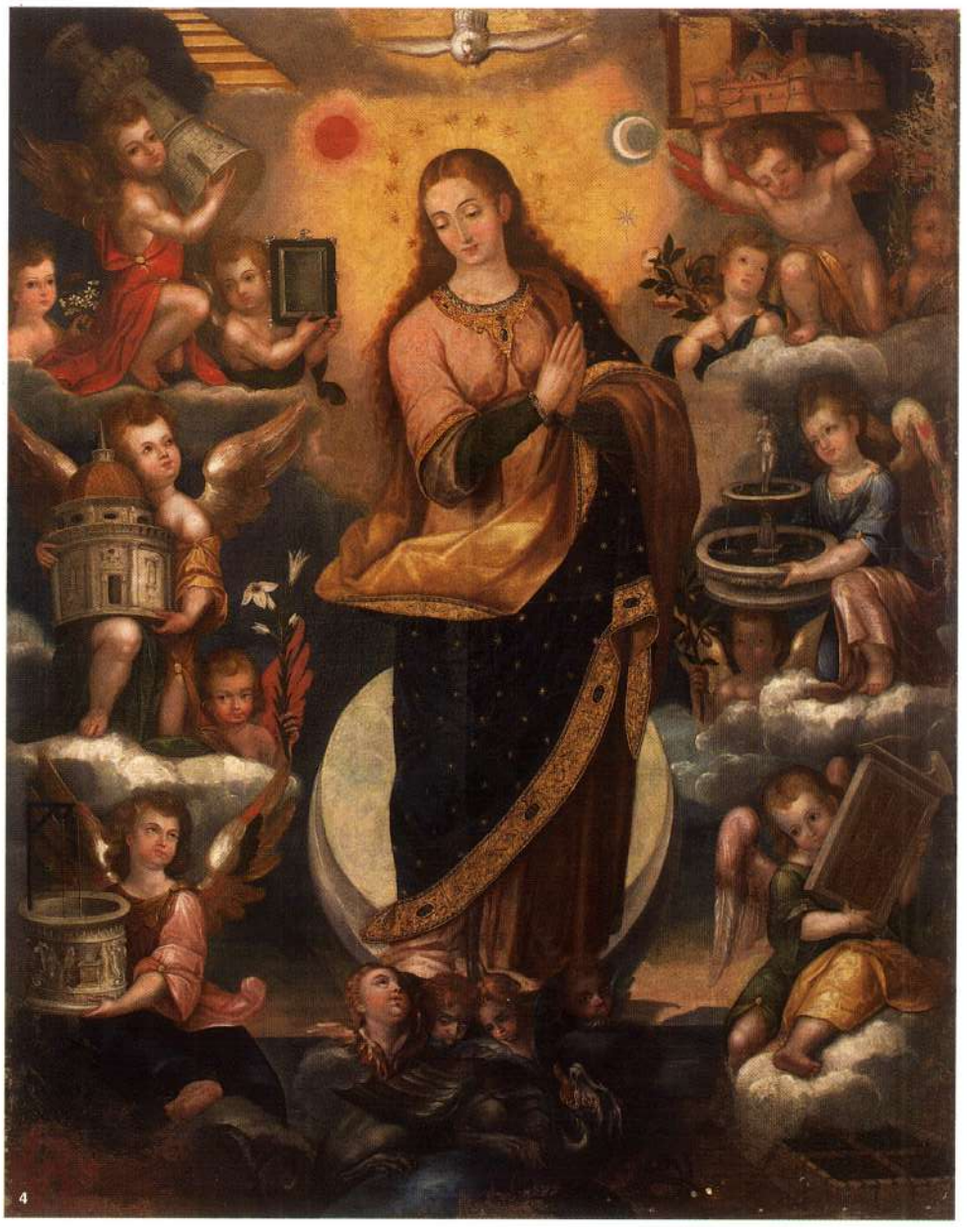
▶ Fig. 4. Inmaculada. Angelino Medoro. Óleo sobre lienzo. 1618. Iglesia de San Agustín, Lima.


VERAE VIVAE FIGIES D. F. AVRELI
AVGVSTINI D. ÆCC. ROMÆ DEPICTA
1594

1

2

3



4

como Juan de Mesa (fig. 3), todos ellos ilustres maestros sevillanos. La licitación para la sillería de la Catedral de Lima que sale en subasta el año de 1623, y que es adjudicada a Pedro Noguera y Martín Alonso de Mesa, produce una dispersión de los artistas sevillanos que vivían en Lima, tales como Gaspar de la Cueva, Luis de Espíndola y Luis Ortiz de Vargas. Gaspar de la Cueva emigra a Potosí donde muere, Vargas retorna a España, y Espíndola, luego de probar fortuna en Trujillo y Potosí, regresa a Lima y allí fallece hacia 1626. En todo caso hacia 1630 nadie quedaba de los pintores italianos y muy pocos de los escultores sevillanos. El centro artístico se desplaza a Potosí y sobre todo al Cusco, donde empieza una gran actividad. El manierismo languidece y los escultores protobarrocos del realismo sevillano desaparecen pero dejan una escuela de tallistas y escultores altamente capacitados.

En pintura el proceso es similar. A la muerte de Bitti los jesuitas buscan otro pintor europeo que atienda las necesidades artísticas de la orden y envían a un maestro flamenco, Diego de la Puente (fig. 5) (nombre castellanizado de Pieter Ven der Brucke), nacido en Malinas, el cual trae el barroco a la manera de Rubens a todos los sitios adonde acude (Perú, Bolivia y Chile); sin embargo parece que su obra no tuvo una gran repercusión. Llegó al virreinato del Perú hacia 1620 y murió en Lima el año de 1663, de manera que su arte se desarrolló totalmente dentro del siglo XVII$_3$. Lo que sí es importante para el barroco pictórico andino son los envíos de obras de Francisco de Zurbarán (fig. 7), que llegan a Lima y Charcas en gran cantidad y cuyo efecto es determinante$_4$.

Podemos decir que al finalizar el primer tercio del siglo XVII quedaban algunos pintores italianos como Imperiale Planeta, quien figura en el documento de formación del gremio de pintores de Lima, y Antonio Dovela, activo hasta 1635$_5$. Contemporáneamente trabajaba en Lima y Trujillo el sevillano Leonardo Jaramillo (fig. 6), cuyo extraordinario lienzo de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* se puede ver en el convento de los Descalzos de Lima. Su obra está documentada desde 1619 a 1642.

▲ Fig. 5. La última cena. Diego de la Puente. Óleo sobre lienzo. 1658. Refectorio del Convento de San Francisco, Lima.

▶ Fig. 6. Imposición de la casulla a San Ildefonso. Leonardo Jaramillo. Óleo sobre lienzo. 1636. Convento de los Descalzos, Lima.

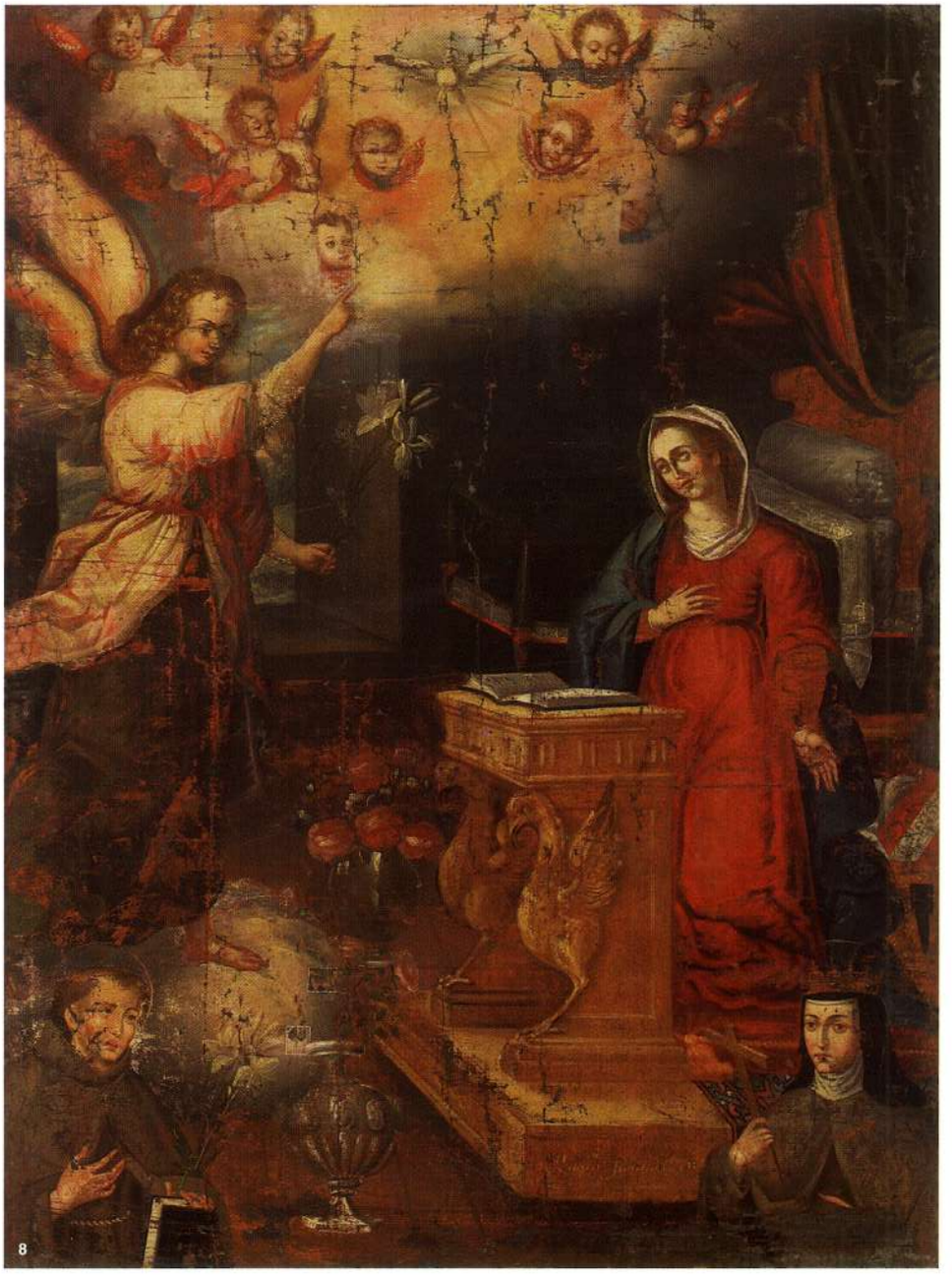
▶ Fig. 7. San Bernardo de Claraval. Francisco de Zurbarán. Óleo sobre lienzo. Hacia 1640 -1650. Iglesia de San Pedro, Lima.

▶ Fig. 8. Anunciación. Luis Riaño. Óleo sobre lienzo. 1632. Museo de Osma, Lima.

6

En la tercera década del siglo una gran mayoría de los artistas de fama eran nativos, y el mayor centro de actividad estaba en el Cusco. Los primeros en emigrar son los discípulos de Medoro. Muy conocidos son el indio Pedro Loayza y Luis de Riaño (fig. 8), quien tiene varias obras firmadas, entre ellas una *Anunciación* (hoy en el Museo de Osma, Lima), y en el Cusco firma un lienzo del *Arcángel San Miguel* en el pueblo de Andahuaylillas (1628), más una *Inmaculada* en el Convento de Santa Clara; obras que por estar plenamente autentificadas pueden servir de referencia. Muestran un estilo derivado del manierismo, aunque los detalles vistosos y exóticos que las adornan, como la decoración en la coraza de San Miguel, elemento que se repite en la *Santa Catalina* perdida (antes en la Colección Lámbarry), revelan un gusto propenso al barroquismo. Riaño es un maestro de transición; es criollo, pues nace en Lima el año de 1596. A los 15 años entra en el taller de Medoro como aprendiz, y lo encontramos trabajando en el Cusco en 1626. Riaño probablemente muere en 1667, que es la última fecha consignada en los archivos. En sus últimos años está más dedicado a la escultura que a la pintura[6].

7



8


MATER DEI
SALVATOR PONETVR IN E
PORTA HÆC CLAVSA ERIT NON APERIETVR
EZECHIELIS
ORDINAT
HIC
Et datæ sunt mulieri alæ duæ aquilæ magnæ, ut volaret in deserto in locum suum ubi alitur per tempus Apoc. Cap. XII.
ALEXANDER ALENSIS
Potest etiam istud verbum exponi de MARIA Virgine.
Omnia flumina intrant in Mare et Mare non redundat. Eccle cap 1
Congregationes quæ aquarum appellantur Duodecim Boues et Mare super eos desuper erat

9

▲ Fig. 9. Inmaculada sobre el jardín místico. Juan Espinoza de los Monteros. Óleo sobre lienzo. Hacia 1655. Convento de San Francisco, Cusco.

Maestros de transición como Riaño fueron el escultor y pintor Rodríguez Samanés, y los pintores Lázaro Pardo Lagos, y Juan Espinoza de los Monteros, presumiblemente criollos o mestizos, ya que los documentos publicados y consultados no hablan de su origen. Pardo Lagos, activo entre 1630 y 1669, tiene una obra que perdura a través de sus hijos Juan, Salvador y Pedro, que trabajan con él. A pesar de lo avanzado de las fechas en que trabaja, la pintura de Pardo Lagos todavía debe mucho al manierismo.

Espinoza de los Monteros es estrictamente contemporáneo de Pardo Lagos, pues trabaja entre los años de 1638 y 1669, y también tiene un discípulo en su hijo José, autor de la serie sobre la vida de Santa Teresa que se conserva en la iglesia del convento carmelita de monjas en la ciudad del Cusco. La obra de Espinoza de los Monteros es barroca en su concepción estética y también en la temática. El pinta uno de esos grandes lienzos exaltando a las decenas de miembros ilustres de la orden en la escalera del Convento de San Francisco de Cusco, y el ya estudiado lienzo de la Virgen María como *Hortus Conclusus*, tema propio de la exaltación barroca de la madre de Jesús (fig. 9)[7]. Finalmente, es autor de una vida de Santa Catalina, copiada de grabados de Swelinck y Leu, en la que introduce una importante variante: en el último lienzo, donde muestra a varios religiosos que escriben sobre la vida de la santa, Espinoza coloca un personaje que no figura en el grabado y que mira hacia el espectador. Lleva un bordón y va modestamente vestido; probablemente se trata de su autorretrato.

Podemos decir que en la primera etapa hay por lo menos cinco italianos, tres de ellos sumamente famosos, además de varios artistas sevillanos, todos los cuales encaminan el arte según las tendencias predominantes en Europa. Con el tiempo es notoria la falta de contacto con las fuentes de origen, lo que impide que el arte siga siendo el mismo y tenga un proceso similar al que vemos en España.

Desaparecidos los maestros europeos aparecen los criollos, que cronológicamente están ya en pleno siglo XVII, cuando el barroco se había enseñoreado en toda Europa, y que todavía muestran en su arte los últimos resabios del manierismo. En este trabajo no es el caso hablar de sus tendencias artísticas sino de su identidad étnica, pero en tema tan delicado conviene indicar que hoy sólo podemos escribir en base a lo que ha llegado hasta nosotros: algunos documentos, referencias en las crónicas y cuadros firmados. Las crónicas son las que mejor idea dan de la fama alcanzada por determinados artistas y, por lo tanto, de la influencia que tuvieron en el medio; en los documentos podemos encontrar muchos nombres de indígenas, pero en este caso hay que considerar tan sólo a aquellos artífices que daban las pautas a seguir y que trabajaban con grandes talleres, pues la mayoría de los indios, hasta un determinado momento, eran *mano de obra*. Esta situación produjo a la larga una fuerte reacción, negándose los indios a seguir trabajando para los españoles y a formar parte del gremio. Este hecho está documentado en el Cusco pero no sabemos que repercusión tuvo en los otros centros del virreinato. Razonablemente podemos suponer que en Potosí ocurrió algo semejante, pues Diego Arzans, hijo del famoso cronista de Potosí, revindica a los indios, y para hacerlo cita a algunos tan famosos como el escultor Tomás Tayru Tupac, y así nos dice en el año de 1737:

> *En Cuzco se hallan otros famosos pinceles, aventajándose a todos un indio comunmente conocido como Tomasillo. De suerte que a cuanto se aplican tanto saben y aprenden, sin que se les haga nada dificultoso labrando y esculpiendo en todos metales y maderas*[8].

Tayru Tupac ya había muerto en 1719 pero su arte aún se recordaba en todo el virreinato.

10

▲ Fig. 10. La huida a Egipto. Francisco Serrano. Óleo sobre lienzo. Hacia 1663. Iglesia de Tinta, Cusco.

◀ Fig. 11. Sueño de las armas. Serie de la vida de San Francisco de Asis Francisco de Escobar. Óleo sobre lienzo. 1671. Convento de San Francisco, Lima.

▼ Fig. 12. La tentación. Serie de la vida de San Francisco de Asis. Andrés de Liébana. Óleo sobre lienzo. S. XVI (tercer cuarto). Convento de San Francisco, Lima.

Los indígenas son de fácil identificación en cuanto a su origen, no así los criollos, generalmente reputados como *españoles*; más difíciles de identificar son los mestizos que, según las circunstancias, trabajarían indistintamente con uno y otro grupo.

Los pintores españoles en Lima durante el siglo XVII

Entre los españoles están los maestros que redactan las ordenanzas del gremio en el Cusco, que, como en Lima, tenían por objeto preservar el oficio de inescrupulosos comerciantes que contrataban pintores a destajo y por bajo precio, para revender sus obras. El gremio daba las reglas para el ejercicio del arte y mediante un examen actualizaba una pintura que, derivada del manierismo, caminaba por rutas inesperadas. En Lima encabeza el gremio Francisco Serrano (fig. 10), quien nace en un pueblo de Extremadura (1599), estaba activo en aquella en 1649 promoviendo la formación del gremio de pintores junto a Juan de Arce y Bartolomé Luys. Muere poco después de 1664, año en que trabaja para el pueblo indígena de Tinta (Cusco) pintando una serie sobre la Vida de la Virgen[9].

Al gremio de Lima perteneció Francisco de Escobar (fig. 11), probablemente criollo, quien era uno de los cuatro maestros que en 1671 se hizo cargo de los lienzos del claustro de San Francisco de Lima. Entre los otros tres pintores que trabajaron con él estaba Diego de Aguilera, que declara ser español, aunque esto no indica que sea peninsular. Probablemente era criollo el tercer maestro, Pedro Fernández de Noriega; y finalmente está el esclavo Andrés de Liébana (fig. 12), quien forma parte del grupo, en el cual no está por cuenta propia sino por la de su amo, ya que las ordenanzas prohibían que los negros ingresaran en el gremio de pintores. Los lienzos de San Francisco de Lima, bien documentados y con autores conocidos, muestran lo que era la pintura barroca limeña en pleno siglo

▲ Fig. 13. La aparición de la Virgen a San Ignacio de Loyola. Juan de Valdés Leal. Óleo sobre lienzo. Entre 1665-1669. Iglesia de San Pedro, Lima.

XVII, deudora todavía de la pintura de Zurbarán e influenciada por los grabados de Rubens. Es anterior al momento en que la escuela sevillana fue moldeada hacia un barroco triunfante, menos doliente y oscuro; lo que se evidencia en la obra de Juan de Valdez Leal (fig. 13) el cual envía para la iglesia de San Pedro de Lima, una serie sobre la Vida de San Ignacio.

En San Francisco se trabajaba en equipo, con igualdad entre los artistas participantes, pues a cada cual se le asigna un lienzo del claustro, con una iconografía que era regulada por los grabados que los mecenas daban a los pintores. Es posible que Aguilera coordinara el trabajo y, en cierta manera, se responsabilizara de él, pues recibe un pago mayor; pero, en todo caso, esta pintura y toda la que se practica en el Virreinato del Perú, no permite licencias ni innovaciones; sus cultores son poco afectos a los liderazgos y no se inclinan ante la fama de un artista, de manera que el arte que producen muestra una continuidad casi uniforme, con pocos altibajos.

En la Lima barroca no se puede menos que mencionar a Juana Valera, viuda del capitán José de Mujica, que a su muerte dejó varios lienzos pintados por ella: doce telas de los Infantes de Lara de cuerpo entero, otros tantos de ángeles, una Concepción, un Cristo, y 24 lienzos con frutas[10]. El caso de Juana Valera es similar al de la hija del pintor cusqueño Marcos Ribera, que también es pintora y recibe discípulos en su

taller. La participación de las criollas en la vida civil es un aspecto poco conocido del barroco en cuya época pudo darse una Monja Alférez, y varias damas potosinas que, según Arzans, salían vestidas de hombre buscando aventuras.

▶ Fig. 14. Conversión de San Pablo. Martín de Loayza. Óleo sobre lienzo. Hacia 1663. Iglesia de nuestra Señora de la Merced, Cusco.

Los artesanos negros

Los africanos entran muy temprano al trabajo artesanal, sobre todo en las ciudades de la costa. Harth-terré se ha ocupado del tema, aunque incide sobre todo en aquellos que trabajaron en arquitectura[11]; la mayoría de ellos ocupaba puestos subalternos pero algunos destacan, tal el caso de Santiago Rosales, quien era cuarterón, jurídicamente mulato libre, el cual trabaja en Lima. Hombre múltiple, era alarife y relojero, y en el inventario de sus bienes (1759) muestra que tenía en su biblioteca varios libros relacionados con su actividad, entre ellos el libro de *Fortificaciones* de Luis Collado, el tratado de *Carpintería de lo Blanco* de López de Arenas, un *Regoli delle cinque ordine di architecttura* de Jacopo Barozzi más conocido como el *Vignola*, el *Trattato di architecttura* de Sebastiano Serlio en la traducción de Francisco de Villalpando, el libro del *Quilatador de oro y plata* de Juan Arfé, y el *Curso de Arquitectura* de Jacques François Blondel, más el *Diálogo de la Pintura* de Bartolomé Carducho[12]. Rosales hizo algunos retablos, entre ellos uno para las Descalzas de San José de Lima, con varios bultos de talla y varias pinturas.

Hubo en Lima otros maestros de origen africano como Rosales, aunque no tan ilustrados como él, tal el caso de Cristóbal Albaro, pardo libre, que tenía su taller en la plazuela de San Agustín, y Francisco Araujo, quien hacia 1750 hizo algunas obras para el Santo Oficio. Más numerosos eran los artesanos negros en el norte, llegando a adquirir gran notoriedad Evaristo Noriega, quien trabaja en el pueblo de Guadalupe, cerca de Trujillo. Como arquitecto Noriega explica en un documento las proporciones que aplicó al trazar la iglesia, citando el tratado de arquitectura de Pollío Vitruvio varias veces[13]. Noriega, que trabaja en 1799, año en que el neoclasicismo había sustituido al barroco, nos muestra cómo la información técnica vuelve a cobrar vigencia en el siglo XVIII, y cómo los artesanos, ya fueran negros, mestizos o criollos, la utilizaban.

Cusco, españoles y criollos en el siglo XVII

Los artistas españoles que dejan Lima rumbo a la sierra y el altiplano se encuentran con un panorama diferente, pues allí las preferencias en materia de arte se aferraban a lo ya conocido, y de admitir novedades se iban por lo exótico, *lo curioso*, como indican algunos contratos. Cuando Serrano llega al Cusco, Riaño estaba en el ocaso de su vida y probablemente se trataron, pues ambos venían de Lima, y aunque su formación era similar, trabajaron todavía dentro del marco manierista. Serrano estaba más informado de las novedades, y, como vimos, junto con un grupo de pintores *españoles* organiza un gremio similar al de la capital del virreinato. Este gremio era el que de alguna manera continuaba con la estética occidental, ya que pedía a sus examinados el dibujo de la figura humana y el conocimiento de los órdenes clásicos[14].

Los pintores que estaban en el gremio cusqueño eran originalmente españoles, criollos, mestizos e indios, pero, como veremos luego, esta convivencia se rompió. Entre los *españoles* estaban Martín de Loayza, Juan de Calderón y Marcos Ribera, todos plenamente imbuidos del barroco en boga, a la manera española. Martín de Loayza (fig. 14) está documentado desde 1648 hasta 1663. Entre sus obras identificadas está un retablo de la iglesia de La Merced del Cusco, con varias pinturas, entre ellas la

SAVLE SAVLE QVID ME PERSEQVERIS

conversión de San Eustaquio y San Pablo, más varios mártires. Estas pinturas, no sólo por su temática, sino por su calidad y realización, están dentro del barroco. Mäle al estudiar el barroco dice:

En este trágico siglo XVI en el que la sangre no cesaba de correr en Europa y en las dos Indias, y en el que el tiempo de las antiguas persecuciones parecía haber vuelto, el pensamiento del mártir estaba presente en muchas almas. Santa Teresa niña y su hermano habían huido de la casa paterna para ir en busca de suplicios en tierra de moros[15].

En otra parte señala: *Los mártires del Japón llegaron a ser inmediatamente célebres. Cada uno de las dos órdenes (jesuitas y franciscanos) hizo representar a los suyos.*

Este espíritu, que Mäle tan acertadamente describe, estaba presente en la obra de Loayza y en todo el Perú; así Pardo Lagos firma un lienzo que se guarda en la Recoleta de Cusco sobre los Mártires del Japón, y José de Espinoza (fig. 16) pinta la vida de Santa Teresa en la misma ciudad, donde podemos ver la escena descrita de la santa niña buscando el martirio.

También respondía a la misma estética la obra de Juan de Calderón (fig. 15), quien pinta para la Merced en 1660 otro retablo, el de la Soledad, con escenas de la pasión. Es dorador pero se le piden pinturas, entre ellas un Cristo recogiendo sus vestiduras digno de mención por el tratamiento de la luz. El pintor pone el rostro en sombra total, iluminando tan solo el cuerpo desnudo. Calderón estaba activo entre 1649 y 1660; al igual que Serrano, venía de Lima, aunque no sabemos con certeza si era español peninsular o criollo[16].

Finalmente tenemos a Marcos Ribera (fig. 17), cusqueño de nacimiento y presumiblemente criollo, quien también trabaja para la Merced, cosa que no extraña, pues habiéndose caído casi toda la iglesia en el terremoto de 1650, la orden contrata a los artistas más acreditados para la nueva obra. Allí trabajó el entallador Martín de Torres, español, en obras de madera así como en la arquitectura en piedra, y son suyas la portada y el claustro[17].

Ribera trabaja entre 1660 y 1704, año de su muerte; tuvo ocho hijos, y la mayor llamada Leonor, recibió las letras de un *maestro escolero* de nombre Juan Vidaurre, y después de enviudar de un Salas y Valdez se hizo pintora, y como tal la conocemos recibiendo un discípulo a quien, además de enseñarle el oficio debía impartirle los conocimientos de la doctrina cristiana.

En 1660 Marcos Ribera contrata con los caciques del pueblo de Tinta para pintar la vida de San Juan Bautista que hoy adorna el presbiterio de la iglesia. Vale la

◄ Fig. 15. Cristo recogiendo sus vestiduras (detalle). Juan de Calderón. Óleo sobre lienzo. Hacia 1660. Iglesia de Nuestra Señora de la Merced, Cusco.

► Fig. 16. Santa Teresa y su hermano se encaminan a tierra de moros. José de Espinoza de los Monteros. Óleo sobre lienzo. Hacia 1682. Convento de Santa Teresa, Cusco.

pena detenerse en estos cuadros que sintetizan el gusto del barroco por la muerte y el martirio. La degollación del santo es una excelente pintura donde la cabeza, sangrante y esbozada, tiene el claroscuro característico del estilo. Es similar la degollación del Obispo opuesto a la orden, en la serie de San Francisco del convento del Cusco, serie en la que intervino Ribera (1667); el cuadro indicado es de su mano[18].

La temática barroca del martirio está muy presente en la obra de Ribera, quien también es autor del San Bartolomé de la Catedral de Chuquisaca (Bolivia), firmado al reverso, cuadro que pintó en base a un conocido grabado de José de Ribera llamado el Spagnoletto. Este mismo espíritu prima en el contrato que Marcos Ribera cumple para los jesuitas (1694) con una temática referente al Sagrado Corazón. Las pinturas, no identificadas, responden a los siguientes temas específicos:

> *Santa Gertrudis trocando su corazón con Cristo, Santa Catalina de Siena en la misma forma, Santa Teresa pasándole el corazón con un dardo de fuego un Serafín, Santa Rosa con el Niño Jesús que le quita la corona de espinas y clavos y le pone otra de rosas, San Bernardo chupando del costado de Cristo, Santa Ludgarda, monja bernarda del císter en la misma forma*[19].

Santiago Sebastián en su obra *Contrarreforma y barroco* llama la atención sobre el tema del corazón en la pintura barroca hispana, en el acápite *Simbolismo espiritual del corazón*. Allí nos habla del libro del jesuita Vega *El corazón del hombre*, ilustrado

16

▶ Fig. 17. San Pedro Nolasco es llevado por los ángeles. Marcos de Ribera. Óleo sobre lienzo. 1666. Convento de la Virgen de la Merced, Cusco.


Vispera de la Purificasion
de Nuestra Sª dormido el campa
nero, ahora a tocar a Maytines, en el
raiso del conbento de Barcelona, porq este
sueño fuese todo vn extasi de misterios, en
fermo de la gota Nolasco oyo acordes musi
cas en el coro, eran Angeles los q suplian y ve
ricos de nuestro auito llenaban las sillas de los
Religiosos Mercenarios, cuia capilla asi estimaban esos espiritus Soberanos, siendo sus
voses, de este honor la fama, que pregonan
do este prodigio en sus sien lenguas al mu
do, bajaron asimesmo del cielo los espi
ritus que asisten al trono, y lleuaron en
Palmas al coro al Patriarcha enfermo, por
que ni piedra la mas pequeña el pie le ofen
diese, ni gota que dase de los dolores de
Nolasco, que no andubiese con ella ama
nos el cielo, acarisiandole Nuestra Madre
y Señora en su regaso aquella noche,
las tres horas, que duraron los Maytines, que cantaban como vnos Angeles
los que por dicha nuestra pare cie
ron frayles Mercenarios, hasiendo gu
la del blanco escapulario no estar
sola sino muchas, porq saben esos
cortesanos, q el mejor disfras pa
Nuangelo, buena es el auito de M

◀ Fig. 18. Aparición de la Virgen a San Felipe Neri. Basilio de Santa Cruz Pumacallao. Óleo sobre lienzo. Entre 1691 y 1693. Catedral de Cusco.

▶ Fig. 19. Decapitación de San Laureano. Basilio de Santa Cruz Pumacallao. Óleo sobre lienzo. 1662. Iglesia de Nuestra Señora de la Merced, Cusco.

con grabados, el cual sirvió para incentivar entre los jesuitas el culto al Sagrado Corazón.

Un aspecto interesante en el contrato de Tinta, parroquia en la que también pinta el español Francisco Serrano, es que los artesanos no desprecian ser *obreros* al servicio de los indios, si estos pagan y se comportan como hidalgos.

Ribera es uno de los pintores más representativos del barroco cusqueño; vivió en una época dominada por el mecenazgo del obispo Mollinedo y Angulo, hombre totalmente identificado con la estética de la época. Sabemos que este obispo conoció muy de cerca a Calderón de la Barca, al extremo de prologar uno de sus libros[20]. Mollinedo vive en el Cusco entre 1673, año de su arribo a la ciudad inca, y 1699, año de su muerte. Lleva consigo al Cusco cuadros ya barrocos, como los de Sebastián de Herrera (1619-1671), Eugenio Caxés y Juan Carreño, que los pintores locales vieron y que seguramente fueron para ellos *modelos* a imitar.

Los pintores indios durante el mecenazgo de Mollinedo

No sabemos con certeza si Mollinedo trabajó con artistas españoles y criollos, aunque es probable que así fuera; lo que sí está fuera de toda duda es que trabajó con artistas indios: Basilio de Santa Cruz (fig. 18) y Tomás Tayru Tupac. El primero pintó para la catedral firmando el San Isidro Labrador, patrono de Madrid, y son suyas las pinturas del crucero, muy próximas a la escuela madrileña, como la *Aparición de la Virgen a San Felipe Neri*, iconografía plenamente barroca desarrollada dentro de asombrosas perspectivas arquitectónicas. Pertenecen a la misma mano, y son atribuibles a Basilio Santa Cruz Pumacallao, los retratos de Mollinedo frente a la Virgen de Belén, patrona del Cusco, y el de los reyes Carlos II y su esposa frente a la Virgen de la Almudena, patrona de Madrid.

Menos afortunados en la realización de sus obras fueron otros indígenas que también trabajan en la Catedral, como Antonio Sinchi Roca, quien firma la serie de los cuatro evangelistas y los cuatro doctores de la Iglesia. De Sinchi Roca conocemos un contrato firmado en 1698, por el que pinta para el mercader Juan Sicos, junto con Bernabé Nina, un gran lienzo que merece recordarse, pues nos muestra una iconografía característica de la escuela cusqueña: *La Concepción rodeada de los quince misterios del Rosario*. El texto del contrato del cual citamos la parte pertinente dice:

> *a los dos lados de dichos misterios los atributos en las manos de ángeles que guarnezcan la dicha pintura y todo el ropaje de dichos ángeles y el de la imagen de Nuestra Señora ha de estar todo realzado en oro y tambien los resplandores de la dicha imagen*[21].

19

Otro de los artistas que trabajó con Mollinedo fue el escultor Tomás Tayru Tupac, a quien encargó la talla de la Virgen de la Almudena. Al respecto Angulo Iñíguez publica un documento del Archivo de Indias donde leemos, en referencia a la traza y montea de la iglesia del Hospital de San Pedro del Cusco:

> *era obra de un yndio noble de la descendencia de los yngas, aunque no se la haya querido dar a nayde* [sic] *a nosostros nos la ha entregado para remitirla a V.M. Llámase don Juan Thomas Tuiry Tupa y es yngeniosísimo en la escultura arquitectura ensambladura y tambien en dorar sin auer tenido mas maestro que a los libros y dibuja con primor*[22].

Antes de tratar de los demás pintores indios que realizaron su obra en esta época, conviene recordar que es Mollinedo quien encarga la serie del Corpus que se encontró en la parroquia de Santa Ana y que hoy está en el Museo Virreinal del Cusco[23]. Mollinedo figura en dos cuadros, los de inicio y fin de la procesión. Los lienzos del Corpus iconográficamente son los más importantes del Cusco en cuanto a documentación de la ciudad y sus costumbres, y en ellos, además del retrato del obispo Mollinedo, está el retrato de Carlos II y una serie de ángeles, iconografía que empieza a popularizarse en la zona. Los cuadros de la *Procesión del Corpus* se han atribuido originalmente a Diego Quispe Tito, pero no hay constancia de que este maestro trabajara para Mollinedo; en la catedral, de su mano, sólo está la serie del Zodiaco, firmada en 1681. La serie es muy dependiente de la escuela flamenca y no sigue el gusto de la pintura madrileña, que es la

▼ Fig. 20. Ángel haciendo música frente a San Francisco. Juan Zapata Inga. Óleo sobre lienzo. Entre 1668 y 1684. Museo de San Francisco, Santiago. Chile.

20

que presumimos predominaba en las obras encargadas por Mollinedo. Por ello creemos que es mucho más probable que los cuadros del crucero de la catedral hayan sido pintados por Santa Cruz Pumacallao, más pegado a la escuela madrileña, que era del gusto de Mollinedo, y no por Quispe Tito quien responde a una estética diferente.

Basilio de Santa Cruz era indio ladino en lengua española, quien siendo aún oficial, pintó en 1661 una serie de 12 ángeles y 12 vírgenes. En 1662 firma el San Laureano de La Merced (fig. 19), donde el santo, según la leyenda áurea, fue decapitado; el pintor nos lo muestra con la cabeza entre las manos. En 1667 Santa Cruz pinta una parte del claustro de San Francisco, firmando en el lienzo que representa la muerte del santo.

Con Basilio Santa Cruz se vincula a Juan Zapaca Inga, quien es uno de los firmantes de la serie de la vida de San Francisco pintada para el convento de la orden en Santiago de Chile. La relación viene tanto en la fecha, pues Zapaca Inga firma en 1684 cuando Basilio Santa Cruz estaba en plena actividad, así como en la temática, pues ambos copian los mismos grabados para realizar la serie de la vida de San Francisco; la del primero con destino a Santiago de Chile, y la de Santa Cruz para el mismo Cusco. La firma está en el entierro y la muerte del santo respectivamente. La dificultad para estudiar la serie del Cusco hace muy difícil una comparación estilística; pero dado que ambos artistas trabajaron en esta ciudad para los franciscanos era inevitable que existiera una relación entre ellos.

Juan Zapaca (figs. 20, 20a) se titula *Inga* y tiene una firma caligráfica con un pájaro, que Martín Soria piensa puede ser la rúbrica. Sin embargo, es posible que sean calígrafos y escribanos quienes preparen los letreros de los lienzos y las señales que éstos tienen al pie, las cuales suelen representar querubines, pájaros y, más raramente, camélidos; pero no se descarta la posibilidad de que cada pintor trabajase con un calígrafo particular. El mismo pájaro caligráfico que se ve junto a la firma de Juan Zapaca Inga está en el lienzo que representa al *Ángel haciendo música para consolar a San Francisco*, por lo que este lienzo se le atribuye.

Los trabajos de Santa Cruz Pumacallao (fig. 21) y Sinchi Roca en la Catedral del Cusco nos alertan sobre la importancia que habían adquirido los pintores indios en el último tercio del siglo XVII. Sin duda, el antecedente más notable de estos maestros es Diego Quispe Tito (fig. 23), quien ha recibido la máxima atención de parte de los estudiosos, desde los tiempos en que Uriel García se interesó por la pintura cusqueña. No podemos dejar de mencionar la labor de Don Teófilo Benavente, quien investigo mucho sobre los artistas indios, muy especialmente Quispe Tito. Cornejo Bouroncle, al publicar los documentos existentes en el Archivo de Cusco sobre artistas, menciona a los artistas indios con gran precisión; sin embargo su interés es general, pues igualmente se ocupa de españoles, criollos y mestizos. Quispe Tito no ha sido encontrado en los documentos, pero las numerosas firmas que hay en su producción pictórica permiten hacer un seguimiento de su obra.

Quispe Tito nació en 1611 y la última fecha conocida es la de la firma de la serie del Zodiaco, hoy en la catedral del Cusco, en la cual se lee 1681. La fecha de nacimiento y condición de Quispe Tito la conocemos gracias al cuadro de *Jesús entre los doctores*, que se conserva en el Museo de Moneda de Potosí. Allí en un libro caído se lee *Dego Quispi Titu –Inga inbento– del año –D. 1667– edad 56*. Este lienzo forma parte de una serie sobre la *Vida de la Virgen*, hoy perdida, de la que queda, en el mismo Museo de la Moneda, este cuadro y el de los *Desposorios* (fig. 22). La importancia de Quispe Tito está en que gracias a su obra se pueden detectar las primeras alteraciones de los

► Páginas siguientes:
Fig. 21. Procesión del Corpus Christi (retorno a la catedral). Atribuido a Basilio de Santa Cruz Pumacallao. Óleo sobre lienzo. S. XVII (tercer cuarto). Museo de la Catedral de Cusco.

modelos grabados de los que se servían los pintores. Añade ángeles, y todos los paisajes son verdes y floridos aunque en el original grabado estén en pleno invierno, y son el ámbito por donde pasean vírgenes y santos; es el sentir andino que concibe el prometido *cielo* como la imagen de un paraíso lleno de verdor[24].

Quispe es autor de la *Ascención*, lienzo firmado que dona a la parroquia de San Sebastián de la cual era feligrés. Allí pinta la serie de la vida de San Juan Bautista (1663), lienzos que copian grabados de Stradanus y los Galle. La Salomé danzando no puede ser más discreta, como correspondía a una dama de la alta aristocracia virreinal. También pinta hacia 1667, en la misma parroquia, dos lienzos sobre el martirio de San Sebastián, pinturas que encargan los caciques Joseph Chalco Yopanqui y Juan Tecsetupa, quienes también encargan el retablo que doraría otro artista indio, Tomás Tayru Tupac. Una simple mirada a la obra de Quispe Tito muestra cuán distante estaba de sus colegas *españoles*, como Ribera y Loayza; no hay en su pintura ni dramatismo ni claroscuro, sino un gusto por lo anecdótico debido a su contacto con las composiciones flamencas, y una libertad muy grande en la ejecución, que es un tanto arcaica e inicialmente responde al estilo manierista. Cronológicamente Quispe Tito es un barroco pero estilísticamente es el creador de una pintura diferente.

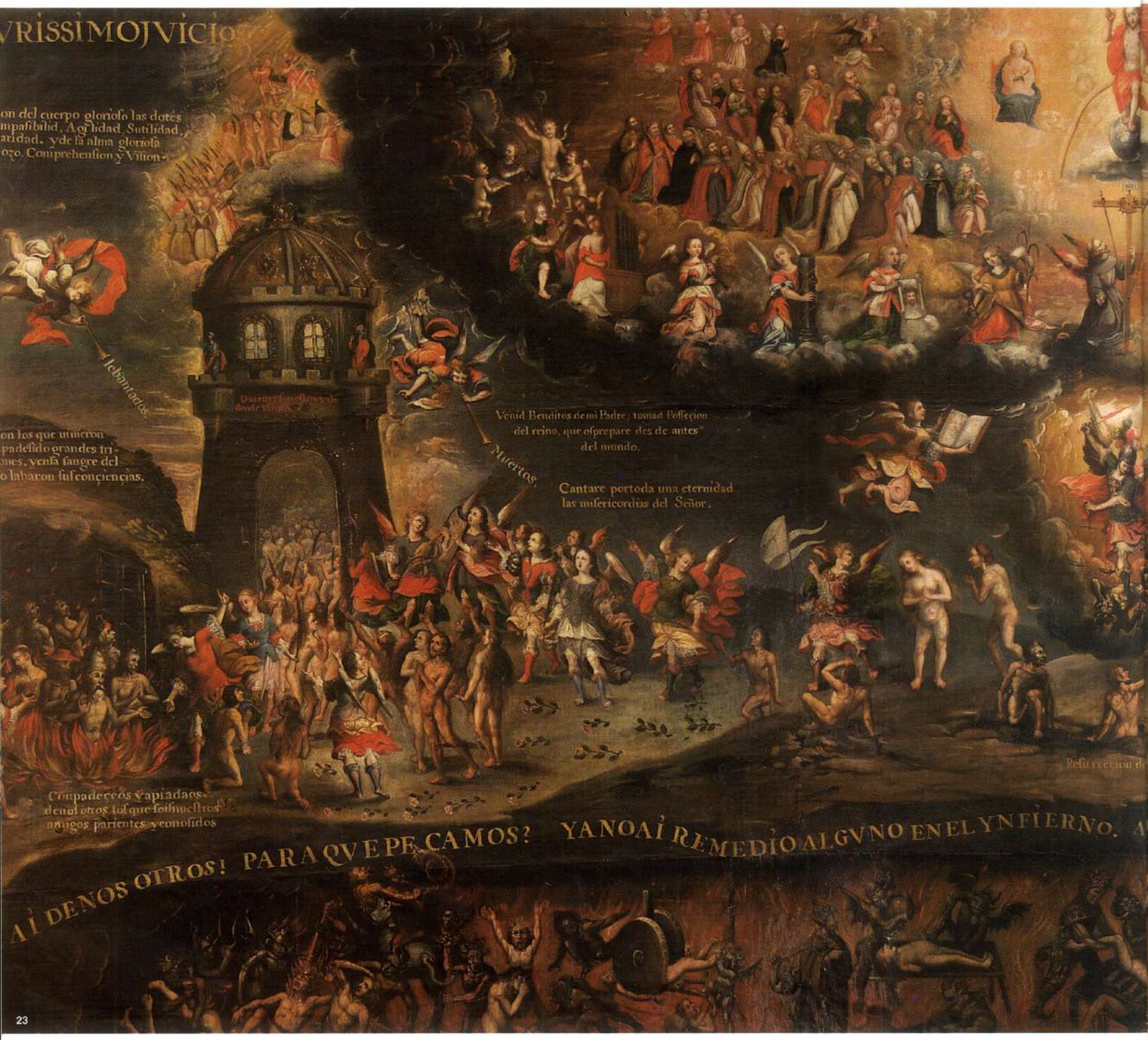
Contemporáneos de Quispe Tito y Santa Cruz Pumacallo son importantes pintores indios de la escuela cusqueña, como los ya mencionados Antonio Sinchi Roca de Maras y Juan Zapaca Inga. El fin de siglo marca la primacía de los pintores indios, todos ellos muy famosos y con encargos significativos. Junto a los mentados está Francisco Chihuantito (fig. 28), que trabaja en el pueblo de Chincheros firmando un lienzo sobre la Virgen de Monserrat, patrona del pueblo, lienzo en el que por primera vez se introduce un paisaje local. Está fechado en 1693. En este lienzo se ve la iglesia del pueblo con su doble atrio, por el superior pasan las autoridades eclesiásticas, concretamente el cura y sus acompañantes, y por la plaza contigua pasa el cacique. Iconográficamente este lienzo es importante pues señala la tendencia a colocar las escenas religiosas, vengan de donde vengan, en un contexto andino. Esta característica la vemos también en un lienzo de Isidro de Moncada sobre la vida de San Francisco y en otro de Basilio Pacheco (fig. 24) sobre la vida de San Agustín. Ambas pinturas ya son del siglo XVIII.

Los conflictos gremiales

Las diferencias que se perciben en el arte entre españoles e indios se acentúan con las de carácter laboral que estallan en 1688. Entre los *españoles*, nombre genérico que también comprende a los criollos, estaban José Espinoza de los Monteros, Marcos de Rivera, Lorenzo Sánchez de Medina y Gerónimo Málaga. Estos se dirigen al corregidor para comunicarle que harán el arco del Corpus correspondiente a su gremio con exclusión de los indios[25]. Esta obligación de levantar los arcos en Corpus Christi era de rutina para todos los gremios y comprendía tanto a pintores indios como españoles, los cuales se hallaban agrupados desde las ordenanzas de Lima de 1649.

Por una comunicación anterior nos enteramos de que los indios habían tenido con los españoles *palabras provocativas*. Los españoles en su memorial se quejan a su vez de que los indios son gente que *acostumbra embriagarse* y que levanta *testimonio y juramentos falsos*. Además algunos pintores españoles eran denominados *capataces*, vale decir que subcontrataban a indios para que les ayudasen. Los *españoles* no tuvieron más remedio que ofrecer *la restitución de lo que dicen ellos... y estamos prestos así mesmo a pagar la pena....* En vista de la no solución del problema la autoridad tuvo que zanjar la cuestión con la división del gremio: *que los dichos indios hagan un año el arco triunfal y otro año los españoles.*


22



◀ Páginas anteriores:
Fig. 22. Los desposorios de la Virgen.
Diego Quispe Tito. Óleo sobre lienzo.
Hacia 1667. Museo de la Moneda, Potosí.
Bolivia.

▲ Fig. 23. Juicio final. Diego Quispe Tito. Óleo sobre lienzo. 1675. Iglesia de San Francisco, Cusco.

Con los escasos datos que tenemos no podemos juzgar a fondo el problema pero el hecho es que a partir del año 1688 existieron dos agrupaciones de pintores, por un lado los españoles, unidos a doradores y escultores, que eran unos veinte, y por otro lado los indios, cuyo número es difícil de estimar, pero que ciertamente superaba esa cifra. De esta manera la actividad pictórica se realizó a partir de entonces no solamente por dos grupos distintos sino también en dos líneas diferentes. La razón es obvia; hasta entonces la tendencia estética había sido dada por los españoles y por las reglas que regían el arte en la península, pero a partir de 1688 los pintores indios exploraron un camino propio, y si bien siguen la copia de grabados y usan procedimientos técnicos aprendidos de los europeos, la tendencia estética está librada a su criterio.

En 1704 el gremio de *españoles* se sigue rigiendo por las ordenanzas que se habían redactado para el Cusco a imitación de las de Lima; en cambio el grupo de indios y mestizos prescinde de esta modalidad. Son muchos los que empiezan a trabajar libremente, y buena parte de ellos caen en manos de mercaderes, sean estos caciques o simples dueños de recuas.

En 1704 el Maestro Mayor Juan Esteban Alvarez pide que *no se hagan pintores, escultores ni arquitectos sin que tengan exámen de aprovación expresando la costumbre que en esto hubiera habido*[26]. Hace referencia a las ordenanzas de Lima. Pero desde entonces la regulación del ejercicio artístico se torna difícil ya que las dispo-

▼ Fig. 24. Vida de San Agustín (entierro del santo). Basilio Pacheco. Óleo sobre lienzo. Entre 1742 y 1746. Convento de San Agustín, Lima.

siciones del gremio no eran acatadas, y a fines de siglo el Maestro Mayor de pintores y escultores reclama acerca de los maestros altareros que por entonces trabajaban en el Cusco; dice que éstos declaren y manifiesten si tienen título para hacerlo. Esta situación llega al extremo el año de 1810 cuando el gremio contaba con un solo maestro pintor, al tiempo que Berrío, Maestro Mayor, se queja de la escasez de pintores agremiados, y advierte sobre el crecido número de personas que ejercen este oficio sin licencia[27].

En cuanto a los pintores indios tenemos noticia de que en 1786 aparece un expediente firmado por don Simón Zevallos, *cacique del gremio de plateros, pintores y otros*. Esta noticia muestra la existencia de un gremio paralelo donde no están ni escultores ni arquitectos pero sí plateros, a cuya cabeza no figura un Maestro Mayor sino un *Cacique del Gremio*. Quizá debamos pensar que los indígenas pintores disidentes se habían agrupado en esta forma.

El siglo XVIII en la pintura cusqueña

A partir de la división gremial de 1688 aparece en el Cusco una pintura formalmente peculiar y una iconografía nueva. Estas características se empiezan a formar cuando Quispe Tito estaba activo y se aparta de los grabados flamencos que le servían de modelo. En cuanto a la iconografía propiamente andina, Basilio Santa Cruz pinta una serie de ángeles, Sinchi Roca contrata una Virgen sobredorada con los misterios del rosario alrededor, y Chihuantito incorpora el paisaje local en el lienzo que pinta para la iglesia de Chincheros. Es en 1723 que Pablo Chili Tupac (fig. 26) pinta una Virgen de Pomata, iconografía propia de los pueblos del lago Titicaca, que incorpora al repertorio de los pintores cusqueños. En 1721 aparece con Agustín de Navamuel, indio natural de la parroquia de San Cristóbal, la primera constancia de una pintura que responde a lo que Rowe llamó el *nacionalismo inca*. Un contrato indica que este maestro debía pintar los doce reyes incas y las doce ñustas, con todos sus atributos, y estos lienzos debían ir *perfilados* de oro y ser iguales a los que el mismo pintor había hecho para el virrey. Seguramente se trata

▲ Fig. 25. San Pedro de Alcántara predicando en la plaza del Cusco. Francisco de Moncada. Óleo sobre lienzo. Hacia 1750. Museo de San Francisco, Santiago. Chile.

▶ Página siguiente:
Fig. 26. Virgen del Rosario de Pomata. Pablo Chili Tupac. Óleo sobre lienzo. 1723. Museo Histórico Regional, Cusco.

26

▲ Fig. 27. La Virgen de la Merced con San Pedro Nolasco, San Juan de Dios y San Francisco de Paula. Mauricio García. Óleo sobre lienzo. 1752. Museo de la Moneda, Potosí. Bolivia.

▲ Fig. 28. Virgen de Montserrat. Francisco Chihuantito. Óleo sobre lienzo. 1693. Iglesia de Chincheros, Urubamba. Cusco.

▲ Fig. 29. Las letanías de la Virgen, *Speculun Justitiae* con Narciso contemplándose en las aguas. Marcos Zapata. Óleo sobre lienzo. S. XVII (tercer cuarto). Catedral, Cusco.

▲ Fig. 30. Virgen de la Candelaria. Antonio Vilca. Óleo sobre lienzo. S. XVIII (tercer tercio). Museo de Santa Catalina, Cusco.

del Virrey Diego Rubio Morcillo de Auñón quien, como sabemos, encargó a un tal Cuevas grabar la serie de los reyes incas seguida por la de los reyes de España[28]. La iconografía de los incas tuvo muy larga duración, pues se seguían pintando hasta muy entrado el siglo XIX, aunque después de la independencia se suprimieron en las composiciones los reyes españoles de la serie conjunta que mandó a grabar Morcillo. Por testimonio de Sartiges sabemos que eran indios quienes hacían este tipo de pinturas.

Contemporáneo de Navamuel es Basilio Pacheco, cuya serie sobre la vida de San Agustín (1738), copiada de los grabados de Bolswoert, puede verse hoy en el claustro de la orden en Lima. En el lienzo del entierro está el autorretrato del autor, que, al parecer, era mestizo. Esta composición incluye el paisaje urbano local, pues sustituye el fondo flamenco por la plaza del Cusco con la catedral al fondo. Un caso similar es el del pintor Isidro Francisco de Moncada (fig. 25) (activo entre 1757 y 1771), al que ya hemos hecho referencia. Este deseo de colocar las escenas religiosas en un

◀ Fig. 31. Patrocinio de San José (detalle). Gaspar Miguel de Berrío. Óleo sobre lienzo. S.XVIII. Museo de la Casa de la Moneda, Potosí. Bolivia.

▶ Fig. 32. Virgen de Sabaya. Luis Niño. Óleo sobre lienzo. S.XVIII. Museo de la Casa de la Moneda, Potosí. Bolivia.

contexto andino tuvo cultores fuera del Cusco, así en Potosí el pintor Mariano Balcera coloca a Cristo con la cruz a cuestas, seguido por su madre y otros personajes, en plena plaza de la villa imperial, desde donde se divisa el Cerro Rico[29].

A mediados del siglo XVIII toda la pintura cusqueña estaba en manos de indígenas, los más conocidos son: Mauricio García (fig. 27) (activo entre 1754 y 1757) y Marcos Zapata (activo entre 1755 y 1773). El primero es importante por los contratos que tiene con los mercaderes, quienes llevan las obras de García a las tierras altas, vale decir a las ciudades mineras de la Audiencia de Charcas (hoy Bolivia). Las pinturas firmadas por este pintor que han llegado hasta nosotros son de muy baja calidad, pero en los contratos se habla de dos tipos de pintura: *ordinaria de la tierra y fina, brocateada*. Los lienzos firmados que se han encontrado pertenecen al primer tipo.

Retrato de la Milagrosa Ymagen de Nra. S.ra de Sabaya de la Prouincia de Caranqas Vna de las que embio el S.r emperador Carlos: quinto desde Roma con el descubrimiento de estos Reynos. De cuias portentosas maravillas participan todas las que se le encomiendan:

33

◀ Fig. 33. Virgen del Rosario con Santa Rosa y Santo Domingo. Luis Niño. Óleo sobre lienzo. 1778. Museo de Arte, Lima. Donación José Antonio de Lavalle.

Zapaca (o Zapata) tiene su principal obra en la serie de las Letanías en la Catedral del Cusco (fig. 29). La pintura de este maestro pertenece al barroco declinante, tiene una policromía pobre en base a azules y rojos, y es una pintura muy *lavada*, similar a la de otro indio, Antonio Vilca (fig. 30), de quien también se conoce una serie de las Letanías, tema de moda en la segunda mitad del siglo XVIII. Vilca tambien pinta la Virgen de Belén con vistosos mantos de flores, muy peculiares de su estilo. El último de los indios de fines del barroco es Ignacio Chacón, quien tiene obras identificadas en el Convento Franciscano de Ocopa.

La pintura cusqueña, como lo certifican muchos viajeros, siguió en manos de indios hasta el siglo XIX. Sartiges en 1834 dice: *Es demás decir que esta escuela (la cuzqueña) no existe más que de nombre, y que los únicos pintores del Cuzco son embadurnadores indios.*

El gusto por la pintura indígena en la capital del virreinato y en todo el territorio de su jurisdicción

En junio de 1713 Eugenio Mendo, dueño de recuas, lleva a Lima un importante envío de ochenta y dos cuadros que manda don Diego de Navia Salas de Valdés y Zárate, a don Bernardo Solís Bengoa, caballero del Hábito de Santiago[30]. El envío estaba destinado al comercio de Lima, que ya había sido invadida por la pintura cusqueña, cuya estética había conquistado la corte virreinal; además sus precios competían, con ventaja, con los de los pintores de la capital.

Esta demanda de obras de arte hizo necesaria una producción acelerada que se expresa en contratos masivos. Así aparece en abril de 1714 un envío de Cristóbal de Tapia *maestro pintor, vecino de Cuzco, obligado de dar y entregar al Licenciado Don Féliz Cortes...* veintiocho lienzos de diversos santos más una Vida de la Virgen. Se hace mención de que todos serán sobre soporte de cotense y con *perfiles en los ropajes y diademas*, lo que nos hace ver el terreno que ganaba para esa fecha el *brocateado* en oro[31].

En 1745 seguían los envíos de pintura cusqueña a Lima, pero en esta ciudad no sólo se disfrutaba de la pintura cusqueña sino de toda aquella que respondía a la estética indígena, pues también se recibían envíos de Potosí. En el siglo XVIII, en la villa imperial trabajaban con éxito el pintor indio Luis Niño y el criollo Gaspar Miguel de Berrío (fig. 31). Con respecto al primero el historiador Diego Arzans nos dice en 1737:

> *Al presente que esto se escribe se halla en esta Villa como natural de ella Luis Niño, indio ladino, segundo Xeusis, Apeles y Timantes, y es caso e notar que... pinta y esculpe con primor. Varias obras de sus manos labradas en plata, madera y lienzo han llevado a la Europa, Lima y Buenos Aires con aprobación general...*[32].

Luis Niño (figs. 32, 33) tiene dos obras firmadas representando *La Virgen de Sabaya*, patrona de los indios carangas. Su pintura es muy decorativa y está trabajada con sobredorado; es posible que la *Virgen del Rosario con Santa Rosa y Santo Domingo* del Museo de Arte de Lima sea de su mano, ya que el Arzobispo de Charcas Alonso Pozo y Silva, para quien Luis Niño trabajó, mandó a Lima obras de este maestro.

En la zona del lago Titicaca, incluyendo lo que hoy es territorio de Perú y Bolivia, trabajó el maestro Leonardo Flores (fig. 34) con contratos para las iglesias de Yunguyo, Italaque y la misma ciudad de La Paz, de la que era vecino. La pintura de Flores, y la de su seguidor Juan Ramos, responde en todo a los modelos que proporcionaban los grabados flamencos. Flores logra la vistosidad y ese aire de fantasía propio del arte andino, con la rica vestimenta tachonada de joyas, donde lo preferente son brocados

y armiños. La obra más importante de este maestro es *El pobre Lázaro y el rico Epulón* (Museo de la Catedral de La Paz). No se han podido identificar las pinturas documentadas que realizó para el pueblo de Yunguyo.

Las tierras altas, llenas de indígenas a causa del trabajo minero, también fueron una buena plaza para la pintura cusqueña, sobre todo Potosí y la Plata. Los pintores indios Agustín de Navamuel, Sebastián Quispe Brillante y Mauricio García llenan con sus obras estas ciudades. También llegan obras de indios cusqueños a Santiago de Chile, a Humahuaca (Argentina) y a muchos otros puntos en la zona meridional del virreinato.

En resumen, podemos decir que a través de la pintura, y muy especialmente a través del Cusco y Potosí, la estética indígena se impone. Las cifras que hasta ahora se conocen indican que en el siglo XVIII, en esta parte de los Andes, la mayoría de los pintores eran indios, los cuales trabajaron con una iconografía característica que incluía retratos de los incas, la incorporación del paisaje local a sus composiciones, la sustitución de los cielos con nubes por paisajes floridos, etc. El desarrollo de la escultura, aunque es similar, no llega a experimentar una transformación tan grande, pues la mayoría de los indígenas que trabajan en esta disciplina era *mano de obra* al servicio de los escultores españoles y criollos; sin embargo hay brillantes excepciones, como el inca noble Tomás Tayru Tupac, que trabaja en el

▼ Fig. 34. El pobre Lázaro y el rico Epulón. Leonardo Flores. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Museo de la Catedral de La Paz, Bolivia.

Cusco, y el propio Luis Niño, que tambien fue escultor y que trabaja en Potosí y Chuquisaca.

Escultura

La historia de la escultura propiamente andina se inicia con la imagen del Señor de los Temblores (fig. 36) de la Catedral del Cusco, que según la tradición, fue obsequio de Carlos V, dato que sólo nos sirve para ubicarla cronológicamente, ya que el estudio técnico realizado en la imagen indica que es obra local. El informe respectivo dice que para la ejecución del Cristo:

> *el escultor debió realizar un manequí de paja ... sobre la cual se aplicarían las primeras capas de tela encolada; una vez secas éstas, debió retirar la paja,... solamente en las manos y brazos encontramos elementos de madera...*[33].

Esto explica los términos de un contrato realizado por el escultor Diego Ortiz de Guzmán en 1573, para hacer un Cristo crucificado de bulto de estatura de hombre donde se pide el ruan y cañamazo que fuera necesario para ello. Ello indica que las primeras imágenes se hicieron con la técnica descrita. También parece que se usó alma de barro, pues Francisco Tito Yupanqui (fig. 35), al describir cómo hizo la imagen de la Virgen de Copacabana (1584), nos dice en su deficiente castellano:

> *nos poneamos a hazer el moldi di barro... si lo acabamos como oi y a por il mañana estaba quebrado, e dispoes lo tornamos hacer otra vez, y se tornaba a quebrar... y nos encomendamos para que este hechora se saliese bueno... y dispoes disto lo trabajamos con lienzo, y dispoes lo sacamos*[34].

Se entiende que el frío de Potosí rajaba el modelado inicial.

Tanto en el Cusco como en Potosí, entre los años de 1560 y 1590, nos encontramos con esta técnica que consiste en el armado de un alma, ya sea de barro o de paja, con soportes de madera y/o maguey, estructura sobre la que se modela con lienzo y yeso. Parte de la compleja técnica se ha conservado en la imaginería popular. Este tipo de escultura que conocemos desde el siglo XVI continúa durante todo el virreinato en forma paralela a la escultura de talla en cedro de tradición española, que tiene en Lima su principal centro de difusión.

Creemos que la técnica descrita tiene algunos antecedentes prehispánicos, aunque son pocas las imágenes incas *de bulto* que permiten una comparación. Pueden mencionarse algunas representaciones de pumas en piedra y alguna imagen de metal, como la del Punchao; más las pequeñas figuras de oro y plata, representando hombres, mujeres y camélidos, que se usaban como ofrenda y que tienen pocos centímetros de alto. En este caso las figuras humanas se representaban desnudas, pues eran *para vestir*. Si bien los incas difícilmente concebían la escultura de madera, no tenían dificultad para aceptar las de tejido, ya que algunas imágenes del Coricancha, concretamente aquellas que representaban al Sol y al Trueno, eran de tela. Las estatuas virreinales armadas en tela, como el Cristo Crucificado de la Catedral del Cusco, parecen responder a esta tradición anterior y a un gusto propio de los indígenas.

En escultura el arribo de Martín de Torres al Cusco (1631) señala un año clave para el inicio del barroco andino. El relieve había pasado de moda y ahora los retablos eran exclusivamente arquitectónicos y las esculturas eran de bulto entero y no solidarias de los retablos. En el segundo tercio del siglo XVII los retablos en el Cusco, como en otras partes del virreinato, son sólo el marco donde descansarán las imágenes, obra de los escultores.

◀ Fig. 35. Virgen de Copacabana. Francisco Tito Yupanqui. Escultura en madera y maguey. 1584. Santuario de Copacabana, Bolivia.

▶ Fig. 36. Cristo de los temblores. Anónimo. Escultura en madera y maguey. S. XVI. Catedral de Cusco.


36

Martín de Torres era natural de Fuente del Maestre en la provincia de Badajoz, y en 1631 estaba en el Cusco trabajando para La Merced. Según Vargas Ugarte, Torres fue discípulo de Juan Toledano y alcanzó a conocer a Pedro de Mesa, escultor español que después de trabajar en Lima también pasa al Cusco. Muestran la influencia de Torres maestros como Oquendo y Galeano. La figura de este último está bien documentada, Harth-terré nos dice que era un hermano de la orden de San Francisco nacido en Alava, probablemente alrededor de 1617; su primera obra documentada en el Cusco data de 1651, pero Oquendo ya estaba en la ciudad inca desde 1646 y forma parte del fuerte grupo de escultores que, de acuerdo a varios contratos, trabajaron con muchos indios que colaboraban con ellos en calidad de ayudantes. La participación indígena es fundamental para comprender el éxito de la escultura en maguey, casi siempre vestida, la cual recuerda las figurillas votivas incaicas.

A partir del siglo XVII la escultura pasa a formar parte de la vida misma, sale a las calles y lo hace en forma espectacular, confundiéndose con los fieles. Las imágenes, provistas de cabello natural y ojos de vidrio, y engalanadas con vestidos y joyas, pretenden ser seres vivos con los cuales se puede conversar, solicitarles algún bien o apostrofarles su falta de comprensión. La procesión del Corpus Christi del Cusco, aun en su versión actual, testifica esta actitud. Por otra parte, lo barroco, con ese deseo de aproximación a la muerte y esa pasión por el dolor que lo caracterizan, encontró en la escultura andina el medio adecuado para expresarse. Esta escultura en muchos aspectos puede relacionarse con el hiperrealismo escultórico del siglo XX, en el que imágenes de vinil como las de Duane Hanson nos confunden con su presencia.

El realismo exacerbado, como testifica Esquivel y Navia el año de 1739, se encamina a conmover a los fieles (a *mover* como se decía en el siglo XVII); este extremo se ve cuando un grupo de misioneros franciscanos pasa por el Cusco a predicar. Esquivel nos dice: *Explicaba uno de ellos la doctrina... seguíase el sermón... añadían al último muchas maldiciones y exortaciones, y al acto de contricción esgrimían el crucifijo, cual si fuese una espada* y añade, refiriéndose al principal de los predicadores: *Y el día 13 aplicó fuego a un brazo, quemándose algo el cutis, por atemorizar a la gente. El dia 17, sacó una calavera y amenazó la ciudad con una grande plaga...*[35]. Este tipo de actos que comenzaba dentro del templo tenía un final apoteósico en plazas y calles como el mismo Esquivel nos cuenta.

Esta situación anímica colectiva hizo necesarias las imágenes sangrantes, los ojos de vidrio y lágrimas del mismo material, los espejos en la boca simulando el brillo de la saliva, los cabellos sobre el rostro, y, en fin, todo aquello que daba dramaticidad y verosimilitud a las imágenes. Es el gran teatro barroco que se vive intensamente, teatro del que participan gustosos indígenas y mestizos, como puede verse por la pervivencia de tales costumbres hasta el día de hoy.

Tayru Tupac (fig. 38) significa no solo la persistencia de lo indígena en el enfoque de la estética sino la preeminencia de los indios en materia de arte. Tomás Tayru Tupac tiene documentado su trabajo entre los años de 1667 y 1699. Originario de la parroquia de San Sebastián, era cófrade de la Hermandad del Buen Suceso y Sargento Mayor de la nobleza indígena[36]. Estuvo casado con Doña Petrona Ignacia Ñusta, quien en 1719 certifica que Tayru Tupac ya había muerto. El último documento donde firma versa sobre la compra de un solar el año de 1700. Ya debía sentirse viejo y cansado, pues el año de 1693, cuando hace un retablo para San Juan de Dios, pide que allí se le dé sepultura. El obispo Mollinedo lo empleó en múltiples trabajos. La obra que lo ha hecho famoso es la imagen de la Virgen de la Almudena (1686) encargada por el mismo obispo,

quien en Madrid fue párroco de la iglesia de esta advocación. Tayru Tupac hizo la imagen en madera, según la técnica y la estética del barroco español, aunque dándole un rostro idealizado que llega a crear un tipo. Para darle un valor milagroso se puso en la cabeza de la imagen cusqueña una astilla del original madrileño.

◀ Fig. 37. San Jerónimo. Melchor Guaman Maita. Talla sobre madera policromada. 1683. Parroquia de San Jerónimo, Cusco.

▶ Fig. 38. Virgen de la Almudena. Juan Tomás Tayru Tupac. Talla en madera policromada. 1686. Iglesia de la Almudena, Cusco.

La obra de los escultores cusqueños del período barroco se va estereotipando hasta poner en las imágenes una especie de máscara con carácter. Esta tendencia que se atribuye a Guaman Maita (fig. 37) (1698), trascendió, pues hay muchas tallas con estas características en las santerías de las iglesias de Charcas. Aunque estas imágenes de rostro surcado por arrugas tienen ojos de vidrio, aún no llevan el cabello postizo; son los primeros pasos hacia el hiperrealismo que fue convirtiendo la escultura en un arte de marionetas, en el cual la expresión prima sobre la realización formal. Las figuras femeninas tienen, como en la pintura, un rostro aniñado y bello, casi inexpresivo, que da a las imágenes ese aire de *muñecas de vestir*.

El escultor indio Melchor Guaman Maita contrata en 1712 con el Convento de San Francisco para hacer una imagen del titular con la cabeza y manos de cedro, y el cuerpo de maguey. Aquí ya se evidencia esa yuxtaposición de partes que caracteriza a la escultura dieciochesca. Uriel García atribuye a Guaman Maita el San Sebastián del Corpus, el cual aparece atado a un árbol de follaje natural, al que se ata un par de loros vivos.

El San Cristóbal, patrón de la parroquia de su nombre, de la cual fue mecenas el famoso Inca Paullu, tiene una estructura básica sobre la cual se aplican las partes de maguey obteniéndose así el volumen de la imagen, que está revestida con tela encolada. Tiene uñas de cuerno desgastado y en la boca dientes de animal[37]. No tiene esta imagen, que es del siglo XVIII, huella de antiguos ritos como tenía la imagen primigenia. Según testimonio de Cobo, los indios de esta parroquia, cuando murió Paullu, pusieron en la primera escultura del santo *algunas uñas y cabellos que secretamente le quitaron* [a Paullu]*; la cual estatua se halló tan venerada de ellos como de los otros cuerpos de los Reyes Incas*. Este párrafo permite enfatizar en la relación imagen-huaca. Las momias de los incas, que estaban ricamente cubiertas con textiles, preludian esa relación momia-imagen.

Finalmente tenemos la estatua de Santiago, venerado como Illapa, dios del rayo, y confundido con él. Actualmente hay pequeñas imágenes del santo que se asocian a trozos de hierro meteórico, que en tiempos prehispánicos era considerado como manifestación de Illapa. Un testimonio más tardío de la relación ídolo/imagen-cristiana lo da un documento de 1739, pues a raíz de un temblor que arruinó el pueblo de Santa Catalina de Toro, se encontraron en la iglesia, debajo del altar, cuatro ídolos de cobre. Recordemos las recomendaciones de Arriaga a principios del siglo XVII, advirtiendo que los indígenas colocan *huacas* dentro de las imágenes y en los altares, costumbre que no pudo erradicarse. Casos similares se conocen varios, pero no tan tardíos.


38

Pocos son los escultores indios autónomos en lo artístico, pues eran instrumento ideal para la pervivencia de antiguos ritos, baste recordar al respecto los dos escultores (y pintores) cusqueños que hacia el año de 1780 trabajaron en Oruro (Bolivia): Bartolomé Atauri Machi y su hijo. Ambos fueron apresados por hechiceros, junto a un mestizo de nombre Ramírez, por haber organizado una serie de sesiones nocturnas para invocar a Santiago. La denuncia de una negra los perdió. Los Atauri Machi estaban en Oruro trabajando en la restauración del brazo de una Virgen de Guadalupe[38].

La exportación de imágenes y los escultores cusqueños trashumantes

En el siglo XVII el Cusco comienza a exportar artífices e imágenes. Entre los primeros tenemos a dos cusqueños: el indio José de la Cruz, autor de un retablo para los jesuitas de Chuquisaca (1693), y Luis Tito, quien trabaja en 1699, también para los jesuitas, encabezando un grupo de artistas para el dorado de un retablo de la iglesia de La Compañía en Oruro. Por otra parte Arzans se refiere a *La hermosísima y muy milagrosa imagen de N.S. de la Candelaria que está en la parroquia de San Martín fue obrada por un famoso artífice de la ciudad del Cusco llamado Julian el año de 1650; salió la hechura tan perfecta que parecía un milagro de belleza*[39].

Los jesuitas también llevaron imágenes cusqueñas a sus misiones de Moxos. Así en el inventario de la iglesia de la Trinidad de 1767 se citan varios *bultos cusqueños*. Esta exportación de imágenes se extiende al altiplano pues en 1696, según el *Libro de Fábrica* existente en el Archivo Arzobispal de La Paz, la iglesia de Ilabaya había recibido del Cusco una *imagen de bulto de estatura perfecta de hombre y cabeza de cedro de Cristo Señor Nuestro, con la cruz a cuestas*. A Jesús de Machaca, también en el departamento de La Paz, llegan varios artífices del Cusco llamados por el mecenas de la obra, el cacique Gabriel Fernández Guarachi; entre estos está Ambrosio de la Cruz, ensamblador, quien hizo el retablo mayor, los dos retablos del crucero, el retablo de la capilla del Santo Cristo y el del baptisterio. Tambien se llamó al cusqueño Mateo Challco Yupanqui para hacer los bultos del altar mayor (1700-1707)[40].

Poco sabemos de lo que se hacía en otras ciudades del Perú, como Arequipa, aunque de esta región tenemos algunas noticias sobre familias de pintores que trabajaron en el valle del Colca. Las noticias son tardías y así se conoce que el ensamblador Antonio Corrales (entre 1791 y 1796) hizo los retablos de Maca, Cabanaconde y Pincollo. El escultor Diego Gómez hizo imágenes, entre 1790 y 1814, para Yanque, Maca, Coporaque e Ichupampa. Trabajó con su hijo Estanislao. Pedro Gutiérrez es autor del retablo mayor de Yanque. Finalmente, la familia de los Heredia trabajó como *estucadores* y *escultores*[41].

Estética de los artesanos multiétnicos

Las bases teóricas implícitas o explícitas que informaron la pintura y la escultura dentro de un sentir indígena pueden comprenderse mejor a través de algunos trabajos de investigadores peruanos, como el de Ramón Mujica en su estudio para el catálogo de *Las plumas del sol y los ángeles de la Conquista*. Este mismo autor nos muestra el *nacionalismo inca* y sus implicaciones políticas al estudiar la figura de la criolla Rosa de Lima[42]. Francisco Stastny explica la falta de textos en la sociedad virreinal cusqueña cuando dice que el movimiento nacional inca:

como corresponde a una cultura sin tradición literaria, se plasmó en recuerdos colectivos orales, formas de conducta y elementos formales de gran riqueza, como vestuarios, danzas, joyas, artes suntuarias, pinturas, cantos, poemas y representaciones teatrales[43].

Todo esto pudo sustentarse gracias a la existencia de un arte, principalmente barroco, del que eran consumidores gran cantidad de indígenas, quienes estaban involucrados en el proceso de creación. En el siglo XVIII criollos y mestizos también fueron parte de esta corriente.

Por otra parte, en todo el territorio del virreinato se mantuvieron artes indígenas paralelas que se desarrollaron con independencia de las influencias europeas, como la textilería y el trabajo de los *qeros*. La primera tiene una estética, generalmente basada en figuras simbólicas y abstractas que nada tienen que ver con lo que se hacía en Europa; los *qeros* responden a un arte muy condicionado por el material en que están acabados, tomando formas y contenidos ancestrales y desarrollando sobre ellos escenas planiformes destinadas a describir la sociedad en la que vivían sus artífices, y a relatar la historia anterior a la conquista.

No se puede olvidar a los artesanos que trabajaron en arquitectura, siendo las portadas allí donde el barroco tiene su más acabada expresión. Este estilo barroco mantiene hasta fines del siglo XVIII la disposición espacial de atrio y posas, nacida en el siglo XVI para facilitar la cristianización en masa. Ejemplos como Cocharcas en el Perú y Copacabana en Bolivia, ambos santuarios construidos en el siglo XVII, muestran la vigencia de este tipo de disposición.

La talla de las portadas está íntimamente ligada al trabajo de artesanos indígenas como lo atestiguan tanto las firmas en ellas como algunos textos. Sabemos que la portada de la Catedral de Puno (Perú) está firmada por Simón de Asto (1757), y las dos de Sicasica (Bolivia) firmadas por Malco Maita y Diego Choque (1727); que la iglesia de Pomata fue tasada en 1787 por Pedro Limachi y Ambrosio Quispe Cavana, indios expertos en arquitectura, que dieron su informe a varios criollos como Bernardo Espinoza, Bruno Marques y Javier Calderón.

Sobre las portadas de *estilo mestizo*, Diego Arzans (1737) dice refiriéndose a los indios:

> *De suerte que a cuanto se aplican, tanto saben y aprenden, sin que se les haga nada dificultoso labrando y esculpiendo en todos metales y maderas, como al presente se ve en la portada de iglesia de la parroquia de San Lorenzo e iglesia del hospital de los padres betlemitas*[44].

La apreciación del historiador potosino es general, pues insiste en la capacidad indígena para el trabajo, que nuestro autor atribuye a la política de los incas:

> *cuyas obras fueron mejores que de las naciones muchas del mundo, y hoy no son menos en habilidad que muestran para todo, pues todos los oficios mecánicos y aun las artes liberales las tienen ellos, llegando los más a alcanzar con la razón natural (hablo de los albañiles) en un edificio lo que le corresponde en latitud, altura y longitud a un edificio* [sic] *como se experimenta en los particulares y templos. Esto es sin saber leer, escribir y contar, no, porque hay muchos y muchísimos que saben y aprenden de todo.*

Diego Arzans es, según se colige por la citas, un gran erudito que aprovecha su erudición para defender a los indios y comparar su cultura con las grandes culturas de la humanidad conocidas en aquel entonces. Su padre, Bartolomé, no era menos ilustra-

do, pues conoce y describe a la perfección los órdenes clásicos y su simbología, mostrando haber leído a Serlio y Vitruvio. No hago mención de los religiosos, que eran abundantes en el Perú y todos ellos muy versados, con un amplio conocimiento de los libros clásicos, pero sí extraña en estas personas que viven lejos de la capital virreinal dedicados a oficios tan modestos como el de maestro de escuela, que era de lo que el historiador Bartolomé Arzans vivía. Arzans ya tenía las mismas inquietudes de los investigadores del siglo XX sobre cómo se dan las artes en tierras del virreinato peruano.

Bartolomé, que es mas sobrio en las alabanzas que su hijo Diego, nos dice:

> *pues vemos que los reyes ingas del Cuzco y sus indios obraron aquellos maravillosos edificios de sus templos, casas y fortalezas, y que sin tener entonces instrumentos fuertes, labraban y levantaban tan desmesuradas piedras y hacían las junturas con todo primor. En esto ya veo que por imposible a la imaginación quieren algunos autores decir temerariamente que el demonio les ayudaba en estas fábricas. Muchos autores afirman que edificios tan maravillosos fueron muy antiguos y que los obraron aquellos hombres gigantes que nos cuentan. Entre estos es un Don Diego Dávalos de Figueroa en su miscelanea Austral, y no quiere creer que lo hiciesen los ingas como lo dicen otros... Verdad es que aquellos indios no alcanzaron en sus fábricas el medio punto del arco, y lo hacían como en remate de punta, pero de columnas, basas, capiteles, cornijas, frisos, arquitrabes y lo demás con primor lo obraban. Y finalmente si en aquellos tiempos fabricaban maravillas con su natural ingenio no es mucho que en este se hayan tanto adelantado con el trato español, aunque no se gobiernen por la lectura y artes de las celebradas aritmética y geometría.*

Al alabar los edificios el autor no desestima mencionar específicamente a los artistas, y así prosigue:

> *Y pues todas las obras magníficas procuran conservar y dejar a la posteridad en memoria los nombres de sus artífices quiero hacer lo mismo en ésta, sin que la humildad de éstos ha de ser causa para callarlos. Y así digo que son dos los que han maestrado esta famosa obra: el uno se nombra José Agustín y el otro Felipe Chavarría, y no porque tengan apellidos de españoles se puede decir que sean por sus padres, que ordinariamente los indios de los poblados los toman de los padrinos o personas a cuyo cargo están*[45].

Sabemos que Diego Arzans menciona expresamente a los artistas indios Tomás Tayru Tupac y Luis Niño.

Respecto a los artistas criollos y peninsulares, la documentación es abundante. Los historiadores de mediados del siglo XX la dan a conocer y así aparecen obras como las de Vargas Ugarte, Marco Dorta, Harth-terré, Lohman Villena, Cornejo Bouroncle y otros, que abren posibilidades para una historia cualitativa del barroco virreinal andino. Sobre los artistas de origen africano se ocupa muy especialmente Harth-terré; y sobre los extranjeros, flamencos e italianos, también escriben los autores mencionados, y junto con ellos el norteamericano Martín Soria. Amplían estos trabajos estudios más recientes como los de Stastny, Chichizola, Mesa, Schenone y Bernales. En arquitectura son importantes los aportes de Wethey y San Cristóbal.

NOTAS

1. Castro 1795: 47, 55; véase Arzans 1965: 430 para el caso de Luis Niño.
2. Ramírez del Águila 1978: 42.
3. Mesa 1978.
4. Bernales 1989: 65 y ss.
5. Hath-terré 1945: 89, 77, 78.
6. Mesa y Gisbert 1982: 79-82.
7. Stastny 1992.
8. Arzans 1965, tomo III: 430.
9. Mesa y Gisbert 1982: 82-84.
10. Lohmann 1940: 28.
11. Harth-terré y Márquez Abanto 1961.
12. *Ibid.*: 62.
13. Mesa y Gisbert 1997: 28 y ss.
14. En un concierto de 1694, Blas de la Cueva Mercado pone a su hijo en el taller del maestro Francisco Rodríguez de Guzmán y le pide que le enseñe el oficio de pintor dibujando con toda perfección los cuerpos... grabando y dorando sin reservarle cosa alguna (Cornejo 1960: 106).
15. Mäle 1985: 130, 131.
16. Mesa y Gisbert 1982: 82-84.
17. Mesa y Gisbert 1997: 249.
18. Mesa y Gisbert 1982: 125-132.
19. Cornejo 1960: 103.
20. Mesa y Gisbert 1997: 249-250.
21. Cornejo 1960: 112.
22. Angulo Iñíguez, citado por Harth-terré 1960: 9.
23. Wuffarden 1996.
24. Para la imagen del cielo como un *huerto florido* véase Gisbert 1999: 150-152.
25. Archivo del Cusco, Fondo Vega-Centeno, citado en Mesa y Gisbert 1982:137-138.
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*
28. Gisbert 1980.
29. Mesa y Gisbert 1997: 249.
30. Cornejo 1960: 270.
31. *Ibid.*: 274-275.
32. Arzans 1965, tomo III: 430.
33. Informe del restaurador Pedro Quejazu a la UNESCO. Véase Gisbert 1980: 100.
34. Ramos Gavilán 1988: lib. II, cap. VI.
35. Esquivel y Navia, citado en Gisbert 1999: 221-222.
36. Harth-terré 1960.
37. Véase nota 33.
38. Gisbert 1999: 229-230.
39. Arzans 1965, tomo II: 142.
40. Arze 1978.
41. Gutiérrez, Esteras y Málaga 1986: 71-74.
42. Mujica Pinilla 1993, 1995.
43. Stastny 1982: 44.
44. Arzans 1965, tomo III: 430.
45. *Ibid.*: 16.

Las portadas retablo en el barroco cusqueño

Roberto Samanez Argumedo

Marco histórico referencial. Para comprender y valorar en su justa dimensión el arte y la arquitectura producidos en el extenso territorio del Virreinato del Perú, es imprescindible una aproximación al contexto global donde se produjeron esas manifestaciones y explicar algunos factores concurrentes que influyen en la creatividad, a partir de procesos históricos y sociales enraizados en el pasado prehispánico.

El mundo andino anterior

Al ocuparnos de la arquitectura a partir de la segunda mitad del siglo XVII en la región del Cusco, debemos tener en cuenta que ese período es indesligable del proceso cultural construido sobre la civilización precedente, sojuzgada y sometida pero latente y vinculada en alguna medida con la obra que posteriormente plasmaron sus descendientes. Conviene recordar que, si bien los incas empezaron como un grupo tribal que en el siglo XIV adquirió predominio sobre los demás grupos étnicos de su entorno, lograron más adelante, en apenas un centenar de

◀ Iglesia de San Pedro de Zepita. S. XVIII. Portada principal. Fuste de columna y ornamentación lateral. (detalle). Distrito de Zepita, Provincia de Chucuito, Puno.

años, crear una gran organización estatal que ocupó una extensión territorial sin precedentes.

Fue fundamental para articular y consolidar un dominio coherente sobre los grupos étnicos sometidos, la adopción generalizada de un sistema de relaciones de parentesco que hizo posible políticas muy eficientes de redistribución de la producción. Las vinculaciones familiares generaban compromisos de mutua colaboración, con derechos y obligaciones que hacían usual el aporte solidario de mano de obra, sabiendo que por reciprocidad se recibiría una retribución similar.

El otro apoyo de las políticas de gobierno se basó en la dispersión controlada de los grupos humanos a lo largo y ancho del territorio, para conseguir una óptima explotación de diferentes ámbitos geográficos. Conscientes que la multiplicidad ecológica de los Andes, derivada de las diferentes alturas sobre el nivel del mar y la proximidad a la línea ecuatorial, permitía aprovechar gran diversidad de pisos ecológicos, los antiguos peruanos ocuparon regiones con variedad de climas, desde las situadas a nivel del océano Pacífico hasta las que estaban en los límites cultivables. Emplearon el sistema de la *mita* para trasladar a las poblaciones que a su vez transferían sus conocimientos a otros grupos étnicos, elevando la producción.

Esos dos aspectos de la política del régimen anterior al dominio virreinal no se tuvieron en cuenta y se optó por delimitar los territorios para otorgar las encomiendas, asentando de manera estable las poblaciones indígenas.

La colonización inicial

La conquista del Perú no culminó en 1532 con la captura del último emperador, el Inca Atahualpa; tuvieron que transcurrir casi cuatro décadas de guerras civiles, resistencia de los incas, conspiraciones y luchas, hasta que se consolidó el nuevo centro de expansión territorial. Para ordenar definitivamente esos territorios el rey Felipe II designó como virrey al Caballero de la Orden de Alcántara y Mayordomo de su casa real, Francisco de Toledo (1569-1581), quien en su empeño por asegurar el control del régimen español sobre la población indígena la confinó a vivir en reducciones, aplicando disposiciones concebidas al inicio del siglo XVI para la región antillana, dejando de lado el concepto andino de territorialidad en función de la distribución ecológica.

Con propósitos similares, para disponer de la fuerza laboral, convirtió la *mita* en un trabajo obligatorio que permitía reclutar compulsivamente mano de obra para las minas, haciendas, obrajes y todo tipo de servicio público. Tanto españoles como indios eran vasallos de la corona y debían merecer un trato igualitario, sin embargo, los segundos fueron duramente explotados a pesar de existir una legislación a favor de los derechos indígenas. A las epidemias que los diezmaron en las décadas iniciales de la ocupación europea se sumaron el trabajo forzado, el desarraigo de las comunidades étnicas, las cargas tributarias y las obligaciones de asimilar otra lengua, otra religión y otras costumbres, ocasionando una notoria desintegración demográfica y social. Esas condiciones adversas determinaron el desinterés por el trabajo comunitario, la disminución de la producción y una restricción en la creatividad artística reflejada en la limitada presencia indígena y mestiza en la sociedad colonial.

El arte y la arquitectura plasmados en esta etapa inicial del virreinato peruano fueron producto de la transculturación de los modelos europeos del Renacimiento y el manierismo. Las tendencias estilísticas en boga, en especial las asimiladas por la metrópoli, fueron las que inspiraron las obras tempranas caracterizadas por el marcado

clasicismo de su composición y la evidente restricción de las interpretaciones y aportes de los artesanos, en su mayoría indígenas.

El siglo XVII y la nueva época

La Iglesia desempeñó un papel esencial en la tarea inicial de la evangelización, priorizando el sentido misional por encima del afán por ampliar territorios, del lucro y del ascenso social que anhelaban los peninsulares. Sin embargo, al inicio del siglo XVII tuvo que enfrentar la dura realidad de la persistencia del culto idolátrico y constatar que no se había logrado un convencimiento espiritual y una asimilación verdadera entre los indígenas que habían adoptado las formas y la liturgia pero mantenían sus creencias. La evangelización, a partir de entonces, fue adquiriendo un perfil más humanitario mediante el estudio de las creencias y el conocimiento de las lenguas nativas para transmitir el lenguaje cristiano, tarea en la que las órdenes religiosas tuvieron un rol fundamental. Es de particular interés la labor de los religiosos de la Compañía de Jesús, llegados al virreinato en 1568, que fueron activos defensores de los naturales, fundando colegios para los hijos de los curacas y aplicando en las doctrinas de la región del lago Titicaca programas de catequesis y protección contra los atropellos de los corregidores.

Los cambios en la difusión de la fe católica, enmarcados en el espíritu de la Contrarreforma, alentaron el uso ampuloso de la elocuencia para expresar los sentimientos. Mediante convincentes sermones, en los que afloraba la espiritualidad barroca, abordaban temas tales como la desilusión ante los placeres de la vida mundana, la muerte y la perennidad del alma, con la ayuda del mensaje visual de lienzos e imágenes. Con ese mismo espíritu se fomentó el sentimiento religioso, beatificando y santificando a numerosos hombres y mujeres de vida virtuosa.

El catolicismo contrarreformista del siglo XVII, coincidente con la corriente barroca que se empezaba a imponer, concedió especial importancia al empleo de imágenes de talla en madera o de tela encolada entronizadas en los altares, que al igual que las pinturas sobre lienzo constituían un medio eficaz para evangelizar o mantener la fe. Algunas de ellas eran motivo de gran devoción de los fieles que invocaban su protección para conjurar los desastres ocasionados por los terremotos, multiplicándose también los cultos a la Virgen María bajo innumerables advocaciones. Las imágenes se ejecutaban con gran realismo, empleando cabellos de personas, ojos de vidrio y representaciones de lágrimas o sangre, para aparentar en ellas el dolor y sufrimiento humano. Se buscaba lograr la identificación con los creyentes que concurrían a las iglesias en un clima de misticismo, anhelando comunicarse con lo divino a través de las representaciones de culto sacralizadas.

Las cofradías y los gremios

El dogmatismo religioso alcanzó por igual a los españoles, a la población indígena y a los integrantes de las castas, generalizándose la afiliación a hermandades y cofradías que se congregaban en torno a la veneración de un patrono común. Además de participar en los rituales religiosos, esos grupos homogéneos favorecían y establecían la ayuda mutua entre sus asociados que, por lo general, compartían las mismas ocupaciones.

La sociedad gravitaba en torno a las actividades religiosas, razón por la cual un numeroso grupo de artistas y artesanos dedicaban su tiempo a crear y producir las piezas dedicadas al culto. La jerarquía de mayor prestigio la ocupaban los maestros plateros, apreciándose también el desempeño artístico de pintores, tallistas y doradores. Inicialmente se impedía el ingreso a esos grupos calificados de quienes provenían de los estratos inferiores, lo cual incluía a los indios. Los gremios constituían el medio

para proteger a los integrantes de un mismo oficio de la intromisión de todos aquellos considerados indignos para ejercerlo. Los maestros calificados y dueños de talleres ocupaban el sitial más elevado de esa estructura gremial, teniendo bajo contrata a los oficiales que a su vez supervisaban a los aprendices.

Desde mediados del siglo XVII la actividad artística desempeñada por indios y mestizos fue cada vez más notoria en los oficios de la pintura, escultura y ensambladura, integrando gremios separados de los que conformaban las castas dominantes. Muchos pintores eran indios de linaje, descendientes de la elite incaica, lo cual contribuía a su prestigio y aceptación.

Portadas y retablos, una confluencia singular

Poner énfasis en las puertas de edificios representativos valiéndose de elementos ornamentales, constituye una práctica arquitectónica ancestral para resaltar los accesos a los templos o a los edificios públicos. Dentro de la tradición occidental, la distinción establecida en la antigüedad por los romanos entre la edificación propiamente dicha y los elementos complementarios de la decoración, se mantuvo en períodos posteriores, posibilitando la concepción de portadas con su propio lenguaje ornamental. Hacia el siglo XI el arte románico empleó en los pórticos de las iglesias arcos con molduras sucesivas, decoración geométrica y recargadas esculturas, dispuestas simétricamente encima de las puertas. Más adelante, en la búsqueda de superación del mundo terrenal, el gótico expresará su mensaje teológico en relieves y esculturas en las jambas y tímpanos.

Es en la época del Renacimiento que la combinación de los elementos conformantes de los órdenes arquitectónicos servirá para el desarrollo de complejas estereotomías en la composición de las portadas. La severidad o elegancia de éstas se conseguirá organizando con precisión los elementos componentes, buscando la expresividad requerida mediante el lenguaje clásico basado en los diversos tipos de órdenes. La pureza de las primeras expresiones inspiradas en el mundo clásico, limitadas al uso de pilastras, se dinamizó con la adopción de columnas gemelas y el empleo de pedestales separando el conjunto de la superficie del piso. Manteniendo los rasgos comunes de los períodos anteriores basados en la simetría, el equilibrio y la armonía de las partes, surgirá con el barroco un lenguaje ornamental mucho más complejo y expresivo.

Sin una aparente relación con las portadas, los retablos son composiciones concebidas a partir de programas iconográficos que definen sus particularidades estilísticas. Complementan el espacio interior de las iglesias constituyendo escenarios añadidos para transmitir el mensaje cristiano, valiéndose de imágenes escultóricas o pinturas que pasan a servir de referentes para la prédica y la oración.

Su origen se remonta a los primeros tiempos del cristianismo, cuando los *retrotabulum* eran elementos decorativos de piedra o madera en los cuales se guardaban las reliquias de los santos[1]. El altar era la mesa en la que se celebraba el sacrificio de la misa, denominación que también se aplica, por extensión, a los retablos. Los más antiguos eran de dimensiones reducidas y se podían transportar, se caracterizaban por tener un recuadro central en el que se ubicaba un bajorrelieve o una pintura. Con el transcurso del tiempo adquirieron mayores dimensiones, hasta cubrir enteramente la superficie del muro testero o la de las capillas laterales de las iglesias.

Esos conjuntos litúrgicos se ejecutan inicialmente empleando estuco y ladrillo, después la madera y eventualmente la piedra. El acabado dorado que los caracteriza, ejecutado con hojas de pan de oro, se empleaba en alusión a la luz divina. Por lo

general están conformados por cuerpos superpuestos, separados horizontalmente por entablamentos en los que se apoyan los elementos sustentantes, pies derechos constituidos por columnas y otros soportes clásicos[2]. Su concepción arquitectónica es similar a la de las portadas, dividiéndolas horizontalmente en tres componentes: el banco o pedestal corrido sobre el que descansa los cuerpos o niveles, y el ático o remate superior que ocupa la parte central. En sentido vertical el retablo se divide en calles dispuestas en número impar, denominándose calle central a la más importante, calles laterales a las complementarias, y entrecalles a los tramos intermedios, donde se ubican las columnas o pilastras.

La distribución litúrgica contemplaba la ubicación del sagrario con la Eucaristía en el primer cuerpo de la calle central, y, encima, en el segundo cuerpo, estaba el ostensorio para exponer la custodia. La imagen del santo titular del retablo se ubicaba apoyada en una peana dentro de una hornacina, en el centro del tercer cuerpo, disponiéndose otras imágenes de culto en las hornacinas de las calles laterales. Existían normas refrendadas por la práctica para la ubicación preferente de los elementos simbólicos e imágenes, que se situaban prioritariamente al lado del evangelio y su lectura se hacía de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba.

A mediados del siglo XVI el Concilio de Trento definió el culto que debía darse a la Eucaristía representada por la hostia consagrada, estableciendo además el rol de los retablos para la adoración de la Sagrada Forma, con lo cual el tabernáculo donde se guarda y el espacio para la adoración y exposición de la custodia, pasaron a constituir las partes más importantes, complementadas por los espacios para el mensaje de los Evangelios y el Santoral[3].

Como componentes de la arquitectura religiosa, de la cual forma parte también el arte del entallado de púlpitos y sillerías de coro, el único nexo aparente entre las portadas de las iglesias y los retablos que complementan el espacio interior de las mismas, sería su destino común de realzar y dar dignidad a los templos. Sin embargo, en el barroco peruano destaca como una característica singular el trasvase de simbolismos y funciones de los retablos hacia las portadas y la influencia mutua en la concepción de composiciones arquitectónicas.

▼ Fig. 1. Iglesia de Paucarcolla. Portada renacentista. Imafronte. S. XVI. Puno.

Algunos historiadores del arte americano compartían la idea de establecer un paralelismo entre la demarcación política que originaba categorías diferentes entre las ciudades españolas y las de ultramar, con el desarrollo arquitectónico de las ciudades europeas respecto a las americanas, postulando que en estas últimas sólo se podía gestar un arte provincial, sin capacidad creativa y únicamente con sentido de imitación. En los últimos años esa tesis eurocéntrica ha sido superada, debido a que el arte y la arquitectura americanos no pueden entenderse como un proceso exclusivo de aculturación. En la actualidad se acepta que la incorporación y reelaboración de conceptos formales,

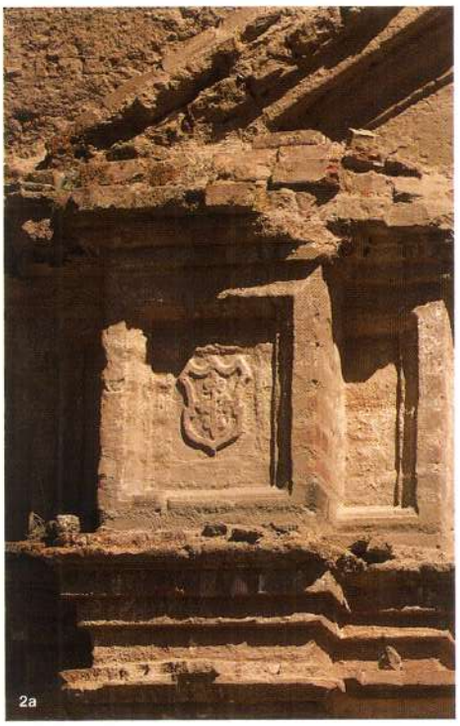
sumados a la cosmovisión indígena en el marco de la compleja sociedad virreinal, produjeron respuestas arquitectónicas singulares, sin parangón en los centros de irradiación europeos.

Con ese enfoque de dependencia cultural se pretendió explicar la razón de la existencia de frontispicios barrocos como portadas retablo, señalando que eran un producto provincial, fruto de la dificultad al intentar manejar correctamente la gramática de los órdenes arquitectónicos clásicos en las grandes fachadas de las iglesias del siglo XVII, optando como alternativa por la adopción de soluciones propias de la tradición española de los retablos. Ese razonamiento se complementaba sustentando que el arte de tallar y ensamblar la madera tenía exigencias menos rigurosas que las de la mampostería de piedra[4].

Ese postulado contradice la realidad del desarrollo de la arquitectura del virreinato, que recibió inicialmente una transmisión directa de los estilos europeos vigentes, tanto a través de artistas y arquitectos venidos a América como por intermedio de tratados de arquitectura, manuales, planos y estampas del Renacimiento europeo. Las soluciones de las portadas de la Catedral del Cusco, La Compañía y de las iglesias que se derivan de ellas son perfectamente clásicas con correcta aplicación de los órdenes. El lenguaje compositivo empleando columnas, entablamentos, frontones, nichos y pináculos se utiliza con acierto, mostrándose además una habilidad notable para la estereotomía de la piedra labrada por los canteros indígenas. Por otra parte, los retablos se diseñaban a partir de un modelo clásico riguroso, aun cuando los elementos decorativos complementarios destacasen más que la composición y correcta estructuración.

La mencionada proposición se hace menos convincente cuando se tiene presente que las portadas retablo surgen de la asimilación del espíritu de la Contrarreforma, buscando la persuasión a través de las manifestaciones artísticas y contenidos didácticos, sumada a la idea de abrir el culto a las multitudes en el exterior de los templos. Ese recurso utilizado para la catequesis inicial de los indígenas es reinterpretado en el período barroco incorporando la liturgia al espacio exterior del templo, buscando asegurar la participación comunitaria.

Las plazas de las ciudades y villorrios del período virreinal eran el lugar de encuentro para las principales actividades de la comunidad, tanto religiosas como cívico-comerciales. En las reducciones o pueblos de indios era el espacio de convergencia donde se establecían las relaciones, y referente de identidad propia. En ese marco de actividades el traslado del escenario del altar como el de un teatro barroco, adquiere una lógica indiscutible.



▲ Fig. 2a. Portada de pies. Friso con escudo dominico. S. XVI. Iglesia de San Pedro de Acora, Puno.

▶ Fig. 2. Iglesia de San Pedro de Acora. Portada renacentista. S. XVI. Puno.

Las portadas en la arquitectura religiosa inicial

Los ejemplos más tempranos que se han conservado están ubicados, por lo general, en los centros periféricos, alejados de la capital del virreinato, en los cuales los frecuentes sismos hicieron habitual la sustitución de las antiguas construcciones religiosas. Es en las iglesias de La Merced (1540) y San Francisco (1552) de la ciudad de Ayacucho, la antigua Huamanga, donde se tienen los testimonios arquitectónicos más antiguos de portadas, ambos con similitudes en su concepción, lo que ha llevado a pensar que fueron ejecutadas por el mismo autor[5]. La primera de ellas destaca por el empleo de un arco central exornado por grandes dovelas, flanqueado por columnas corintias y rematado en un friso decorado con recuadros en los que alternan escarapelas y querubines, empleándose también relieves en las enjutas. La portada de San Francisco, de composición similar, tiene el agregado de un tímpano en la parte superior.

En el camino entre Ayacucho y Cusco, en Andahuaylas, se construyó hacia 1560 una imponente iglesia con muros de cantería, planta rectangular con ábside plano hacia el exterior y ochavado en la parte interna. La portada principal, de clara raigambre peninsular, tiene un primer cuerpo compuesto por esbeltas columnas jónicas pareadas que flanquean el arco de ingreso, con hornacinas aveneradas entre ellas. En un segundo cuerpo más corto, una ventana central en ajimez utiliza una columna abalaustrada como parteluz, enmarcada por hornacinas y cuatro esbeltas columnas corintias. Por su calidad e importancia se trata de uno de los ejemplos más representativos de las portadas renacentistas del período inicial.

Las doctrinas dominicas que tuvieron a su cargo la catequización de las etnias aimaras en la región del lago Titicaca edificaron iglesias a partir de 1534, adaptadas a las características de la zona. Eran de nave única, sin crucero, ábside ochavado, muros de adobe y cubierta con armaduras de madera, caracterizándose también por su única torre exenta y portadas construidas de ladrillos cerámicos revestidos de cal.

Marco Dorta[6] atribuye la mayor antigüedad a la iglesia de Paucarcolla (1563) (fig. 1), que presenta una portada de tres cuerpos divididos por pilastras, con dos hornacinas rematadas por arcos polilobulados sobre las cuales se ubican frontoncillos. El conjunto recibe encima un friso decorado con balaustres y remata en un frontón. Ese esquema renacentista sigue el motivo del arco de triunfo de tres vanos coronado por un frontispicio triangular que se apoya en el entablamento, inspirado en modelos renacentistas de tratados de arquitectura y grabados que reproducían los arcos triunfales romanos. Como un eco lejano llegaban a los Andes las iniciativas pioneras de León Battista Alberti, quien adaptó la forma del arco de triunfo a las fachadas de sus iglesias de Rimini y de Mantua un siglo antes.

La iglesia de San Pedro de Acora, en la meseta del Collao, es también de la época de las primeras misiones dominicas, anterior a 1572, y cuyas dos portadas construidas con ladrillo destacan por su calidad. En la portada de pies (fig. 2) de clara concepción renacentista, el arco central está enmarcado por pilastras cajeadas, presentando medallones en las enjutas y canecillos salientes debajo del cornisamiento. Lacerías entrelazadas de raigambre mudéjar forman octógonos que encierran recuadros con cuadrifolias adornando el friso, en cuyos extremos figuran los escudos de la orden (fig. 2a). En la iglesia de Ilave, situada en la misma región y edificada en torno a 1567, las portadas de acceso a las capillas laterales, en el interior del templo, siguen el esquema renacentista del encuadre con pilastras y tímpano de remate, destacando además el arco central de forma conopial, de clara filiación mudéjar.

La referencia a las portadas tempranas de la región del lago Titicaca estaría incompleta si se dejan de mencionar las existentes en la iglesia de la Asunción de Juli, de fines del siglo XVI, y en la de Chucuito, de 1608. Más allá de las fronteras actuales, en la orilla oriental del lago, se conserva la portada de la iglesia de Ancoraimes, construida por los frailes agustinos, y la de Tiahuanaco, de interesante composición.

Los retablos renacentistas

Las influencias estilísticas del siglo XVI, expresadas en los retablos, definieron modelos de estructura ortogonal y marcado clasicismo. Se manifestaban en rígidos formatos cuadrangulares, generalmente con tres cuerpos y cinco calles, empleando columnas de orden jónico en los intercolumnios y un remate triangular sobre la calle central. El ejemplo más antiguo en la región del Cusco es el de la iglesia de San

Jerónimo (fig. 3), aledaña a la ciudad, que data de 1572. Está construida en estuco moldeado revestido con pan de oro, presentando un banco con relieves y una estructura de cinco calles con hornacinas y tableros de media talla, con columnas de orden corintio.

En la zona del lago Titicaca se conservan retablos como los de la iglesia de la Asunción de Juli, en los cuales la calle central se alza por encima de las laterales, presentando una gran hornacina central con una venera en la parte superior y dos más pequeñas, del mismo diseño, en las calles laterales enmarcadas por columnas muy esbeltas y estriadas. En la iglesia de Yucay, en la provincia de Urubamba, se conserva un retablo dispuesto de manera similar, que destaca por el drapeado que llevan las columnas en el tercio inferior y figuras de medio relieve en los tableros ubicados entre los intercolumnios.

Hacia finales del siglo los diseños se hacen menos rígidos, dando paso a composiciones dinámicas, empleando columnas abalaustradas y un cuerpo emergente sobre la calle central, conectado a las calles inferiores por cartelas. Alternan figuras de medio relieve con hornacinas que reciben imágenes. De ese período se conservan ejemplos importantes en las iglesias de Huaro, Cai Cai y Huasac, en las inmediaciones del Cusco.

La influencia de las catedrales

Con el virreinato se trasladó a América la costumbre medieval de edificar grandes iglesias matrices, siendo la de Santo Domingo la primera en levantarse en 1523, concebida en estilo gótico tardío, lo que constituye una prueba de la fidelidad española a sus tradiciones. De las catedrales que se construyeron en la península en el siglo XVI, la de Jaén, en Andalucía, fue la preferida como modelo para las de México, Puebla, Lima y Cusco, destacando por su lenguaje renacentista, planta rectangular y naves con cubiertas a una misma altura.


3

La Iglesia Metropolitana de los Reyes, la Catedral de Lima, fue iniciada con la fundación de la ciudad en 1535; sin embargo, fue derruida y edificada nuevamente hasta en tres oportunidades, definiéndose su concepción a fines del siglo XVI. En 1609 un terremoto produjo daños en las bóvedas, obligando a reparaciones y modificaciones hasta que finalmente se concluyó en 1622.

Tras un largo proceso constructivo concluyeron las obras en muros, pilares y bóvedas, etapa en la que el Patronato y las cofradías de la catedral obtuvieron aportaciones para el ornato del edificio. La portada principal de El Perdón reviste especial importancia por su concepción innovadora y la influencia que tuvo en otras portadas posteriores. Se ejecutó sobre la base de un diseño manierista del escultor y alarife Juan Martínez de Arrona en 1626, dibujo que se conserva

como parte de su contrato notarial. La construcción tardó más de una década y media debido al incumplimiento de los proveedores de las piedras que eran traídas desde Panamá, siendo concluida, a la muerte del maestro en 1635, por el ensamblador y arquitecto Pedro de Noguera. Si bien la portada es de concepción clásica y su expresión no es la de un retablo exterior, su importancia reside en la fuente de inspiración de sus soluciones y en el carácter testimonial del tránsito del manierismo al barroco, conjugando el riguroso clasicismo de su composición de dos cuerpos, tres calles, columnas corintias y pilastras almohadilladas, con el empleo de un arco abierto en la cornisa que remata el primer cuerpo. Este motivo del frontón, de lados muy abiertos vinculando el primer y segundo cuerpos es, a decir de investigadores como San Cristóbal[8], una concepción característica de la arquitectura virreinal peruana que se empleará con profusión en portadas y retablos del período barroco en las diversas escuelas regionales.

Es importante tener en cuenta que al inicio del siglo XVII los ensambladores que construían los retablos dejaron de lado la costumbre de decorarlos con tablas talladas con medios relieves, ubicando en ellos nichos con recuadros imitando una solución propia de las portadas. Los artífices de la creación y construcción de los retablos son denominados en los contratos maestros de arquitectura, su ocupación principal era la de ensambladores de altares, más que diseñadores o ejecutores de portadas. En ese período es evidente una influencia mutua en la utilización de criterios para componer y diseñar tanto las portadas como los retablos.

A pesar de que el obispado del Cusco se fundó en 1539, dos años antes que el de Lima, sólo en 1560 se decidió la edificación de un templo que sustituyera al recinto

◀ Fig. 3. Retablo mayor. S. XVI. Iglesia de San Jerónimo, cercanías del Cusco.

▲ Fig. 4. Frontispicio. S. XVII. Catedral de Cusco.

4a

◀ Fig. 4a. Portada principal. S. XVII. Catedral de Cusco.

incaico del palacio de Huiracocha donde se ubicó inicialmente. Los trabajos de construcción no avanzaron al ritmo esperado, cambiándose en varias oportunidades la traza y sustituyendo a los arquitectos encargados de edificarla; se prolongó por estos motivos la obra hasta mediados del siglo XVII, cuando el terremoto de 1650 la afectó en la etapa final de la construcción de las diecisiete bóvedas que la cubren, postergándose la inauguración hasta 1654. La Catedral del Cusco (fig. 4) no tiene parangón en América del Sur por su recia construcción de piedra cubierta con bóvedas de crucería sobre arcos formeros apoyados en pilares cruciformes, sobreelevados con un entablamento superior, de donde arrancan las nervaduras góticas que refuerzan las bóvedas.

La portada principal de 1654 da inicio al estilo barroco en el Cusco y establece las pautas de composición arquitectónica que servirán de modelo, sin influencias de otros centros, para las portadas que se edificarán después del terremoto de 1650. La portada en mención destaca por el efecto dinámico obtenido mediante la disposición adelantada de las dos columnas que flanquean la calle central, con respecto a la ubicación de los cuatro ejes de columnas restantes, solución que según Gasparini[9] es un recurso tomado de los retablos.

En la calle central, por encima del gran vano de la puerta, destaca el entablamento que separa el primer del segundo cuerpo con un quiebre de lados curvos, definiendo un frontón del cual emerge la ventana central del segundo cuerpo. El ático que la remata sobresale por encima de la cornisa superior situada a la altura de las bases de las torres, agregando vitalidad y estableciendo un acento vertical en la achatada composición de la fachada. La ornamentación labrada en piedra es sobria pero resuelta con singular calidad, tal como se aprecia en las columnas corintias con monogramas, cartones y roleos tallados hasta la altura del primer tercio, en el cuerpo bajo, y con paños con frutas anudados a los lados en el tercio de las ocho columnas que componen el segundo cuerpo (fig. 4a). Los nichos de las entrecalles presentan, además del remate con un frontón abierto, un doble coronamiento curvo, conectando ambos mediante jambas de piedra curvadas, de complicada estereotomía.

La talla en la piedra define elementos compositivos bastante notorios en proporción al gran tamaño de la portada, acentuados por la diáfana atmósfera cusqueña, dando como resultado una composición decidida y categórica. Indudablemente el imafronte en su conjunto se ajusta a la concepción de una fachada retablo, con sus nueve nichos entre haces de columnas que lo convierten en un gran altar de piedra.

La referencia a la Catedral del Cusco no estaría completa si se deja de mencionar a los artífices de su creación. Empecemos por Juan Miguel de Veramendi, autor de la traza inicial en 1560, quien fue sustituido en 1562 por Juan Correa. Después de un período sin avances significativos se encargó reformular el proyecto al prestigioso arquitecto Francisco Becerra, que llegó al virreinato peruano en 1581 para ocuparse de las catedrales de Lima y Cusco. Formado en la etapa de transición entre el gótico y el plateresco, vino a América para encargarse del proyecto de la Catedral de Puebla, asumiendo también la traza de las iglesias de Santo Domingo y San Agustín de Quito. Los cambios en el gobierno del virreinato dilataron las obras, y cuando éstas se retomaron se prefirió encargar un nuevo planteamiento al arquitecto Bartolomé Carrión, quien venía de construir la portada de la catedral de Tunja en la capitanía de Nueva Granada. Carrión desarrolló su trabajo durante casi trece años, permaneciendo en el Cusco hasta 1616. Lo sucedieron varios arquitectos, siendo el más importante Miguel Gutiérrez Sencio, quien, a decir de los investigadores De Mesa y Gisbert[10],

le dio a la catedral cusqueña su aspecto actual. Su trabajo se desarrolló a partir de 1615 hasta su muerte en 1649. Lo sucedió Francisco Domínguez Chávez de Orellana, quien tuvo a su cargo el trabajo final durante cinco años, hasta la inauguración en 1654.

No se conoce al autor de la traza de la portada de la Catedral pero se puede afirmar, siguiendo el razonamiento de varios investigadores del arte peruano[11], que su disposición, criterios volumétricos y concepción, producto de las experiencias de los ensambladores y entalladores de retablos, es el punto de partida de una tendencia estilística cusqueña de inspiración creadora diferente de los modelos españoles o de las otras variantes regionales.

El Barroco en el Cusco

En las primeras décadas del siglo XVII la influencia de los maestros venidos de España era todavía notoria y se percibía la vigencia del manierismo, que se expresaba junto con soluciones propias del gótico y de la corriente mudéjar que vino con los alarifes del siglo anterior. Un ejemplo de esa etapa de transición se muestra en la iglesia de San Francisco (fig. 6), reformada como otras a raíz del terremoto de 1650, en la cual la portada lateral concebida con inspiración barroca, evidente en el desplazamiento de los ejes de las columnas que flanquean la calle única y en el efecto de profundidad que se logra, contrasta con el empleo del *término,* pilastra con modillón propia del léxico renacentista, coronada con cabeza de león. Se incorpora también un relieve rectangular encerrando el primer cuerpo de la portada, tema característico de la arquitectura mudéjar.

El Cusco después del terremoto de 1650

El terremoto que en 1650 asoló la ciudad del Cusco y su región produjo graves daños en la mayor parte de las edificaciones religiosas. La notable recuperación de la ciudad, tanto por la inversión que demandó como por la excepcional calidad de las iglesias que se remozaron o se hicieron de nuevo, sólo se entiende por la prosperidad económica en que se vivía y la presencia de una mente rectora que orientó las corrientes artísticas: su obispo y benefactor.

▼ Fig. 5. Retrato del Obispo Manuel de Mollinedo y Angulo. Óleo sobre tela. S. XVII. Catedral de Cusco.

El auge económico se explica por el beneficio que la región cusqueña recibía de las minas de Potosí, las mismas que para fines del siglo XVI llegaron a producir la mitad de toda la plata extraída a nivel mundial, influyendo notablemente en la economía del imperio español y de Europa. El asiento minero permitió el desarrollo de una ciudad que llegó a ser la más densamente poblada del continente, pese a estar ubicada en una meseta andina sin abastecimientos, dependiente de las regiones circundantes.

La quinta parte de la plata extraída de las minas se quedaba en el virreinato, integrando el capital circulante, mientras el ochenta por ciento restante emprendía la larga y fatigosa travesía hacia España. Sin embargo, no era ese el origen de la riqueza cusqueña que se basaba en su estratégica ubicación geográfica entre Potosí y Huancavelica, donde estaban los yacimientos del *azogue* o mercurio con el cual se hacía la amalgama para procesar la obtención del metal.

El Cusco se convirtió en la ruta obligada por donde pasaban las recuas de mulas trasladando todo tipo de mercaderías. Fue, además, el centro abastecedor e industrial que proporcionaba a la ciudad minera toda clase de productos agrícolas, ganaderos y

▶ Fig. 6. Portada lateral. S. XVII. Iglesia de San Francisco, Cusco.

artesanales, floreciendo la industria textil que manufacturaba tejidos en los obrajes y chorrillos, diseminados en las haciendas de la región circundante, donde trabajaban los indígenas en régimen semiforzoso.

En 1673 llegó a la antigua capital incaica el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (fig. 5), quien se haría cargo de la diócesis durante veintiséis años. Provenía de la corte de Madrid y era un hombre ilustrado, al corriente de los gustos de la época, partícipe del triunfo del estilo barroco que se vivía en esa ciudad. Tenía afición por la pintura, poseía lienzos de artistas del entorno de los reyes españoles y de pintores italianos, que trajo consigo al pasar a América. Los investigadores De Mesa y Gisbert dan cuenta del inventario de las pertenencias del obispo, efectuado en la capital del virreinato antes de llegar al Cusco, con más de 36 pinturas sobre tabla, lienzo y lámina

metálica, en su mayoría de la escuela madrileña, pero también dos cuadros de El Greco, clara muestra de los gustos de Mollinedo[12].

El insigne prelado, dueño de una firme personalidad y empeñado en contribuir a la renovación artística de su extensa diócesis, ayudó de manera determinante a definir el aspecto exterior de los monumentos religiosos y a la introducción del barroco. Durante su episcopado se hicieron más de medio centenar de iglesias, las cuales dan testimonio de su obra y la de sus colaboradores más cercanos.

El ambiente de modernización que se vivió en el Cusco del último tercio del siglo XVII impuso el nuevo gusto de moda al costo de la eliminación de pinturas murales y retablos del período inicial. Los investigadores citados líneas arriba señalan que en 1698 se mandó *que asimismo raspe el retablo de la Purísima Concepción de Nuestra Señora que es de hieso y está indecente y causa fealdad en la iglesia y que el bulto de la imagen lo coloque en dicho altar mayor...*[13] para sustituir uno de los altares de la iglesia parroquial de San Jerónimo.

Con el patrocinio del obispo se emprendieron las más variadas obras, no solamente en la edificación de iglesias, sino también en el labrado de portadas de piedra, ensamblado y entallado de sillerías, púlpitos, retablos y pinturas sobre lienzo con marcos tallados.

Los frontispicios barrocos del siglo XVII

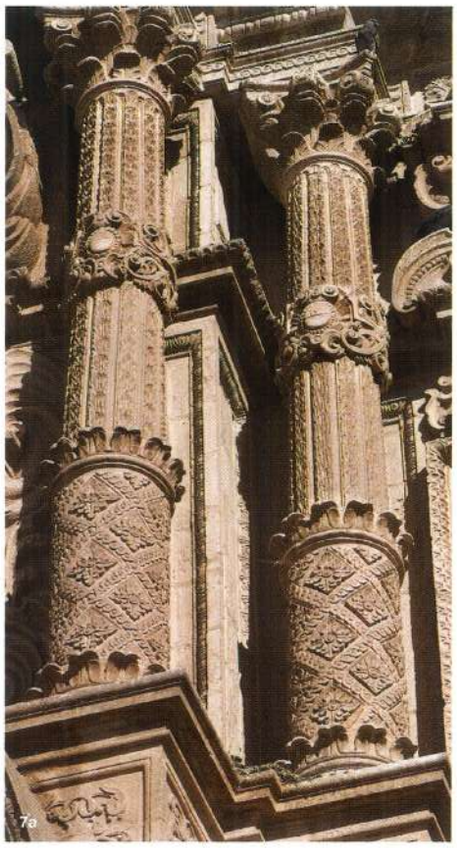
El ensamblador de retablos y escultor Martín de Torres, español de la provincia de Badajoz, que vivió más de treinta años en el Cusco, fue sin duda el artista más destacado del siglo XVII. Su taller empezó a funcionar dos décadas antes del terremoto y produjo una notable cantidad de sillerías, ambones y, sobre todo, retablos. En 1651 se encargó de la reparación del convento de La Merced y de edificar la portada de acuerdo a su proyecto, según señala el contrato, con *la forma y traza contenida en el dibujo*[14].

La iglesia de La Merced conserva su solución renacentista de planta basilical con bóveda vaída cubriendo el crucero, y bóvedas similares en las naves laterales paralelas a la central, que es de cañón corrido. La portada ubicada en la fachada lateral de la iglesia (fig. 7), obra de Martín de Torres con frente a la plaza del Regocijo, que más tarde sería recortada para construir la Casa de la Moneda, se levantó con una capilla abierta para la catequesis al aire libre y camarín para la imagen de la Virgen patrona de la Orden. Está concebida con dos cuerpos y una calle central más ancha que las dos laterales exornadas con dos pares de columnas corintias en cada cuerpo, separadas del plano de fachada, remarcando su concepción barroca. El frontón partido encima del vano de la puerta principal da paso a un balcón apoyado sobre ménsulas, donde se ubicaba el altar para las misas al exterior. El coronamiento semicircular encierra el escudo de la orden y emerge por encima de la nave. Por su falta de unidad en el diseño podría pensarse que existió una portada anterior que fue adaptada y completada.

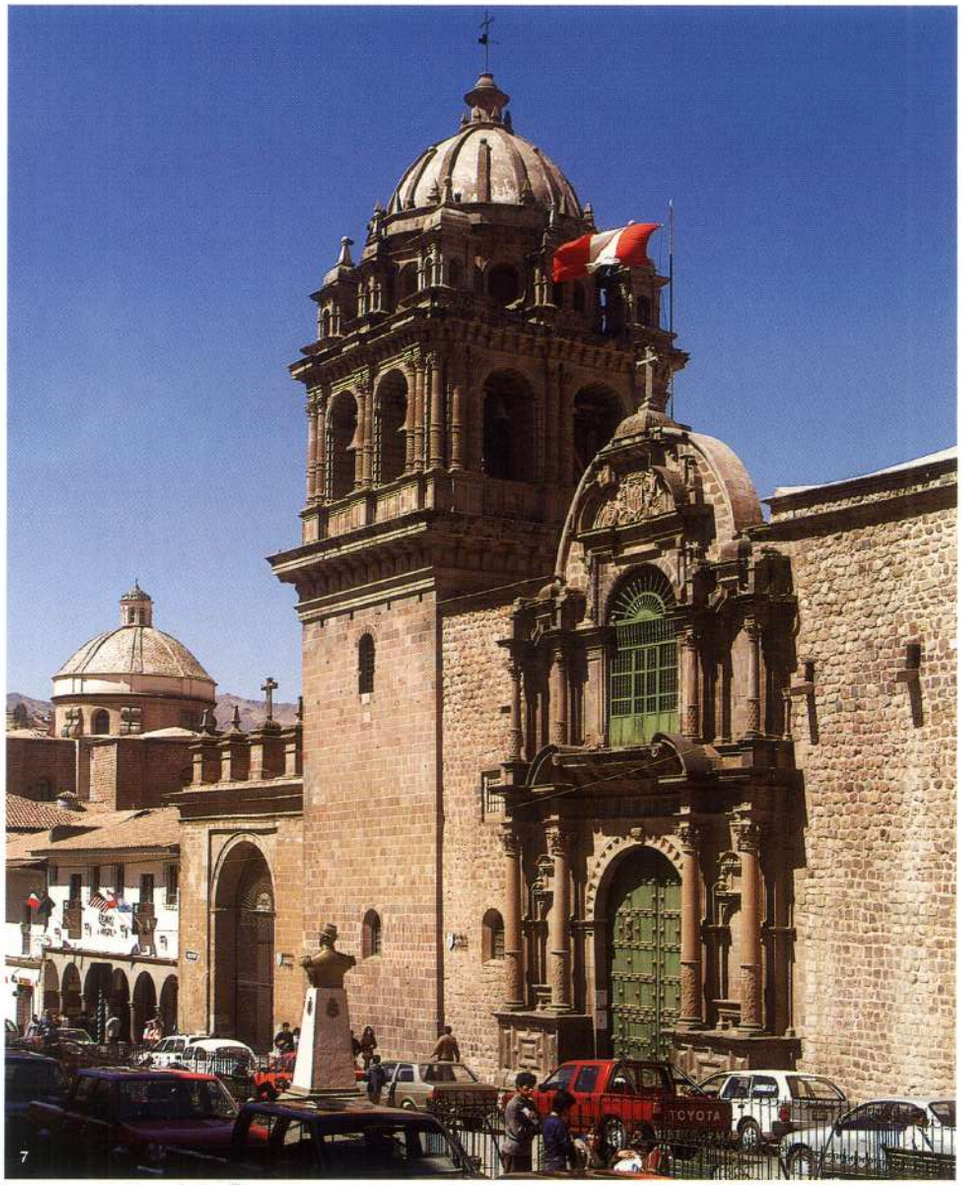
Concluida cinco años después de la portada catedralicia, es evidente la influencia de ésta en la composición de las columnas exentas, siendo más notorio aún que el trabajo es obra de un entallador habituado a labrar la madera, lo cual se constata observando la talla del tercio inferior acartonado de las columnas del cuerpo bajo, y el diseño con rombos de las columnas superiores, similares a las de los retablos (fig. 7a).

El claustro principal del convento, calificado como *uno de los más bellos de arquitectura colonial en América*, en el cual *la piedra ha perdido su carácter y llega a dar la impresión*

▼ Fig. 7a. Columnas de la portada (detalle). S. XVII. Iglesia de la Merced, Cusco.



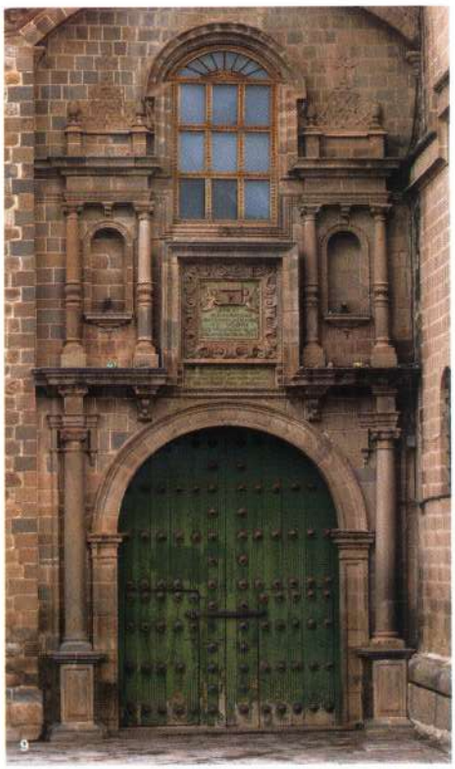
► Fig. 7. Portada con torre y fachada lateral. S. XVII. Iglesia de la Merced, Cusco.



de una fina composición de madera[15], fue construido después de 1650 con galerías de arcos de medio punto apoyadas sobre pilares, delante de los cuales se ubican columnas sobre pedestal de orden corintio, con fustes decorados hasta el tercio con escamas y encima con lengüetas. La composición en dos niveles se completa con enjutas, frisos y ménsulas, mostrando un tratamiento que recuerda el trabajo en madera. Para muchos investigadores el anónimo autor del claustro podría ser igualmente Martín de Torres[16].

A pocos metros de la catedral se construyó, a partir de 1651, la nueva iglesia de La Compañía de Jesús (fig. 8), muestra inequívoca del empeño jesuita por realizar una obra que se comparara con la iglesia matriz. En diecisiete años consiguieron edificar un conjunto de calidad excepcional, compuesto por la iglesia, las capillas de Indios y de la Penitenciaría, y el Colegio Jesuítico, con un llamativo frontispicio desde el cual se accedía a los claustros. La iglesia sorprende por su unidad estilística y la verticalidad lograda en la composición, compensando la ausencia de un basamento o atrio sobreelevado similar al de la Catedral. Su planta en forma de cruz latina sigue el modelo jesuítico con bóvedas de crucería que cubren la nave principal, el transepto y el presbiterio, destacando en el encuentro una cúpula sobre tambor encima del crucero.

▲ Fig. 8. Vista panorámica de la Plaza de Armas con la Catedral y el conjunto de La Compañía de Jesús. S. XVII. Cusco.



◀ Fig. 9. Capilla de la Vírgen de Loreto. S. XVII. Adyacente a la iglesia de la Compañía de Jesús, Cusco.

▶ Fig. 10. Fachada del Colegio Jesuitico. S. XVII. Cusco.

En el exterior, las dos esbeltas torres gemelas que flanquean el frontispicio central están ornamentadas a media altura con pilastras y arquitrabes distribuidos en torno a las ventanas, emulando arcos de triunfo con tres filas de arcos y óculos circulares encima, ocupados siglos después con relojes. Repisas sobre ménsulas sustentan esas composiciones. Una gran cornisa que se curva sobre el frontispicio vincula las torres, cobijando la portada retablo. Campanarios con claraboyas elípticas en sus cuatro lados, coronados por cúpulas sobre tambor octogonal definen el perfil característico de las torres, estableciendo un modelo que se repetirá en toda la diócesis cusqueña.

La portada de grandes proporciones está compuesta de tres cuerpos, destacando en el primero la solución inspirada en la catedral, mediante la cual se quiebra el entablamento situado encima del portón único con un frontón curvo partido para dar paso a un nicho central. En el segundo cuerpo se alternan en las calles laterales hornacinas y ventanas sobrepuestas, ocupando la parte central una ventana que asciende hacia el tercer cuerpo, rompiendo a su vez el arquitrabe. Ese cuerpo superior está encerrado por un arco trilobulado de molduras sucesivas que se inscribe debajo de la gran cornisa que remata el conjunto. Las entrecalles de los tres cuerpos reciben columnas corintias con brazaletes de hojas de acanto a la altura del imoscapo, solución que al igual que las hornacinas, es característica de los retablos tallados en madera. En todo el frontispicio elementos decorativos labrados en la piedra, con representaciones antropomorfas y vegetales del repertorio grutesco, cubren los espacios existentes entre los órdenes arquitectónicos con la profusión característica del barroco. Destaca el fino cincelado de las cartelas elípticas con monogramas de la Orden Jesuita que flanquean la ventana central, ubicada sobre peanas decoradas con escamas. Encima, atlantes reciben veneras y cestas de frutas, cuyo sentido eclesiástico hace alusión a los diezmos con los que contribuyen los fieles en apoyo de la Iglesia (véase la figura 32, pág. 198).

La magistral obra descrita fue ejecutada por el arquitecto Francisco Domínguez Chávez de Arellano, quien fue contratado en 1652 para edificar el colegio de La Compañía. Otro contrato, firmado en 1664 entre el Procurador de la Orden y el ensamblador y arquitecto Diego Martínez de Oviedo, encarga a éste la construcción de la portada en base a los dibujos proporcionados por los jesuitas, quienes solían reservarse el derecho de diseñar la traza de sus obras. En opinión de los historiadores, basados en la documentación de la época, la traza de la iglesia y de la portada fue probablemente obra del padre Juan Bautista Egidiano, natural de Flandes[17].

El antiguo Colegio Jesuítico (fig. 10), situado a un costado de la Capilla de la Penitenciaría, destaca pese a su menor tamaño, por su expresiva composición de fachada retablo. En el primer cuerpo se ubican ventanas sobre peanas rematadas con frontones triangulares a ambos lados del portón de acceso, sobre el que se sobrepone el característico frontón partido. En el segundo cuerpo hornacinas sobre peanas se alinean en las calles laterales, y encima un ático enmarca a la hornacina con

10

remate trilobulado, que recuerda la solución de la iglesia. El conjunto acusa un fuerte contraste de luz y sombra por el empleo del almohadillado con puntas de diamante, solución renacentista que cubre la superficie sobre la cual se ubican columnas corintias de fuste liso. Mascarones y elementos vegetales complementan la decoración.

Además del colegio jesuita el conjunto comprende dos capillas adosadas a ambos lados de la iglesia. La de indios o de la Virgen de Loreto (fig. 9) está edificada junto a la estrecha calle incaica Inti K'ijllu. Su fachada de mampostería de piedra presenta un recuadro hundido rematado por arco rebajado dentro del cual se inscribe la portada, solución que inspirará las composiciones del siglo XVIII con arcos que cobijan el frontispicio. La portada de una sola calle y dos cuerpos con orden jónico en el primero y corintio en el segundo, destaca por el empleo del arrabá mudéjar, recuadro enmarcado por molduras que nacen de la cornisa abierta del primer cuerpo. Esa solución empleada inicialmente en la iglesia de San Francisco se repetirá más adelante en la de Belén.

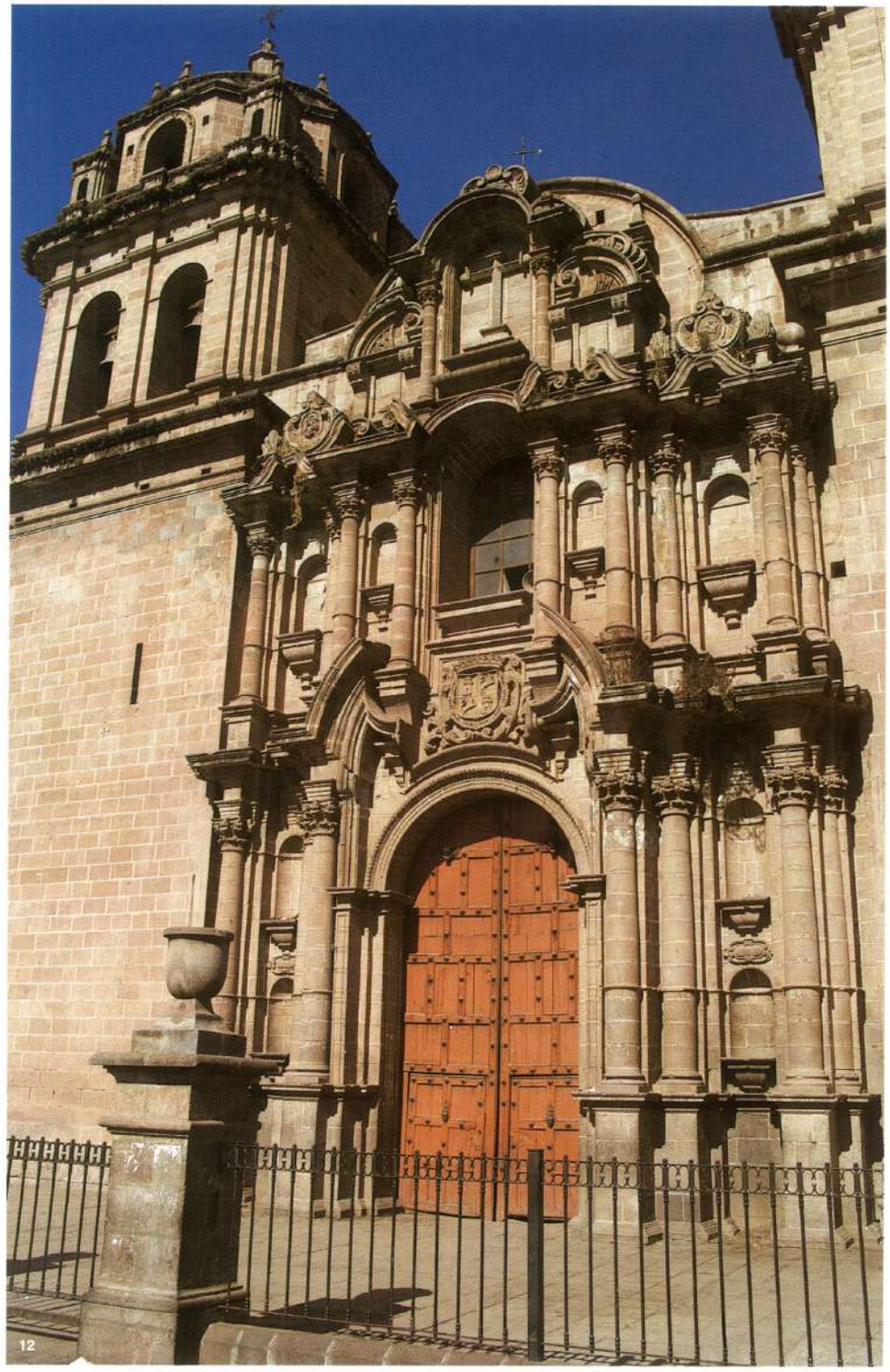
En el costado opuesto, la Capilla de la Penitenciaría o de San Ignacio tiene también una portada de dos cuerpos con la solución del arrabá, encerrando un emblema heráldico en cuyos campos figuran alegorías de España, la congregación jesuita y la dinastía incaica.

En 1688 el sobrino del obispo, párroco de la iglesia de San Pedro, Andrés Mollinedo y Rado, promovió la construcción del nuevo templo (fig. 12), encargando su traza a Juan Tomás Tuyru Tupac Inca, descendiente de la panaca de Tupac Yupanqui, entallador, retablista y arquitecto. El diseño de su autoría, plasmado en planos de planta y corte, que se conservan en el Archivo de Indias de Sevilla, contempla una sola nave de planta alargada en forma de cruz latina con capillas hornacinas laterales, siguiendo el modelo de La Compañía de Jesús. Se cubre con bóvedas vaídas y cúpula en el crucero.

La portada se inspira en la solución de la catedral, con dos torres campanario que la delimitan y acentúan su verticalidad al tener los paramentos totalmente lisos, tendencia a la sobriedad que caracterizará los últimos años del siglo XVII. Al igual que

▼ Fig. 11. Frontispicio. S. XVII - XVIII. Iglesia de Nuestra Señora de Belén, Cusco.

▶ Fig. 12. Torre y portada. S. XVII. Iglesia de San Pedro, Cusco.



12

los retablos se apoya sobre un basamento corrido que sólo se interrumpe para dar paso a la única puerta de acceso a la nave. Tiene dos cuerpos y un remate superior que prolonga la calle central, emergiendo por encima del nivel de la cornisa que separa las torres de sus respectivos campanarios. Su composición de tres calles presenta la central adelantada con respecto a las laterales, existiendo entre ellas columnas corintias dispuestas en ejes diferentes. El entablamento que separa el primer del segundo cuerpo tiene la cornisa abierta, dando paso al frontón partido en el cual campea un escudo de Castilla y León finamente cincelado. Esa cornisa y la del segundo cuerpo presentan un sutil vuelo lateral sobre la superficie lisa de las torres, produciendo un efecto tridimensional.

El claro ordenamiento de la composición destaca por la austeridad en los detalles, haciendo más notoria la presencia de ocho nichos con peanas en la base de la ventana central, configurando aún más la forma de fachada retablo.

Muy parecida a San Pedro, la iglesia de Nuestra Señora de Belén (fig. 11), sede de la parroquia constituida sobre el antiguo barrio inca de Chalquilchaca, se volvió a construir a partir de 1678, para ser concluida más de veinte años después, al inicio del siglo XVIII. Tiene una sola nave y dos torres campanarios, cubierta aquélla por bóvedas vaídas sostenidas por arcos formeros. La portada destaca por tener mayor relieve y sentido tridimensional que la de San Pedro. Tiene dos cuerpos y tres calles, presentando en la central, a todo lo ancho, un gran recuadro en relieve apoyado en ménsulas, solución que corresponde al arrabá mudéjar introducido con éxito en la portada de San Francisco, y repetido antes que en este caso en las capillas de la Virgen de Loreto y San Ignacio, integrantes del conjunto de La Compañía. El recuadro encierra un relieve escultórico representando el nacimiento de Jesús adorado por dos Reyes Magos dispuestos a ambos lados. Una gran peana semicilíndrica apoyada en el arco de la puerta sustenta el motivo alegórico. Cuatro de las ocho columnas corintias del segundo cuerpo han sido cortadas a la mitad, en una solución anticlásica, provocada por la ubicación del insólito arrabá.

La tercera iglesia parroquial de la serie es la de San Sebastián (fig. 13), pueblo de indios fundado en época del virrey Toledo. A raíz del sismo de 1650 se reconstruyó el

▲ Fig. 13. Frontispicio. S. XVI-XVII. Iglesia de San Sebastián, distrito de San Sebastián. Cusco.

▶ Fig. 13a. Fuste de una columna en la portada (detalle). S. XVII. Iglesia de San Sebastián, distrito de San Sebastián. Cusco.

templo, conservando la nave del siglo XVI, agregándole dos espacios laterales conectados por arcos de medio punto, que se cubren con techos inclinados a una sola vertiente. En el interior se observan aún los arranques de las bóvedas de la solución original sustituida posteriormente.

Con la reconstrucción de la iglesia se edificaron nuevas torres gemelas del tipo cusqueño, concluyendo la de la epístola en 1664. La obra fue terminada en 1678 y es posible atribuirla al arquitecto y maestro de obra indígena Juan Manuel de Sahuaraura, según se desprende de la inscripción labrada en piedra en la torre del Evangelio. El frontispicio es, sin duda, la obra más destacada y mejor lograda en el aspecto decorativo, del cual el propio obispo Mollinedo decía que era *de una belleza tal que parece haber sido trabajado en cera*[18].

La portada es de dos cuerpos y tres calles, prolongándose la central en un remate superior enmarcado por un arco carpanel. En ella es bastante más notorio el desplazamiento de la calle central con respecto a las laterales, creando un despliegue quebrado en muchos ángulos en los entablamentos. El investigador Marco Dorta[19] destaca su peculiaridad de ser el resultado del arte común a canteros y entalladores, señalando que sus motivos ornamentales son semejantes a los que se encuentran en la sillería del coro de la Catedral y en algunos retablos, agregando que las columnas del cuerpo bajo, cubiertas de roleos y cartones, proceden de los altares sevillanos de la primera mitad del siglo. Hace referencia también al motivo de las cabezas femeninas tocadas con paños que caen simétricamente sobre los hombros, representación de la diosa romana Vesta, incorporada al lenguaje arquitectónico cristianizado durante el Renacimiento y que están labradas en los fustes de las columnas (fig. 13a).

Con el impulso del obispo Mollinedo las obras de construcción no solamente abarcaron las iglesias parroquiales sino que se acometieron también trabajos en los colegios de formación sacerdotal y en los conventos de órdenes religiosas que contaron con su generoso mecenazgo. Una de esas iglesias es la del Seminario de San Antonio Abad, edificada con una sola nave y cubierta con estructura de madera. Su fachada de piedra tiene composición rectangular y superficie plana, con dos torres de espadaña separadas por un frontón triangular. Una sencilla pero novedosa portada de un solo cuerpo, rematada por el escudo de las armas reales de la casa de los Habsburgo y el del obispo Mollinedo, se yergue debajo de un óculo elíptico enmarcado por un ancho derrame. Una peana de proporciones muy alargadas ocupa el espacio central encima de la cornisa, sobre la cual se distribuyen los referidos emblemas heráldicos a los lados de un nicho central. El tratamiento de las columnas corintias con brazaletes de acanto ceñidos al tercio de la altura y las airosas cartelas a los lados de los escudos, vinculan esta solución con el modelo jesuítico.


13a

A poca distancia, y formando parte del mismo conjunto, la portada de acceso al que fuera el Colegio Seminario y Regia y Pontificia Universidad de San Antonio Abad (fig. 14), resalta por su solución plenamente asimilada al barroco cusqueño de los entalladores de retablos. Con un solo cuerpo y calle única ocupada por el vano de acceso definido por arco de medio punto, tiene elegantes columnas corintias sobre pedestal, sobrepuestas a dobles pilastras adosadas que le otorgan soltura y gran relieve. Una peana alargada interrumpe el arquitrabe para dar paso a un nicho que lleva a los lados el escudo de la casa de Austria, en homenaje al rey Carlos II y el del obispo fundador. El conjunto remata con una cornisa que acompaña la curva del nicho central, llevando encima frontoncillos y pináculos. La cartonería decorativa labrada a los costados del remate superior de la portada, hace más evidente su filiación con el trabajo en madera.

▼ Fig. 14. Portada. S. XVII. Colegio Seminario de San Antonio Abad, Cusco.

▶ Fig. 15. Portada. S. XVIII. Convento y Hospital Betlehemita, Cusco.

De composición similar a las anteriores, aunque más tardía, concluida en la primera década del siglo XVIII, es la portada del Convento y Hospital de la orden Betlehemita (fig. 15), fundada por iniciativa del obispo Mollinedo en la parroquia de Nuestra Señora de La Almudena. Se organiza en torno a una sola calle y dos cuerpos, ocupando el primero el vano de acceso con arco de medio punto decorado con dovelas almohadilladas y modillón en la clave. Pilastras dobles, con el tema de puntas de diamante similares a las del Colegio de los Jesuitas de la plaza mayor, se complementan con columnas corintias sobre pedestal, que llevan también brazaletes de hojas de acanto al tercio de su altura. Tres nichos con peanas, separados por dos pares de columnillas corintias, ocupan el segundo cuerpo flanqueado por mascarones grutescos reinterpretados por los canteros indígenas. Un frontón partido formado por delgadas molduras enmarca el emblema circular de la orden, con las tres coronas y la estrella de Belén.

La difusión periférica

La extensa diócesis del obispado del Cusco abarcaba 14 corregimientos, repartidos en 137 doctrinas y curatos, hasta los cuales llegó la acción promotora del infatigable obispo Manuel de Mollinedo. En valles de la región cusqueña como los de Acomayo y Urubamba, y en la cuenca del lago Titicaca, se edificaron importantes iglesias. En este último territorio destacan las de Lampa, Ayaviri y Asillo, todas construidas con mampostería de piedra. En el distrito de Cotabambas, en el actual departamento de Apurimac, se construyó el templo de San Miguel de Mamara, y en el mismo departamento el de San Martín de Haquira, prevaleciendo en ellos el esquema de torres gemelas que enmarcan la portada retablo.

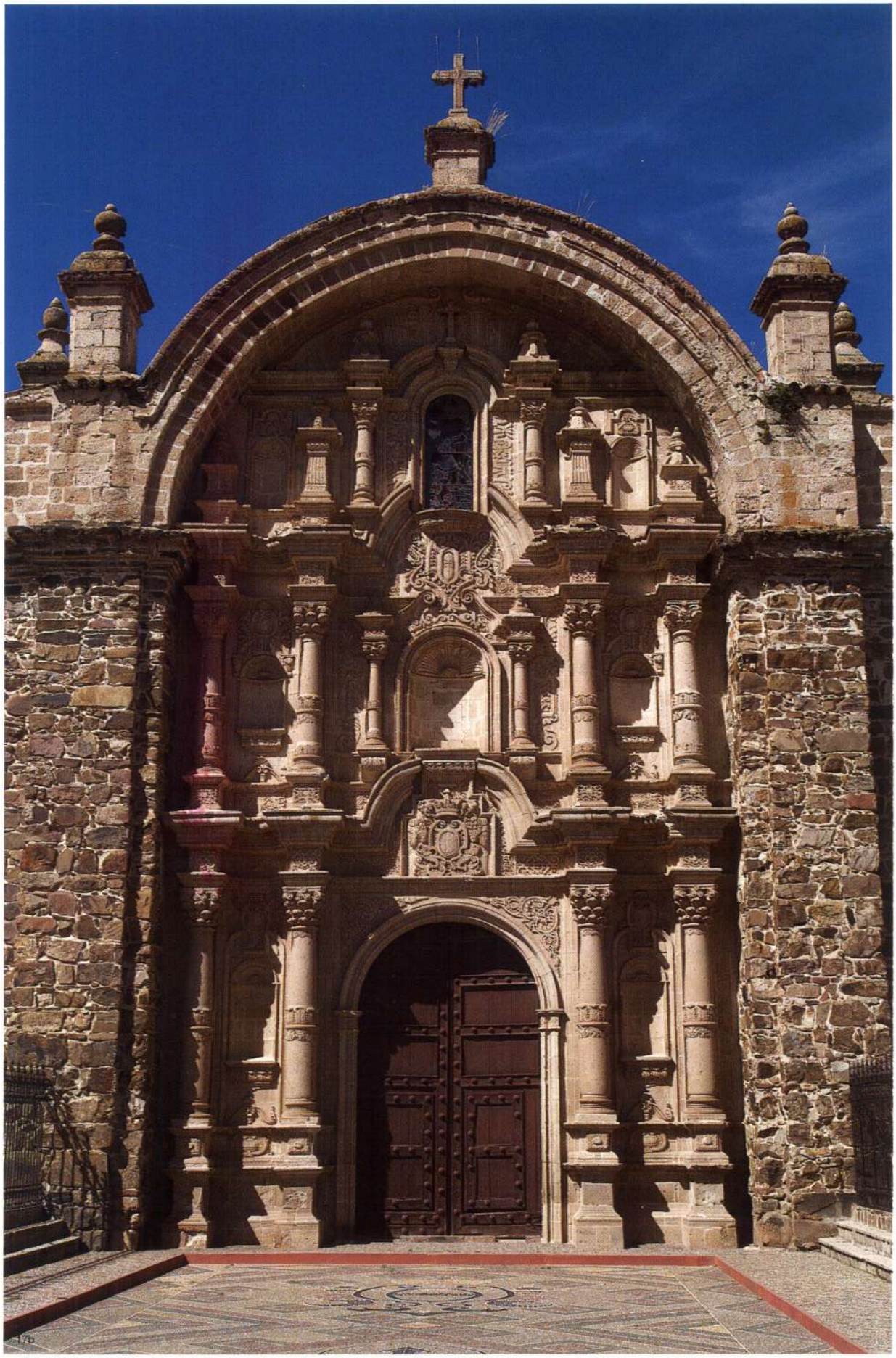
En 1673 Gaspar de Mollinedo, párroco de Urubamba y sobrino del obispo, promovió la edificación de una iglesia (fig. 16) con planta de cruz latina, crucero y capillas en nichos laterales de la nave, cubierta con arcos formeros y bóveda de cañón. En el exterior las torres se concibieron con campanarios de espadaña. La obra concluida veintitrés años después presenta una sobria portada retablo que se ubica ligeramente hundida con relación a la posición de las torres, rematada por un arco que acompaña la forma de la bóveda. Se compone de tres cuerpos y

▲ Fig. 16. Portada. S. XVII. Iglesia de Urubamba, provincia de Urubamba. Cusco.

◀ Fig. 17a. Portada de la fachada principal. Cartela con sirenas tenantes. S. XVII. Iglesia de Lampa, provincia de Lampa. Puno.

▶ Fig. 17b. Portada principal a los pies de la nave. S. XVII. Iglesia de Lampa, provincia de Lampa. Puno.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 17. Fachada principal y torre. S. XVII. Iglesia de Lampa, provincia de Lampa. Puno.



◀ Fig. 18. Iglesia de Ayaviri. S. XVII. Provincia de Melgar, Puno.

tres calles, destacando en la central la puerta única de acceso, a la que se superpone en el segundo cuerpo otro vano rematado por arco, apoyado en una repisa sobre ménsulas con acceso desde el coro, posibilitando el culto al exterior con frente hacia la plaza. El tercer cuerpo está encerrado por un remate semicircular que abarca todo el ancho de las tres calles, curva que es resaltada por una moldura. En las entrecalles se ubican esbeltas columnas corintias sobre pedestal, flanqueando los nichos laterales.

Con el mismo criterio compositivo, en las inmediaciones del lago Titicaca se edificó la iglesia de Lampa (fig. 17), reemplazando a la primigenia que, según el obispo Mollinedo en carta al rey de España, estaba muy deteriorada. La obra empezó en 1676 y se concluyó en nueve años, tal como lo confirma una inscripción en la portada principal. Concebida con planta de cruz latina, tiene bóveda de cañón y cúpula sobre el crucero, cubierta que fue agregada en una modificación de fines del siglo XVIII. La torre campanario única es esbelta y elegante, está ubicada alejada del templo y mantiene en su composición y silueta el diseño de las torres cusqueñas.

La portada principal, ubicada a los pies de la nave, se sitúa debajo de un arco que la protege. Su composición con tres cuerpos y tres calles mantiene el esquema de los imafrontes cusqueños, destacando la estrechez de las calles laterales, parcialmente cubiertas por robustas columnas corintias que ocupan los cuatro ejes de las entrecalles en la portada de pies. El típico frontón partido en el entablamento del primer cuerpo enmarca una cartela de singular belleza, con sirenas tenantes tocadas con cestas de frutas, debajo de ángeles en vuelo que sostienen una corona (figs. 17a, 17b).

En la ruta entre el altiplano y el valle del río Vilcanota que conduce al Cusco, en el emplazamiento de un antiguo tambo de época incaica donde surgió la población de Ayaviri, el párroco don Juan de la Borda inició en 1687 la construcción de una gran iglesia de piedra, hermanada con los modelos cusqueños (fig. 18). El templo, concebido bajo la advocación de San Francisco de Asís, fue concluido en 1696, siguiendo el tipo tradicional adoptado en la diócesis, con planta de cruz latina, cubierta con bóvedas sobre arcos formeros, cúpula sobre el transepto y torres gemelas a los pies de la nave, enmarcando entre sus cubos lisos la gran portada retablo de tres cuerpos e igual número de calles.

En el frontispicio destacan los pilares salientes de las entrecalles, rodeados por una columna frontal y otras dos laterales de menor tamaño situadas más atrás, que otorgan relieve y contraste a la composición. Encuadrados por los cuatro ejes de columnas corintias ceñidas con hojas de acanto al tercio de su altura, cinco nichos avenerados, rematados por frontoncillos curvos, acentúan la imagen de portada retablo.

En la misma región, en torno al lago Titicaca, se iniciaron en 1678 las obras de construcción de la nueva iglesia de San Jerónimo de Asillo (fig. 19), concluida dieciséis años después, al mismo tiempo que la de Ayaviri en la cual se inspiran sus soluciones. Vuelve a recordar por sus proporciones al templo cusqueño de los jesuitas, destacando la profusa decoración de corazones estilizados y lemas en homenaje al Santísimo Sacramento, que se alternan con nichos avenerados, cartelas, flores y hojas dispues-

▼ Fig. 19. Frontispicio. S. XVII. Iglesia de San Jerónimo de Asillo, provincia de Azángaro. Puno.

20

▲ Fig. 20. Frontispicio. Iglesia de San Miguel de Mamara. S. XVII. Provincia de Grau, Apurímac.

tas en abanico que llenan toda la superficie del frontispicio. Grandes querubines con alas primorosamente talladas llenan las enjutas de la puerta, y sirenas tenantes en torno a una cartela figuran debajo del frontón partido en el entablamento que separa el primer del segundo cuerpo. Las columnas corintias se muestran recargadas con brazaletes de hojas de acanto a un tercio de la altura del fuste y fajas decorativas en el tramo superior. En los tres cuerpos las columnas que enmarcan la calle central repiten la composición de tres piezas dispuestas en torno a pilares, dando como resultado un conjunto ornamental que si bien es todavía parte del barroco cusqueño del siglo XVII, anuncia la decoración exuberante y planiforme que se desarrollará en la zona durante el siglo siguiente.

Situada en otro contexto territorial, en el distrito de Cotabambas, que formaba parte del obispado del Cusco, se edificó la iglesia de San Miguel de Mamara (fig. 20), impulsada por el párroco Juan de Moreyra, quien señala que en 1689 las obras estaban en plena ejecución[20]. Construida con una sola nave y cuatro capillas laterales adicionadas sin simetría, está cubierta por un techo de madera, presentando en el exterior dos torres de proporciones menos esbeltas que en los modelos iniciales, con campanarios de sección menor que la de las torres en las que se apoyan. Vanos elípticos como los de La Compañía del Cusco perforan los cuatro lados de los campanarios, rematados por cúpulas rodeadas de pináculos. Las torres están separadas de la portada retablo por pilares que se adelantan para enmarcarla. La proporción resultante es más horizontal que vertical, determinando que la portada sólo tenga dos cuerpos y un frontón semicircular rematando la parte superior de la calle central. En el segundo cuerpo de esa calle existe un óculo elíptico en armonía con los vanos de los

campanarios, enmarcado por columnas corintias de fustes robustos íntegramente decorados con relieves, que siguen las estrías y hojas de acanto ceñidas al tercio de su altura.

Las estrechas calles laterales encierran hornacinas poco profundas apoyadas sobre peanas, solución que sumada a la copiosa utilización de motivos ornamentales en forma de cuadrifolias, conchas, cartelas y lazos decorativos anuncia el gusto por lo plano que caracterizará al estilo *mestizo.*

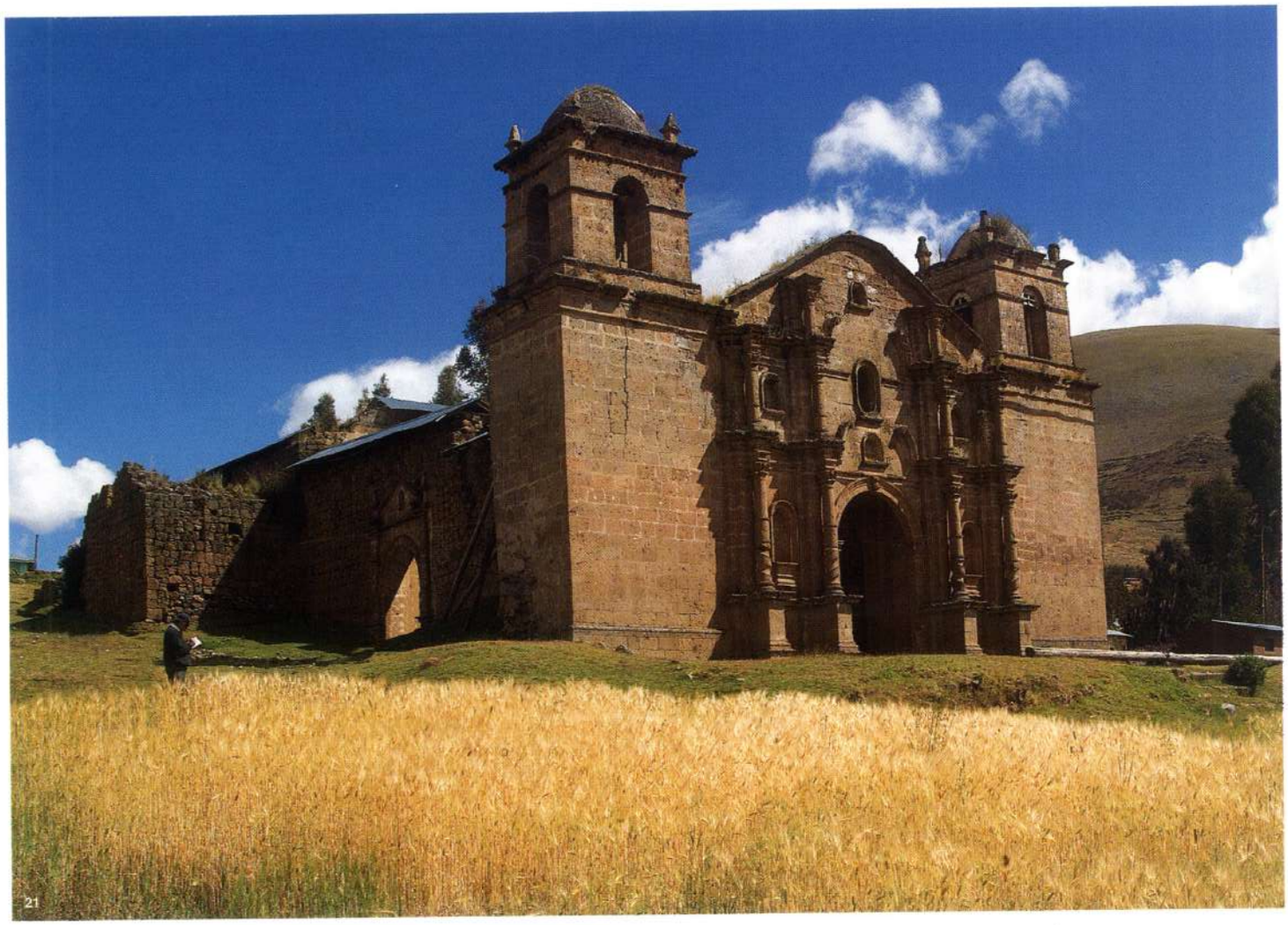
La impronta cusqueña del siglo XVII es perceptible en muchas iglesias de la aislada región de Apurimac, edificadas gracias al empeño del clero secular apoyado incondicionalmente por el obispo del Cusco. Destaca entre ellas la de San Martín (fig. 21), edificada en las postrimerías del siglo XVII en el distrito de Haquira. De planta en cruz latina con crucero y capillas laterales en los brazos del transepto estaba cubierta por una estructura de madera. A los pies de la nave torres gemelas de cuerpo liso sustentan campanarios de menor ancho, con vanos terminados en arcos en los cuatro lados. Entre ellas se desarrolla la portada retablo caracterizada por la amplitud de la calle central, que otorga al frontispicio una proporción rectangular y un singular atractivo. Pilastras dobles adosadas ocupan las entrecalles, llevando delante columnas corintias sobre pedestal, caracterizadas por presentar el tercio inferior del fuste entorchado, discreto acento barroco que destaca en la sobriedad de la composición exenta de ornamentos superfluos. Otorgan fuerza al conjunto las cornisas de los entablamentos que rematan el primer y el segundo cuerpo, caracterizadas por su notorio vuelo y acentuado perfil mixtilíneo, acompañando la saliente de las columnas exentas. El frontón partido en el arquitrabe del primer cuerpo cobija un nicho moldurado que lleva encima una ventana elíptica, que a su vez está enmarcada por un segundo frontón abierto. Un tímpano triangular curvado en la cúspide enlaza las torres encerrando el frontispicio.

A pesar de su total abandono, la pérdida de la techumbre y la desaparición de su ornamentación interior, continúa vigente la afirmación que hiciera el sacerdote José Julián Pro en el inventario de 1860, al señalar que: *...San Martín de Haquira se halla en galpón. Su fachada en buen estado, siendo la construcción romana que buenamente se podría refaccionar*[21].

El arte de los entalladores y ensambladores

En los períodos iniciales de la colonia fue notoria la influencia de los escultores sevillanos quienes, gracias a su prestigio, enviaban sus obras al territorio peruano, contándose más adelante con la presencia de artistas que optaron por radicar en la sede del virreinato difundiendo el arte de la talla en madera. Formaban parte de ese grupo de maestros Martín de Oviedo, Martín Alonso de Mesa y Gaspar de la Cueva, entre otros, formados en la escuela sevillana y seguidores de la obra de Montañés. En la segunda década del siglo XVII se vieron envueltos en enconadas disputas a raíz de la convocatoria para ejecutar la obra de la sillería de la catedral de Lima, motivo de resentimientos que a la postre determinaron su alejamiento a otros lugares del territorio virreinal.

Fue así cómo emigraron a Chuquisaca, Potosí y también al Cusco, adonde llegaron maestros como Juan Toledano y Pérez de Villarreal, quienes fueron autores, en 1623, del retablo de la desaparecida iglesia de San Agustín. De una generación más joven, el ensamblador Martín de Torres fue uno de los artistas de mayor relevancia entre



los afincados en el Cusco, al cual hicimos referencia al mencionar su obra en la portada de la iglesia de La Merced. El detenido seguimiento de su producción artística, efectuado por los investigadores De Mesa y Gisbert[22], les permitió identificar más de una veintena de retablos documentados, siguiendo la trayectoria del retablista desde su labor inicial, dos décadas antes del terremoto de 1650.

Son representativos del primer período, anterior al sismo, los dos retablos que Martín de Torres realizó en 1634 para la iglesia del Monasterio de Santa Catalina del Cusco. Trabajó conjuntamente con el artista Bartolomé de Nápoles, maestro entallador y escultor. La estructura de los retablos mencionados es de dos cuerpos y tres calles, siendo más ancha la central, que emerge para recibir el remate de un frontón curvo. Presenta columnas corintias muy bien proporcionadas y con el fuste estriado, situadas en las entrecalles del primer cuerpo, encuadrando una hornacina central rematada por una venera y dos laterales con frontoncillos triangulares. En el segundo cuerpo se utilizan cartelas del tipo denominado *término* en lugar de pilastras, enmarcando espacios rectangulares que se ornamentan con lienzos.

Doce años después, Martín de Torres recibió el encargo de ejecutar el retablo mayor de la misma iglesia, trabajo que efectuó asociado con Juan Rodríguez Samanes, maestro pintor, escultor y dorador, quien en el contrato que suscribió con la Abadesa del Monasterio declaró: *Me obligo a dorar, pintar y estofar la parte y piezas del retablo que ha hecho y va haciendo Martín de Torres, para el altar mayor de la Iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de los Remedios, advocación de Santa Catalina*[23] mostrando que su

▲ Fig. 21. Iglesia de San Martín. S. XVII. Distrito de Haquira, provincia de Cotabambas. Apurimac.

▶ Fig. 22. Retablo de la Santísima Trinidad. S. XVII. Catedral de Cusco.

labor complementaba a la del ensamblador. Desafortunadamente el retablo fue destruido por el terremoto y reemplazado por el actual, que se concluyó en 1659.

Mejor fortuna tuvo el retablo de la Santísima Trinidad que Torres ejecutó en 1657 para la Catedral del Cusco (fig. 22), concebido con dos cuerpos y tres calles, conserva hasta la actualidad esa forma. En la calle central la cornisa se sobreeleva encajonando la hornacina con una solución similar a la que se emplea posteriormente en las portadas de las capillas de La Compañía de Jesús. En el retablo la solución es sobria y unitaria, con columnas corintias que presentan el tercio inferior de los fustes ornamentados con puntas de diamante y el tramo superior con estrías. Los nichos inferiores están coronados con frontones que se quiebran para dar paso a otros nichos pequeños, y en el segundo cuerpo se ubican espacios rectangulares para los lienzos rematados por nichos con frontoncillos.

Representativo del siglo XVII es también el arquitecto, escultor y ensamblador Diego Martínez de Oviedo, autor de la construcción del magnífico retablo de la iglesia de La Compañía, ejecutado en 1670 siguiendo el proyecto del padre Juan Bautista Gilis, a quien también se atribuye el diseño de la fachada de la iglesia, lo cual explica su similitud.

Martínez de Oviedo, artista polifacético, hizo también la portada de piedra de la iglesia en mención y posteriormente se encargó de la talla en madera del retablo mayor, actuando como cantero y entallador. Emplazado en el monumental espacio de la cabecera de la iglesia, el retablo mayor (fig. 23) es el de mayor tamaño en el Cusco. Siguiendo el esquema del frontispicio exterior posee tres calles y el mismo número de cuerpos, con el primero de mayores proporciones, que se acentúan por la continuidad que le otorgan dos tribunas con celosías, situadas a ambos lados en ángulo abierto. Una cornisa superior enlaza esos balcones y el remate del primer cuerpo del altar.

22

El gusto barroco está presente en el empleo de espléndidas columnas salomónicas de gran tamaño, ocupando las cuatro entrecalles del primer cuerpo y también el costado de las tribunas laterales, acentuando la integración de los flancos. En el segundo cuerpo dos pares de columnas corintias con fustes ornamentados en bajorrelieve se complementan con pares de columnillas de estilo similar, que se sitúan detrás para enmarcar los nichos. La calle central, más ancha que las laterales, presenta frontones curvos que se quiebran para dar paso a la coronación de las hornacinas, que por estar situadas a media altura, entre un cuerpo y otro, dinamizan la composición.

La tradición cusqueña de encargar la ornamentación de las portadas y los retablos a los entalladores y es-

cultores, que eran además hábiles arquitectos, se verá confirmada en el último tercio del siglo con la figura de Juan Tomás Tuyru Tupac, indio de noble estirpe a quien nos referimos antes al mencionar su obra como arquitecto de la iglesia de San Pedro. Su fama trascendió por haber sido el escultor de la imagen de la Virgen de La Almudena, inspirada en aquella venerada en la parroquia madrileña en la que sirvió el obispo Mollinedo y Angulo, antes de trasladarse al virreinato peruano.

En 1694 Tuyru Tupac recibió el encargo de hacer el retablo de Nuestra Señora de La Antigua (fig. 24) en el trascoro de la catedral. Se ocupó del dibujo o traza y de tallarlo y ensamblarlo, quedando en madera natural hasta que fue dorado veinte años después[24]. Se trata de un amplio retablo de un solo cuerpo sobre banco corrido, con tres calles de grandes recuadros para recibir pinturas en las laterales, y nicho enmarcado por columnas en la central. Columnas salomónicas de gran tamaño muestran un laborioso trabajo escultórico con exuberante decoración vegetal que incorpora racimos de vid, lirios y espigas de trigo simbolizando la Eucaristía y la salvación eterna. La ornamentación con follajería y frutas en medio de volutas se repite en los cartones laterales a ambos lados del retablo.

Es también suyo el diseño y construcción del retablo de San Joaquín en la iglesia de San Pedro. Está conformado por dos cuerpos divididos en tres calles, con columnas salomónicas en las entrecalles. En su desempeño como ensamblador y entallador Tuyru Tupac realizó los trabajos de los púlpitos de las iglesias de San Pedro y de Nuestra Señora de La Almudena.

La concepción de las fachadas de las iglesias, con portadas que asumen las características de los retablos, fue impulsada durante el siglo XVII por la activa participación de los entalladores, los cuales trasladaron su arte engendrado para la madera a la dura piedra de cantería. Con el advenimiento del barroco el aprecio que despertó el fino trabajo labrado en piedra por esos artífices, generalizó la práctica de encargar a los arquitectos y maestros de obra únicamente la estructura general de las iglesias, reservando a los entalladores el trabajo de dirigir y ejecutar las portadas. En el siglo siguiente esa tradición no solamente continuará, sino se hará más expresiva, aunque confinada a regiones alejadas de los centros urbanos.

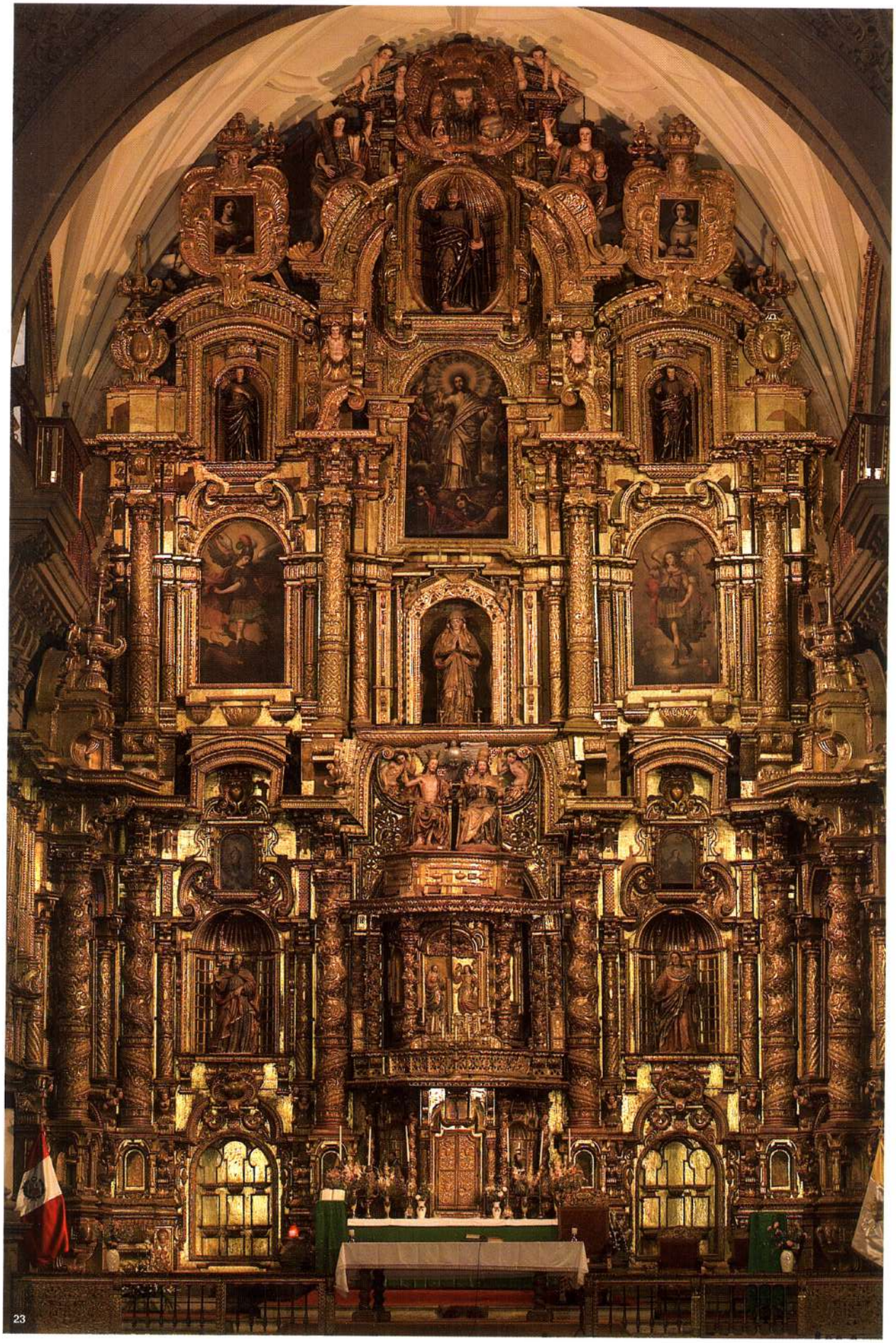
El siglo XVIII

La Edad de las Luces o la época de la Ilustración fueron los nombres con los que se conoció al siglo XVIII europeo, en alusión al despertar de la ciencia, secundado por el pensamiento filosófico. En un continente ocupado por casi tres centenares de estados y pequeños dominios, los territorios se compartían con las potencias colonialistas en un clima en el que las ideas de los enciclopedistas y pensadores se propalaban sin restricción.

La reforma protestante había contribuido a debilitar la unidad de la iglesia, pero a pesar de los enconados ataques contra el catolicismo fue esa una etapa de gran fervor, en la cual la respuesta arquitectónica del barroco exuberante cedió paso a un recatado retorno al clasicismo.

En España el inicio del siglo coincidió con la asunción al poder real por la dinastía de los Borbones, que llegaron con Felipe V (1700-1746) dando inicio al período del *despotismo ilustrado*, que introdujo reformas internas para conseguir una mejor posición en el contexto europeo, alcanzando también al gobierno de ultramar. Para evitar la concentración del poder se desmembró el dilatado territorio del virreinato peruano, creando los de Nueva Granada y Río de La Plata. A este último se anexó el Alto Perú, incluyendo las minas de Potosí.

▶ Fig. 23. Retablo mayor. S. XVII. Iglesia de La Compañía de Jesús, Cusco.



23

◀ Fig. 24. Retablo de Nuestra Señora de la Antigua. Siglo XVII. Catedral de Cusco.

Las consecuencias de la política impuesta desde Madrid causaron desazón al interior del virreinato del Perú debido a que, si bien se permitió una explotación más racional de los recursos, se multiplicaron los impuestos, y ante las contradicciones internas se produjeron actos de insurrección que desembocaron en la gran rebelión de Tupac Amaru II en 1781.

Con posterioridad a esos acontecimientos, en 1788 se creó la Real Audiencia del Cusco, medida que fue recibida con júbilo y expectativa y posterior desencanto, al comprender que sólo se trataba de un paliativo para olvidar los motivos que originaron la rebelión.

La arquitectura dieciochesca en el Cusco

Al inicio del siglo XVIII las manifestaciones arquitectónicas de carácter religioso, producidas en el virreinato peruano, habían alcanzado un desarrollo notable. Las numerosas iglesias levantadas con propósitos de evangelización y reafirmación de la fe se concentraban en áreas geográficas definidas, presentando cada una de ellas estilos con características similares, compartiendo modelos, diseños y soluciones constructivas conseguidas en estrecha relación con el medio local. Esa concentración en ámbitos definidos permitió a los pioneros en el estudio de la arquitectura peruana[25] reconocer la existencia de escuelas regionales en Lima, Cajamarca, Cusco, la región del lago Titicaca y Arequipa, alcanzando algunas de ellas su mayor relevancia a lo largo del siglo XVIII.

En todas esas tendencias regionales los diseños arquitectónicos se hicieron con apego a las características derivadas del lenguaje clásico, aunque en muchos casos se alteró la secuencia al emplear soluciones propias de períodos anteriores, como las bóvedas nervadas góticas, cuando ya no tenían vigencia en España ni en el resto del viejo continente. En otras soluciones, estilos representativos de períodos diferentes coexistieron, dando lugar a expresiones peculiares.

En el caso cusqueño, cuyo ciclo barroco hemos analizado a través de sus expresiones más representativas, la escuela regional cobró fuerza en la segunda mitad del siglo XVII, destacando por su creatividad y espíritu innovador, evidente sobre todo en el diseño de los frontispicios. Sin embargo la etapa de construcción de iglesias que impulsó el obispo Mollinedo fue declinando al empezar el siglo XVIII, siendo muy pocas las obras ejecuta-

das en la ciudad del Cusco que pueden considerarse tan representativas como las del siglo anterior, con excepción de las dos iglesias adosadas a los costados de la Catedral, la del Triunfo y la de Jesús y María.

Según la leyenda, durante el cerco a la ciudad por las fuerzas rebeldes de Manco Inca en 1536, la Virgen y el apóstol Santiago favorecieron a los españoles, razón por la cual en 1664 se erigió una gran cúpula de cantería apoyada sobre arcos formeros y pilares de piedra, en forma de un gigantesco templete abierto, en el lugar denominado del Triunfo. Por obra del arquitecto carmelita fray Miguel de los Angeles Menchaca[26] en época del obispo Bernardo Serrada, entre 1729 a 1732, se transformó el templete abovedado en la actual iglesia adaptada a una planta con cuatro naves y dos presbiterios, que se destinaban por separado a los españoles y a los indios.

Como complemento de la adaptación se labró un extraordinario retablo de piedra recubierto con pan de oro. Concebido con dos cuerpos y una calle central, alberga nichos enmarcados por dos pares de columnas de orden corintio. Las calles laterales en el primer cuerpo se estrechan hasta casi desaparecer, siendo sustituidas por estípites. En el segundo cuerpo una cornisa escalonada acompaña la forma del arco bajo el cual se cobija el retablo, que lleva en el remate superior cuatro pares de pináculos piramidales similares a los que suelen ornamentar las portadas.

En el exterior la fachada de la nueva iglesia presenta una composición plana con tres portadas, dos de ellas con puertas ciegas, distribuidas simétricamente, sobre las cuales se alinean ventanas de remate curvo y nichos sobrepuestos que destacan sobre el coronamiento del frontis. La portada principal de un solo cuerpo mantiene la tradición del frontón partido, presentando a ambos lados columnas pareadas sobre pedestal, de orden corintio con fuste estriado, y un fino trabajo de talla con escamas en las enjutas. Escarapelas y tarjas complementan la decoración tallada en el entablamento. Las dos portadas laterales presentan en las dovelas y en las pilastras un tratamiento almohadillado de origen manierista, similar al del Colegio de los Jesuitas.

Adosada al lado derecho de la catedral, la iglesia de Jesús y María (1723-1735) armoniza en su tratamiento exterior con la del Triunfo. Una sola portada, a la que se superpone una ventana rematada por arco, ocupa la parte central de la fachada de proporciones cuadradas, compuesta por cinco planos verticales diferenciados tímidamente. La portada de un solo cuerpo y tres calles presenta tres pares de columnas salomónicas desplazadas en dos ejes diferentes, apoyadas sobre pedestal. Al igual que en los retablos se adicionan a ambos lados del frontispicio cartones decorativos en relieve, y en las calles laterales hornacinas con veneras planas estilizadas.

Aparte de las iglesias descritas y la edificación de la torre campanario del convento de Santo Domingo(1729-1731), no se emprenden más obras de carácter religioso en el Cusco. En ellas se recurre al repertorio de formas clásicas ensayadas desde mediados del siglo anterior, destacando el trabajo de cantería que sigue sutilmente los criterios estéticos del tallado en madera. El tratamiento decorativo es resuelto por los entalladores de retablos que se mantienen dentro de los cánones estilísticos, sin recurrir a las formas y motivos peculiares de la ornamentación del *estilo mestizo* que para entonces se desarrollaba en los centros alejados de las ciudades principales. Es en el campo pictórico en donde las expresiones adquieren un carácter local, decorativo y muy expresivo, con énfasis en los detalles y el gusto por el sobredorado, que caracterizan a la escuela cusqueña de pintura. Las diferencias entre pintores españoles e indígenas producidas en el siglo anterior dividieron al gremio, permitiendo que el grupo de pintores indios y mestizos no estuviese sujeto a las ordenanzas para examinarse, ejerciendo su arte sin restricciones para satisfacer el gusto mayoritario de la población indígena y mestiza.

Es por ello que en la iglesia del Triunfo los únicos elementos que denotan esa influencia son las pinturas murales de los santos evangelistas en las pechinas de la cúpula ejecutadas en 1764 con *todo el sabor y la ingenuidad de la pintura mestiza*[27].

▼ Fig. 25a. Columnas salomónicas del sotocoro. Iglesia de la Santa Cruz. S. XVII. Juli, provincia de Chucuito. Puno.

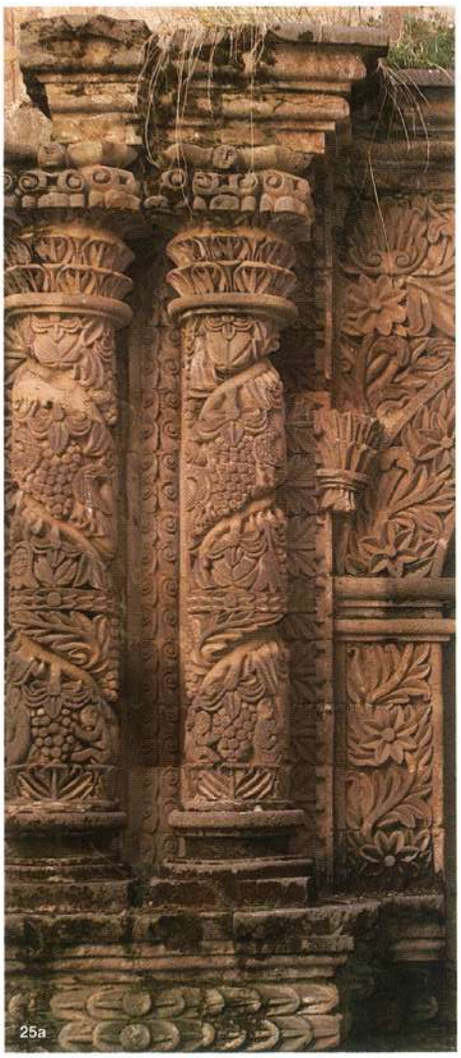
▶ Fig. 25. Remate superior de la portada. Iglesia de la Santa Cruz. S. XVII. Juli, provincia de Chucuito. Puno.

El barroco andino

La tolerancia y apertura intelectual que caracterizaron al período borbónico facilitaron los procesos de transculturación con participación indígena, abriendo la posibilidad de que a través de expresiones artísticas manifestase sus concepciones del mundo andino y su forma de entender la religión católica. Se dio paso al sincretismo entre la cultura aborigen y la dominante.

En las postrimerías del siglo XVII se empiezan a percibir las manifestaciones del *barroco andino,* que cobrará fuerza en el siglo siguiente en la región comprendida entre Arequipa, los territorios que circundan el lago Titicaca y la ruta hacia el emporio minero de Potosí, existiendo expresiones similares en otras zonas del virreinato, en las cuales las condiciones fueron parecidas. Se caracteriza por dejar de lado la claridad formal del barroco cusqueño que lo antecedió para optar por lo ornamental, sin abandonar los cánones del lenguaje clásico.

En las plantas de las iglesias no se producen innovaciones, manteniéndose las formas generalizadas en el siglo anterior, con soluciones de cruz latina cubiertas con bóveda de medio cañón y cúpula en el crucero. El gusto preferente por las formas decorativas pletóricas de significados y la libertad con la cual éstas se incorporan a los imafrontes, otorgan a esta variante del barroco dieciochesco gran expresividad, fuerza plástica y un carácter inconfundible. Al edificarse las iglesias de este período las autoridades eclesiásticas alentaron el empleo de motivos simbólicos del repertorio manierista europeo, y fueron complacientes cuando se agregaron motivos de la flora, fauna y del imaginario aborigen vinculado con su cultura ancestral. Consideraron para ello el valor didáctico y el mensaje evangelizador que adquirían las composiciones. Esa libertad creativa concedida a los alarifes y talladores no la tuvieron los diestros canteros cusqueños, que bajo otras condiciones labraron los frontispicios de las iglesias del siglo anterior.



El estilo decorativo empleado prescinde del relieve tridimensional y se plasma mediante la técnica de la talla a bisel, en un solo plano rebajado, dando un resultado planiforme y arcaizante, que colma con exuberancia todos los espacios disponibles. Sin embargo, es el contenido temático de los motivos decorativos lo que despierta mayor interés, porque incorpora imágenes prove-

nientes del repertorio renacentista, elementos de la flora y fauna, referencias prehispánicas y temas de la tradición cristiana. Las representaciones suelen conjugar motivos diversos, a los que se suman ornamentos propios del barroco, como los anagramas, tarjas, cartelas y veneras.

La temática predominante está constituida por representaciones de la flora y la fauna, con el empleo de hojas, flores, frutos y abundante follajería y, de otra parte, loros, monos, pumas, vizcachas y serpientes. La preferencia por motivos originarios de la región amazónica, que también se observa en los vasos ceremoniales, *qeros*, y en la pintura mural de algunas iglesias andinas, se explica como una evocación mítica de la región del Antisuyo, tierra de redención y refugio de los últimos incas.

Uno de los motivos grutescos de la ornamentación manierista es el de la sirena, que en la interpretación cristiana simbolizaba la tentación y el mal, encontrándose alusión a ellas en la literatura y representaciones en las orlas decorativas de los libros que circulaban en la época. Se las reprodujo también en los *qeros*, la pintura y los retablos, siendo por último esculpidas en las portadas de Lampa, Asillo, Pomata y la catedral de Puno. Otros grutescos que se suelen representar combinan seres humanos con cuerpo de follaje vegetal, mascarones del denominado *hombre verde*, y figuras fantásticas con alas y senos, como las que se aprecian en forma de pirámides invertidas en la base de los campanarios de la catedral de Puno.

La impronta cusqueña

En la meseta del Collao, encrucijada de rutas provenientes del Cusco y la costa, pasando por Arequipa con destino a Potosí, encontramos la continuidad y pervivencia de la obra creativa que caracterizó al barroco cusqueño de la segunda mitad del siglo XVII. Son reminiscencias que en nada restan los méritos del estilo que floreció con inigualable originalidad en las tierras altoandinas. Así lo advirtió Marco Dorta[28] hace casi medio siglo, al señalar que

▲ Fig. 26. Frontispicio. S. XVIII. Catedral de Puno.

▶ Fig. 27. Iglesia de San Pedro de Zepita. S. XVIII. Provincia de Chucuito, Puno.

...no es extraño, por lo tanto, que de aquellas dos ciudades llegaran influencias que contribuyeron a formar el estilo que floreció en los pueblos ribereños. La estructura de los templos y sus torres procede del Cusco; y el diseño de algunas portadas así como la técnica del relieve, de Arequipa.

En un apretado recuento revisaremos los aspectos más relevantes de algunos ejemplos de esa *arquitectura mestiza,* escogidos por su importancia artística y por contener elementos que se derivan del barroco cusqueño.

El auge minero que dio prosperidad a la villa de San Carlos de Puno hizo posible la edificación de su catedral, culminada en 1757 (fig. 26). Fue obra del arquitecto indígena Juan de Asto, quien la imaginó edificada sobre un atrio sobreelevado, a semejanza de la catedral del Cusco. En la de Puno la planta es de cruz latina con una sola nave y dos sacristías a ambos lados del presbiterio, cubierta con bóveda, arcos fajones y cúpula en el crucero.

Torres campanario a ambos lados de la portada de pies hacen evidente su inspiración en la iglesia de La Compañía del Cusco, filiación que se hace más notoria en el detalle de las cornisas continuas y en la reproducción del arco trilobulado del frontispicio. En la portada principal y en las dos laterales es clara la aportación de la arquitectura decorativa arequipeña. La del frontis, rehundida con respecto a las torres que la enmarcan, presenta una composición de tres calles en el primer cuerpo y una sola en el segundo. El vano de acceso tiene a ambos lados dos pares de columnas salomónicas y en las calles laterales hornacinas encima de las cuales están labradas sirenas que tañen la vihuela. En el cuerpo superior destacan cuatro nichos de escasa profundidad, con imágenes de medio relieve que acompañan la decoración planiforme que predomina en el conjunto. Motivos como el atlante representado en la clave del arco, la banda de cuadrifolias en la rosca de ese mismo arco y las cabezas de perfil de cuyas bocas salen tallos ondulados, se derivan de la arquitectura arequipeña; no obstante, la armonía de los volúmenes y el mundo de formas que emplea, con representaciones de origen indígena, temas mitológicos e imágenes cristianas, hacen de esta obra un ejemplo del mayor interés.

27

También en la ribera del lago Titicaca, en Juli, existió un importante centro misional de la congregación jesuita, que mandó edificar cuatro templos en el período inicial de evangelización, en algunos casos remodelados en el siglo XVIII. Una de ellas, la iglesia de Santa Cruz (fig. 25), se modificó en 1753, conservando la portada renacentista, sobre la cual se construyó una nueva de estilo barroco, con tres cuerpos, calle única y tres pares de columnas salomónicas a ambos lados del acceso, sobrepuestas a las pilastras de la anterior. En el segundo cuerpo figuras de ángeles enmarcan una hornacina avenerada sobre la cual se alinea la ventana del cuerpo superior, rematada por un frontón curvo con el símbolo jesuita inscrito en un sol radiante. En el interior de la iglesia, en el sotocoro (fig. 25a), existen columnas salomónicas pareadas, ornamentadas con pámpanos, flores de kantu, aves y ocho monos alimentándose de cacao y uvas.

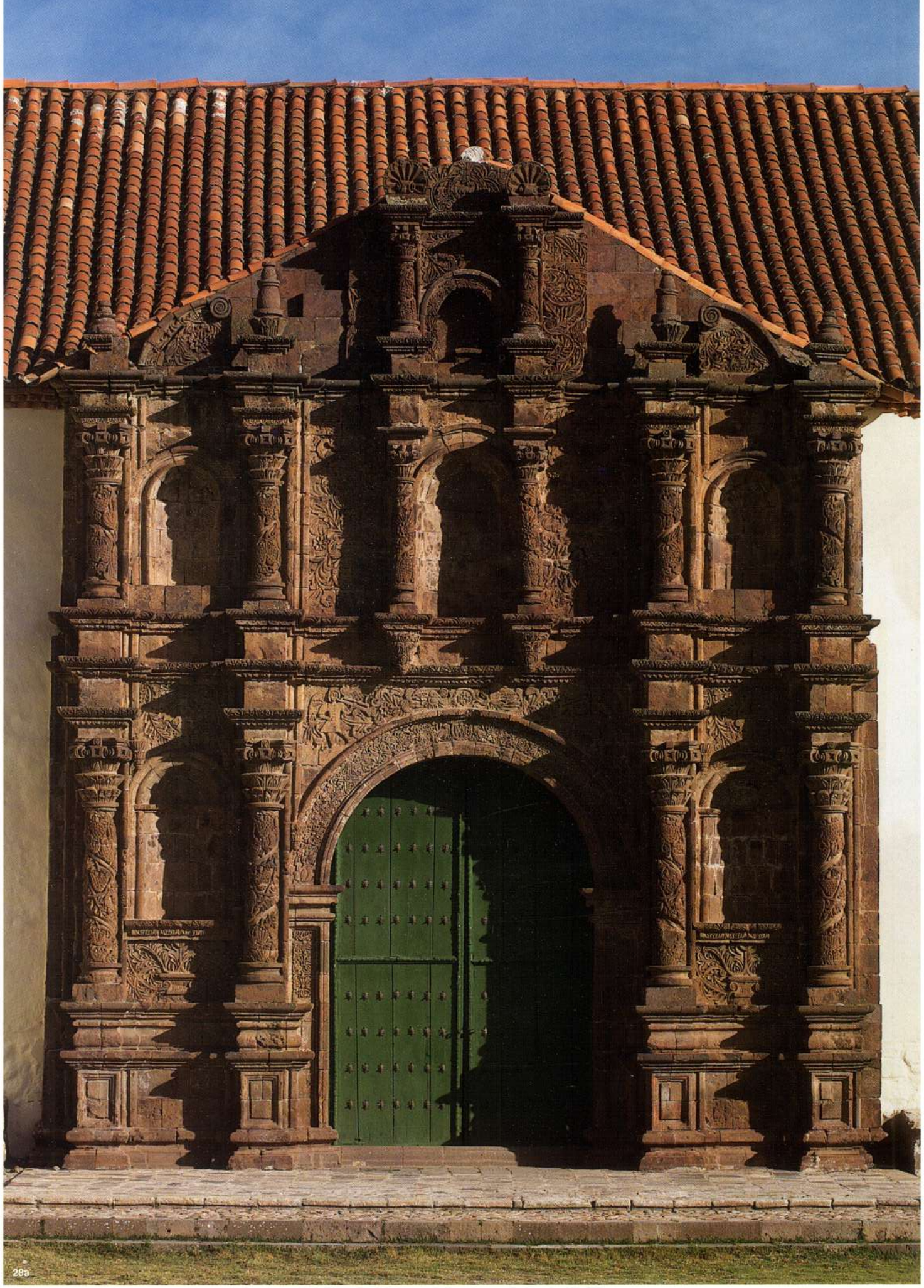
La iglesia de San Juan (fig. 28) también fue modificada agregándole un crucero con columnas salomónicas pareadas y una portada retablo lateral. Esta es de tres calles y dos cuerpos con un frontón superior. En las entrecalles y a los lados de las hornacinas centrales se ubican columnas salomónicas decoradas con racimos de uvas y frutas tropicales (fig. 28a).

Próxima al centro misional mencionado está la iglesia de Santiago de Pomata (fig. 29), edificada en la tercera década del siglo XVIII. Es una de las más destacadas del *barroco mestizo.* Mantiene el esquema de nave abovedada con crucero y cúpula, resaltando en la composición la torre única concebida siguiendo el modelo cusqueño. En el interior la decoración tallada cubre las ventanas, los lunetos de la bóveda y las pechinas (fig. 29a). En el intradós de la cúpula fajas radiales y cordones curvos hay representaciones de ocho indígenas ejecutando una danza. La portada retablo lateral, de esquema renacentista, resalta por sus motivos ornamentales de la flora y fauna local, con representaciones de vizcachas y una vicuña, además del sol y pumas con rostros humanos.

En la misma población de Pomata, en la iglesia de San Miguel de fines del siglo XVII, existe un retablo característico del período que nos ocupa, en el cual destacan elementos manieristas con simbología y referencias precolombinas. Está decorado con cuatro sirenas con grandes tocados estilizados, similares a los de la portada de Zepita, y que algunos vinculan con la Estela de Chavín.

▼ Fig. 28. Iglesia de San Juan. S. XVI-XVII. Distrito de Juli, provincia de Chucuito. Puno.

▶ Fig. 28a. Portada lateral. Iglesia de San Juan. S. XVIII. Distrito de Juli, provincia de Chucuito. Puno.



28a

◀ Fig. 29a. Decoración tallada en el derrame de la ventana del presbiterio. Iglesia de Santiago de Pomata. S. XVIII. Provincia de Chucuito, Puno.

▶ Fig. 29. Iglesia de Santiago de Pomata. S. XVIII. Provincia de Chucuito, Puno.

Es de la iglesia, situada en las inmediaciones de la actual frontera con Bolivia, que nos ocupamos a continuación. San Pedro de Zepita (fig. 27) se concluyó en 1765 y fue edificada con nave única cubierta con bóveda y cúpula en el crucero, complementada por una sola torre campanario que mantiene las características tantas veces mencionadas. En la fachada lateral, debajo de un arco que la cobija, está la portada retablo de dos cuerpos, con tres calles en el primero y una central en el segundo. Originales columnas de tamaños diferentes ocupan las entrecalles, tienen un diámetro mayor en la base disminuyendo a partir del brazalete ubicado al tercio. Están decoradas con máscaras felinas, hojas y cintas entrelazadas.

Motivos de sirenas con tocados de plumas adornan los cartones laterales (véase figura pág. 144) en una composición que trae a la mente al personaje con un tocado de serpientes y apéndices curvos, esculpido en la estela precolombina de Chavín de Huantar.

En la ruta entre Cusco y Puno, en el altiplano que circunda al lago Titicaca, está Santiago de Pupuja, cuya iglesia (fig. 30) de piedra rojiza muestra la influencia cusqueña trasmitida a través del templo de Ayaviri. Es de nave única abovedada y con dos torres que enmarcan la portada de pies, compuesta debajo de una cornisa curva. Concebida como un retablo tiene tres cuerpos con ático encima, y tres calles con hornacinas flanqueadas por columnas corintias de fuste cilíndrico fragmentado en anillos sucesivos, que han sido interpretadas como estilización de flores de cacto. La ornamentación cubre íntegramente las superficies con motivos que representan hojas, flores, plumas, anagramas y rombos (fig. 30a). En los cartones laterales se muestran sirenas con colas de follaje.

El último ejemplo es la iglesia de Santo Tomás (fig. 31), en la provincia de Chumbivilcas, distante de la región del lago y parte de la jurisdicción del obispado del Cusco, cuyos habitantes eran tributarios de la *mita* de Potosí. Su construcción fue posible gracias al sacerdote Manuel Bosa, propietario de minas de plata, quien subvencionó la obra entre 1787 a 1795.

La iglesia es de planta en cruz latina, cubierta con bóveda y cúpula en el crucero, destacando su tratamiento frontal que unifica las torres gemelas y el espacio en-

30a

◀ Fig. 30a. Portada. Iglesia de Santiago de Pupuja. S. XVIII. Provincia de Azángaro, Puno.

▼ Fig. 30. Frontispicio. Iglesia de Santiago de Pupuja. S. XVIII. Provincia de Azángaro, Puno.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 31. Iglesia de Santo Tomás. S. XVIII. Provincia de Chumbivilcas, Cusco.

tre ellas, formando una gran superficie rectangular rematada por la cornisa, sobre la cual emergen los campanarios. La portada retablo es de dos cuerpos y calle única, con pilastras que flanquean el vano de acceso y se repiten en el segundo cuerpo, compuesto por una hornacina central y cuatro nichos con imágenes de santos de tratamiento planiforme. La exuberante follajería tallada en la piedra incorpora numerosos motivos andinos. En las pechinas del arco figuran serpientes junto a mascarones grutescos, y la cartonería lateral muestra vizcachas, monos, aves, sirenas y músicos, figurando en el extremo de los pináculos la representación del sol y de la luna (fig. 31a).

En el interior, además del retablo mayor de madera dorada con espejos, enmarcando el nicho inferior, existen dos retablos de piedra situados en la nave. El de la izquierda es de dos cuerpos y tres calles, siguiendo un esquema rígido con nichos simétricos y dos pares de columnas corintias abalaustradas en cada cuerpo. El otro destaca por sus pilastras con recuadros en los que figuran bustos de santos y personajes relacionados con la Pasión de Cristo (fig. 31b). Los rasgos expuestos hacen evidente la influencia arequipeña en la ornamentación, que incluye motivos neoclásicos aplicados a las torres, en forma de ventanas circulares con molduras y rombos en relieve. Ramón Gutiérrez[29] hace notar la relación de este templo con la iglesia de los jesuitas del Cusco por el parecido de las pechinas de la cúpula, la existencia de una capilla de Loreto y la referencia que encontró en un inventario de 1883, que en una parte dice: *la iglesia es volteada a imitación del templo de la Compañía de Jesús de la ciudad del Cusco.*

A manera de colofón nos referimos a los retablos del siglo XVIII que mantuvieron la elaborada tradición del período anterior, incorporando los aportes del estilo rococó enseñoreado en la capital del virreinato a mediados del siglo, imponiendo el gusto por las cariátides y los Hermes. Una muestra de esa tendencia identificada con las clases elevadas, y contrapuesta al *barroco andino*, la constituyen el retablo del ábside de la catedral del Cusco ubicado detrás del altar neoclásico de plata, y el de San Isidro Labrador de La Compañía de Jesús, con cuatro columnas en forma de cariátides en las entrecalles y decoración característica de ese período.


30

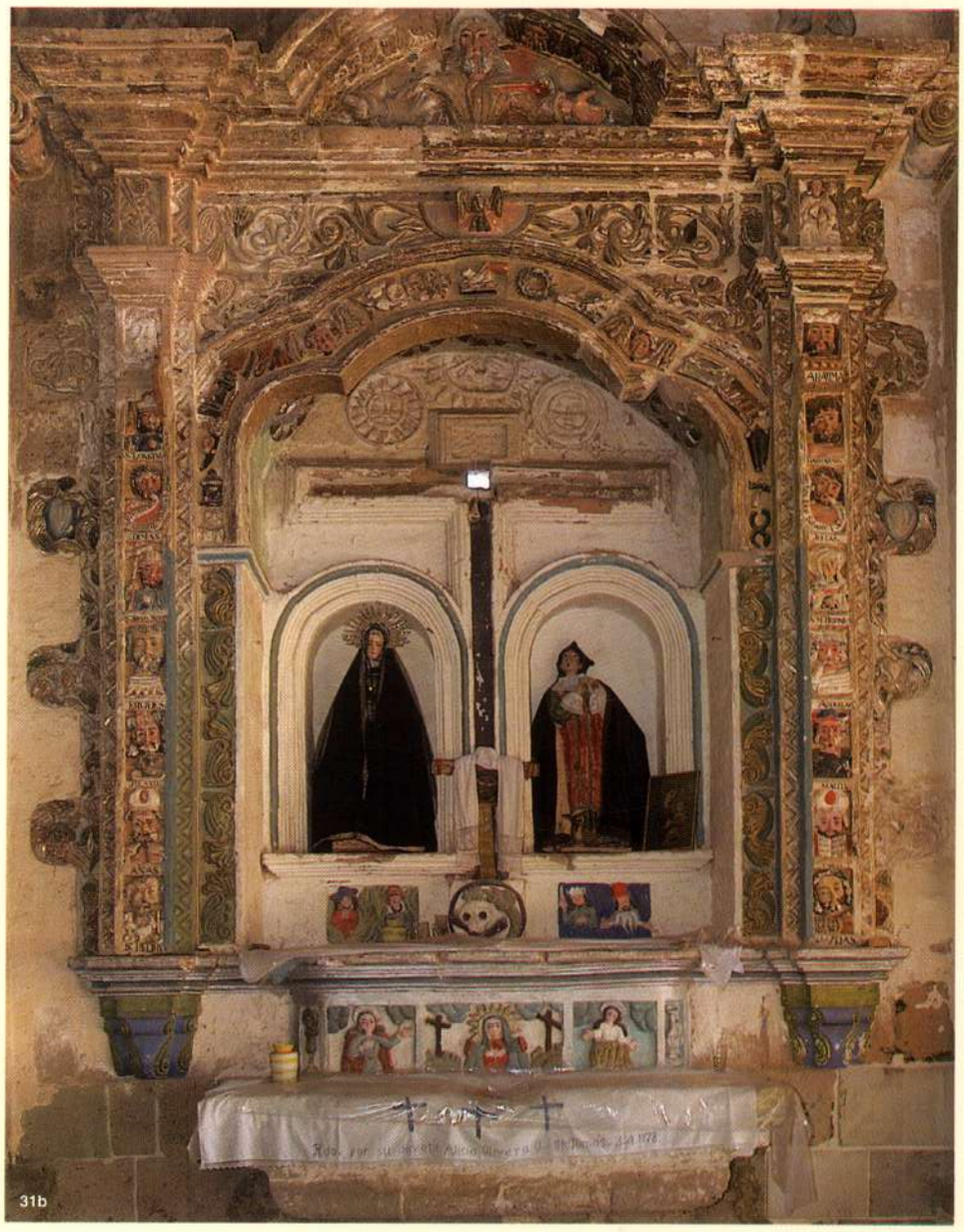
◀ Fig. 31a. Portada. Iglesia de Santo Tomás. S. XVIII. Provincia de Chumbivilcas, Cusco.

▶ Fig. 31b. Retablo de piedra. Iglesia de Santo Tomás. S. XVIII. Provincia de Chumbivilcas, Cusco.

En la región del lago no se adopta esa moda y los retablos se apegan al uso de la columna salomónica y los motivos andinos. Así se mantuvo hasta el siglo XIX, cuando declinó para dar paso a la sobriedad del neoclasicismo con sus superficies blancas y filetes de oro. Se cumplió así la censura contra el *arte mestizo* que se advertía en documentos eclesiásticos, como la pragmática del obispo de La Paz, Gregorio Campos, quien en 1772 indicó que no se debían adornar las iglesias *con aves, animales ... ángeles disfrazados de mujeres, espejos, cornucopias, cintas, encajes, etc., que convertían los templos en salones de baile*[30].

NOTAS

1. Vocabulario 1980: 374.
2. Mesa y Gisbert 1972: 173.
3. González 1993: 6.
4. Bayón 1974.
5. Mesa y Gisbert 1985: 352.
6. Marco Dorta 1973: 78.
7. San Cristóbal 1996: 216.
8. *Ibid.*: 219.
9. Gasparini 1972: 240.
10. Mesa y Gisbert 1985: 367.
11. Negro 1995: 16.
12. Mesa y Gisbert 1982: 120.
13. *Ibid.*: 122, haciendo referencia al libro de Fábrica de la Parroquia de San Jerónimo, Cusco.
14. Cornejo 1960: 116. Como maestro ensamblador contrata dicha portada, otras del convento y las de cantería de la iglesia.
15. Velarde 1978.
16. Mesa y Gisbert 1997: 250.
17. Mesa y Gisbert 1985: 53.
18. Negro 1995:16.
19. Marco Dorta 1973: 268.
20. Gutiérrez 1987: 210.
21. Arzobispado del Cusco, Archivo caja CXXXII, paquete I, Exp. 26, ff. 12, año 1897. Documento citado en Alvarez y Farfán 1999.
22. Mesa y Gisbert 1997: 241.
23. Cornejo 1960: 187.
24. Negro 1995: 81.
25. Wethey 1949: 10.
26. Marco Dorta 1973: 273.
27. Flores, Kuon y Samanez 1993.
28. Marco Dorta 1973: 280.
29. Gutiérrez 1987: 98.
30. Mesa y Gisbert 1972: 209.



31b

◀ Fig. 32. Portada. S. XVII.
Iglesia de La Compañía de Jesús, Cusco.

Glosario

Ábside : Es la cabecera o parte extrema de la nave, pudiendo estar comprendida dentro del volumen general. Pueden ser rectangular o poligonal.

Ajimez : Ventana esquinera, puede tener o no una columna al centro.

Ambón : Plataforma similar al púlpito, destinada a las lecturas de la epístola y del evangelio.

Arquitrabe : Parte baja del entablamento que corona los edificios clásicos. Está debajo de la cornisa y el friso.

Arrabá : Adorno rectangular que circunscribe el arco de las puertas y ventanas de estilo árabe.

Canecillos : (queda como está)

Capialzado : Arco denominado también conopial, formado por una curva cóncava y otra convexa, formando una punta en la parte superior.

Carpanel : Arco rebajado conformado por varios centros que definen segmentos de círculo.

Conopial : Arco formado por dos elementos iguales y opuestos, compuesto cada uno de una curva cóncava y otra convexa, con sus elementos unidos en una punta.

Cuadrifolia : Ornamento en forma de flor con cuatro pétalos.

Dovelas : Cada una de las piezas en forma de cuña que conforman un arco.

Enjuta : Espacio triangular comprendido entre un arco y el cuadrado en que se halla inscrito.

Espadaña : Campanario que consta únicamente de un muro perforado por aberturas en las que se ubican las campanas.

Estereotomía : Procedimiento geométrico para determinar los cortes y ensambles de piezas de piedra u otros materiales de construcción.

Estrías : Canales cóncavos en forma de media caña labrados en las columnas y las pilastras.

Formero : Arco de una bóveda de crucería paralelo al eje longitudinal de la nave.

Fuste : Cuerpo de la columna que generalmente tiene forma cilíndrica o tronco cónico.

Grutescos : Decoración constituida por mascarones, monstruos, roleos y otros elementos, característica de los períodos del Renacimiento y Manierismo.

Imafronte : Fachada principal de una iglesia.

Imoscapo : (queda como está).

Intradós : Superficie interior cóncava de un arco o una bóveda.

Ménsula : Elemento decorado con molduras que sobresale del plomo del muro para sostener otros componentes arquitectónicos.

Nervaduras : Molduras salientes que sustentan las bóvedas de crucería del estilo gótico.

Óculo : Ventana de forma circular o elíptica.

Parteluz : Columna delgada que divide en dos el vano de una ventana o una puerta.

Peana : Base que sirve para sostener imágenes, que se colocan en nichos u hornacinas.

Pechina : Cada uno de los cuatro triángulos esféricos que se forman en la base de una cúpula, que cubre un espacio de planta cuadrada.

Pilastra cajeada : Soporte clásico de forma rectangular adosado a una pared, cuya cara exterior presenta una superficie hundida a manera de nicho.

Roleo : Adorno en forma de espiral o caracol.

Tarja : Elemento decorativo en forma de escudo.

Transepto : Conjunto formado por las naves transversales que cortan la nave principal, en las iglesias en forma de cruz.

Vaída : Bóveda formada por la prolongación de las cuatro pechinas que definen un hemisferio cortado por cuatro planos verticales.

Venera : Decoración arquitectónica en forma de concha.

D. Martin De Loyola D.ª Beatris Ñusta Princesa del Peru.

Una contribución andina al barroco americano

María Concepción García Sáiz

Durante muchos años, la historia del arte colonial ha contado con un capítulo de difícil definición que cíclicamente ha sido puesto en entredicho dando lugar a nuevas reflexiones. Desgraciadamente, estos esfuerzos en ningún caso han resuelto a satisfacción de todos un tema que por su complejidad permanece abierto en especial a nuevos planteamientos. Ese capítulo es aquel dedicado tradicionalmente a concretar el grado de participación indígena en las artes directamente vinculadas con los principios culturales de una nueva sociedad que se desarrolla en el continente americano a partir del establecimiento de los españoles en un amplio espacio ocupado por numerosas culturas indígenas que, a partir de ese momento, entran en un proceso de transformación que rompe la trayectoria propia de las comunidades autóctonas.

La aceptación de esa participación viene dada en principio por el reconocimiento incuestionable de la propia necesidad de *mano de obra* local que llevara el peso de tanta construcción de catedrales, iglesias, conventos, ermitas, mansiones, casas de gobierno y todo tipo de edificios relacionados con las nuevas funciones religiosas, políticas, administrativas y económicas. A ellas habría que añadir además las relativas a

◀ Matrimonio de Don Martín de Loyola con Doña Beatriz Ñusta (detalle). Óleo sobre lienzo. Anónimo. Escuela cusqueña. Fines S. XVII. Iglesia de La Compañía, Cusco.

la vida diaria de los diferentes miembros de esta sociedad, ya fueran peninsulares y europeos en general, que buscaban repetir en el nuevo mundo un contexto familiar, o indígenas y mestizos que, deseosos de mantener una estrecha relación con el poder instaurado, seguían otros modelos de comportamiento y deseaban exteriorizar entre los suyos su lugar en este mundo nuevo a través de elementos que les identificaran con la elite.

La rapidez con que se levantaron miles de edificios y la misma celeridad con que se ornamentaron sus interiores y se elaboraron los diferentes objetos necesarios para dar respuesta a estas necesidades y a las específicamente relacionadas con la evangelización, no dejan lugar a dudas sobre esta participación numerosa.

El tema entra en discusión al tratar de establecer el grado de esa participación en cada obra, y muy especialmente al querer diseñar un repertorio formal que permita detectarla con la facilidad necesaria para catalogar el objeto dentro de ese cajón de sastre que sigue siendo el denominado *arte mestizo*, término cada vez más en desuso, pero que todavía sobrevuela por encima de muchas realizaciones del arte virreinal, a la espera de posarse sobre ellas, unas veces con carácter reivindicativo y otras como resultado de la descalificación que supone el reconocimiento de una falta de pureza, establecida a partir de los modelos formales originarios[1]. Por todo ello es evidente que este capítulo de la participación indígena ha dado lugar a tres apartados en los que se intenta el análisis de la obra desde perspectivas muy diversas.

El primero de ellos está relacionado con el deseo de identificar la mano indígena con el tratamiento planiforme de la decoración arquitectónica, o con la interpretación del espacio pictórico al margen de las leyes de la perspectiva o de la proporción, algo que puede llevarnos a caer en un terreno pantanoso. Los ejemplos en los que se repiten estas mismas características técnicas, procedentes de otras áreas del mundo, son demasiado numerosos para aceptar esta relación con carácter exclusivo, y basarse en una idea del evolucionismo técnico para señalar las diferencias está demasiado fuera de lugar a la vista de las continuas propuestas del arte contemporáneo. Muchas obras europeas merecerían también ese calificativo de mestizas, pues en ellas son evidentes las *impurezas* propias de la interpretación local –y en muchos casos *imperfecta*– de modelos foráneos. Es más, en un número importante de ellas está presente la impronta del indígena –es decir del *originario del país en que se trata*, en términos del diccionario de la Real Academia de la Lengua–, y sin embargo nunca recurrimos a este término en tales situaciones. En estos casos la crítica prefiere emplear los vocablos provincial o regional, que también son aplicados al arte virreinal en su conjunto en muchas ocasiones.

El otro apartado de ese mismo capítulo es el que, con la minuciosidad propia de la entomología, reúne los diferentes detalles que señalan una filiación *prehispánica* de los motivos utilizados en las diferentes representaciones, sobre todo escultóricas o pictóricas. Para detectar estos elementos es necesario conocer con el mismo detalle el repertorio iconográfico de las diferentes culturas indígenas americanas y el europeo. Y además, para su correcta interpretación es fundamental desentrañar la intencionalidad de su inclusión en el conjunto de la obra. Planteada por algunos historiadores la hipótesis de que estos elementos, propios de los repertorios iconográficos anteriores a la conquista, son los portadores del mensaje de resistencia autóctona frente a la imposición de la cultura occidental, nada nos impide pensar que en muchos de los casos su inclusión responde en realidad a una deliberada intención de los responsables teóricos de estas obras, generalmente miembros de las órdenes religiosas más comprometidas con la evangelización, que desean reforzar el mensaje evangélico en términos más comprensibles para la población neófita, a fin de facilitar a

través de su lenguaje simbólico tradicional las referencias a los conceptos que se pretenden transmitir. No olvidemos tampoco el papel de las elites locales que patrocinan numerosas obras, en las que estos elementos suponen una actualización de sus privilegios, basados en el reconocimiento de la antigüedad[2].

La persistencia de las idolatrías, a juicio de los responsables eclesiásticos, fue una constante a lo largo de los tres siglos de dominio español, que rebrotaba una y otra vez con extraordinaria fuerza, dando lugar a los intentos de *extirpación* en los que salían a la luz numerosos ejemplos de prácticas religiosas llevadas a cabo al margen de la normativa oficial. En realidad, esa idolatría, que en numerosas ocasiones incluso se manifestaba a través de imágenes pictóricas en las que los significados respondían a propuestas que no eran las previstas inicialmente, nos da las claves para entrar en el terreno de la religiosidad popular, en la que, ahora de forma mucho más clara y decidida, el artista indígena alcanzó un papel de gran protagonismo, como intérprete de algo que iba mucho más allá de la adopción de nuevas técnicas de representación. Es más, en la mayoría de estas obras las referencias iconográficas al pasado prehispánico son prácticamente inexistentes, ya que por lo general ningún signo explícito procede de aquellos repertorios; a pesar de ello, las composiciones resultantes en ningún caso podrían ser confundidas con ejemplos procedentes de otras áreas de cultura indígena americana, como señalábamos en párrafos anteriores, ni con las directamente relacionadas con la producción salida de los talleres más ligados a los modelos europeos.

A todo ello habría que añadir finalmente, el apartado que podemos considerar más importante y, al mismo tiempo, más difícil de definir. Se trata del compuesto por aquellas obras en las que el lenguaje formal responde a los criterios iconográficos y estilísticos propios del arte occidental, aunque la cosmología que las sustenta pertenece al mundo tradicional indígena. Estas obras presentan a menudo una doble posibilidad de comprensión, aunque no necesariamente contradictoria, tanto desde la comunidad indígena como desde la hispana; su verdadera importancia radica precisamente en esa capacidad de conjugar la lectura figurativa con la simbólica, lo que permite la interpretación del mensaje a partir del conocimiento de las claves que dan estructura al pensamiento indígena, tal como vienen proponiendo los estudios más recientes[3].

Un siglo antes de que comenzase en el continente americano este complejo proceso de formación de una nueva sociedad, la cultura europea había emprendido el camino de la representación plástica de la realidad retomando los modelos del mundo clásico y haciendo del uso de la perspectiva, de la proporción y de la simetría, elementos clave de su discurso. Todas las artes se nutrieron así de los principios desarrollados por la ciencia, y ambas, arte y ciencia, se aliaron para dar forma a mensajes en los que se expresaban también los conceptos de tiempo y de espacio propios de la cultura occidental, concretados a partir de lo que conocemos como Renacimiento, aunque pueden detectarse desde siglos anteriores. Es evidente que los modelos y los cánones utilizados por el arte europeo en este momento eran la respuesta adecuada a un conjunto de inquietudes que nacían de la tradición occidental, pero que nada significaban para las tradiciones autóctonas americanas, para las que ni las narraciones históricas se formulaban con la linealidad pretendida ni el escenario de la vida se manifestaba en el entorno de la realidad de la naturaleza, por más que ésta se propusiera incluso como una forma de acercamiento a Dios, su creador.

Es evidente por lo tanto que la participación del indígena en las artes de dicho período forma un poliedro de múltiples caras, y muchas de ellas ni siquiera han sido señaladas todavía al movernos por lo general en el terreno de la simplificación y, sobre todo, de la reducción. Prueba de ello es la uniformidad que se ha venido dando en

Fig. 1. Recipiente cerámico de tradición chimú-inca, con la representación de una figura infantil de rasgos europeos. S. XVI. Museo de América, Madrid.

este terreno al término indígena y, como consecuencia de ello, a las designaciones de cultura indígena, y por consiguiente a la de artista indígena, sin prestar atención a la propia diversidad cultural del mundo americano y a las posibilidades del reflejo de sus mentalidades en las creaciones materiales posteriores a la conquista. Demasiado aislada de otras disciplinas, tan necesarias especialmente para este capítulo, la historia del arte virreinal ha limitado la comprensión de las realizaciones artísticas de este período, dejando fuera muchas obras.

Por lo que concierne al mundo andino, también parece oportuno hacer una llamada de atención, por rápida que sea, sobre la pervivencia de tradiciones preincas a lo largo del propio período virreinal, detectada también a través de la existencia de una interesante variedad de objetos. Estos objetos, en la mayoría de los casos recipientes que responden a modelos ajenos a los propios de la tradición inca, manifiestan con claridad la incorporación de elementos tomados de la cultura virreinal, aunque mantienen su función dentro de los usos autóctonos. Se trata de vasijas, como algunas de las existentes en el Museo de América de Madrid, que nos remiten directamente a las culturas de la costa peruana desarrolladas con anterioridad al establecimiento del llamado Imperio Inca. La primera de ellas es un recipiente de cuerpo rectangular, con un asa estribo y una figura sentada que responde al tipo de representación europeo; específicamente se trata de un niño de cabello con bucles, con un adorno pintado al cuello del que pende una cruz (fig. 1); otros ejemplos los ofrecen dos recipientes con forma de calzado europeo –bota con hebilla de gran tamaño y zapato cerrado (figs. 2, 3)– o con la representación, en uno de sus frentes, de un individuo en pie y en posición frontal al espectador (fig. 4). A la cultura Chimú, a cuya tradición pertenecen, se le da un período de desarrollo del 1100 al 1450 y varias de sus realizaciones más importantes, como es la ciudad de Chanchán, situada al noroeste de Trujillo, se llevaron a cabo ocupando espacios ya utilizados por los mochicas. La existencia de estos objetos, sin duda vinculados con los ajuares funerarios que acompañaban al difunto en los enterramientos desde el período precerámico, señala la existencia de una actividad a tener en cuenta dentro de este capítulo. La propia arqueología nos ha mostrado la existencia de enterramientos realizados durante los siglos de vida con presencia hispana en los que la posición del cuerpo, los restos de indumentaria o el hallazgo de objetos incorporados tras la llegada de los españoles, demuestran la creación de fórmulas de comportamiento que responden a las necesidades reales de la sociedad en el momento en que se producen, no como algo extemporáneo sino como parte del funcionamiento de esa nueva sociedad que va creando su propio lenguaje, en el que sin duda tiene un peso fundamental la tradición andina, trasmitida por la cultura inca pero no identificada exclusivamente con ella.

Como parte integrante de esa sociedad el autor de este tipo de obras, indígena o mestizo, queda definido no por su etnia específica, sino por el contexto en el que se inscribe su obra y por la interpretación plástica que realiza a partir de su propia visión de la cosmología andina, para la que ya podrá utilizar en forma habitual los

▼ Fig. 2. Recipiente cerámico de tradición chimú en forma de bota europea. S. XVII. Museo de América, Madrid.

▼ Fig. 3. Recipiente cerámico de tradición chimú en forma de zapato europeo. S. XVI-XVII. Museo de América, Madrid.

▼ Fig. 4. Recipiente cerámico de tradición chimú con la representación de un personaje vestido a la europea. S. XVI. Museo de América, Madrid.

repertorios iconográficos tomados de los modelos europeos, sobre todo al carecer de referentes figurativos en la tradición autóctona más reciente. El caso de los *qeros* (fig. 5) producidos entre los siglos XVI al XVIII es también muy elocuente. Como los ejemplos que acabamos de citar, su función como vasos de libación se mantiene ligada a usos fuertemente arraigados en la tradición andina y, por el contrario, ajenos al mundo europeo; sin embargo, es evidente que pronto tanto sus destinatarios como sus autores se expresan en un lenguaje visual que formalmente ya tiene que ver muy poco con fórmulas anteriores, aunque la narración del mensaje que proponen se mantenga dentro de esquemas propios de esa tradición andina y no de la europea. Tal vez podríamos definir a los autores de los discursos que se desarrollan en estos objetos como los intérpretes de los intereses de una clientela indígena, que forma parte de esa sociedad, en la que ocupa un lugar de prestigio conseguido a través de las alianzas establecidas con el poder[4].

Ya sea a través de la incorporación de elementos aislados o del desarrollo de un discurso complejo, el autor no actúa como *mano de obra* más o menos habilidosa, ni como *copista* aventajado de modelos más o menos prestigiados, sino como miembro integrante de esa sociedad múltiple, que ve interrumpido su desarrollo cada vez que alguien –un funcionario real, una autoridad eclesiástica, etc.– quiebra el entramado que se va formando con la nueva estructura social, denunciando idolatrías o levantamientos de carácter milenarista, que provocan fuertes represiones en las que retroceden los nuevos modelos de *convivencia*, que pasan a un terreno de marginalidad para el que no habían sido elaborados.

Cuando en 1650 el fuerte terremoto que asoló la ciudad del Cusco se llevó por delante la mayor parte de sus edificios públicos, destruyendo al mismo tiempo numerosas pinturas y esculturas, con las que se habían ido ornamentando a lo largo de un siglo, comenzó un período de renovación plástica en el que la población indígena capacitada en las técnicas artísticas occidentales y depositaria de ese lenguaje plástico adquirió un protagonismo muy superior al ejercido durante la centuria anterior. Es decir, al contrario de lo que sucede en otras áreas de la América hispana, en el virreinato peruano, y muy concretamente en la ciudad del Cusco y en el amplio entorno en el que ejerció su influencia, a mediados del siglo XVII los artistas indígenas se hicieron con la mayor parte de la producción local, incluidos los encargos más señalados. Los trabajos alentados por el célebre obispo Mollinedo y Angulo, apoyando a arquitectos, escultores y pintores indígenas son una buena prueba de ello. Pero no la única.


2


4


3

Así lo demuestran los diferentes encargos que también realizaron para la importante clientela formada por las órdenes religiosas, y de forma muy especial para los jesuitas, empeñados en este período en levantar y decorar las nuevas construcciones que debían sustituir a las arruinadas por el terremoto. La nueva iglesia de la Compañía (fig. 6), levantada en el mismo espacio ocupado por el

templo anterior, alcanzó por fin las dimensiones y la prestancia que reclamaban el prestigio y el poder de la orden que a lo largo de un siglo de permanencia en el Perú había adquirido un extraordinario protagonismo. Tanto para la construcción del edificio como para su ornamentación interior, los rectores jesuitas mantuvieron el control habitual de las obras recurriendo, siempre que había ocasión para ello, a arquitectos, pintores o escultores vinculados con la orden o, incluso, miembros de la misma destacados en estas funciones, tal y como ya era tradición en toda América y como se venía repitiendo en Europa en general, y en la mismísima Roma en particular.

Una vez terminado el templo, que se dedicó en 1668, coincidiendo con el centenario de la llegada de los jesuitas al Perú, se procedió a su decoración interior y en ella intervinieron varios de los artistas indígenas que ya dominaban el mercado. Uno de estos pintores fue sin duda el autor de algunos de los lienzos más interesantes que guarda la iglesia, especialmente de las alegorías de la orden que con mayor claridad muestran el poder adquirido y el papel que se reservaba para sí misma en el virreinato o, tal vez, al margen del propio virreinato. La pintura una vez más pasó a ejercer la función que le había adjudicado el Concilio de Trento y que el vocabulario artístico del barroco tan bien sabía interpretar: exaltación y captación. Y el pintor indígena cusqueño se aplicó a ello de la misma forma que, durante esta segunda mitad del siglo XVII, se aplicaron en Roma, en las dos iglesias más importantes de los jesuitas, y de la ciudad, el Gesú y San Ignacio, pintores de renombre y de gran dominio de la pintura en perspectiva, tan característica de estas obras. Así, entre 1674 y 1679 Giovanni Battista Gaulli pintó para el techo de la nave de la iglesia del Gesú el tema de *La adoración del nombre de Jesús* y, entre 1691 y 1694, el célebre padre Pozzo decoró la bóveda del templo de San Ignacio con la *Alegoría de la acción misionera de los jesuitas*[5].

En el Cusco, los intereses de la Compañía no sólo se centraban en la exaltación de su papel misionero, y en la glorificación de las grandes figuras de la orden, con San Ignacio de Loyola al frente. En el Cusco, centro del mundo inca, sede de la nobleza indígena y punto de mira de todos los movimientos mesiánicos, era necesario presentar un mensaje que fuera entendido y, lo que era más importante, compartido por la comunidad indígena. Y nada más adecuado para ello que utilizar un lenguaje que reuniera los elementos básicos de la cosmología andina para interpretar un mensaje de gran trascendencia, pues la Compañía de Jesús había llegado a Perú para extender la evangelización, pero también para entrar a formar parte del tiempo histórico andino, para asumir el papel de introductores de un nuevo orden, que se debía insertar en la propia tradición cíclica que formaba parte del pensamiento indígena. Esta idea, que sin duda habría de suscitar una fuerte reacción en contra por parte de las autoridades, si se manifestaba a través de escritos, fue puesta en imágenes por medio de composiciones pictóricas expuestas a la vista de todos. Un ejemplo muy claro lo ofrece uno de los lienzos más reproducidos y citados en las publicaciones dedicadas a la historia del Perú virreinal y, probablemente, uno de los más incomprendidos. Se trata del célebre cuadro que se guarda en la iglesia de los jesuitas de la ciudad del Cusco y que siempre ha sido denominado, con ligeras variantes, como *Matrimonio de Don Martín de Loyola y Doña Beatriz Ñusta*, el mismo título que se da a las diferentes copias que se distribuyeron por varios colegios jesuitas del virreinato (fig. 7)[6].

Esta pintura ha sido descrita habitualmente como una obra de autor indígena y fechada a finales del siglo XVII, de escaso interés artístico, aunque digna del reconocimiento que le confiere el ser considerada la expresión visual del mestizaje cultural. Como representación de la unión entre la tradición inca y la española, personificada esta última por un miembro de la familia de San Ignacio de Loyola, ofrece un claro

▲ Fig. 5. Qero con personajes y escenas de la vida colonial. S. XVIII. Museo Inka. Universidad Nacional del Cusco.

▼ Fig. 6. Iglesia de La Compañía de Jesús. 1651-1668. Traza del padre Juan Bautista Egidiano. Cusco.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 7. Matrimonio de Don Martín de Loyola con Doña Beatriz Ñusta. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Escuela cusqueña. Fines S. XVII. Iglesia de La Compañía, Cusco.

mensaje de exaltación jesuítica en el que la orden ignaciana se presenta, incluso, como garante de la pervivencia de esa tradición inca ante la propia nobleza indígena. Construido el nuevo templo cusqueño, la nave de la iglesia en la que figuró el cuadro desde finales del siglo XVII constituía el marco más esplendoroso para un lienzo que podía ser observado un día tras otro por los jóvenes herederos de esa elite autóctona, que acudían al colegio adjunto en el que adquirían los conocimientos necesarios para desenvolverse con seguridad en la nueva sociedad.

En 1929, Francisco Cossio del Pomar utilizó para referirse a esta obra un lenguaje propio del análisis estilístico de los modelos europeos a los que suponía que su autor, anónimo e indígena, debía de haber sujetado su composición, a la que calificó de *primitiva*. Las dificultades de composición que señala, basadas especialmente en lo que él interpreta como una falta de relación entre los personajes representados, le lleva a considerar que estos grupos *podrían haber constituido tres lienzos diferentes y así hubieran tenido unidad*[7]. Marco Dorta, que siguió al pie de la letra el texto de Cossio, insistió años más tarde en el hecho de que los personajes representados se distribuían en *tres grupos independientes colocados en distintos planos, y como en las pinturas primitivas del siglo XV, el artista ha representado varias escenas en un mismo cuadro*[8]. Las posteriores descripciones del lienzo han evitado pronunciarse sobre la composición general de la obra, y sólo los agudos comentarios de Paul Vandenbroek, basados en la copia que posee el Museo Pedro de Osma de Lima (fig. 8), han conseguido centrar de nuevo el tema, como veremos más adelante[9].


D. MARTIN DE LOYOLA GO
VERN.
DE CHILE SOBRINO DE N.P.S.
YGN. HIJO DE SV HERM. MAYOR D. BEL
TRAN DE LOYOLA. CASO CON D.A BEATRIS
NVSTA HEREDERA Y PRINCESA DEL PERV
COMO HIJA DE D DIEGO YNGA SV VLTI
MO REY. POR HAVER MVERTO SIN HIJOS SV
HERM. D PHELIPE YNGA DE D MARTIN Y
DE D.A BEATRIS NACIO D.A LORENSA NVSTA
DE LOYOLA QVE PASO A ESPAÑA POR ORDEN DE
NROS REYES CAT.S Y LA CASARON EN MA
DRID CON EL EX.MO S.R D IV DE BORJA HIJO
DE S FRANC.O DE BORJA Y EMBAJADOR DEL
S.R REY PHELIPE 2.O A ALEMANIA Y PORTV
GAL. CON ESTE MATRIMONIO EMPA
RENTARON ENTRE SI Y CON LA REA
CASA DELOS REYES YNGAS DE PERV
LAS DOS CASAS DE LOYOLA Y BORJA CV
YA SVCESION ESTA OY EN LOS
EX.MOS S.RES MARQVESES DE ALCA
NIZES GRANDES DE PRIME
RA CLASE
Admirabilem Deiparam Regulae Societatis Iesu gloriam


D. Juan de Borja
D. Lorenza Ynca de Loyola.

Tal y como puede observarse fácilmente al contemplar el cuadro, una amplia cartela situada en el ángulo inferior izquierdo permite al espectador aproximarse a una primera comprensión del tema representado, al tiempo que justifica el título con el que es conocido. La leyenda dice así:

> *Don Martin de Loyola Gobernador de Chile, sobrino de nuestro padre San Ygnacio, hijo de su hermano mayor don Beltran de Loyola caso con doña Beatriz Ñustta, heredera y Princesa del Peru como hija de Don Diego Inca su ultimo rey por haber muerto sin hijos su hermano don Felipe. De Don Martin y de Doña Ñusta nacio doña Lorenza ñustta de Loyola que paso a España por orden de nuestros Reyes Catolicos y le casaron en Madrid con el Excmo. Señor don Juan de Borja hijo de San Francisco de Borja y embajador del señor Rey Felipe II de Alemania y Portugal. Con este matrimonio emparentaron entre si y con la Real Casa de los Reyes Incas del Peru las dos casas de Loyola y Borja cuya sucesión está hoy en los Excmos. Señores Marqueses de Alcañices grandes de primera clase.*

Sin embargo, este texto, que en principio debería estar destinado a reforzar la imagen que acompaña, presenta tal cantidad de errores de identificación, relacionados con varios de los personajes representados, que es difícil aceptar que fuera inspirado y facilitado por los propios jesuitas en el momento de su redacción.

Estos errores pueden señalarse, evitando la complejidad de una descripción genealógica minuciosa, destacando varios detalles. En primer lugar, el célebre don Martín de Loyola no fue hijo del hermano de San Ignacio don Beltrán, sino nieto de su hermano mayor don Martín García de Oñaz y Loyola y de su esposa doña Magdalena de Araoz y, por lo tanto, hijo de don Martín García de Loyola y María Nicolás de Aranguren[10]. Probablemente la repetición a lo largo de tres generaciones del nombre de Martín, que pasó de padres a hijos, haya sido causa de esta primera confusión. Y, en segundo lugar, el nombre de la única hija de don Martín y doña Beatriz Ñusta fue el de Ana María Clara Coya de Loyola, y no Lorenza, como figura en la cartela[11]; además, algo que es más importante, su matrimonio no se realizó con don Juan de Borja, hijo de San Francisco de Borja, sino con un biznieto del mismo santo, don Juan Henríquez de Borja, marqués de Alcañices, hijo de doña Elvira Henríquez de Borja y de su tío don Alvar de Borja, nieta e hijo de San Francisco, respectivamente[12]. El don Juan de Borja que menciona el texto, embajador, como recuerda la propia cartela, de Felipe II en Alemania y Portugal, casó en primeras nupcias con doña Lorenza de Oñaz y Loyola, siendo con este matrimonio con el que se unieron por primera vez, en 1552, las casas de Loyola y Borja; setenta años más tarde, en 1622, la unión se repetiría por vía de los ya mencionados Juan Henríquez de Borja y Ana María Clara Coya, nombrada marquesa de Oropesa en 1614 y señora de Oñaz y Loyola tras la desaparición de los herederos varones del señorío[13]. Recordemos finalmente que el mismo don Juan de Borja, tras un segundo matrimonio con doña Francisca de Aragón y Barreto, fue padre de don Francisco de Borja y Aragón, quien sería virrey del Perú entre los años de 1614 y 1621, y al que se conocería como príncipe de Esquilache, título tomado de su esposa, su pariente la italiana Ana de Borja.

Las razones que expliquen este cúmulo de errores relacionados con personas tan vinculadas con la historia de los jesuitas en el Perú y la propia historia del virreinato, y su exhibición pública en el templo más importante de la orden, situado en el corazón del mundo inca, no son fáciles de señalar. Por el momento sólo nos atrevemos a plantear la hipótesis de que esta cartela fue retocada con posterioridad; es más, la

▲ Fig. 8. Matrimonio de Don Martín de Loyola con Doña Beatriz Ñusta. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Escuela cusqueña. 1718. Museo Pedro de Osma, Lima.

fecha de estos cambios probablemente coincida con la de la pintura del lienzo conocido como *Matrimonio de Don Beltrán García de Loyola con doña Lorenza de Idiáquez*, que se halla en la misma iglesia formando una aparente pareja con el anterior, y con el mismo esquema iconográfico, relacionado esta vez con las familias de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier (fig. 9)[14].

Dejando a un lado esta problemática, que retomaremos más adelante, nos interesa ahora centrarnos en esa propuesta de una aproximación a este lienzo a partir de una lectura basada en los principios del pensamiento andino, con referencia muy especial a los conceptos de tiempo y espacio. Para ello tomamos como punto de partida la idea de que el mentor –o mentores– intelectual de esta obra, sin duda un jesuita, actúa como conocedor de estos mecanismos de expresión y se dirige, por mano del pintor local, a una audiencia indígena, que domina a la perfección ambos lenguajes, el basado en el discurso lineal de tipo occidental y el andino, en el que estos conceptos de espacio y tiempo están determinados por una relación entre el pasado, el presente y el futuro y la ubicación espacial de los elementos. Para ello es necesario comenzar por la propia descripción del lienzo, en la que es imprescindible modificar las fórmulas más repetidas y partir de la definición del esquema que domina la obra, ya que se trata en realidad de un espacio cuatripartito centrado en un eje, muy lejos de esos tres grupos a los que han venido aludiendo los comentarios más detallados, que veían en las figuras de los dos santos y las parejas de sus descendientes el grupo principal, mientras que los antepasados de la ñusta y una indefinida escena de matrimonio, situados en un supuesto segundo plano, constituían los dos restantes[15].

El verdadero eje de la composición fue definido con claridad por Vandenbroeck, quien señala a los dos jesuitas como centro de la pintura, junto al monograma de Jesús –IHS– y el anagrama de la Compañía, que se alza sobre ellos a la manera de un nuevo resplandeciente sol –*Christus Sol Iustitiae*– que viene a sustituir al antiguo sol de los incas[16]. Podríamos añadir que estos elementos, que en su conjunto representan a la propia Compañía de Jesús, ocupan el espacio tantas veces reservado a la figura de Viracocha en su papel de creador de un nuevo orden, en torno al cual se disponen los cuatro grupos situados en los espacios que aluden al esquema del Coricancha[17]. La complementariedad de los dos sexos está ahora reforzada a través de la representación del sacramento del matrimonio, que sigue incluso el modelo habitualmente utilizado para la ilustración de *Los Desposorios de la Virgen* en la pintura europea[18]. Siguiendo el círculo formado por las diferentes escenas, nos encontramos con el grupo formado por los ascendientes directos de doña Beatriz que, situados ante los edificios alusivos a la ciudad del Cusco –fundamentalmente la torre con el escudo de la ciudad colonial–, son sus padres, el inca Sayri Tupac y la coya Cusi Huarcay, y su tío Tupac Amaru, el inca que resistió refugiado en Vilcabamba, que sin embargo es representado con toda la dignidad que le corresponde, situándole en el centro del grupo y protegido por el parasol como símbolo de respeto, sostenido por el enano encorvado. Tupac Amaru es quien asume en realidad la *herencia dinástica*, que traspasa a la pareja formada por don Martín de Loyola y doña Beatriz Ñusta, en un complejo proceso de reacomodación de la legitimidad, pues don Martín fue el responsable directo de la captura del inca –que fue rápidamente ajusticiado–, y doña Beatriz fue hija del inca que renuncia a su papel de cabeza del imperio incaico, aunque mantiene importantes privilegios económicos y de representación social.

Estas dos figuras, que han sido tradicionalmente el foco de atención del cuadro, forman parte del esquema general y se presentan reservando la izquierda para el hombre y la derecha para la mujer, la misma posición que repite la pareja siguiente, pero

▲ Fig. 9. Matrimonio de Don Beltrán García de Loyola y de Doña Teresa de Idiaquez y, de Don Juan Idiaquez con Doña Magdalena de Loyola. Atribuido a Marcos Zapata. Óleo sobre lienzo. S. XVII (finales). Iglesia de La Compañía, Cusco.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 10. Matrimonio de Don Martín de Loyola con Doña Beatriz Ñusta. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Beaterio de Copacabana, Lima.

que, curiosamente, se modifica en la copia localizada en el Beaterio de Copacabana. Aquí, tanto don Martín como doña Beatriz se muestran con indumentaria y peinado contemporáneos de la pintura, finales del siglo XVII, y el célebre capitán empuña con su mano derecha una versión estilizada del hacha, símbolo de mando en el mundo inca, que también cambiará en la copia mencionada por el bastón de mando o la bengala, distintivos totalmente españoles (fig. 10)[19].

Finalmente, aunque no con intención de resaltar prioridades se encuentra la nueva pareja, a la que la cartela identifica como Juan Borja y Lorenza Ñusta, a los que se une una segunda figura femenina. Al contrario de lo que sucede con el grupo precedente, en este caso la indumentaria no actualiza a los personajes, que se visten y adornan a la moda de la primera mitad del siglo XVII, es decir, deliberadamente, se les sitúa en una cronología anterior a don Martín y doña Beatriz, lo que nos inclina a pensar que los representados son los ya mencionados don Juan Borja y doña Lorenza de Oñaz y Loyola, quienes en 1552 unieron con su matrimonio a las casas de Borja y Loyola. Para ese año don Martín apenas contaba con tres años y doña Beatriz todavía no había nacido, ya que lo haría hacia 1557, un año antes de que su padre accediera a prestar obediencia al monarca español y fuera bautizado con el nombre de Diego de Mendoza, al tiempo que su madre recibía el de María Manrique. Faltaban diecisiete años para que el joven Loyola viajara al Perú en el séquito del virrey Toledo y veinte para que, tras apresar a Tupac Amaru, le fuera concedida la joven ñusta en matrimonio, a pesar de que ya había sido comprometida con anterioridad[20].

El aparente árbol genealógico de la dinastía inca representado en este lienzo a través de sus herederos, personificados primero en doña Beatriz y posteriormente en doña

Hija d l Principe D.n Diego Sayritupac; y d D.a Beatris Cuzio ocay; Que el a̅ de 1558 Rezivieron el S.to Sacramento d l Bart.mo Siendo
ambos de cendie.s d Manco capac Inga, primer Monarca del Peru que el a̅, de 1100 fundo la gran Ciu.d del Cuzco Caveza deste Ymp.o d ste Ma-
trimonio tubieron Vna hija q.e se llamo Doña Ana Maria Coya de Loyola y la llevaron a España, y su Mag.d en atencion ala R.l Sangre q.e le asis-
tia la hizo Marqueza d Oropeza; luqar Cõtino al Cuzco, y caso cõ Don Juan Henriquez de Borja, hijo de D. Juan Henriq.z d Almaza 3.r Marq.s
d Alcanizas; y de D.a Juana d Aragon Hija d l Duque de Jandia; S.r Fran.co de Borja; y de la Duqueza D.a Leonor d Castro y Melo, y tubierõ tres hijos
q.e fueron D.n Juan Henriquez d Borja Inga Loyola, Marq.s d Alcanisas Cond.e de Ainanza, y Marquez de Oropeza, Grande d l Esp.a Comendador mayor d
Calatraba, pariente may.r delos Caballeros Ingas d l Peru, y Sen.r dela Casa d Loyola, D.n Aluaro Henriquez de Aragon Inga, Cavallero del horden de San-
tiago q.e nacio en el Cuzco y fue Colexial del Colegio Viejo d S.n Bart.me d Salam.a ẽ Beca d Cap.n d marito y interior, ẽ ocacion q.e ocupaba la otra q.e dos q.e ay
ẽ dho Colexio su primo el Emineritissimo S.r D.n Pascual de Aragon Hijo delos Duques de Cardona y segorue, Cardenal d la Santa Yglecia de Roma y.

Arzo obispo q.º fue d Toledo, y D.ª Fran.ca henrriq.ª Coya Dama dela Reyna nra S.ra q.º Caso cō el Marq.s d Peña Alua; el Rey.º D.n Juan Henrriq.º Inga. Marq.s d Alc.; Caso con D.ª Ana dla Cueba henrri.z hija y herm.a d los Duq.s d Alborquerq.e y d l Cōd. d l Castellar Virr. q.e fue d ste R.o d l Peru, y tubi.n d lu mat.o a D. Fran.co a D. Antonio y a D.n Henrriq.e henrriq.z d la Cueba Inga d Loyola a D.ª Ysabel. y a D.ª Ana henrriq.ª d la Cue.a Coya de Loyola, q.e Caso cō D.n Jaime Perez. de Ygar situay- d la Cueba Inga d Loyola, Cōde. d Belchite, q.e mirio en su menor Edad, como se puede ver ē el libro 3.º Capit.o 23. Armas y triunfos d Galiza d fray Felipe d la Gandara, paso A segū.s Bodas el Marq.s d Alc.s Casando cō D. Jua.n d Vel.co Cardona y Guzm.n hija y her.a d los Cōdes t. d Cast.l y d su matri.n tubieron dos hijas D.ª Theresa y D.ª Fran.ca henrriq.ª Velas.o Coya d Loy.a dama d la Reyna nra S.ra D.ª Mariana d Neuburg, q. Dios prosp. la Exc.a s.ra D.ª theresa henrr.z d Velas.o q. q.da d ho Marq.s d Alcani.z y s.a d la Casa de Loy.a Caso cō D. Luis henrriq.z d Cabrera y Toledo Gent.l hombre d la Cam.ra d su Mag.d hijo 2.º del Almir.te de Cast.a tiene dos hijos D. Pascual henrriq.z sucesor d sta Casa y a D.ª Mar.a henrriq.ª Cab.ª Coya; cōcurre ē d d.n D.n Pascual henrriq.ª Inga la baronia d los Reyes Godos, por ser nieto, d Varō ē Varon, d l S.r Rey D. Alf.so el II.º Padre D.n Fadrriq.e M.n d l S.n tiago. Progenitor, d los Almirantes d Cast.a y por L.i nea materna, la R.a d los pod.s Monarq.s d l Peru q.e por mas d 400. a.s se mantub.n cō 12. Reyes como lo dize Garcilazo Inga here.o y el Rel.do Fray Buenaben.ra d Sal.a particip.e tamb.n d lamas alta Sangre pues Cōd sir Suabuelo paterno d l Exc.mo S. D.n Juan Alon.o hem.o d Cab.a Alm.te d Cast.a y su vis Abu.o mat.o d l Exc.mo S. D.n Bernd.no Fern.d Vel.co Cōdestab.e d Cast.a y le.o esq.o se puede pōdrar d la grand.a d ste Matrimonio.

Ana María Clara, da paso en esta obra a la presentación del papel desempeñado por la Compañía de Jesús a través de conceptos como el expresado con el término *pacha*, en esa conjunción del pasado, el presente y el futuro en torno al eje central que propone un movimiento cíclico tan ligado al tiempo histórico andino[21], y en el que la repetida representación del matrimonio –la unión de lo masculino y lo femenino– supone una constante vivificación de la propuesta, que de otra manera sería incomprensible para la comunidad indígena. Como muy bien recuerda López Baralt: *La conjunción de los sexos produce vida... y unidad política: dos manifestaciones del orden cósmico*[22]. La inclusión de San Francisco de Borja en esta composición no puede ser más acertada pues su familia –los célebres Borgia– practicó a lo largo de siglos una intensa política de uniones sexuales, matrimoniales o no, entre miembros de la misma familia, que incrementó y reforzó extraordinariamente su poder.

A juzgar por las numerosas copias que se le hicieron, la fortuna de esta obra fue grande. Los mismos jesuitas distribuyeron algunas de ellas en diferentes instituciones de la orden, especialmente relacionadas con los indígenas, y encargaron otro cuadro, el conocido como *Matrimonio de don Beltrán García de Loyola con doña Lorenza de Idiáquez* aparentemente con la intención de que hiciera pareja con aquel en la misma nave de la iglesia. Sin embargo, observadas con detalle, algunas de las copias incorporan interesantes modificaciones que, en cierto sentido, descargan el contenido indígena de la primera composición, ya sea a través de cambios como el del hacha que sostiene don Martín por el bastón de mando, y el de la posición de los personajes, ya comentados, y al mismo tiempo es evidente que el nuevo *Matrimonio* carece de referencias al mundo andino, pues se limita a establecer una relación de parentesco entre los descendientes de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, sin elementos alusivos al contexto en el que se sitúa.

En realidad este cuadro, atribuido al pintor Marcos Zapata[23], ha recibido menos atención que el anterior al ser considerado prácticamente una copia de inferior calidad, en la que sólo han cambiado los personajes y algunos detalles del decorado. El mismo Cossio del Pomar se refirió a él en términos sumamente confusos: *Representa el grupo del primer plano casi a los mismos personajes del otro lienzo. El artista ha transformado solamente en sus fisonomías los grupos del segundo y tercer plano. Es la misma ceremonia nupcial repetida en España*[24], y los restantes autores han preferido transcribir la cartela que identifica a los personajes y señalar las relaciones de dependencia con el lienzo ya descrito[25]. A pesar de ello, es importante poner de relieve que la supuesta relación entre los dos lienzos no va más allá de una aparente similitud en la disposición de los grupos de personajes, pues de nuevo dos jesuitas se sitúan en el centro de la composición, y en torno a este eje se disponen las representaciones de un matrimonio, un rey en el trono acompañado por sus caballeros, y las dos parejas a las que se refiere la cartela. Pero ahí se acaban las similitudes.

Analizadas las dos obras independientemente, es evidente que la primera presenta en sí misma una coherencia en el discurso simbólico difícil de encontrar en la segunda. Todo parece indicar que el primer lienzo tiene vida propia y fue planeado minuciosamente. En cuanto al segundo, habrá que considerar la posibilidad de que fuera pintado precisamente con la intención de que su falta de mensaje andino consiguiera hacer olvidar el verdadero significado del anterior, que en ningún caso podía ser aceptado por las autoridades coloniales. Así, la figura de un atemporal monarca, vestido a la moda del siglo XVI, pero con peinado propio del XVIII, se convierte en esta nueva obra en la referencia paralela al grupo inca del *Matrimonio de don Martín y doña Beatriz Ñusta*, aunque nada le une al resto de los personajes que le acompañan en el lienzo, e introduce en el conjunto el reconocimiento del poder oficial, ausente hasta ese momento[26].

NOTAS

1. La bibliografía sobre este tema, especialmente relacionada con la arquitectura, es muy extensa. Durante la década de 1960, la mayoría de los estudiosos del arte colonial pretendieron sintetizar las características más personales del barroco americano a partir de un intento de definición de las aportaciones del mundo indígena, analizado desde perspectivas muy diferentes, tal y como demostraron las respuestas dadas por muchos de ellos a la encuesta publicada por Gasparini (1964).
2. Los artículos de Flores Ochoa (1991) y Cummins (1993) fundamentan las dos teorías en las que se basan las diferentes interpretaciones de esta problemática.
3. Los estudios relacionados con el análisis de la obra de Guaman Poma de Ayala (*Nueva coronica i buen gobierno*) son especialmente valiosos para este apartado. Los dibujos del controvertido autor se han revelado como una fuente inagotable para plantear hipótesis de interpretación del mensaje elaborado por un buen conocedor de las fuentes iconográficas occidentales y el pensamiento cosmológico andino. La obra *Guaman Poma de Ayala. The Colonial Art of an Andean Author*, publicada con motivo de la exposición del mismo título realizada en la América Society, Nueva York, 1992, ofrece un conjunto de interesantes artículos, que sintetizan con gran acierto los aspectos fundamentales del tema.
4. García Sáiz 1998.
5. Haskell 1984.
6. Gisbert (1994:156) señala las copias existentes en el Beaterio de Copacabana, en la ciudad de Lima, en la iglesia de San Pedro de Juli, en la de Maranganí (desaparecida) y en el Museo Pedro de Osma, también en Lima. Este última al parecer es la única firmada, en 1718. También añade las noticias sobre otra copia existente en el siglo XIX en poder del canónigo Sahuaraura.
7. Cossio del Pomar 1929: 127-129.
8. Angulo, Marco Dorta y Buschiazzi 1950: 484-485.
9. Catálogo 1992.
10. Mateos 1956: 153-154.
11. El Padre Vargas Ugarte distribuye a los personajes representados en esta obra en los dos cuadros que figuran en la iglesia, describiéndolos en estos términos: *Desde el testero, donde a uno y otro lado del cancel se admiran unos lienzos históricos reproduciendo los enlaces de la Ñusta Beatriz Coya con don Martín García Oñez de Loyola, sobrino de San Francisco y el de una hija de éstos, doña Ana María Coya de Loyola con don Juan Henríquez de Borja, sobrino nieto de San Francisco de Borja y Marqués de Alcañices, por donde la Casa real de los Incas vino a entroncar con las casas de Loyola y de Borja* (Vargas Ugarte 1963: 72).
12. Batllori 1994: 49-50.
13. Mateos 1956: 163-164.
14. Refiriéndose a los personajes representados en el lienzo, a través de la versión que guarda el Museo Pedro de Osma de Lima, Alfonso Rodríguez de Ceballos acentúa la confusión en torno a los personajes al afirmar que doña Lorenza, la primera esposa de don Juan de Borja, era la primera hija de don Martín y doña Beatriz. Evidentemente esto es imposible, pues el matrimonio se llevó a cabo en 1552, cuando ni siquiera había nacido la supuesta madre de doña Lorenza, la ñusta doña Beatriz (*Unión de la descendencia imperial incaica con las casas de Loyola y Borja*. Catálogo 1999-2000: 186, ficha 18). Al mismo tiempo considera la posibilidad de que la escena de matrimonio representada al fondo estuviera dedicada a la boda *entre María Inca Coya, hija segunda de Martín de Loyola, con don Juan Enríquez de Borja, nieto de San Francisco de Borja*, lo que llevaría a establecer un período de ochenta años de diferencia entre los matrimonios de las dos supuestas hermanas.
15. La pintura europea ofrece múltiples posibilidades de reinterpretación de las imágenes a partir de códigos simbólicos diferentes, que en la mayoría de los casos ayudan a la comprensión de su significado. El análisis de este *bilingüismo* se hace especialmente interesante en el mundo andino.
16. El texto completo es: *The two great Jesuit saints St. Ignatius Loyola and St. Francis Borgia are in the centre of the painting. Above them, in the sky, shine the letters IHS, the monogram of Jesus, with the cross above it, and the heart with the three nails of the cross beneath. This new sun, Christus Sol Iustitiae, has replaced the old sun of the incas. The message is clear: it is the "Jesuit Families" who have finally converted the heathen Incas into the way of the cross. The marriages described were an ideal propaganda motif for the Jesuits, which is why two of the most important works on this subject hang in the church of the Compañía in Cuzco* (Catálogo 1999-2000: ficha 260).
17. López-Baralt (1988) analiza con detenimiento las propuestas de Zuidema, Ossio y Watchtel relacionadas con este esquema, que tantas posibilidades ofrece para la recuperación de muchas obras pictóricas, descalificadas como *populares* por su mal entendida imperfección técnica.
18. Esta misma idea es utilizada por Guaman Poma para la representación del sacramento del matrimonio y para la del matrimonio de personajes concretos. Véase Guchte 1992: 92-109.
19. Entre las copias conocidas, la que guarda una mayor relación con el original es la que se conserva en el Museo Pedro de Osma, pues todos los personajes mantienen la misma disposición. Por otra parte, en la copia del Beaterio de Copacabana han sido alteradas las posiciones de las dos parejas, al tiempo que el conjunto de la composición ha perdido coherencia visual, poniéndose de relieve un deseo de utilizar la perspectiva. Esta misma obra ofrece en su parte inferior un larguísimo texto, que completa la información dada por la habitual cartela sobre las familias emparentadas, y es la única que incluye los nombres de "Dª Ana María Coya Ynga" y "D. Juan Henriquez de Borja" junto las dos figuras.
20. Rostworowski 1970.
21. Manga Quespi 1994.
22. López-Baralt 1988: 202.
23. Gisbert 1994: 153. Según recuerda la autora esta atribución supondría una datación aproximada de la obra entre 1748 y 1764, años de actividad conocida del pintor.
24. Cossio del Pomar 1929: 130.
25. Gisbert, quien le considera *más tardío y menos importante*, al tiempo que estima que *la lectura del lienzo también nos advierte de los lazos de sangre entre las casas de Loyola y Javier*, pasa por alto el hecho de que en este lienzo no hay ningún elemento que ponga de manifiesto *la relación de sangre entre los descendientes de Huayna Capac y las grandes familias jesuitas* (Gisbert 1994: 156).
26. La idea de que esta obra forma parte del mismo mensaje se encuentra tan extendida y aceptada que a nadie le ha extrañado que un detalle de este lienzo –el que representa a la pareja formada por D. Beltrán García de Loyola y Dª Teresa Idiáquez, quienes nada han tenido que ver con la historia peruana– haya sido elegido para ilustrar la portada del libro *Perú Colonial. De Pizarro a Tupac Amaru II* de Luis Millones, editado en Lima en 1995, dentro de la serie denominada *Nuestra Historia*.


Por apartar de la predica del Sa
una Matrona q̃ devota le ate
estafeta el Diablo finge, que tra
tragica noticia; pero al tanto,
Lo arroja Antonio con espant
sin dejar el pulpito, y su excer
hase en el choro cõ todos el o
Milagro de milagros, sin segu
se replica Christo en el Sacrific
milagro Antonio de milagr. p el

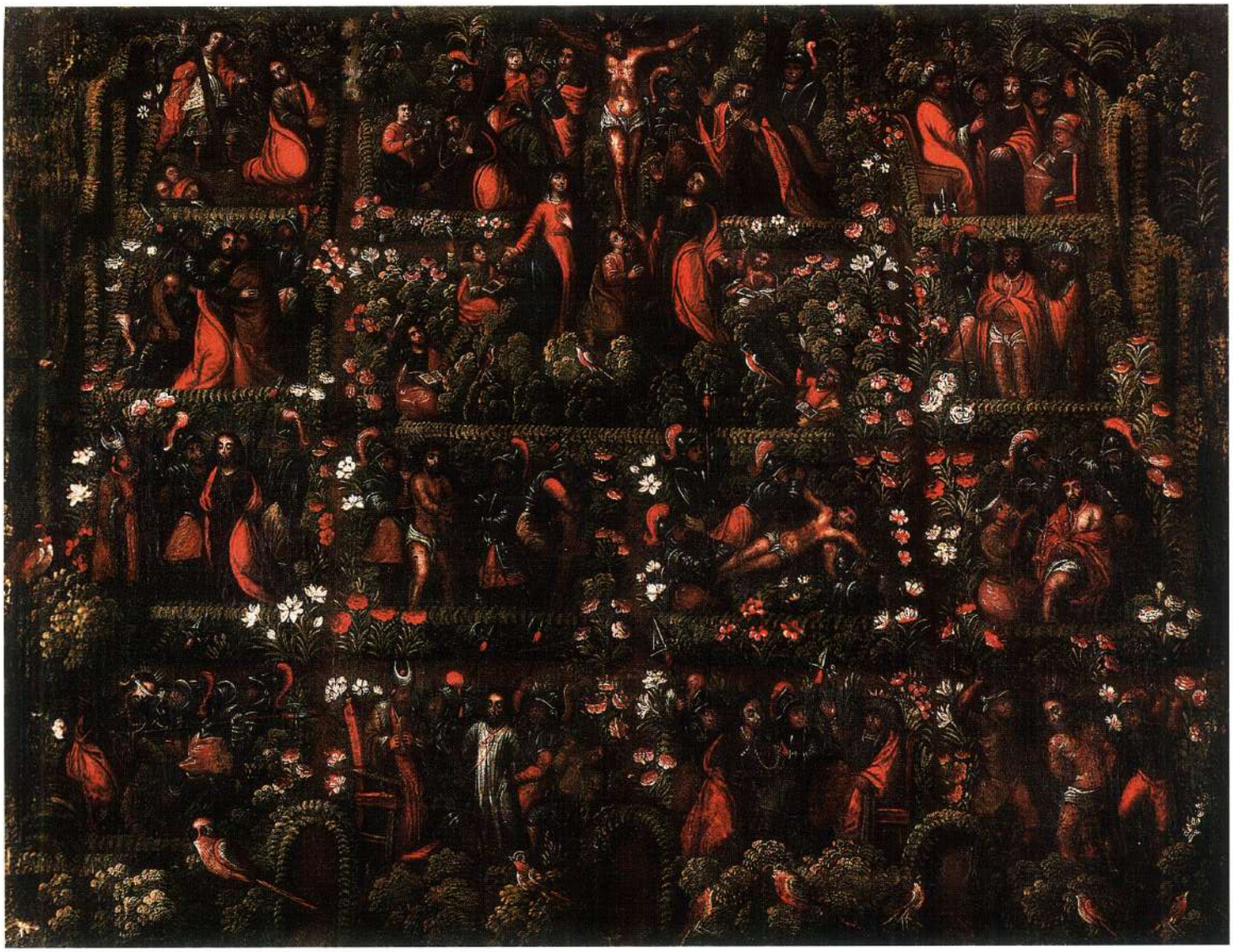
El arte y los sermones

Ramón Mujica Pinilla

Un lienzo atribuido a Diego Quispe Tito conservado en la iglesia de San Sebastián en el Cusco recoge un tema clave, de raigambre medieval, que permite comprender la noción virreinal de la predicación evangélica. Representa a Dios Padre en el Jardín del Edén, predicando a Adán y Eva antes del pecado original. Esta insólita iconografía es significativa por varios motivos. Según algunos intérpretes tardío medievales de la Biblia, el segundo acto realizado por Dios Padre después de la creación de Adán y Eva fue la predicación, actividad que Él practicaría ininterrumpidamente, por medio de sus ángeles y profetas, a lo largo de la historia. Dios había predicado en el Paraíso Terrenal cuando advirtió claramente que no debía comerse el fruto prohibido del *árbol de la ciencia del bien y del mal*[1], cuando le instruyó a Noé *creced y multiplicaos*, cuando le enseñó a Moisés los preceptos del Decálogo y anunció, por boca de San Juan Bautista, la venida de Jesús[2].

Más de un investigador ha reparado en el hecho sorprendente que desde inicios del virreinato peruano hasta bien entrado el siglo XVIII las imágenes del Paraíso, del Infierno o del Juicio Final fueron un tema común a los sermonarios y a la pintura

◀ Milagro de San Antonio de Padua, (m.1231) mientras predica echa de la Iglesia a un demonio disfrazado de mensajero que tienta a una mujer. Círculo de Marcos Zapata. S. XVIII. Convento de San Francisco, Cusco.



▲ Fig. 1. El Jardín Eucarístico con aves americanas. Anónimo. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Colección particular.

religiosa. En ambos casos estas representaciones literarias y visuales lograron hacer un saludable llamado a la penitencia y avisaron contra la corrupción en el orden social y político. Proporcionaron también el marco escatológico que permitía leer los *signos* cifrados de Dios en el libro predestinado de la historia[3]. Dos autores antiguos ayudaron a sistematizar las cronologías del fin del mundo: San Agustín (354-430 d.C.) y Joaquín de Fiore (m. 1202). Hasta inicios del siglo XIII, en Europa triunfó la visión de San Agustín –recogida por Isidoro de Sevilla– sobre las Siete Edades del mundo, análogas a los siete días de la Creación que culminaban, tras concluir la historia, en la Edad del *Sabbath* o *reposo de los santos*. Con el nacimiento de Jesús se había iniciado la Sexta o Última Edad, y fuera de este acontecimiento histórico redentor y de la vida sacramental de la Iglesia no existía para el género humano ningún futuro mejor que antecediera al Juicio Final[4].

A partir del año 1200, Joaquín de Fiore (1145-1202) difundió un nuevo modelo de la historia que, sin romper con la tradición agustina de las Siete Edades, propuso dividir en tres grandes etapas (*status*) o Edades: la Edad del Padre, la del Hijo y la del Espíritu Santo. Este esquema trinitario y progresivo se alejó del modelo agustino en un punto neurálgico. Mientras que para San Agustín la historia era cristocéntrica y giraba exclusivamente en torno a la Encarnación del Jesucristo histórico, el Tercer *Status* propuesto por el abad de Fiore sugería que los tiempos futuros podían trascender y superar el pasado[5]. Es cierto que el IV Concilio de Letrán (1215), y posteriormente el Concilio

de Arlés (1260), condenaron la doctrina joaquinita de la Trinidad y al abad calabrés. A este se le acusó de enseñar que con el Nuevo Testamento no culminaba la Revelación cristiana. Para de Fiore quedaba pendiente que se cumplieran las *figuras* cifradas en el Evangelio alusivas a la Tercera Edad del Espíritu Santo por venir. Según la historiografía contemporánea, el abad calabrés –siempre fiel al magisterio de la Iglesia– fue víctima de falsas acusaciones, y en más de una ocasión se le adjudicaron las obras y doctrinas de sus seguidores más radicales[6]. Sea como fuere, para de Fiore, antes del Final de los tiempos aparecerían *viri spirituales* –o nuevos hombres espirituales– que, retornando a la pobreza voluntaria y a la vida contemplativa de los apóstoles, conducirían a la Iglesia a aquel *Cielo y Tierra nueva* descritos por San Juan en el Apocalipsis[7].

Aún no se ha estudiado a fondo las ramificaciones proféticas y las repercusiones conceptuales a que dieron lugar las obras auténticas de Joaquín de Fiore en los cronistas y predicadores del Nuevo Mundo. Pero no por ello el pensamiento joaquinita –es decir, su interpretación de la historia difundida a través de sus comentaristas y seguidores– dejó de tener un profundo impacto. De una adaptación tardía de su modelo providencialista nació la identificación de las nuevas tierras descubiertas con el Paraíso Terrenal, temática utilizada en el siglo XVII como un argumento de reivindicación criollista. De su influjo también derivó la visión espiritualista inicial del indio americano como un *genus angelicum* u hombre adánico que había mantenido la inocencia de Adán antes de que este fuera expulsado del Paraíso. En su tercer viaje (1498-1500) el propio Cristóbal Colón identifica al Orinoco como uno de los cuatro ríos del Edén Perdido, y en la carta que escribe a los reyes católicos, y que estaba prevista que sirviera de introducción a su inconcluso *Libro de Profecías* (1502), cita a Joaquín de Fiore para identificarse a sí mismo como aquel que *había de salir de España* [y] *quien había de reedificar la Casa del monte Sión*. Para Colón la *apertura de las puertas del mar occidental* ofrecía la posibilidad de encontrar el oro necesario para costear la liberación del Santo Sepulcro y reconstruir el Templo de Salomón. A su vez, esto permitiría que antes del Juicio Final se cumpliera el mandato de Cristo a sus apóstoles de predicar el Evangelio a todos los pueblos del orbe[8]. Entre los siglos XVI y XVIII esta retórica profética terminó por transferir al Nuevo Mundo las promesas redentoras que Isaías y Amos[9] habían reservado para el Paraíso celestial, y más de un escripturista confundió las riquezas y abundancia de las tierras americanas con la llegada del Reino milenario de Cristo mencionado en el Apocalipsis.

En su *Crónica franciscana de las provincias del Perú*, fray Diego de Córdova Salinas explicaba:

> *La multitud de tantos ríos y fuentes de aguas cristalinas, que corren por arenas de oro y piedras preciosas, hizo imaginar a muchos que en esta cuarta parte del mundo nuevo estaba el Paraíso Terrenal, mayormente viendo la templanza y suavidad de los aires, la frescura, verdor y lindeza de las arboledas, la corriente y dulzura de las aguas, la variedad de las aves, y librea de sus plumas y el armonía de sus voces* [...]; *y don Cristóbal Colón, que fue tan grande astrólogo, tuvo por cierto que estaba en el Paraíso en lo último desta parte del mundo, siguiendo la sentencia de muchos antiguos que afirmaron que lo plantó Dios debajo de la línea equinocial, como lo enseña S. Tomás* [...] *y otros* [...]. *Y aunque situarlo en el Perú es temeridad* [...]. *Diganos esto Don Juan de Solórzano Pereira, en los libros de Iure Indiarum* [...]: *Considerada la templanza de las regiones de aqueste nuevo mundo* [...] *se puede reputar por un paraíso de deleites y campos de Tesalia* [...] *porque cuanto los poetas cantaron de sus Campos Eliseos* [...] *y lo que Platón cuenta o finge de la isla encantada Atlántica, todo lo hallarían con verdad en las regiones del América*[10].

Estas nociones del Paraíso terrenal americano –defendidas por Antonio León Pinedo (m. 1660) en el *Paraíso en el Nuevo Mundo* (1650)– explican la presencia de papagayos en ciertas representaciones barrocas cusqueñas del Edén Perdido, figurado como un jardín eucarístico en forma de laberinto en cuyo centro está Cristo sobre la cruz: el árbol de la Vida (fig. 1).

Hieronymus Wierix difundió la iconografía de las Tres Edades vaticinadas por Joaquín de Fiore. Personificó a la última edad como a una mujer –la Gracia– con el libro del Apocalipsis sobre sus faldas, en compañía del Cordero Pascual, ofreciéndole una palma y una corona a un niño que representa a la humanidad caída ya restaurada[11]. Pese a este desenlace idealizado, el tránsito de la segunda a la tercera edad no estaba libre de tribulaciones. Un lienzo virreinal, de grandes dimensiones, titulado *Triunphus Ecclesia* (el Triunfo de la Iglesia; fig. 3) y basado en un grabado italiano de 1602, muestra la barca de San Pedro bautizada con el nombre de *Navis misticae contemplationis*. El carácter contemplativo y místico de sus tripulantes no impide que se desempeñen como valerosos y enérgicos guerreros. A manera de vigía, sobre el mástil de la nave va Jesucristo. La Virgen María está sentada, frente a él, sobre la vela. En la proa, levantando su espada flamígera en actitud desafiante, se halla San Miguel Arcángel. Detrás, en la popa, maniobrando el timón, va San Pedro con la paloma del Espíritu Santo revoloteando cerca de su cabeza. Los cables de la nave simbolizan a los fundadores de las órdenes religiosas, y los remos, a toda marcha, a los doctores de la Iglesia. La nave está siendo atacada por embarcaciones de herejes y cismáticos, pero avanza victoriosa remolcando tras ella, a modo de trofeos de guerra, tres barcas con judíos, emperadores y reyes prisioneros. Alrededor de la batalla naval, otras escenas aluden a persecuciones pasadas ya superadas, e incluso hay sugerencias que antes de su arribo al Puerto de Salvación el turco y los anglicanos se convertirían a la Iglesia católica[12]. Estamos, en otras palabras, ante una variante iconográfica de la *navis Ecclesiae* (nave de la Iglesia), que desde la Edad Media escenificó ciertas profecías neo-joaquinitas que describían las persecuciones a las que la Iglesia militante de Jesucristo sería sometida, al Final de los Tiempos, en su viaje a la Jerusalén Celestial por el mar inseguro y peligroso del mundo[13].

La predicación evangélica y la iconografía profética de las órdenes religiosas

Fue dentro de este esquema providencialista que la predicación evangélica –es decir, el sermón– se convirtió en el medio más directo por el que podía manifestarse el Espíritu Santo. Ya lo había dicho San Pablo. Esta era una tarea exclusiva para varones, que constituía un acto sobrenatural que colocaba al orador y al oyente en un estado de gracia[14]. La palabra de Dios tenía tal poder persuasivo que la predicación incluso podía ser practicada por aquellos que no teniendo una vida virtuosa eran buenos oradores. *Así* –señalaba San Agustín– *predicando lo que no hacen, aprovechan a muchos, pero aprovecharían a muchísimos haciendo lo que dicen*[15]. Nociones análogas fueron expresadas en las tres publicaciones derivadas del III Concilio Limense (1582-1583) –la *Doctrina Christiana*, el *Confessionario* y el *Tercero Cathecismo por Sermones* de 1585–, todas en uso hasta el Concilio Plenario Latinoamericano de 1899[16]. En el *Tercero Cathecismo* se menciona que los defectos de carácter del predicador o las fallas en su oratoria no impedían que se transmitiera adecuadamente el mensaje del Evangelio. Un dibujo de Guaman Poma de Ayala que sería la primera representación de un doctrinero en los Andes, ilustra esta idea. Muestra al predicador en el púlpito, catequizando en quechua: *Hijos míos, les voy a anunciar el Evangelio, la Sagrada Escritura. No deben servir a las divinidades locales. An-*

2

tes, sus antepasados vivieron así, pero ustedes ahora ya están bautizados (fig. 2). La feligresía indígena no responde uniformemente a sus palabras: un hombre llora, otros miran atentamente al cura, y otros duermen plácidamente mientras la paloma del Espíritu Santo ingresa por la ventana[17]. La insuficiencia y escasa calidad de los sermones impartidos a los indios a inicios del virreinato obligó a que durante el Sínodo de 1613 se dispusiese que los futuros sacerdotes de indios se obligasen a escribir sus sermones en quechua a fin de que pudiesen ser revisados por los visitadores. Esta medida ahondaba la necesidad de crear seminarios especializados para curas de indios y de dar disposiciones generales referentes a la *forma* y al *fondo* que debía adoptar la prédica ante un auditorio andino[18]. También contribuyó –como veremos más adelante– a que se emplearan imágenes como apoyo visual para la enseñanza y la catequesis.

La pintura virreinal barroca –heredera del espíritu militante de la contrarreforma– refleja la creciente preocupación por la retórica sagrada, y no se cansa de exaltar los poderes taumatúrgicos de los santos predicadores de Dios. Con el fin de ilustrar el poder absoluto de la palabra divina sobre el mundo natural, San Francisco de Asís (m. 1226) es mostrado predicando a las aves, y San Antonio de Padua (m. 1231) a los peces, que acuden a escuchar sus sermones. Un lienzo anónimo en el convento cusqueño de San Francisco representa a San Pedro de Alcántara (1499-1562) realizando el mismo portento que San Francisco Solano (1549-1610) haría en el Perú, durante una gran cena en casa de una familia que había amasado su fortuna con la usura y el sufrimiento de los indios y negros. Cuando recibe el pan en la mesa, en vez de bendecirlo lo presiona con sus dedos y este mana sangre. Luego Solano se retira de aquel aposento exclamando: *yo no puedo comer en la mesa que se come el pan*

◀ Fig. 2. *Padre. Cermon del Padre Cura.* Guaman Poma de Ayala. *Nueva Corónica y Buen Gobierno.* 1613-1615. Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

▲ Fig. 3. *Triumphus Ecclesia* o Alegoría del triunfo de la nave de la Iglesia. Anónimo. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Museo de Osma, Lima.

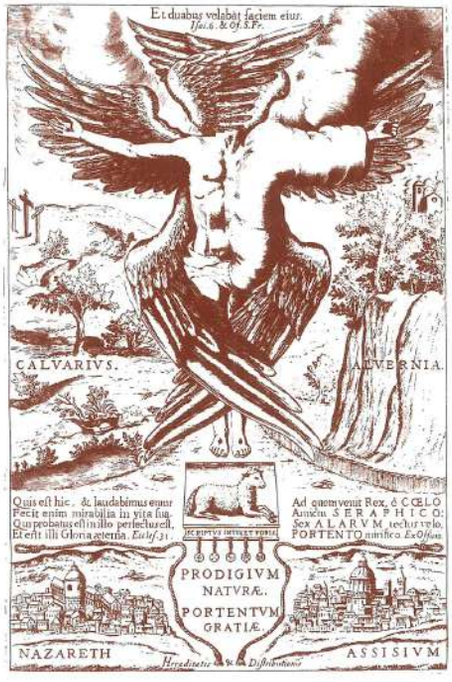
masado con la sangre de los humildes y de los oprimidos[19] (fig. 4). En el mes de diciembre de 1604, en la Plaza Mayor de Lima, Solano se consagra como un predicador escatológico (véase figura pág. 324). A toda voz despidió tal cantidad de *saetas de fuego por la boca* –es decir, fueron tales las amenazas contra los limeños pecadores y su ciudad– *que aquella noche se abrieron las iglesias, y en todas se descubrió el santísimo sacramento. Abrieronse los confesionarios y muchos se confesaban a voces. Salieron por las calles publicas innumerables penitentes, con disciplinas de sangre, otros con cruces muy pesadas sobre los hombros, todo era mortificación y lagrimas*[20]. Algunos santos como San Francisco Javier (m.1552) conocieron el don de lenguas. En una serie dieciochesca de su *Vida* –hoy en el coro alto del convento de la Merced en Quito, Ecuador, pintada y fechada por Manuel de la Cruz en 1762– se le muestra predicando a varias *naciones de distinto lenguaje en el Oriente* y, según la leyenda del cuadro, *hablándoles en una lengua sola, es entendido de moros, judíos, japoneses, chinos y con este milagro logró grandes conversiones*. Sus sermones, como los de otros santos, tenían el efecto de exorcizar a las almas de sus oyentes poseídas por *espíritus malignos*. Un predicador inspirado por el Espíritu Santo, como aseguraba Palafox y Mendoza, recibía el sermón directamente de los labios de Dios y su función no sólo era hablar y convencer sino anunciar –como una trompeta de Ezequiel– los designios ocultos que guían el curso de la historia[21].

La imagen del predicador taumatúrgico encontró una de sus expresiones más logradas en el mito del Apóstol de Cristo llegado al continente americano en tiempos prehispánicos. La leyenda sobre su arribo al Perú es mencionada por numerosos cronistas de los siglos XVI y XVII, incluyendo a Santa Cruz Pachacuti Yamqui y a Guaman Poma de Ayala, que lo describen como el máximo modelo de predicación evangélica. Para el primero se trataba del apóstol Santo Tomás, a quien identifica con Tunupa, un antiguo héroe civilizador de la zona del Collao. El segundo lo toma por el apóstol San Bartolomé. Ambos, empero, coinciden en describir el poder apocalíptico de su predicación. Curaba a los enfermos con tan sólo tocarlos, hablaba en lenguas y los pueblos de indios que eran maldecidos por él terminaban hundidos bajo lagunas. Incendiaba montañas para destruir los ídolos escondidos en sus entrañas. Caminaba sobre las aguas, hacía temblar la tierra y con su cruz exorcizaba a los hechiceros o los convertía en piedra[22]. Este mito andino cristianizado sirvió de base para algunos repertorios iconográficos catequizadores creados ex profeso para las iglesias del sur andino. En 1684 José López de los Ríos pintó para la iglesia de Carabuco (Bolivia) una serie de la vida y martirio de Tunupa-Santo Tomás y, en la capilla de Canincunca (Cusco), se encuentra un *Credo* pintado donde se representa el descenso de Cristo a los infiernos en el cual, a un extremo, aparece Santo Tomás y, detrás de él, una escena de su martirio en manos de los indios americanos (fig. 6)[23]. La existencia hipotética de un *cristianismo precolombino* tenía implicancias jurídicas. Si la Iglesia había llegado a América antes que España, sus misioneros eran los descendientes directos de

◀ Fig. 4. San Pedro de Alcántara (m.1562) y el milagro del pan que mana sangre. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVII. Convento de San Francisco. Cusco.

▶ Fig. 5. Fusión de San Francisco de Asís con el serafín crucificado. Grabado de Juan Noort en el *Naturae Prodigium* de Fr. Pedro Alva y Astorga, 1651.

▶ Fig. 6. El Apóstol Tomás siendo victimado por los indios del Perú antes de la conquista española. Anónimo. S. XVIII. Iglesia de Canincunca, Cusco.



5

los apóstoles y la Iglesia de San Pedro tenía derechos y privilegios por recuperar en las tierras americanas. Para la monarquía hispana la existencia de Tunupa-Santo Tomás le daba un sentido adicional a la conquista: era el castigo de Dios a un pueblo tiranizado por el demonio, que había ultrajado a un enviado del Señor. No era lo mismo desconocer el Evangelio que rechazarlo; no había culpabilidad o delito en la ignorancia mas sí en la apostasía. Y si se demostraba que el indio ya estaba evangelizado, no se requería de extirpadores de idolatrías, sino de inquisidores de herejías. Pachacuti Yamqui ofrece un dato adicional que muestra su noción providencialista de la historia. Tunupa –el primer *mensajero de Dios* en Indias– había sido quien le entregó a Manco Capac la vara de oro con la que fundó la capital del imperio inca. Así se entiende que Mayta Capac pronosticara *la venida del Santo Evangelio* y la *gran prosperidad* que traería. La protoevangelización de Tomás-Tunupa había anunciado la *segunda evangelización* y cuando llegaron los españoles los indios no sólo los esperaban, sino que los confundieron con los mensajeros divinos del dios Viracocha por portar truenos o arcabuces en las manos[24]. *Así, pues, Tunupa-Santo Tomás, queda consagrado en su triple papel de fundador de la Iglesia peruana, protomártir del Perú y campeón de la lucha contra la idolatría*[25].

Independientemente de ello, la misión profética de los santos predicadores se caracterizaba por su rica iconografía simbólica. El franciscano español Pedro de Alva y Astorga (1603-1667) quien, como veremos más adelante, fuera en su juventud alumno del Seminario de San Antonio Abad en el Cusco, en 1651 publicó en Madrid su *Naturae prodigium, gratiae portentum* para mostrar que existían tres mil seiscientas veintiséis semejanzas entre Cristo y San Francisco. El curioso grabado de Juan de Noort que acompaña su obra remarca algunos de estos paralelismos. Muestra entre el Calvario de Nazaret y el Monte Alvernia de Asís a una figura portentosa –literalmente extraordinaria–. En ella se fusionan dos imágenes: la del Serafín crucificado que estigmatiza a San Francisco de Asís –el primer bienaventurado de toda la historia cristiana en recibir las llagas milagrosas de Jesús– y la del propio Francisco. Dos alas cubren el rostro de este ángel incomprensible[26] y las leyendas en el grabado aluden a la pureza mesiánica del santo de Asís cifrada en el *Eclesiástico* y el *Apoca-*

6

lipsis (fig. 5) . San Francisco es un *Alter Christus* y uno de aquellos *hombres espirituales* que según Joaquín de Fiore conducirían a la Iglesia a la Tercera o Última Edad del Espíritu Santo.

Así por lo menos lo sugieren las series pintadas de la *Vida* de San Francisco, conservadas en los conventos franciscanos del Cusco, Lima, Quito y Santiago de Chile. Estas se inician con una pintura titulada *La profecía,* donde se ve a San Francisco suspendido en el aire, con dos enormes alas. En la versión limeña pintada por Francisco de Escobar una columna divide la composición en dos partes. A un lado y en un primer plano se encuentra San Juan Evangelista escribiendo el Apocalipsis ante la imagen alada del santo, suspendido en el cielo. En una escena lateral, bajo un baldaquino, se muestra a dos doctores de la Iglesia. Uno de ellos es San Buenaventura, quien en el prólogo a la *Leyenda mayor* asegura con clara intención profética que San Francisco de Asís era aquel ángel estigmatizado que San Juan Evangelista había visto que *subía del oriente llevando el sello de Dios vivo*[27]. En la otra mitad del cuadro está Joaquín de Fiore (m. 1202) de pie, describiéndole a un pintor el *retrato* anticipado de San Francisco (1181-1226) que el artista esboza a fin de que las *generaciones futuras* puedan tener *la posibilidad de identificarlo cuando venga al mundo*[28] (fig. 7). En el Museo de Arte Colonial en Bogotá se conserva otro lienzo del siglo XVII, pintado por Gregorio Vásquez y Cevallos que ilustra la difusión de esta tradición profética. Representa al abad Joaquín con los dos *retratos* anticipados de San Francisco y de Santo Domingo, para que fuesen colocados sobre la puerta de la sacristía en la Basílica de San Marcos, en Venecia; una tradición tardío medieval recogida y difundida por Pacheco y Palomino[29] (fig. 9). No fue accidental que el mismo año del Descubrimiento (1492) se publicara en Sevilla una edición del *Floreto de San Francisco* donde aparecen las profecías del abad calabrés como si fueran del propio santo de Asís. Se hablaba aquí de *dos futuras órdenes monásticas,*

▼ Fig. 7. Profecía de la Venida de San Francisco (m.1226) y su retrato anticipado. Francisco de Escobar. Siglo XVII. Convento de San Francisco, Lima.

▶ Fig. 8. Cristo con las tres lanzas en el Cielo, San Francisco y Santo Domingo de Guzmán como protectores del mundo. Del círculo de Diego Aguilera. Siglo XVII. Convento de Santo Domingo, Lima.

▶ Fig. 9. El Abad Joaquín de Fiore (m. 1202) entregando los retratos anticipados de San Francisco y Santo Domingo. Gregorio Vásquez y Cevallos. Siglo XVII. Museo de Arte Colonial, Bogotá, Colombia.

8

9

simbolizadas por una paloma y un cuervo, franciscanos y dominicos respectivamente, que, junto con una tercera orden *vestida de sacos*, vencerían al Anticristo al Final de los Tiempos[30].

A Santo Domingo de Guzmán también le fue revelado el significado salvífico de la predicación evangélica. Según la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, estando Santo Domingo en Roma esperando que el Pontífice confirmara su orden, una noche –durante la oración– tuvo una visión. Vio a Cristo con tres lanzas en la mano a punto de arrojarlas para destruir el mundo. La Virgen, su madre, le pedía misericordia y compasión para con la humanidad y lo detiene a fin de presentarle a los dos siervos de Dios que someterían el mundo a su dominio: al propio Santo Domingo y a San Francisco[31]. Un lienzo vinculado al círculo del pintor sevillano Diego Aguilera conservado en el convento limeño de Santo Domingo y basado en un grabado de 1611 de Theodore Galle, dibujado por Peter Jode, muestra la iconografía convencional de esta visión: Domingo y Francisco figuran como los protectores del mundo que logran impedir que la ira divina caiga sobre la tierra (fig. 8)[32]. En la pintura barroca virreinal el

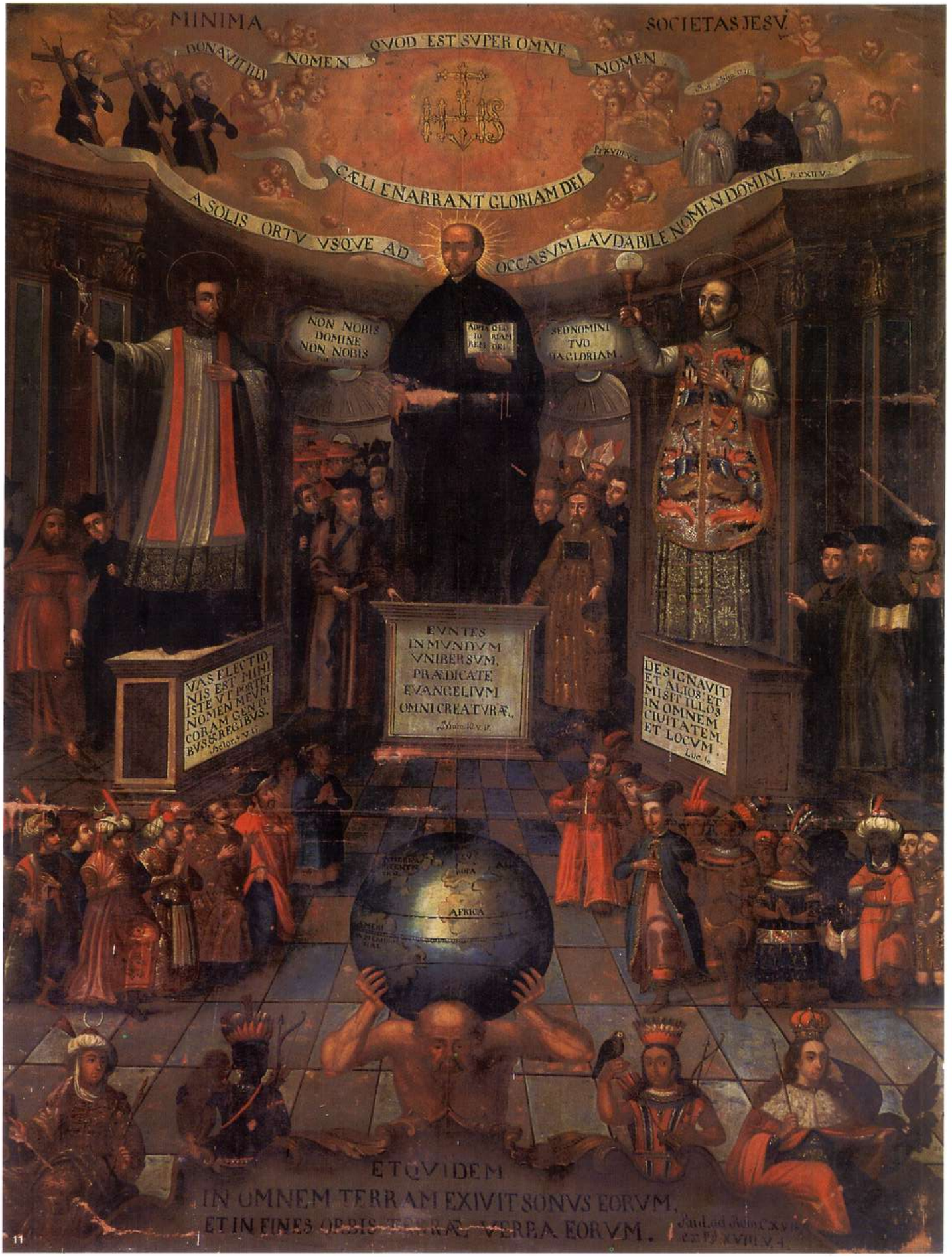
tema de las *tres lanzas* de Jesucristo cobró gran relevancia gracias a la difusión de los sermones castellanos sobre el Anticristo de San Vicente Ferrer (m. 1419). Para este santo predicador que solía entrar a las ciudades españolas seguido por un cortejo de disciplinantes, las tres lanzas significaban la venida del Anticristo, la quema del mundo y el juicio universal[33]. Esto permitió que aparecieran curiosas variantes iconográficas andinas del tema. En la iglesia dominica de Huaro, Tadeo Escalante representa al Cristo de las tres lanzas en medio del Juicio Universal. También aparece en algunas versiones cusqueñas de Santiago Matamoros. Mientras el apóstol derriba a los moros desde su caballo blanco, Cristo se dispone a arrojar sus tres lanzas y es detenido por la Virgen mientras un grupo de ángeles azota las nubes y lanza fuego y piedras desde el cielo. Se trataría de una iconografía basada en la apocalíptica vicentina, pues, a la usanza medieval, se identificaba al Islam con la religión del Anticristo (fig. 10). *Pelear contra el Turco, es resistir al Señor, que castiga nuestros pecados con tales varas*[34]. En otro lienzo anónimo virreinal en el convento de los Descalzos de Lima, a la composición convencional de Domingo y de Francisco bajo el Cristo apocalíptico, se ha añadido la de San Pedro Nolasco –el fundador de los mercedarios– como el tercer santo destinado a combatir el orgullo, la avaricia y la lujuria en el mundo.

El caso de la Compañía de Jesús no fue muy diferente. Desde sus inicios esta orden fue concebida como una milicia de Cristo en una batalla apremiante contra los reformadores protestantes y las huestes de Lucifer[35]. Con el paso de los años, y en su afán por materializar en el Perú el programa teocrático de la Casa de Austria española, celebraron, como ya se ha visto, alianzas matrimoniales que entroncaban la dinastía inca con la dinastía jesuita. Un lienzo alegórico en la iglesia jesuita de San Pedro de Lima, basado en un grabado europeo, sintetiza su agenda político-religiosa universal (fig. 11). En la parte alta del lienzo, al centro del cielo, brilla el anagrama de la Compañía de Jesús como un nuevo sol entre cuatro elocuentes inscripciones: *Minima Societas Jesu, le otorgó un nombre sobre todo nombre*[36], *los cielos pregonan la gloria de Dios*[37], *desde el levante del Sol hasta su ocaso sea ensalzado el nombre de Yavé*[38]. Dentro de un vistoso hemiciclo, figuran los tres grandes santos jesuitas sobre peanas que llevan epigramas bíblicos. Bajo San Francisco Javier, con estola roja y crucifijo en mano, se lee: *Ve, porque es éste para mi vaso de elección para que lleve mi nombre ante las naciones y los reyes y los hijos de Israel*[39]. San Ignacio de Loyola –al centro y vestido de negro– muestra el libro de las Constituciones y bajo él se lee el mensaje que Cristo resucitado les da a once de sus apóstoles: *Id por todo el mundo y predicad el Evangelio a toda criatura*[40]. San Francisco de Borja, con el cáliz o la Sagrada Forma en la mano, completa el mensaje: *designó Jesús a otros setenta y dos y los envió de dos en dos, delante de sí, a toda ciudad y lugar donde El había de venir*[41]. Sobre la cúpula

▲ Fig. 10. Santiago Matamoros con el Cristo de las tres lanzas. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Colección particular.

▶ Fig. 11. Alegoría del triunfo de los jesuitas en las cuatro partes del mundo. Nótense a los mártires japoneses jesuitas en el Cielo: Pablo Miki, Juan Goto y Diego Kisai. Anónimo. S. XVIII. Iglesia de San Pedro, Lima.

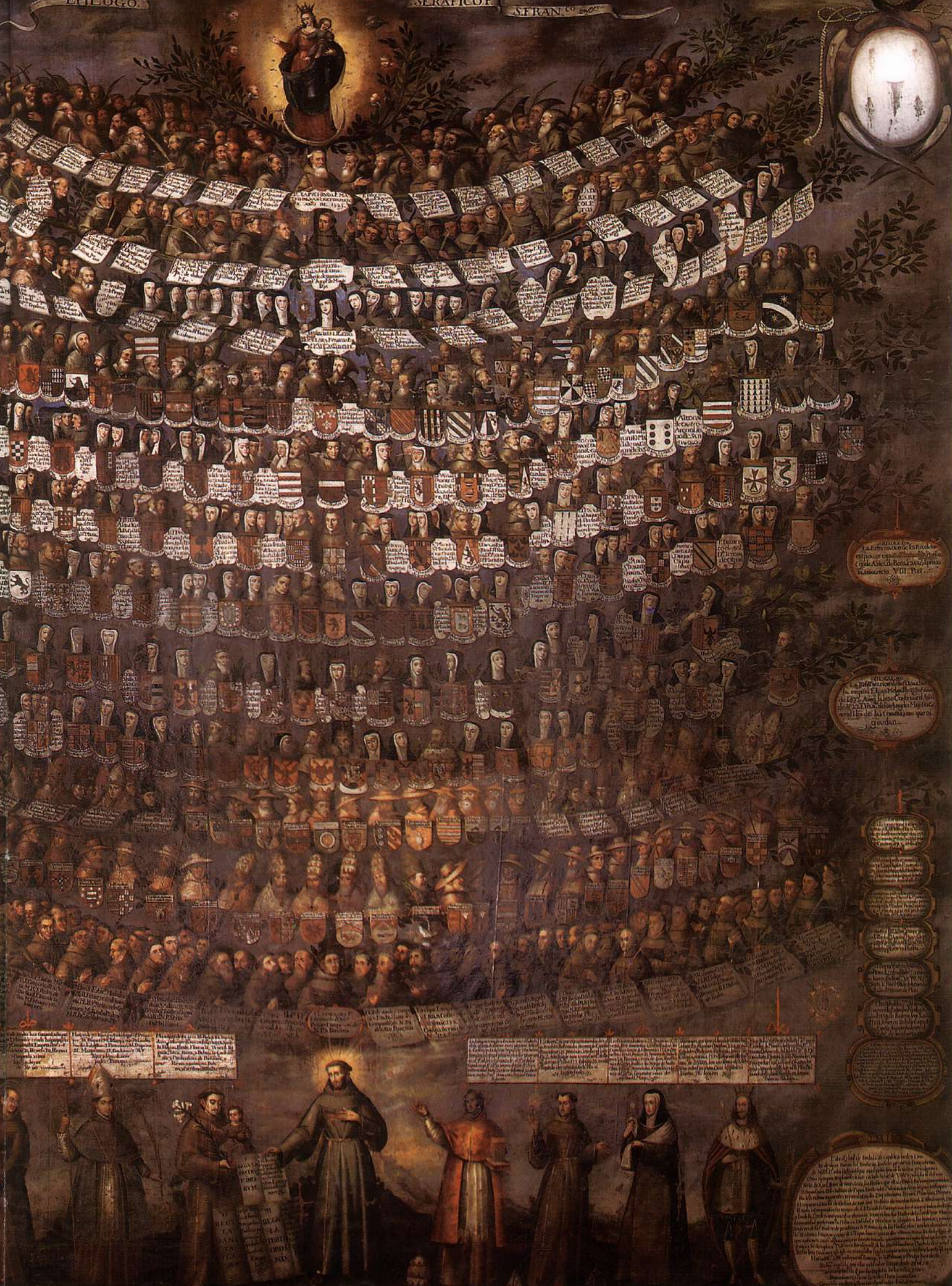
▶ Páginas siguientes:
Fig. 12. Epílogo de la orden franciscana en un árbol de doce ramas. Juan Espinoza de los Monteros, 1655. Convento de San Francisco, Cusco.


MINIMA
SOCIETAS JESV
DONAVIT ILLI
NOMEN
QVOD EST SVPER OMNE
NOMEN
CÆLI ENARRANT GLORIAM DEI
A SOLIS ORTV VSQVE AD
OCCASVM LAVDABILE NOMEN DOMINI
NON NOBIS
DOMINE
NON NOBIS
SED NOMINI
TVO
DA GLORIAM
EVNTES
IN MVNDVM
VNIVERSVM,
PRÆDICATE
EVANGELIVM
OMNI CREATVRÆ.
VAS ELECTIONIS EST MIHI
ISTE VT PORTET
NOMEN MEVM
CORAM GENTIBVS & REGIBVS.
DESIGNAVIT
ET ALIOS: ET
MISIT ILLOS
IN OMNEM
CIVITATEM
ET LOCVM.
AFRICA
ET QVIDEM
IN OMNEM TERRAM EXIVIT SONVS EORVM,
ET IN FINES ORBIS TERRÆ VERBA EORVM.

de los arcos, una inscripción dividida en dos, dice: *Non Nobis Domine Non Nobis Sed Nomini Tuo Da gloriam* (*No a nosotros, Yavé, no a nosotros, sino a tu nombre has de dar gloria*)[42]. Bajo los arcos, entre San Francisco Javier y San Francisco de Borja, asoman dos célebres jesuitas retratados de cuerpo entero y vestidos a la usanza oriental: se trata de los padres jesuitas Mateo Ricci (1552-1610), primer propagador de la fe católica en el reino de China, y del alemán Adam Schall von Bell (1592-1666) –astrónomo, matemático y geógrafo–, que por sus conocimientos y como consejero de los emperadores chinos, recibió el título de mandarín. Al extremo derecho del lienzo puede reconocerse a Roberto de 'Nobili (1577-1656) vestido con el atuendo rojo del *samnyasin* (hombre santo hindú) asociado en la India con la casta de los brahamanes. A los pies de los tres santos jesuitas y vestidos en los trajes de sus naciones, están reunidos los monarcas o autoridades políticas y civiles de todas las naciones gentílicas que los jesuitas han asimilado a la Iglesia universal. Entre ellos figura el Inca, ataviado con un *unku* con *tocapus* reales y tocado de plumas. Está de hinojos y en actitud orante. La figura de Atlas con el mapamundi sobre los hombros –en la parte baja de la pintura– sintetiza la intención del lienzo. Lo acompañan las personificaciones de las cuatro partes del mundo entre las que figura el Inca. Una inscripción tomada de la carta de San Pablo a los Romanos y de los Salmos[43] concluye: *Su pregón sale por toda la tierra y sus palabras llegan hasta los confines del orbe.*

Es indiscutible que con la actividad misionera en el Nuevo Mundo parecían cumplirse antiguos vaticinios proféticos. En su tratado *Contra las herejías*, San Ireneo (h.140-190) tenía pronosticado: *Vendrán los días en que retoñaran las vides, brotarán de cada una diez mil ramas y de cada rama otras diez mil, y en cada una diez mil brotes y diez mil racimos de cada uno de los brotes y en cada racimo diez mil uvas y prensada cada uva producirá veinticinco metretas de buen vino. Y cuando cualquiera de los santos se hiciera de un racimo, otro de ellos clamará: soy mejor, tómame; bendice en mí al Señor*[44]. A partir del siglo XVI, la abundancia de santos predicadores por todo el orbe permitió que se comparasen a los misioneros de Dios con aquellos sarmientos de la Vid verdadera profetizados para el Final de los Tiempos. Algunos pensadores radicales, como el dominico fray Francisco de la Cruz, quien fuera rector de la Universidad de San Marcos (1566) y procesado por el Santo Oficio de Lima (1578), identificaron a aquel árbol del Apocalipsis, que daba fruto doce veces al año, con la teoría providencialista de fray Bartolomé de las Casas referente a la emigración de la Iglesia a Indias. En esta nueva tierra de promisión reservada para el *peregrinante Pueblo de Dios* habría tal multitud de profetas y predicadores santos que estos gobernarían el mundo bajo el consejo directo del Espíritu Santo sin necesidad de dogmas ni de concilios[45]. Por otro lado, aquel árbol de la Vida descrito en el Apocalipsis, que daba frutos doce veces al año, tenía hojas curativas que servirían de medicina espiritual para los pueblos gentílicos recién descubiertos[46].

Los monumentales *epílogos* americanos de las órdenes religiosas en la forma simbólica de árboles genealógicos apuntaban a esta comprensión providencial de la historia. Muchas de sus composiciones alegóricas eran adaptaciones tardías del árbol de Jessé, iconografía que según Emile Mäle[47] se originó en una obra litúrgica titulada *Drama de los profetas de Cristo,* que solía ser representada durante la Navidad en la Francia del siglo XI[48]. La imagen del árbol en crecimiento o en maduración progresiva *ascendente* representaba a cabalidad el cumplimiento profético y paulatino de la historia sagrada[49]. En el caso específico de los árboles franciscanos, estos están coronados por la Mujer del Apocalipsis o por la Inmaculada, tal como lo vemos en los conventos franciscanos del Cusco, Arequipa, Lima y Santiago de Chile (fig. 12). Los árboles dominicos, por otro lado, están identificados con la Virgen del Rosario –mejor conocida en Ecuador como la Virgen de la Escalera–, y allí los santos predicadores figuran como sus frutos o sarmientos. En otros casos, como en la pintura mural


SERAFICOP
S.FRAN.co

atribuida a Tadeo Escalante en la sala capitular del convento de Santa Catalina del Cusco, se representa a Santa Rosa de Lima, a Santa Catalina de Siena y a Santo Domingo de Guzmán a los pies de la Virgen del Rosario, y a cada lado, a modo de árboles equivalentes paralelos, están el árbol de Jessé con sus reyes profetas y el de los dominicos con sus santos predicadores[50]. Para algunos panegiristas criollos de la Iglesia como Juan de Espinosa Medrano –cuyos sermones analizaremos más adelante–, con la beatificación de Santa Rosa de Lima, primera santa americana, el árbol de la Iglesia alcanzaba su madurez espiritual plena: *oy se califica* [la Iglesia] *de árbol con aver estendido sus ramos a nuestro País, y aver brotado esta Flor, que es toda una cosecha de frutos* [...]. *Exemplar, idea, y dechado de toda la perfección Evangelica*[51].

Los árboles floridos de las órdenes religiosas proporcionaban lecturas alegóricas y proféticas de la prolongada labor misionera. En su *Coronica moralizada* (1638) Fray Antonio de la Calancha cita una bula papal de Sixto IV fechada en 1574 en la que aclama a la orden agustina como *árboles fecundos i planteles fructíferos, que al mundo viejo de Europa, Asia i África colmaron de frutos, i a este nuevo mundo llenaron de frutales*[52]. Se trataba del cumplimiento de un antiguo vaticinio: *Profetizó pues Job de las Religiones, que serían raízes de familias, i estenderían ramas de discípulos* [...] [quienes] *imitando a su raíz o Fundador en la perfección, se estenderían como ramas en el mundo, i darían frutos sazonados para el cielo trasegando montes, penetrando mares, encendiendo luzes, ablandando pedernales i encañando arroyos de gracia por aqueductos de ejemplo i predicación*[53]. Los agustinos, decía Calancha, eran *montes de virtudes,* y Job, *con ojos proféticos,* había visto que las ricas minas de plata que se descubrirían en el Perú tendrían vetas en forma de árboles para simbolizar lo que se revelaría en el plano espiritual: como si fueran de plata, los predicadores formarían árboles incorruptos de virtudes[54]. Calancha incluso advierte que los agustinos eran aquella orden monástica de hábitos negros que, según la profecía del abad Joaquín, se extendería por todo el mundo hasta la llegada del Juicio Final[55] (fig. 13).

▲ Fig. 13. Triunfo de la Orden de San Agustín (m. 430). Atribuido a Basilio Pacheco. S. XVIII. Sacristía del Convento de San Agustín, Lima.

Las metáforas bíblicas del árbol seco y del árbol florido estaban asociadas con el Paraíso perdido y el Reino de Dios recuperado mediante la cruz que había hecho

reverdecer al mundo. Con el humanismo italiano la simbología vegetal fue utilizada por los literatos, filósofos y emblematistas para exaltar el nuevo *ordo renascendi* como un *renovatio mundi* universal[56]. Lo mismo sucedió en la España barroca. Desde el siglo XVI la iconografía de Cristo crucificado como árbol viviente de salvación fue incorporada a los pasionarios y santorales de la *devotio moderna*. A partir de la publicación del *Flos Sanctorum* de Pedro de la Vega, que circuló desde 1521, se hizo frecuente representar al árbol de la cruz con bustos de santos y santas emergiendo de sus capullos floridos, tal como lo continúa pintando en Cajamarca a finales del siglo XVIII un artista arcaizante apellidado Paredes (fig. 35)[57]. En la tradición hebrea el árbol original del Paraíso se convierte en el árbol de la Vida del Final de los Tiempos, que da vida eterna a los bienaventurados que comen de sus frutos: *la viña de Yavé* [...] *es la casa de Israel, y los hombres de Judá son su amado plantío*[58]. Incluso las profecías mesiánicas del Antiguo Testamento se expresaban en metáforas de árboles secos que reverdecían desde sus raíces[59].

Estas asociaciones persisten en la retórica profética de las órdenes religiosas que se entronca con el discurso providencialista construido por la corona española en torno a su *Patronato Real* sobre las Indias Occidentales. La *Política Indiana* (1647) de Juan de Solórzano y Pereyra desarrolló los alcances proféticos de la concesión pontificia otorgada a los Reyes Católicos en 1493. No era posible, afirmaba, que las Sagradas Escrituras que habían anunciado *cosas de mucho menor importancia* [...] *dexase*[n] *de anunciar en alguna parte un descubrimiento tan grande, y memorable como este, y que tanto conduce, y pertenece a la razón de estado de la Iglesia, a la historia de la predicación, y propagación del Evangelio* [...]. La monarquía universal otorgada por Dios a los reyes católicos había sido vaticinada por San Mateo y San Lucas: quienes habían anunciado *que juntara Dios el Gremio de su Iglesia, o Fieles de ella de los quatro vientos, y del Oriente, y del Occidente*. Es decir, según su interpretación, la Casa de Austria española sería la que llevaría el Evangelio a *las quatro partes del Mundo* que correspondían a las cuatro extremidades de la santa cruz de Cristo. Los españoles estaban prefigurados en aquellos *ángeles veloces en barcos alados* que, según el profeta Isaías, encontrarían una *gente apartada* [...] *que ha*

mucho que espera en las islas más alejadas del mundo. La predicación en Indias *Dios nos la tenía anunciada, y reservada, y así lo damos a entender a los Indios, y nuestros Reyes Católicos estimen mas, y se huelguen, y gocen, que se la haya encargado, y profetizándoles un Imperio tan grande* [...] *que en la profecía de Daniel estaba en muchos años atrás revelado que él havía de acabar el Imperio de los Persas, y dar principio a otra Monarquía*[60].

Ya lo había advertido el arzobispo de Lima, Pedro de Villagómez (m. 1671). Si los indios americanos estaban siendo evangelizados era porque estos *han estado y están con la mira puesta en el Águila* [imperial española], *debajo de cuyo patronazgo Real está el fundamento material de su fe, pues ella, y su predicación, y la obligación de dársela á estos Indios es el título por donde el Rey nuestro Señor lo es destos Reinos, como su Majestad (Dios le guarde) lo reconoce en las ordenanzas del Consejo de Indias del año 1636*[61]. Los predicadores o ministros de Dios, desde este punto de vista, eran –literalmente– miembros y partes de su cuerpo (*Pars corporis nostri*) y si no regaban adecuadamente la Viña del Señor con las aguas doctrinales de la Iglesia, *temamos pues* [si se cumple] *la amenaza de* [Dios] *que se nos quitará la administración*[62]. Fue dentro de esta cosmovisión teocrática y escatológica que varias órdenes religiosas trataron de entroncar el linaje de sus santos fundadores con la dinastía real española, tal como vemos en los árboles genealógicos de los franciscanos, los domini-

▼ Fig. 14. Arbol genealógico de San Pedro Nolasco (m. 1245?) mostrando su parentesco con la familia de los Guzmanes y los reyes de Castilla. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVII. Convento de la Merced, Cusco.

▶ Fig. 15. Árbol genealógico de San Agustín donde se emparenta al santo con la Casa de Austria española. Basilio Pacheco, *circa* 1745. Convento de San Agustín, Lima.

14

15

cos, los mercedarios y los agustinos[63] (figs. 14, 15). La propia genealogía divina del emperador era la mejor garantía de su reinado teocrático pues sustentaba la fábula etnogenética de su estirpe mitológica divinizada[64].

Hasta finales del siglo XVII la interpretación mesiánica del Patronato Regio reivindicó el rol protagónico del indio americano en la historia cristiana de salvación. A la hora undécima de la humanidad, el indio era el último invitado a la gran cena eucarística[65] y a las bodas del Señor, motivo por el cual, cumpliéndose con la parábola evangélica, muchos de ellos fueron convertidos a la fuerza[66]. Un lienzo virreinal anónimo del siglo XVIII, de apariencia religiosa, no puede ocultar su clara intención política. Muestra a la Sagrada Familia venerando al Niño Jesús entronizado en medio y ataviado como el rey del mundo. Está en actitud de bendecir y porta el globo terráqueo en la mano. Recostado a sus pies se halla el León de Castilla, custodio de su imperio universal gobernado bajo la protección divina del Cielo, donde se encuentran Dios Padre (al centro) con los brazos extendidos, San Rafael Arcángel y el Santo Ángel de la Guarda abrazando a un niño ataviado con túnica blanca –el alma humana– y mostrando un llameante corazón alado, emblema de la oración contemplativa (fig. 17).

Tras las reformas borbónicas de Carlos III, los indios y los mestizos elaboraron su propio discurso profético basado en una relectura del Apocalipsis. En el primer capítulo del presente libro mencionamos el tratado del *Planctus indorum,* donde su autor anónimo indígena o mestizo, formalmente le solicita al Papa Benedicto XIV que revoque el Patronato Regio español que había erróneamente investido al monarca hispano con prerrogativas sacerdotales[67]. Este autor anónimo se sirve del mismo imaginario apocalíptico que desde el siglo XVI sirvió para justificar la conquista del indio, pero ahora para sustentar una prédica reivindicadora de lo autóctono. En resumen, su reclamo era planteado en los siguientes términos: la Iglesia –el Reino del Mesías o la Ciudad de Dios– estaba prefigurada en aquel *Árbol de la Vida* colocado en medio del Paraíso[68] y destinado a dar frutos a sus fieles en los doces meses del año[69]. Del Trono de Dios brotaba un gran río que alimentaba –independientemente de su variedad y tamaño– a todos los árboles de la Vida de la Iglesia nacidos a uno y

ALABADO SEA EL SANTISSIMO SACRAMENTO DEL ALTAR Y LA VIRGEN MARIA NUESTRA SEÑORA CONCEBIDA SIN MANCHA NI DEUDA DE PECADO ORIGINAL, DESDE EL PRIMER INSTANTE DE

LOS SEÑORES DEL CONSEJO SUPREMO DE LA SANTA GENERAL INQUISICION, Q̃ A NUESTRO PODEROSISSIMO INCA D. CARLOS II. AUGUSTO EMPERADOR DE LA AMERICA, HIZIERON LA CONSULTA DE Q̃ SU MAGESTAD SE SIRVIESSE DE ADMITIR A LOS INDIOS A SER MINISTROS DEL SANTO OFICIO, FUERON

Publicose el 16. de Abril del 1693. en dho Supremo Consejo un decreto de su Mag.d en q̃ se conformaba cõ dicha Cons

Siendo Virey el Ex.mo S.r D. Melchor Portocarrero Laso de la Vega Conde de la Monclova. Año de 1700

Siendo Arçobispo de Lima El Ex.mo y Lustrissimo Señor D.r D. Melchor de Liñan y Cisneros. Año del 1700.

Aparecieron a pedir la Ord.n del S.r Tribunal en Nombre del Comun de los Cacques Principales Indios de este Reyno del Pirú las Personas siguientes

El Cap.n D. Bernardo Guinan de la Cupuma

El Alferez D. Felipe Munter

Don Iasinto Mincha Principal

y D. Nicolas Mayta Encomendero

Secretario Diputado por Nombramiento

de Pedro Ramos con Escrita Real dicha

otro lado de sus dos orillas[70]. Según el profeta Isaías[71] estos árboles debían ser regados por los *vendimiadores del propio lugar*[72]. Sin embargo, pese a los decretos reales de Felipe II (1588) , de Carlos II (1692 y 1693) y de Felipe V (1725), que autorizaban a los indios y los mestizos católicos –hijos legítimos de la nobleza y de matrimonios católicos– a ingresar a las sagradas órdenes, aún no se les permitía asistir *a las bodas del Cordero* y como mendigos seguían esperando a las puertas del Templo sin ser invitados a la Cena del Señor[73].

Bajo el régimen borbónico los indios eran las ovejas errantes de San Pedro. No tenían ni pastores propios ni pastizales, y si el árbol de la Iglesia americana hubiese sigo regado por su clero indígena –por viñadores nativos– *de sus fuentes naturales de cristianos sabios y doctos, habrían nacido entre los indios árboles místicos de admirable magnitud y belleza, los cuales se alzarían hacia las nubes, y hacia el mismo cielo de la perfección y de la santidad, llenos de frutos de trigo, de vino y de aceite, de ciencia, doctrina y caridad; fuertes y constantes para proteger a sus hermanos, hijos y ovejas de Cristo, como suyas*[74]. Excluidos de la medicina eficaz del árbol de la Vida, el llanto de los profetas hebreos era ahora el de la Iglesia indígena americana: *no hay racimos para que coma en toda la gran vendimia, no hay algo de buena calidad en toda la cristiandad, no hay un indio que sea racimo, esto es, ungido obispo y sacerdote ilustre de Cristo Señor; sino que sólo recojo unos pocos racimos ralos y abandonados, simples presbíteros, menospreciados por todos los españoles* [...][75]. La situación había llegado a un punto crítico pues muchos pueblos de indios estaban dispuestos a retornar a sus antiguos dioses gentílicos y cortar, con el *hacha de la apostasía*, el árbol inservible de su fe. *Ya está puesta el hacha en la raíz del árbol*[76], advertía el autor del *Planctus* con tono amenazante. Cita como ejemplo la rebelión encabezada por el indio noble Juan Santos Atahualpa. En 1749 se había sublevado con siete pueblos de indios cristianos pertenecientes a las misiones franciscanas del Cerro La Sal. No menciona, por cierto, que bajo su nuevo régimen político Juan Santos –inspirado quizás en una mala comprensión del Patronato Regio– pretendía convertir la Iglesia católica en su administradora litúrgica. Tras proclamarse Inca se autodesignó como la Encarnación viviente del Espíritu Santo o de la Tercera Persona de la Trinidad cristiana; concepto afín al más radical pensamiento joaquinita incorporado ahora por vez primera a un programa político neoinca[77]..

Un lienzo alegórico conservado en el beaterio franciscano limeño de Copacabana conmemora algunas de las concesiones y privilegios que la nobleza indígena solicitó en 1693 a la casa de Austria española y que se habría aprobado en 1700 mas no ejecutado tal como el autor del *Planctus* denuncia (fig. 16). Dos cartelas centrales dicen: *Alabado sea el Santísimo Sacramento del altar y la Virgen María Nuestra Señora concebida sin mancha ni deuda de pecado original, desde el primer instante de su ser*. Y más abajo: *Los Señores del Consejo Supremo de la Santa General Inquisición, que a nuestro poderosissimo Inga. D. Carlos II, Augustísimo Emperador de la America, hizieron a Consulta de que su Majestad se sirviesse de admitir a los indios a ser Ministros del Santo Oficio*. En la pintura figura un cuidadoso elenco de santos que garantizan la ortodoxia dogmática de sus firmantes. En la parte alta están San Agustín y Santo Tomás de Aquino, contemplando el Pelícano Eucarístico que hiere su pecho para alimentar a sus crías. Ambos llevan pluma y libro en mano en señal de que son sus dos grandes expositores. En la parte baja la Virgen Inmaculada está representada al centro del lienzo, dentro del Águila Divina. Esta iconografía proviene de una estampa del *Sacrum Oratorium* (Amberes, 1643) del jesuita Pierre Biver. Alude, probablemente, a aquel versículo del *Deuteronomio* que manifiesta: *Como el águila, que incita a su nidada, revolotea sobre sus polluelos, así El extendió sus alas y los cogió. Y los llevó sobre sus plumas*[78]. Bajo la Virgen está la cruz emblemática del Santo Oficio

◀ Fig. 16. Lienzo conmemorativo del pedido al Inca Don Carlos II, rey de España, para que la nobleza indígena pueda ingresar al Santo Oficio de la Inquisición del Perú. Anónimo, 1700, Beaterio de Copacabana, Lima.

con la espada de la justicia y la palma de la misericordia. A los lados de la Inmaculada figuran Santo Toribio Mogrovejo y Santa Rosa de Lima, y bajo ellos San Juan evangelista, San Pedro Mártir, Santa Catalina de Alejandría y el apóstol San Lucas.

En una franja con subdivisiones están los nombres de los diez inquisidores que avalan la petición a favor de los indios nobles: Diego Sarmiento Valladares, inquisidor de Roma, Presidente del Consejo Real de Castilla e inquisidor General del Consejo de Estado de su Majestad; Antonio Zambrana de Bolaños, quien fuera obispo de Salamanca, Pedro Matilla, confesor dominico del Rey; Bernardo Vigil de Quiñónez, inquisidor de Palermo; Juan Baptista de Arzemendi, Colegial Mayor de la Santa Cruz de Valladolid; Nicolás Rodríguez Fermosino, inquisidor de Murcia, Barcelona y Mallorca; Juan de Vieyra y Otero, inquisidor de Logroño, Agustín García I., catedrático de cánones de Valladolid; y Don Álvarez de la Puente, Secretario del Rey y del Consejo Supremo de la Inquisición. Una inscripción en el cuadro explica la razón conmemorativa por la que la pintura fue hecha: *Publicose el 16 de Abril de 1693 en dicho Supremo Consejo un decreto de su Majestad en que se conformaba con dicha consulta*. Se menciona que la solicitud al rey había sido aprobada el 1° de diciembre de 1700 por los inquisidores apostólicos de los *Reynos del Peru* Francisco Valera, activo entre 1692 y 1702, y Gómez Suárez de Figueroa, en funciones entre 1697 y 1720, y por el fiscal del Santo Oficio, Francisco Ponte y Andrade. El lienzo está fechado en 1700 y lleva los escudos del virrey don Melchor Portocarrero Laso de la Vega, Conde la Moncloa, y del arzobispo de Lima, don Melchor de Liñán y Cisneros. Encabezados por el capitán Lorenzo Guzmán Yacupuma, en la parte baja del cuadro, figuran los nombres de los caciques que comparecían ante el Santo Oficio : Don Jacinto Mincha Principal, el alférez D. Esteban Montes y D. Nicolás Maytta Escalante, *senadores diputados por nombramiento de la Escuela Real de los Indios Naturales en la Ciudad de los Reyes,* y se da fe que esta publicación se hacía para el conocimiento de los veinticuatro electores de indios nobles correspondientes a las doce panacas incaicas[79]. Con el ingreso de la nobleza indigena al Santo Oficio se habría consumado su total *españolización* pues desde 1571 la corona española había decretado que los indios –por ser nuevos en la fe– no podían ser juzgados por el fuero inquisitorial[80].

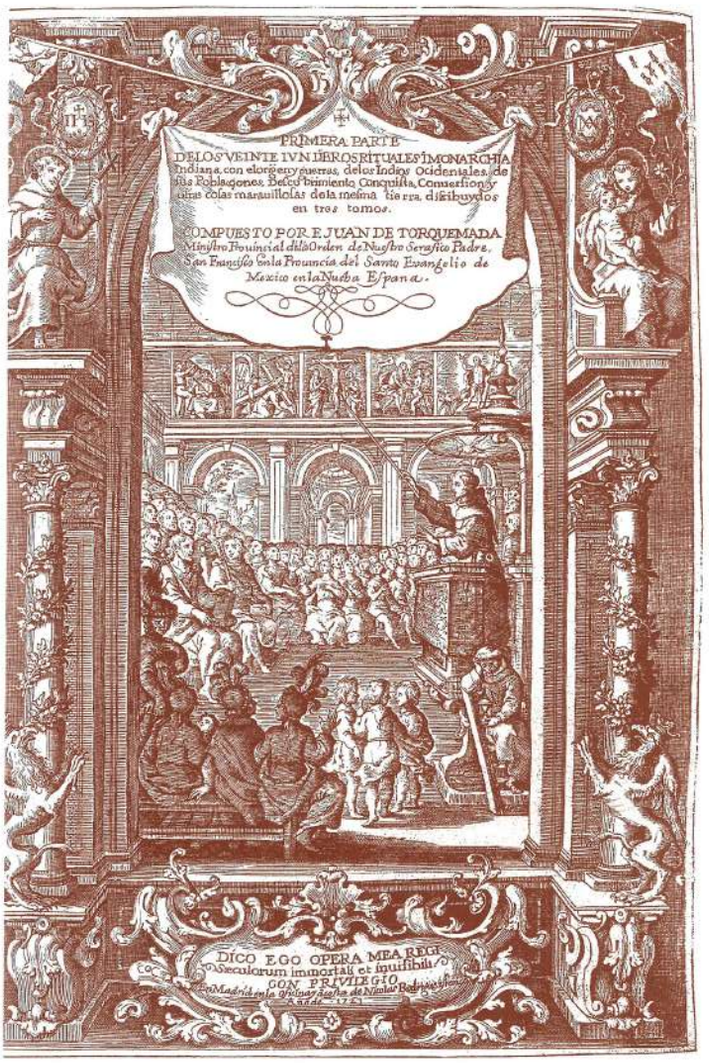
Las etiquetas verbales en este lienzo, la combinación dirigida de la imagen religiosa con la palabra escrita, tenían un propósito didáctico y formaban parte de una política barroca más amplia de comunicación visual. Durante el virreinato este género de pintura tuvo distintos propósitos: genealógicos, judiciales o probatorios, históricos, cartográficos y etnográficos. Cumplió también una función medular en la actividad más importante de la predicación evangélica: el sermón. La enseñanza visual por medio de imágenes permitía que las pinturas fuesen leídas como un texto, y que el sermón –la palabra oral– fuese pensado como una secuencia de figuras mentales.

▲ Fig. 17. La Sagrada Familia y el Niño Jesús como rey del mundo. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Museo de Osma, Lima.

▶ Fig. 18. Frontispicio de *Los Veinte i un Libros Rituales i Monarchia Indiana.* de Fr. Juan de Torquemada publicado en Madrid en 1723.

Ut picturae sermones: el sermón y el arte de la memoria pictórica

La ausencia en el Perú precolombino de códices pintados al modo mesoamericano maya o azteca demostraría la inexistencia en América del Sur de una escritura pictoideográfica, o de quienes en lengua náhuatl eran llamados *tlacuilos* o pintores-escribas. Pese a ello los cronistas Sarmiento de Gamboa y Cristóbal de Molina aseguran que los incas conocían el arte narrativo figurativo. Decían que en una Casa del Sol en el Cusco llamada *Poquen Cancha* se guardaban unos tablones pintados donde los Incas habían registrado *todo lo mas notable de las antigüedades de sus historias,* sus mitos de origen *y la vida de cada uno de los Incas y* [...] *las tierras que conquisto* [...][81]. Este museo pictórico *constituía el gran repositorio informativo imperial, el archivo por excelencia del pueblo incaico. Sarmiento cuenta que Pachacútec llamó a los "viejos historiadores de todas las provincias quél sujeto" y a otros del reino, los mantuvo en el Cusco y* [...] *conocidos los sucesos más notables hizolo todo pintar por su orden en tablones grandes, y deputó en las casa del Sol una gran Sala, adonde las tales tablas, que guarnecidos de oro estaban, estuviesen como nuestras librerías, y constituyó doctores que supiesen entenderlas y declararlas. Y no podían entrar, donde estas tablas estaban, sino el Inga o los historiadores, sin expresa licencia del Inga*[82]. No se sabe con certeza si esta tradición retratística inca, de la cual no hay evidencia arqueológica, sirvió de antecedente visual para los artífices nativos cusqueños que, a pedido del virrey Francisco de Toledo, pintaron *quatro paños* [lienzos] *grandes* narrando la historia y genealogía de los incas con los retratos respectivos de sus coyas. En 1572 estas pinturas fueron enviadas como obsequio de dicho virrey al rey Felipe II (m.1600), junto con una crónica de Sarmiento de Gamboa que documentaba la dinastía de los incas atestiguada por treintaisiete indios principales pertenecientes a los ayllus de los doce incas. Lamentablemente, estos cuadros desaparecieron al producirse un incendio en 1734 en la Casa del Tesoro del Alcázar de Madrid, donde se exhibían[83]. Si la pintura narrativa del *Poquen Cancha* hubiese existido[84] –y así lo creyeron los cronistas arriba mencionados–, esto significaría que en tiempos prehispánicos el arte pictórico estaba relacionado con el arte de la memoria y podía ser utilizado como una *Biblia pauperum* o un complemento para la evangelización.



18

En un grabado de la *Rhetorica Christiana* publicada en Perusa en 1579 por el fraile novohispano fray Diego Valadés, se muestra a un predicador franciscano en el púlpito señalando, en pleno sermón y con puntero en mano, una serie de lienzos que representan escenas de la Pasión y de la Resurrección de Cristo. Colgados dentro del templo, a la vista de los atentos feligreses españoles, criollos e indígenas, los cuadros le servían al orador cristiano como ilustración o apoyo visual para impartir la catequesis y codificar simbólicamente la teología. Posteriormente el grabado en mención servirá de frontispicio para *Los veinte y un libros rituales y Monarquía Indiana* (1615) del franciscano español Juan de Torquemada (m.1624), que sería reeditado en Madrid en 1723 (fig. 18). Los contenidos de la

instrucción religiosa representada en esta estampa son de antigua data. En las *Meditaciones sobre la vida de Cristo* (segunda mitad del siglo XIII), obra atribuida a San Buenaventura y traducida al español en 1512, encontramos las mismas meditaciones mnemotécnicas centradas en la humanidad de Jesús y en los sucesos de su vida terrena; ejercicios espirituales franciscanos que serán copiados y desarrollados por los jesuitas[85]. La novedad del grabado publicado por Valadés reside en que por primera vez se muestra cómo a los feligreses americanos se les predicó con la utilización directa de imágenes religiosas. El fraile novohispano adjudica a los franciscanos la autoría de este método de *memoria artificial*, aprobado por el Consejo de Indias:

> [...] *los religiosos, teniendo que predicar a los indios, usan en sus sermones figuras admirables y hasta desconocidas, para inculcarles con mayor perfección y objetividad la divina doctrina. Con este fin tienen lienzos en los que se han pintado los puntos principales de la religión cristiana, como son el símbolo de los Apóstoles, el Decálogo, los Siete Pecados Capitales, con su numerosa descendencia y sus circunstancias agravantes, las Siete Obras de Misericordia y los Siete Sacramentos* [...] *nosotros fuimos quienes hemos descubierto ese arte, y lo hemos promovido, con frecuentes ayunos y desvelos* [...] *Por esta razón fue enviado [tal método] al Consejo de Indias por conducto de los religiosos, como puede verse en las pinturas que se insertan en nuestra obra* [...] *Se descubrió que este método era sumamente apto* [...] *pues siendo* [los indios] *hombres sin letras, olvidadizos y amantes de la novedad y de la pintura* [...] *una vez que se terminaba el sermón, los mismos indios se ponían a comentar entre sí aquellas figuras que les habían sido explicadas*[86].

Es sabido que hacia 1540 los franciscanos de Nueva España introdujeron sus métodos de predicación en el Perú. En su *Símbolo Católico Indiano* (Lima, 1598), fray Luis Jerónimo de Oré menciona los usos mnemotécnicos que los franciscanos hacían de la música y del canto en quechua y aymara. Por medio de himnos sagrados los indios memorizaban la historia completa de la Biblia, desde la creación del mundo hasta la resurrección de los muertos[87]. Pero esto no significaba que a finales del siglo XVI la práctica no se hubiese extendido a otras órdenes religiosas.

Según el Padre Antonio de la Vega, ya para entonces las misiones jesuitas en la provincia de los chancas, en el Cusco, tenían métodos parecidos de catequesis. Era tanta la gente que seguía a los padres de un pueblo a otro, que diariamente formaban frente a sus iglesias más de ocho coros de indios, con el fin de enseñarles el catecismo y las oraciones. Los *curacas principales, con sus punteros como los niños en la escuela* asistían al pueblo con varios ejercicios visuales. Unos se valían de un conjunto de piedras para aprender *los 15 misterios del rosario*; otros le rezaban a la Virgen por medio de sus quipus *–unos cordeles y nudos de diferente color–*, que también solían utilizar durante el sacramento de la confesión para recordar sus pecados[88]. Decían que los *manojos de ramales* del quipu equivalían a un libro de memoria, pues *así como nosotros de veinte i quatro letras, componiéndolas en diferentes maneras, sacamos tanta infinidad de Vocablos: así estos de sus nudos, i colores sacaban innumerables significaciones de cosas. Todo lo qual era un genero de pintura, de mas ingenio que de la que usaban los de Nueva España*[89]. El empleo del quipu indígena para fines catequéticos había sido aprobado en el sermonario del Tercer Concilio Limense de 1583, pero, a pesar de a su enorme efectividad, terminó siendo reprobado durante las campañas de extirpación de idolatrías de 1649 por estar asociado con otras costumbres indígenas prehispánicas[90]. En todo caso, más recomendable para memorizar la doctrina y los pecados era la pintura. En su *Historia natural y moral de las Indias*, publicada en 1590, el jesuita Joseph de Acosta menciona que con el fin de retener las

oraciones del Paternóster, del Ave María o sus propias confesiones, los indios peruanos, al igual que los novohispanos, solían pintarlas en imágenes simbólicas, revelando una capacidad de abstracción que sobrepasaba la de muchos españoles:

> *Por la misma forma de pinturas y caracteres vi en el Pirú, escrita, la confesión que de todos sus pecados, un indio traía, para confesarse, pintando cada uno de los diez mandamientos por cierto modo, y luego allí haciendo ciertas señales como cifras, que eran los pecados que había hecho contra aquel mandamiento. No tengo duda que si muchos de los muy estirados españoles les dieran a cargo de hacer memoria de cosas semejantes, por vía de imágenes y señales, que en un año no acertara ni aun quizás en diez*[91].

Aún a finales del siglo XVII, una parte central de la instrucción impartida por los jesuitas a los indios de la provincia amazónica de los Moxos (Bolivia) se realizaba utilizando pinturas de factura nativa[92]. Y, tal como lo corroboramos en una serie dieciochesca en la iglesia dominica de Huaro (Cusco), los artículos de la fe expresados en el Credo católico fueron pintados combinando la imagen con el texto para su rápida asimilación.

Desde el siglo XVI en España y el Perú se debatió mucho sobre los recursos retóricos y los métodos de persuasión que debían emplearse en la oratoria sagrada. En el *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), Juan Huarte de San Juan señala que la buena predicación estaba en la acción, *con lo cual dan ser y ánima a las cosas que se dicen; y con la mesma mueven al auditorio y lo enternecen a creer que es verdad lo que les quiere persuadir*, recomendando al orador no sólo *menear el cuerpo a una parte y a otra* sino incluso *reír y llorar*[93]. Esto emparentaba la predicación con el arte escénico. En 1596, para las fiestas limeñas celebradas por la llegada del virrey don Luis de Velazco, los jesuitas auspiciaron la presentación de la *Historia Alegórica del Anticristo y del Juicio Final* y *para darle vida a la escena final de la resurrección, desenterraron cadáveres de la waqa o lugares sagrados cercanos a Lima y los expusieron en el tablado*[94]. De modo similar, el lego Mateo de Jumilla (m. 1578), uno de los primeros predicadores franciscanos en llegar a la provincia de San Antonio de Cajamarca, utilizaba los adoratorios precolombinos como *escenarios* para sus sermones. Enarbolando una cruz alta con banderola, derribaba huacas e ídolos, mandándolos quemar y a los indios pobres les obsequiaba la ropa inca que allí encontraba enterrada. Luego, para predicarles sobre la transitoriedad de la vida, les mostraba una calavera que traía consigo y *lloraba sobre los cuerpos de los muertos antiguos, diciendo a los presentes la condenación, y fuego eterno donde estaban ardiendo para siempre las almas de aquellos desventurados que murieron sin el agua del Bautismo*[95]. En las iglesias rurales de Cajatambo los jesuitas recurrían al mismo recurso de oratoria para que los indios se arrepintiesen y denunciasen los lugares secretos donde persistía el culto idolátrico a divinidades precolombinas. Durante el sermón, desde el púlpito y de improviso, el jesuita Sebastián Valente mostraba *una calavera de un indio Gentil sacada de una Guaca a quien se hizieron varias preguntas, y repreguntas de quien era, donde estaba, y por que se avia condenado etc, a que iban correspondiéndose las respuestas hasta parar en a que se avia ido a los infiernos por aver adorado Guacas, piedras, Conopas, Malquis* [...][96].

Para los predicadores era preferible una *pintura tosca* con contenido moral cristiano que la obra maestra de un pintor renombrado que sólo producía *lienzos lascivos*[97]. La función del pintor católico, tal como lo señala Francisco Pacheco (1564-1644), era predicar con figuras como lo hacía el orador con las palabras: *a guisa del orador, se encamina a persuadir al pueblo, y llevarlo por medio de la pintura, a abrazar alguna*

cosa conveniente a la religión [...] *el fin principal será persuadir los hombres a la piedad y llevarlos a Dios* [...]. *Pues si tanta eficacia tienen las palabras que se oyen o leen, para mudar nuestros afectos, con mucha mayor violencia penetran dentro de nosotros aquellas figuras que espiran piedad, modestia, devoción y santidad. De quien dice S. Gregorio "Mientras se atraen interiormente las especies de las cosas esteriores, casi se pinta en el corazón, lo que con deliberación se piensa en las fabricadas imágenes"*[98]. Usando el lenguaje figurado de la pintura como complemento a su sermón, el fraile madrileño agustino Elías de la Eternidad, llegado al Perú en 1630, *para significar más vivamente la horribilidad de las penas eternas, colgava del púlpito, quando predicava, la imagen espantosa de un condenado ardiendo en medio de aquellas abrasadoras llamas. Tenía clara, sonora y penetrante voz como un clarín templado, y al ponderar la eternidad de aquellos tormentos insufribles, repetía él "para siempre jamás, mientras Dios fuere Dios", con tanto fervor, que hazía erizar los cabellos, y temblar los corazones*[99]. Los decorados y altorelieves que ornamentaban algunos púlpitos de iglesias virreinales le añadían dramatismo visual al sermón. Caso notable es el de la parroquia de San Blas en el Cusco del tiempo del obispo Mollinedo que, por su fama, sería copiado para la parroquia de Checacupe, camino al Collao. Además de sus vistosos decorados con triples columnas salomónicas, mascarones del *hombre verde* con frutas tropicales colgando de su boca y niños cargadores[100], el púlpito se apoya sobre las espaldas de ocho torsos humanos, con sus cabezas inclinadas. Se trata de los heresiarcas vencidos bajo los pies del predicador católico. Parecen corresponder a Martín Lutero, Juan Calvino, Enrique VIII, Isabel de Inglaterra, Arrio, Focio y Catalina de Bora (fig. 19)[101]. El púlpito dieciochesco en la iglesia de San Francisco de Quito expresa la misma idea. Descansa sobre las espaldas de tres personajes que llevan en letra negra sobre sus frentes las iniciales de sus nombres: Calvino (C), Lutero (L) y Arrio (A)[102].

En sus *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*, Diego de Esquivel y Navia relata la visita de cuatro religiosos franciscanos que por primera vez en aquella urbe pronunciaron lúcidos *sermones de aparato*. Ellos fueron: fray José de San Antonio, dos presbíteros, fray José Gil Muñoz y fray Pedro de Pont, y un lego, fray Juan Raymúndez. Habían formado parte de la comitiva de doce misioneros que, con licencia del Rey Católico, en 1730 pasó de Europa a las reducciones de indios en la parte oriental de Tarma, Huánuco, Jauja y Cajamarca. Por *súplica y pedimiento de las ciudades* aceptaron viajar por el Perú dando pláticas espirituales y sermones. Entraron al Cusco el 8 de enero de 1739, y según se informa, llenaron de gente los templos de la ciudad pues todos querían *oir conceptos tan sutiles de tan alta instrucción, y ver acciones tan nuevas, y jamás practicadas por varones apostólicos y sapientísimos oradores, a lo menos en estas partes*. Los sermones empezaron al día siguiente de su llegada. Fray José de San Antonio, el presidente y predicador de la comitiva, *el día 13, aplicó fuego a un brazo, quemándose algo el cutis, por atemorizar la gente. Y el día 17, sacó una calavera y amenazó la ciudad con una grande plaga, que dijo sobrevendría después de la Pascua. Predicando el día 21, sobre la parábola de la oveja perdida, se bajó del púlpito con el crucifijo en la mano, y se paseó por la iglesia*. Entre el 26 y el 29 de enero los sermones los dio en la iglesia de Santo Domingo, y el último día, mientras hablaba *sacó al púlpito un diablo pintado en un cuadro*. Los días siguientes predicó en las plazas y calles del Cusco desde cinco balcones. El 4 de febrero en la iglesia de los mercedarios *sacó en un cuadro el alma condenada, ponderando lo estaban todos cuatro veces, que sin duda se iban a los infiernos, que Dios no los habrá de perdonar*. El lienzo mostrado en esta ocasión correspondía al tema estandarizado del alma ardiendo en el Infierno, que coincide con la pintura que actualmente se exhibe a la entrada del convento de la Merced del Cusco (fig. 20). Esta iconografía fue muy

◀ Fig. 19. Detalle de púlpito. Atribuido a Tomás Tairu Tupac (activo entre 1667 y 1700). Madera tallada 6.60 m. Iglesia de San Blas, Cusco.

difundida en tratados ilustrados como *El infierno abierto al christiano para que no caiga en él* [...] (Puebla, 1780) de Pablo Seneri. Nótese la variedad de animales que atacan y devoran al alma en pena. Estos eran las manifestaciones demoníacas o infernales del vicio que, a guisa de parásitos malignos, vivían y se alimentaban de los organos del pecador[103].

Fray José de San Antonio también organizó procesiones de penitencia con el Señor de los Temblores y otros santos:

> *La de San Francisco, con sogas de esparto al cuello, y sus donados con mordazas y frenos: a que siguieron muchos seculares, los más vestidos de sacos, encamisados sin capas, unos cargando pesadas cruces, otros arrastrando barretas: fuera de los disciplinantes, que no fueron pocos.*

Poco antes de su partida, en la iglesia de San Francisco celebró el 10 de febrero las *exequias generales* para las ánimas del Purgatorio y

> *porque no faltase alguna representación, tuvo dispuestas tres calaveras, colgadas con alambres por el techo, huecas y con luces dentro, como que respiraban fuego por las aberturas, del modo que suelen hacer los muchachos con ollas o cántaras horadadas, para que al tiempo de ponderar cómo por medio de los sufragios subían las almas al cielo, las tirasen para arriba: pero no se logró la invención, por que al tiempo de tirarlas, faltaron los alambres, sin que necesitase el auditorio de semejante máquina para creer este católico dogma.*

Ya para aquel día, muchos cusqueños se habían confesado y quedó en todos tal pavor, que los más perdidos se recogieron, reformando sus costumbres y pecados públicos[104].

Guaman Poma tenía razón cuando solicitaba que cada iglesia tuviese pintado un *Infierno* y un *Juicio Final*. Los sermones persuadían más si eran vistos en las paredes de los templos. Su propia *Nueva Corónica* parafrasea las estrategias retóricas recomendadas a los predicadores por fray Luis de Granada, entre las que figuran la amenaza del Juicio Final y del Infierno. Guaman Poma recurre al dibujo histórico como un mecanismo narrativo complementario a su discurso escatológico, y se visualiza a sí mismo como un nuevo San Juan Bautista[105]. Según Antonio de la Vega las pinturas de las postrimerías en la iglesia de la Compañía en el Cusco causaban un profundo impacto en los indios, que llegaban dispuestos a confesarse y aprender la doctrina cristiana:

> *ha habido notables mudanzas y conversiones de indios con la consideración del juicio y gloria, y penas de los condenados, que está todo pintado en las paredes de esta capilla, y particularmente, con las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los indios, que están allí bien dibujados, por sus especies y diferencias; porque los indios se mueven mucho por pinturas y muchas veces más que con muchos sermones*[106].

Un caso ejemplar de la meditación sobre el Cielo y el Infierno por medio de imágenes lo encontramos en el coro bajo o en las paredes laterales de la puerta principal de la iglesia jesuita de San Pedro, en Andahuaylillas. Ampliando a proporciones de murales el grabado alegórico de los *Dos caminos* de Jerónimo Wierix, los distintos personajes dentro del complejo escenario pictórico están repartidos o divididos por letras alfabéticas, que llaman al ejercitante a las apostillas explicativas escritas al pie del muro. Cada letra marca la sucesión de meditaciones por recorrerse. Las escenas dentro del esquema ignaciano de la *composición de lugar* dramatizan las vivencias espirituales recreadas y recorridas por el devoto mediante su imaginación visual.

▶ Fig. 20. Un condenado en el Infierno. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Convento de la Merced, Cusco.

Dolores, ansias sin cuento Aqueste horrible tormento, Hogueras, hornos, bol Canes, A tu gusto amargas yeles,
Bolcanes, garfios, cadenas, Con la gran pena de daño, Bronses, yerros abrasa dos, De vivoras y dragones,
Aunque son crueles penas No Seran penas de un año, To dos Son Fuegos pintados, Sapos, Sierpes y escorpiones
No son el mayor tormento Si olos duraran Sin cuento Con las llamas, Infernales, Te daran verdugos crueles,
No vèr à Dios ni un momento Sin alivio de un momento Los torpes, y Sensuales, Si de pensar lo te dueles,
Esta es la pena sin par; Eternamente he de estàr, Aquirrabiando han de estar, Como lo podras pasar,
Y en aquesta obscura Carcel Y en el fuego de este Ynfierno Y en à que este horible Fuego, Pue Con Fuego del y infierno
Sin Dios, y Sin fin penar. Para Siempre he de rabiar. Para Siempre han de penar, Por Fuer Sa lo has de tragar.

Según G. de Cevallos *este procedimiento por el cual la composición se atomiza en multiplicidad de cuadros, parece una vuelta a la técnica medieval de la fragmentación, con la consiguiente pérdida de la unidad de visión que había conseguido tan trabajosamente el Renacimiento*[107].

El origen de este sistema mnemotécnico con letras que marcan los pasos de las meditaciones dentro de cada imagen, es un libro ilustrado centrado en la Pasión de Cristo y en las Postrimerías: el *Evangelicae Historiae Imagines.* La obra, comisionada por el propio San Ignacio de Loyola, fue escrita por Jerónimo Nadal (m.1580) y publicada en Amberes póstumamente en 1593, con 153 grabados, casi todos de los hermanos Wierix (fig. 22). Las anotaciones y meditaciones exegéticas de Nadal se publicaron al año siguiente, en 1594. Todas las escenas de la Pasión de Cristo estaban adaptadas a los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola y permitían, con el contrapunto de letras y textos concisos, que el ejercitante fuese el espectador silencioso, el *centro de convergencia*, de toda la historia evangélica[108]. Estas prácticas devocionales hicieron que la Compañía de Jesús solicitara un permiso especial ante la Santa Sede para que los jesuitas pudiesen ser representados en las escenas bíblicas. Ejemplo de ello son los *Calvarios* o Descendimientos de la Cruz del siglo XVIII pintados para la Semana Santa en las reducciones de Chachapoyas[109] (fig. 21). Siguiendo las meditaciones ignacianas, Melchor Pérez de Holguín se autoretrata con rostro pensativo en el lienzo del Juicio Final que pinta para la iglesia de San Lorenzo de Potosí en 1708. Dentro del programa iconográfico mural del claustro de San Francisco de Lima se encuentra otro retrato de un caballero desconocido que medita sobre la transitoriedad de la vida (*memento mori*). Su mano está apoyada sobre una calavera que yace frente a él sobre una mesa. Al lado está el *Eclesiastes* abierto y un lienzo del Juicio Final que cumple la función de apoyo mnemotécnico (fig. 23).

La obra de Nadal proporcionó las ilustraciones de los Evangelios que eran leídos durante las misas dominicales, y su influencia iconográfica fue decisiva y universal para el arte barroco. Los misioneros jesuitas en la India utilizaron sus grabados para enseñar el misterio de la Redención a los nuevos cristianos. Por ser el primer tratado en imágenes de la vida de Jesús en llegar a China, sus estampas fueron pintadas por los artistas nativos de la Dinastía Ming[110]. La obra de Nadal alimentó los programas emblemáticos de pintura mural del Santuario y Casa de Ejercicios de Atotonilco (Guanajuato, México), construidos entre 1740 y 1776 y fundados por Luis Felipe Neri de Alfarón[111]. En el Perú sólo en la ciudad de Ayacucho se ha identificado medio centenar de pinturas dedicadas a la *Pasión de Cristo,* algunas fechadas en 1752 y firmadas por Faustino Galindo y Basilio Pacheco, y que son deudoras de la Historia Evangélica:

A juzgar por los lugares donde han sido localizadas [estas pinturas] –observa M. Concepción García Sáiz– [el objetivo] *no era el de la evangelización de masas, como podía pensarse al identificar el Virreinato del Perú con un área de misiones, sino el de fortalecer la meditación recogida de las clausuras o, como mu-*

▲ Fig. 21. Descendimiento con los jesuitas como partícipes de la Pasión de Cristo. Anónimo de Chachapoyas. S. XVIII. Museo de Arte Popular, Instituto Riva Agüero, Lima.

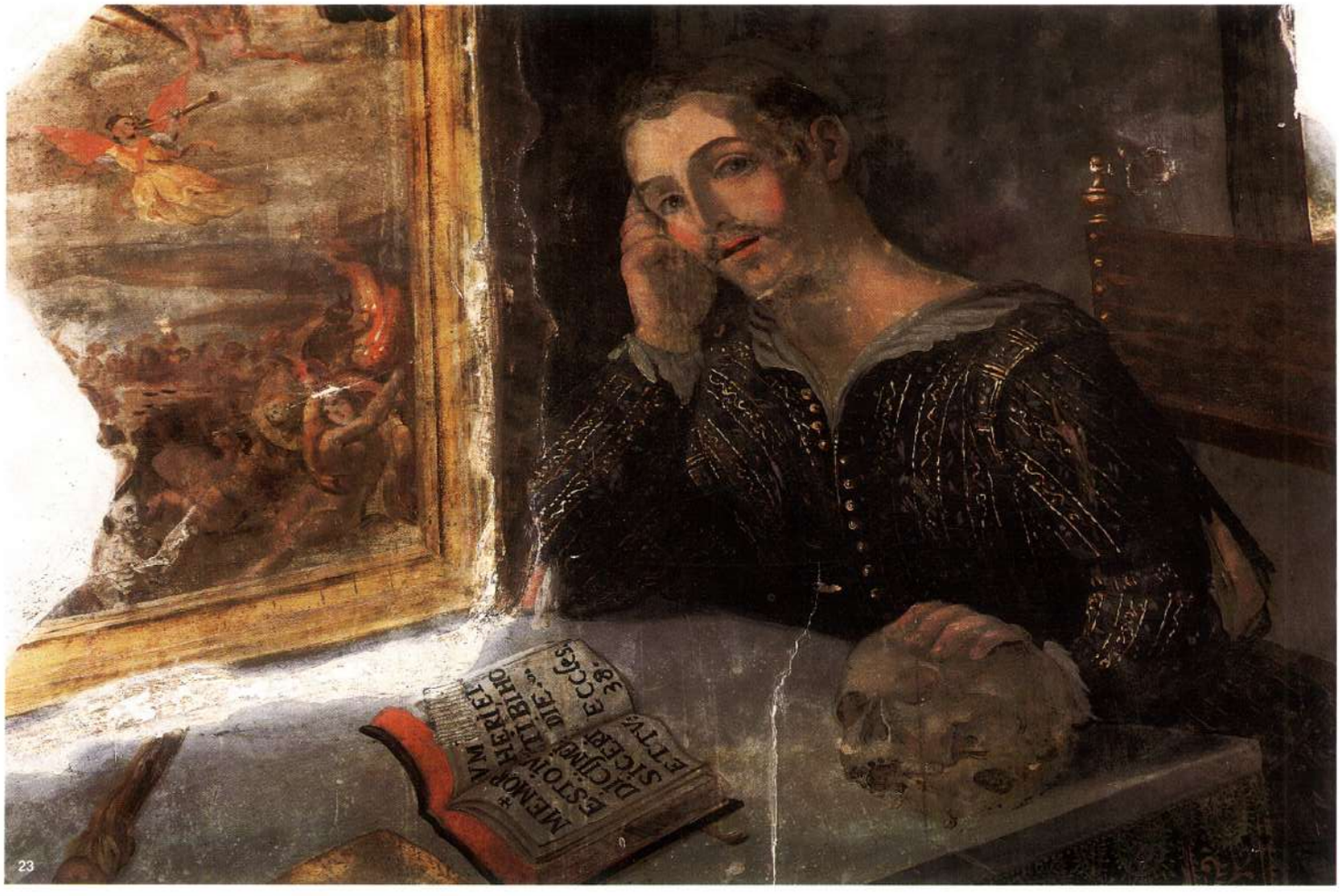
◀ Fig. 22. Meditación ignaciana basada en el Descendimiento de la cruz. *Evangelie Historiae Imagines*, 1593. Amberes.

▶ Fig. 23. *Vanitas o memento mori.* Pintura mural anónima. S. XVII. Claustro de San Francisco, Lima.

cho, acompañar a los actos litúrgicos en iglesias y oratorios de pequeñas dimensiones[112].

Efectivamente, en una ciudad netamente española y aristocrática como Ayacucho, funcionaba el sistema de capellanías y cofradías. Los conventos e iglesias fomentaban el culto *privado* a los santos en altares y capillas particulares, que estaban en consonancia con *la individualización del poder social, político y económico inherente a las encomiendas y a los usufructuarios de los asientos mineros*, tal como se constata en los magníficos retablos dorados barrocos aún existentes. En cambio, en las ciudades eminentemente mestizas o indígenas, como el Cusco o Puno, se implantó un *catolicismo de evangelización social* dirigido a la enorme población ágrafa que requería de iglesias decoradas con series pedagógicas de lienzos centrados en los dogmas de la Iglesia y la vida de sus bienaventurados[113].

Es efectivamente en los niveles más cultos de la sociedad virreinal –en el ámbito de las clausuras, celdas monásticas o Casas de Ejercicios– donde encontramos que la literatura emblemática, tan mentada en los sermones barrocos, era ilustrada como apoyo a las meditaciones espirituales o incluso a la oración mental. Los emblemas combinaban la *pintura muda* del grabado con la *pintura parlante* de la descripción literaria. Estos deleitaban la vista con ingeniosas alegorías e instruían la mente con sus verdades éticas y religiosas[114]. Una de las obras más célebres de la Contrarreforma, el *Pia Desideria* (Amberes, 1624) del jesuita Hugo Hermann, traducida al castellano por Pedro de Salas S.J. bajo el título de *Efectos Divinos con emblemas sagrados* (Valladolid 1638, 1658), fue utilizada a finales del siglo XVII o inicios del XVIII para decorar los lunetos del patio de los Naranjos en el convento arequipeño de Santa



23

◀ Fig. 24. Emblema del *Amoris divini emblemata* (1660) de Otto van Veen (o Vaenius) Ermita de los Desposorios, Convento de Santa Teresa de Jesús, Cusco.: *In spiritu seminat* (La siembra espiritual). Anónimo cusqueño. S. XVIII.

▼ Fig. 25. Emblema: *Amimae spes optima nutrís* (El mejor alimento del alma es la esperanza). Ermita de los Desposorios, Convento de Santa Teresa de Jesús, Cusco.

25 ela Esperanza los pechos = ¡no suelta.s Vn instante = era tuamor tuy ¡oant

▲ Fig. 26. Emblema del *Amorum emblemata* (1608) de Vaenius: *Amor certus in re incerta cernitur* (El verdadero amor se ve en la adversidad). Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Ermita de los Desposorios, Convento de Santa Teresa de Jesús, Cusco.

▶ Fig. 27. Emblema del *Amoris divini emblemata*: *Sternit iter Deo* (Amor prepara el camino). Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Ermita de los Desposorios, Convento de Santa Teresa de Jesús, Cusco.

Catalina de Siena. En esta obra de emblemática el alma humana y el amor divino son personificados en dos niños enamorados que escenifican las tres etapas de la vida mística: la vía purgativa, la contemplativa y la unitiva. Los mismos protagonistas aparecen en las otras pinturas rectangulares que decoran el claustro, aunque estas provienen de otro libro de emblemas: el *Schola Cordis sive aversio a Deo eundem reductio et instructio* (Amberes, 1623), del benedictino Benedicto van Haeften (1588-1648). La literatura emblemática cumplió los mismos propósitos en los conventos del Cusco. Muchos de los treinta y seis emblemas místicos pintados sobre los muros de la celda del padre Francisco de Salamanca (1660-1737) provienen del *Camino del Cielo* de Diego Suárez de Figueroa, publicado en Madrid en 1738, es decir, un año después de la muerte del legendario padre Salamanca. Esto descarta que haya sido el propio fraile quien decorara su celda. En la pequeña *Ermita de los Desposorios* en el interior del convento cusqueño de Santa Teresa de Jesús, también se encuentran cuatro lienzos basados en la iconografía del *Amori divini emblemata* (Amberes, 1660) de Otto van Veen (figs. 24, 25, 26, 27)[115].

Sin duda el testimonio más completo de cómo la pintura fue leída y escuchada a modo de sermones parlantes nos lo da el doctor Baltasar de Moncada en un raro opúsculo publicado en Sevilla en 1757, titulado *Descripción de la Casa fabricada en Lima, Corte del Perú, para que las Señoras ilustres de ella, y las demàs mugeres devotas, y las que desean servir à Dios Nuestro Señor, puedan tener en total retiro, y con toda abstracción, y dirección necesaria los Exercicios de San Ignacio de Loyola*. Se trata de un documento único y desconocido para la historia de la plástica barroca americana. Describe una de las más ricas pinacotecas del Perú virreinal, con una explicación pormenorizada de su programa iconográfico. Los más de 180 lienzos mencionados son reseñados con todas sus leyendas y meditaciones explicativas. Moncada advierte que la primera Casa de Ejercicios, conocida como el Noviciado de San Antonio Abad, se cayó en el devastador terremoto del 28 de octubre de 1746. Al desplomarse los diez aposentos de su primer patio, se destruyeron los lienzos que se utilizaban para las meditaciones ignacianas.

Estos aposentos estaban todos cubiertos de variedad, y multitud de lienzos, y pinturas, ya de la Pasión de Christo, ya de la Muerte, de el Infierno, de los caminos de

▲ Fig. 28. La buena y la mala muerte. Anónimo, 1739. Iglesia de Caquiaviri, La Paz, Bolivia.

la Gloria, y de el Abysmo, ya de el Angel de la Guarda, y otros varios. Entre lienzo, y lienzo estaban todas las paredes cubiertas de Tarjetas, en que se leían coplas, letras, y sentencias de desengaño, y de estimulo de los bienes eternos, &c. De modo, que à qualquiera de las quatro paredes, que volviesse los ojos el Exercitante, encontraba estímulos de compunción, y de deseos de lo eterno.

Para prevenir que se repitiese este fatal suceso, Moncada al igual que el poeta Simónedes de Ceos –el inventor de la mnemotecnia–, vincula el arte de la memoria con la arquitectura y los terremotos[116], y se propone salvar para la posteridad la recién estrenada Casa de Ejercicios en Lima convirtiendola en un teatro de memoria artificial. Una vez configurado el *locus* o lugar mental (*compositio loci*) y descritas las imágenes y meditaciones, el lector podía recorrer el museo pictórico mentalmente desde cualquier lugar o en cualquier momento de recogimiento:

Se ha formado esta Descripción, no solo para dar noticia de la construcción de esta Casa, sino para que viniendo este Libro à manos de muchos, los que no vén las Pinturas con los ojos, las vean, y se las representen con la imaginación; y los que no leen estas Sentencias en su Original, las lean en esta Copia; esperando, que estas verdades eternas, aun leídas sin la figura, ò estampa, hieran, y penetren algunos corazones Cathólicos, que confiessan lo infalible de estas Sentencias.

Fray Fernando de San Angelo, el censor inquisitorial que en Sevilla aprueba la publicación de la obra, ratifica la finalidad de su autor: *Puede qualquiera persona, sin ir à Lima, gozar toda la devoción, que dàn de sì las pinturas, versos, y quadras retiradas, que adornan; tal es la puntualidad feliz de su estylo singular*. El 7 de enero de 1751 se colocó la primera piedra de la Casa de Ejercicios y fue inaugurada un año y medio después, el día de Santa Rosa, patrona de la Ciudad de los Reyes, protectora contra los temblores y modelo femenino de perfección.

Sobre el enorme pórtico principal que daba a la calle, se leía en una inscripción: *Casa de Exercicios. Puerta de el Cielo*. Al ingresar al *Zaguán*, dos enormes lienzos con sus respectivos epígrafes sintetizaban las advertencias conducentes al *desengaño*. Al lado derecho, se mostraba *un paiz grande, en que vienen multitud de gentes bailando, y saltando* [h]*ácia una mesa, donde se miran pintados manjares regalados, talegos de plata, y oro, Cetros y Coronas, y todo lo que aprecia el Mundo, y el Demonio escondi-*


29

◀ Fig. 29. Alegoría del Corazón de Jesús y la orden carmelita. Anónimo. Escuela cusqueña. Siglo XVIII. Iglesia de Santa Teresa de Jesús, Cusco.

do detrás de esta mesa, disparando saetas á los que vienen, á coger estos bienes de el Mundo. Una escena dentro del cuadro mostraba a un hombre mundano dispuesto a saltar al Infierno, pero un jesuita lo detiene. Más arriba un capuchino, cruz en mano, predica para aquellos que corren tras los deleites del mundo. Una copla al pie del lienzo advierte: *Tente, hombre, no te arrojes/ à unos males tan inmensos,/mira, que si en ellos caes,/ no ay remedio, no ay remedio*. Al lado izquierdo del zaguán, otro lienzo completaba el mensaje iconográfico: *esta pintado un Mundo abrazandose en llamas de fuego, y otras tragedias de el mundo. A un lado, esta un Jesuita sentado, y con la mano en la mesilla, contemplando profundamente el fin, y paradero del mundo.* Al pie del lienzo el siguiente desengaño: *Què al fin el mundo se acaba!/todo su esplendor perece!/ y quando? En muriendo yo,/ que puede ser mui en breve./ Què por bienes, tan caducos/ me he de exponer à perderme?/ perderè por un momento/ la Gloria, que dura siempre?/ No, no, no, que son engaños/ de la astuta cruel Serpiente,/yo mudo de vida, y busco/ otros bienes permanentes.*

En el *Primer patio* los temas versan sobre el arrepentimiento y la toma de conciencia del pecado propio. Varios lienzos representan el pesaje de las almas a la hora de la buena o de la mala muerte (fig. 28), ángeles con balanzas en las manos, sacerdotes confesando a pecadores que quedan luego en estado de gracia, y corazones con alas llamando a la oración y a la mortificación. Otras alegorías personifican al pecado bajo la forma de animales monstruosos o incluso de guerreros demoníacos que impiden que el alma suba al Cielo. El árbol de la Cruz es representado cargado de cilicios y coronas de espinas, como antídoto contra veneno de la serpiente infernal. En otra pintura, el mundo está sin ojos y aunque en su balanza pesa a las virtudes no puede discernir entre lo verdadero y lo falso porque está ciego.

En el *Coro bajo* hay dieciocho lienzos alegóricos basados, por la descripción que se hace de ellos, en la colección de grabados *Cor Jesu Amanti Sacrum (El corazón devoto al bienamado Jesús)* de Antonio Wierix[117]. Aquí se grafican las transformaciones espirituales en la oración contemplativa y *los diversos estados que tiene un alma llamada a Dios, y escogida para la perfección desde el principio de su conversión hasta su coronación en el Cielo, y cada lienzo tiene sus Epígrafes y sus letras al pie que lo declaran* [...] (fig. 29). A partir del *Segundo patio*, donde destaca un enorme lienzo de la Virgen María ascendiendo a los Cielos, se inicia una galería de retratos de santas mujeres, siervas de Dios o ermitañas que han rechazado las vanidades y galas del mundo. Entre ellas está Santa Rosalía, quien emprende este camino tras ver el rostro de Jesucristo en su propio espejo. También figuran Santa Elena de Portugal, doña Sancha Carrillo, Mariana de Jesús, mejor conocida como la Azucena de Quito, entre otras. Hay trece aposentos que dan al segundo patio donde viven las ejercitantas. Estos están llenos de *pinturas, Hieroglíficos, y sentencias en verso* –algunos de Lope de Vega–, *que avivan la imaginación, y meditación de las cosas eternas, y celestiales*. Sobre sus puertas figura el jeroglífico de la eternidad difundido por Horapolo. Hay pintado un culebrón enorme mordiéndose la cola *y una Espada y Oliva atravesadas* con las siguientes coplas: *Si serè predestinada?/ si me habrè de condenar?/ que serà mi ultima suerte/ por toda la eternidad?/ Entra por la puerta estrecha,/ huye de la ancha fatal,/ que de ser predestinada/ esta es la mejor señal.*

Todos los aposentos tienen tres lienzos con escenas de la Pasión de Cristo. Se le ve orando en el huerto, en su Última Cena, durante el prendimiento, atado a la columna, caído con la cruz a cuestas frente a la Verónica, presentado ante el pueblo, Crucificado y Resucitado. Se trataba, probablemente, de pinturas basadas en la *Historia Evangélica* de Nadal. Cada una llevaba una letra –A, B, C– que permitía a las ejercitantas dar una secuencia a sus meditaciones. Otros lienzos alegóricos en las habitaciones

destacan por su rareza iconográfica barroca. Uno de ellos, al parecer inspirado en un grabado del *Veridicus Christianus* (1601) de Joannes David S.J., muestra una casa con muchas ventanas, algunas de las cuales tienen forma de ojos. Por ellas entra la muerte con gran presteza. Dice la cartela:

> *Tus cinco sentidos son/ las puertas, y las ventanas,/ por donde el alma se asoma,/ y a lo de afuera dà entrada./ Si la abres descuidado,/ sino las tienes guardadas,/ subirà por ellas presto/ la muerte, a robarte el alma./ Cierralas, que mejor es/ vèr de Dios la hermosa Cara,/ que vèr, quanto encierra el Mundo,/ pues es todo nada, nada.*

Esta concepción de la muerte que se roba al alma introduciéndose por los ojos explica los retratos de los jesuitas utilizando anteojos negros para mortificar su visión durante las celebraciones del Corpus Christi en el Cusco (figs. 30, 31).

En la *Cocina*, el lugar socialmente reservado para las mujeres, estaban alegorizados los tres tipos de fuego predestinados para las almas. El fuego del Infierno estaba representado como un pozo profundo de donde salían gritos y llamaradas; el del Purgatorio figuraba emblematizado por cuatro ánimas que ardían consumiendo su pecado, pero sin perder la esperanza. Por último, el del Paraíso se significaba por un corazón resplandeciente que irradiaba llamas de Amor Divino. En la cocina también se reivindicaba la sacralidad de las labores domésticas asociadas al género femenino: Santa Rosa aparecía retratada bordando, Santa Catalina de Siena orando entre ollas, y Santa Teresa en estado de contemplación poniendo la sartén en el fogón; lienzos todos que llevaban sus cartelas mnemotécnicas[118].

La parte de la Casa de Ejercicios que entre las ejercitantes causaba mayor horror era indiscutiblemente el largo *Callejón* que unía y cruzaba el primer patio al tercero. Sobre su puerta de entrada estaba pintada una reja gruesa sobre la que había grandes candados y cerrojos que simbolizaban una eternidad sin salida, una *Cárcel*

▲ Fig. 30. Jesuitas mortificando su visión con anteojos negros cerca al altar del Niño Jesús de Huanca en la procesión del Corpus Christi. (Detalle). Atribuido a Basilio de Santa Cruz Pumacallao. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII (tercer cuarto). Museo de Arte Religioso, Cusco.

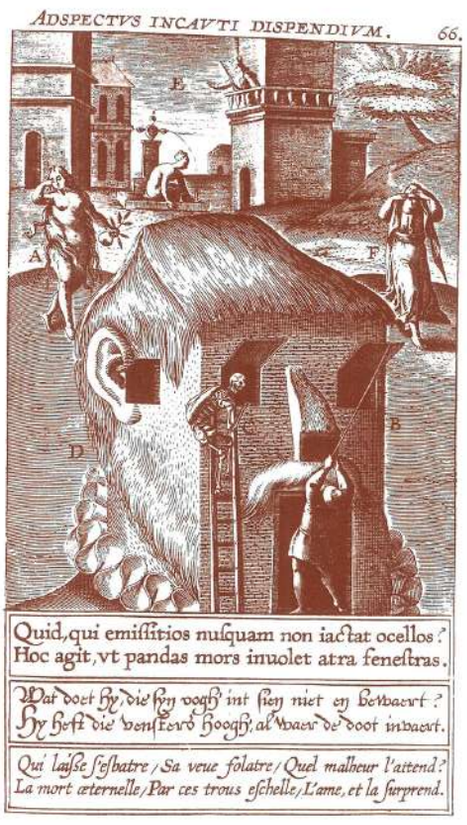
▶ Fig. 31. Representación alegórica de la muerte entrando a la casa del cuerpo por los ojos. Grabado proveniente del *Veridicus Christianus* (Amberes, 1601) del jesuita Joannes David.

sin esperanza. Un jeroglífico de la Muerte la representaba echando mano a un mozo y a una moza a quienes se llevaba consigo. A lo largo del callejón había una representación del Juicio Final y la resurrección de los muertos saliendo de sus sepulcros. Frente a esta estaba pintada la enorme boca abierta del Infierno, simbolizado por un gran dragón. A este lienzo le seguían otros con las penas de los condenados. Moncada identifica las meditaciones por sus nombres: *Pena de cárcel* es un alma en llamas atada a cadenas; *Compañía de condenados* es un hombre rodeado de demonios en forma de dragones, serpientes y otros animales; *El gusano de la conciencia* es un condenado en llamas, con collar de hierro y cadenas en los brazos, que es mordido en el pecho por una gran serpiente; *Pena de fuego* es un condenado con cabellos erizados que tiene un dragón enroscado en su cuerpo y otro frente a él. Siguiendo los ejercicios ignacianos, también se meditaba en el *Tormento de la Vista*, en el *Tormento del Oído*, en el *Tormento del Olfato* y en el *Tormento del Tacto*, entre otros castigos infernales. Los huecos intermedios entre lienzo, y lienzo de pinturas –añade Moncada–

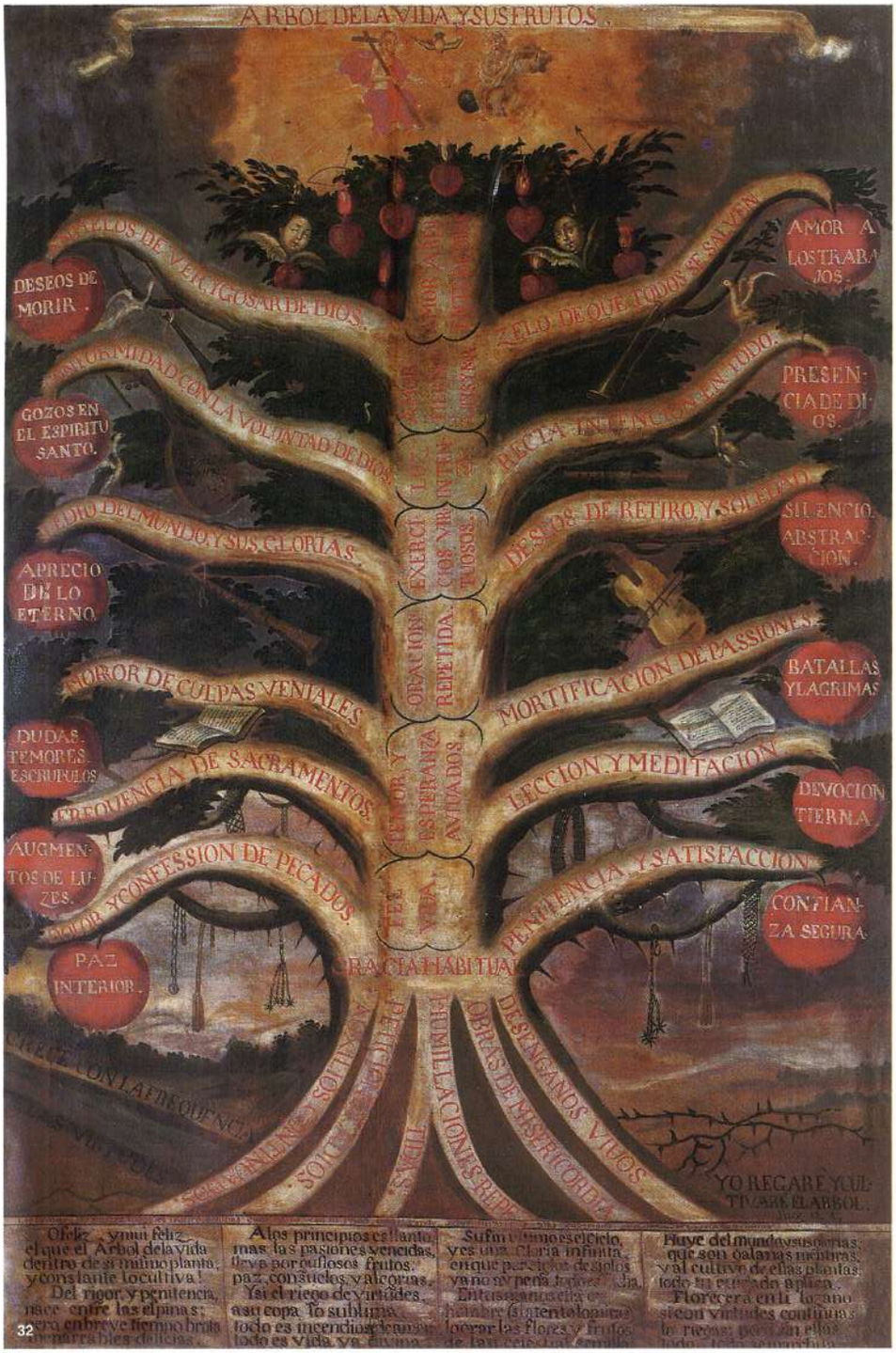
> *están llenos de Culebras, Sapos, Calaveras, Espadas, Puñales, Rayos, y otras cosas semejantes, y todo este Callejón causa tan grande horror, y espanto, que muchas personas al entrar a mirarlo, se bañan en copiosas, y amargas lagrymas; otras, al entrar en èl, se han llenado de tanto horror, que salen, corriendo, sin poder mirarlo. Pero en el dia, que se dà en los Exercicios la Meditación, de el Infierno, se pide, a las que hacen los Exercicios, que vayan por un rato a este Callejón, à vivar con estas pinturas las especies, de lo que tienen oìdo en los Puntos, y considerado en la Meditación. Y por aquí se podra conocer, quanto fruto se hace con los Exercicios, que se dan en esta Casa; pues siendo almas Christianas, y alumbradas de la Fè Católica, es preciso, se muevan con estas representaciones, a mejorar de vida, para no caer en tan inexplicables llamas.*

Una manera de dimensionar la profunda influencia que ejercieron los ejercicios ignacianos sobre la pintura y la cultura virreinales, es ingresando al universo visionario de los frailes, monjas, beatas e incluso indios piadosos de los siglos XVII y XVIII. Era frecuente que, durante sus meditaciones con imágenes religiosas, los devotos saltaran de la representación plástica –de la imagen exterior– a su representación interior imaginaria, y pasaran de allí a la realidad trascendente –superior– de la visión. La teología católica del icono estaba sustentada en una filosofía platónico-aristotélica del conocimiento y de la reminiscencia. Si el icono hacía visible lo invisible era, como había señalado Santo Tomás de Aquino siguiendo a Aristóteles, porque el alma sólo podía pensar en imágenes mentales (*Nihil potest homo intelligere sine phantasmata*). Lo significativo aquí es que en más de una ocasión los propios predicadores describen, desde el púlpito y como parte persuasiva del sermón, las visiones del Infierno, del Purgatorio o del Cielo experimentadas por sus feligreses[119], visiones que a su vez podían llegar a ser pintadas.

Puesto al servicio del sermón, el arte de la memoria pictórica borraba las fronteras entre la realidad y sus representaciones simbólicas, pero su fin pedagógico último no era otro que conducir las almas a la virtud y alejarlas del vicio. De ello dependía, a fin de cuentas, la salvación o el castigo eterno. Desde inicios de la evangelización, Francisco de Ávila ilustró sus sermones para indios con símiles y figuras diagramáticas auxiliares que le sirvieron en su catequesis. Los indios debían sembrar en sus corazones el árbol de la Virtud o de la Vida y no el árbol del Vicio o de la Muerte. Debían aprender del *mostaço*, [que] *aunque procedió de un pequeño grano, viene a ser árbol, de manera que en sus ramas se posan, y descansan las aves* [...] *y sube hasta el cielo a los que los guardan; y en sus ramas reposan Reyes, Señores, y los demás, haziendose*



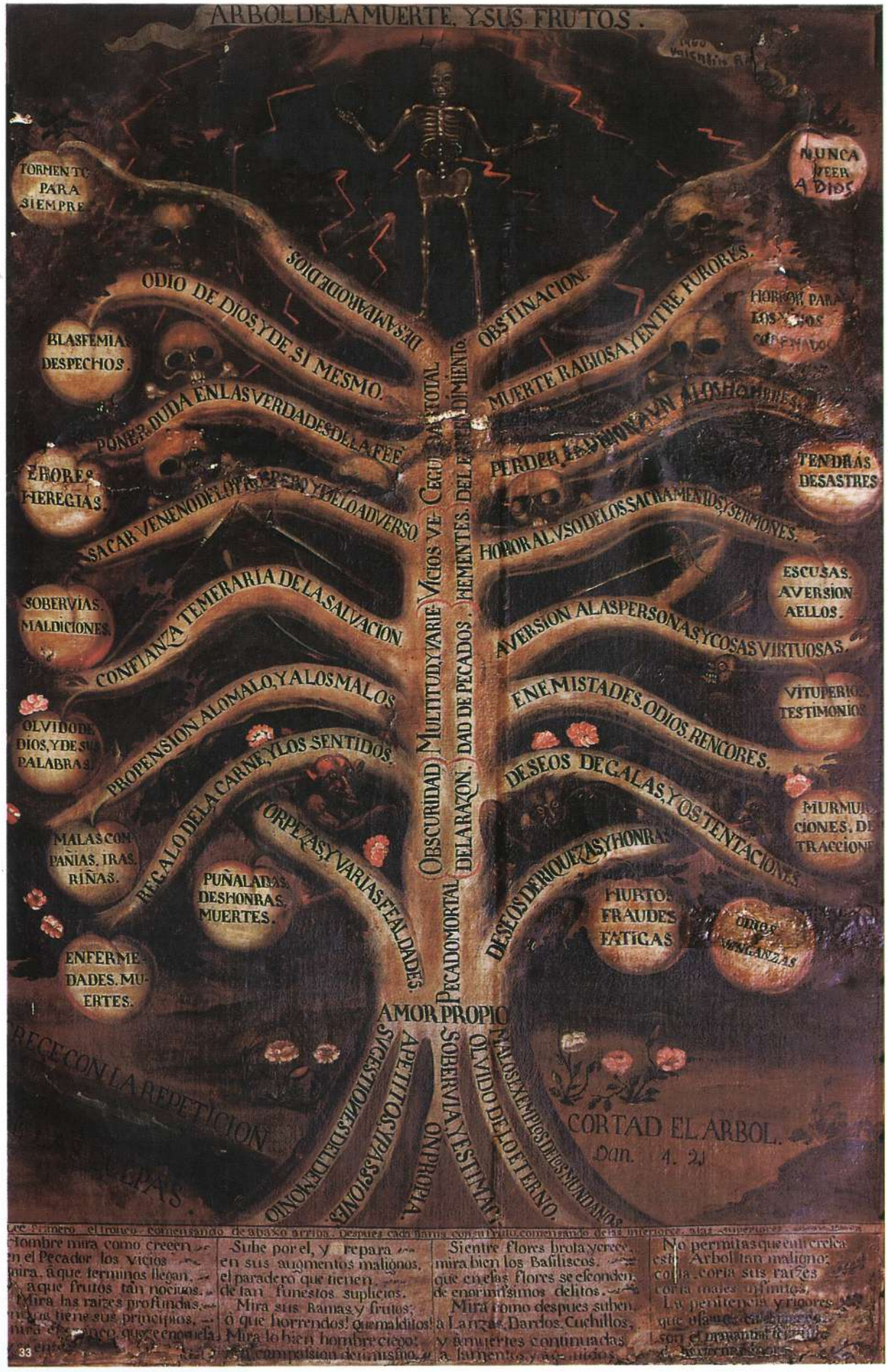
31



◀ Fig. 32. El Árbol de la Vida y sus frutos como ejercicio mnemotécnico. Anónimo. S. XVIII. Convento de San Pedro, Lima.

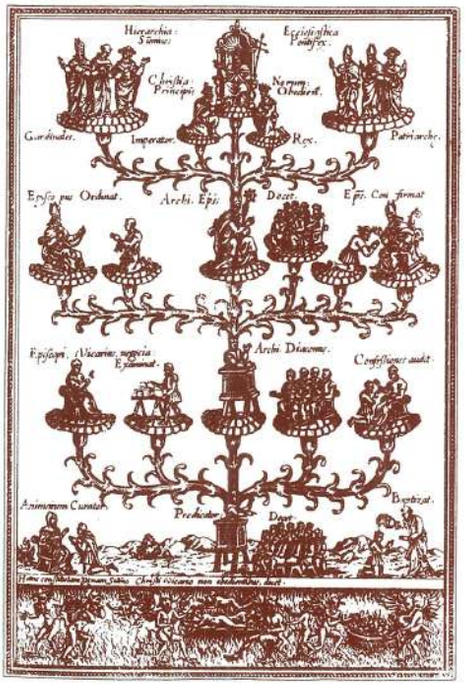
▶ Fig. 33. El Árbol de la Muerte y sus frutos. Anónimo. S. XVIII. Convento de San Pedro, Lima.

santos[120]. Dos enormes lienzos alegóricos en la iglesia jesuita de San Pedro de Lima confirman la persistencia de esta tradición. Se trata de diagramas mnemotécnicos del árbol de la Vida con sus doce frutos, y del árbol de la Muerte con los suyos, que condensan la teología escolástica medieval de la perfección interior. *Lee primero las raíces, luego el tronco. Después cada rama con su fruto comensando de las inferiores a las superiores*, instruye una filacteria que cruza el lienzo horizontalmente a la altura de las raíces del árbol de la Vida. Meditar en sus raíces, tronco, ramas y frutos eran ejercicios espirituales esquematizados que combinaban la tecnología barroca de la imagen con la de la oración y la predicación (figs. 32, 33). Nótense los cilicios e instrumentos musicales que penden de las ramas inferiores y superiores del árbol de la Vida. Recuerdan que si bien el mundo de los sentidos estaba lleno de peligros, la


ARBOL DE LA MUERTE, Y SUS FRUTOS.
TORMENTO PARA SIEMPRE
NUNCA VEER A DIOS
DESAMPARO DE DIOS
OBSTINACION.
ODIO DE DIOS, Y DE SI MESMO.
HORROR PARA LOS OJOS CONDENADOS
BLASFEMIAS DESPECHOS.
MUERTE RABIOSA, Y ENTRE FUROR ES.
PONER DUDA EN LAS VERDADES DE LA FEE.
PERDER LA DIVINA LUZ
TENDRÁS DESASTRES
ERRORES HERECIAS.
SACAR VENENO DEL BIEN, Y EL MAL DE LO ADVERSO
HORROR AL USO DE LOS SACRAMENTOS, Y SERMONES.
ESCUSAS. AVERSION A ELLOS.
SOBERVIAS. MALDICIONES.
CONFIANZA TEMERARIA DE LA SALVACION.
AVERSION A LAS PERSONAS, Y COSAS VIRTUOSAS.
VITUPERIOS TESTIMONIOS
CONFIANZA AL MALO, Y A LOS MALOS
ENEMISTADES. ODIOS. RENCORES.
OLVIDO DE DIOS, Y DE SUS PALABRAS.
PROPENSION AL MALO, Y A LOS SENTIDOS.
DESEOS DE GALAS, Y OS TENTACIONES.
MURMURACIONES. DETRACCIONES
MALAS COMPAÑIAS. IRAS. RIÑAS.
REGALO DE LA CARNE, Y LOS SENTIDOS.
ORPEZAS, Y VARIAS FEALDADES.
DESEOS DE RIQUEZAS, Y HONRAS.
PUÑALADAS. DESHONRAS. MUERTES.
HURTOS. FRAUDES. FATIGAS.
DIROS. VENGANZAS.
ENFERMEDADES. MUERTES.
OBSCURIDAD DE LA RAZON.
MULTITUD, Y VARIEDAD DE PECADOS.
VICIOS VEHEMENTES.
CEGUEDAD TOTAL DEL ENTENDIMIENTO.
PECADO MORTAL
AMOR PROPIO
REGE CON LA REPETICION
SUGESTIONES DEL DEMONIO
APETITOS, Y PASSIONES
ONFROPIA
SOBERBIA, Y ESTIMACION
OLVIDO DE LO ETERNO.
BAJOS EXEMPLOS DE LOS MUNDANOS
CORTAD EL ARBOL.
Dan. 4. 23
Hombre mira como creecen en el Pecador los vicios mira, à que terminos llegan, à que frutos tan nociuos. Mira las raizes profundas, mira tiene sus principios, mira el tronco que se enuiela
Sube por el, y repara en sus augmentos malignos, el paradero que tienen, de tan funestos suplicios. Mira sus Ramas, y frutos; ò que horrendos! que malditos! Mira lo bien hombre ciego: compassion de tu mismo
Sientre flores brota yerros, mira bien los Basiliscos, que en ellas flores se esconden, de enormissimos delitos. Mira como despues suben à Lanzas, Dardos, Cuchillos, y à muertes continuadas à lamentos, y à gritos
No permitas que en ti crezca este Arbol tan maligno: corta, corta sus raizes corta males infinitos. La penitencia, y rigores que usaron los Santos, son el mejor remedio

verdadera música era un sinónimo de armonía interior. *Predicare est arborizare*, rezaba un axioma medieval. Predicar era arborizar porque en la figura del árbol el predicador desarrollaba un organigrama de argumentos y distingos conceptuales que le permitían sistematizar y secuenciar su pensamiento[121]. Raimundo Lulio llegó a convertir su *Arbor scientiae* (Lyon, 1635) en diagramas enciclopédicos del saber universal, y en su *Rhetorica Cristiana* (Perugia, 1579) Diego Valadés visualiza en forma de árbol el edificio de la Iglesia que nace del púlpito donde el predicador *enseña* (*docet*) a sus feligreses. Debajo, se encuentra el Infierno reservado para aquellos que no obedecen al Vicario de Cristo (fig. 34).

La lógica y la dialéctica, empero, no siempre funcionaban con las comunidades indígenas. En estos casos, los misioneros buscaban otras vías para demostrar el poder persuasivo de Dios. En 1627 Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652), apóstol peruano en el Paraguay, llegó a la provincia de Tayaoba y encontró un recio poblado indígena que se resistió a ser evangelizado. Con su pequeño ejército de sacerdotes jesuitas, el santo predicador se recogió en oración por siete semanas a un lugar apartado, para rezarle a los siete ángeles del Apocalipsis. Terminados estos ejercicios espirituales, los jesuitas retornaron al pueblo *con el ánimo de pelear hasta morir o vencer*. Buen trecho antes de llegar desdoblaron una imagen pintada de los siete ángeles guerreros del Final de los Tiempos, para que desde la distancia la llegada de los jesuitas a aquel poblado fuese vista por los indios como un escuadrón angélico de luz bajado del Cielo[122].



34

Un libro de sermones para un pleito universitario: La novena maravilla de Juan de Espinosa Medrano

Son conocidos los pleitos y enconadas rivalidades entre el Seminario de San Antonio Abad y el Real Colegio de San Bernardo que, a fines del siglo XVII, conmocionaron a la ciudad del Cusco. Pese a que el seminario antoniano fue fundado en 1598 y el colegio bernardino en 1619, este último fue autorizado en 1621 por el Pontífice Gregorio XV (8-VIII-1621) y en 1622 por Felipe IV (2-II-1622) a convertirse en la primera aula universitaria de la antigua capital de los incas. La Universidad de San Marcos de Lima y el Cabildo Eclesiástico apoyaron al seminario cusqueño de San Antonio, oponiéndose a este favoritismo para con los jesuitas. Lograron incluso, tras su inauguración, que la nueva Universidad de San Ignacio de Loyola –fundada en el Colegio de San Bernardo– fuese clausurada. Pese a ello, en 1648 esta logró hacer su solemne reapertura y se convirtió en un influyente centro de estudios hasta 1767, cuando los jesuitas fueron erradicados del imperio español. Aunque en la práctica no se cumplió, la bula pontificia a favor de los jesuitas establecía que en su claustro universitario sólo se podían graduar aquellos alumnos que hubiesen cursado cinco años de estudios en los colegios de la Compañía. Estos eran los únicos autorizados en el Cusco a conceder grados universitarios de bachillerato, licenciatura, maestría y doctorados en Filosofía y Sagrada Teología. Dada la enemistad existente entre ambas casas de estudio, resultaba dramático que los estudiantes de San Antonio estuviesen obligados a llevar cursos en la universidad ignaciana y *someterse a escabrosas y severas pruebas de grado en el Colegio de sus odiados y orgullosos rivales, bautizados desde muy temprano con el mote de bernachos, todos ellos procedentes de las más distinguidas familias españolas del Cuzco y de otras ciudades importantes de la región*[123]. Desde 1606 el clero secular estuvo a cargo del seminario antoniano, salvo en dos oportunidades, en 1605 y en 1611, cuando su dirección fue confiada a los padres de la Compañía de Jesús[124].

▲ Fig. 34. El árbol de la jerarquía eclesiástica. Grabado en la *Rhetorica Cristiana* (Perugia, 1579) de Diego Valadés.

▶ Fig. 35. El árbol florido de la cruz. Paredes, 1799. Cajamarca. Colección particular.

Había en todo esto más de una rivalidad. Los historiadores contemporáneos han señalado que mientras los bernardinos eran de origen español o nobles criollos, los antonianos eran mestizos o hijos de caciques indios. Lo dicen las *Constituciones* de 1605 del seminario antoniano: una de las condiciones de ingreso era que sus estudiantes debían *ser naturales de este obispado de Cusco, de legítimo matrimonio* y *sin raza de moros, ni judíos ni penitenciados por el Santo Oficio*[125]. De otro lado, mientras los jesuitas seguían los sistemas teológicos de Francisco Suárez (m. 1617), Luis de Molina (m.1600), Tomás de Vio y Cayetano (m.1543), los antonianos juramentaban defender las doctrinas del angélico doctor Santo Tomás de Aquino. Los actos de violencia entre los alumnos precipitaron un convenio firmado y suscrito el 21 de marzo de 1664 entre

> *los Rectores de San Antonio (Juan de Cárdenas y Céspedes) y San Bernardo (P. Pedro López Pallares)* [...] *estipulando que los Colegiales de ambos planteles no portarían en circunstancia alguna armas ofensivas ni defensivas, que las rencillas particulares no se transformarían en sucesos institucionales y que por el estudiante expulsado de un plantel tenía prohibición de matricularse en el otro*[126].

Pese a ello, en una carta al rey fechada en 1678, el obispo del Cusco Manuel de Mollinedo y Angulo le advierte a su majestad que a fin de evitar los continuos conflictos y agravios entre ambas casas de estudio era altamente recomendable que el Seminario de San Antonio graduara a sus colegiales con sus propios maestros: estaba *toda la ciudad dividida sin que vastasen los mandatos y ordenes de mis antecesores, ni la authoridad de las justicias* [...][127]. Gracias a esta misiva, se le concede al Seminario de San Antonio en 1692 el Breve pontificio *Aeternae Sapientiae* (I-III-1692), de Inocencio XII y la *Real Cédula* de Carlos II (I-VI-1692), con las licencias correspondientes, para que esta casa de estudios pudiese conceder grados universitarios. Como era de esperarse, en esta ocasión fueron los jesuitas quienes se opusieron a ello, y por cuatro años (1692-1696) libraron una feroz campaña judicial para derogar dicho decreto pontificio. El pleito se decidió a favor de los antonianos, y el 5 de noviembre de 1696 en la Catedral del Cusco en presencia *del Obispo, Cabildo y lo más ilustre de la ciudad*, el seminario concedió su primer grado de licenciatura y doctorado en teología a don Pedro de Oyardo, cura de la parroquia de San Cristóbal[128].


35

Aún no se han estudiado a fondo los pormenores de las discrepancias doctrinales entre ambas escuelas cusqueñas. Sabemos que el padre Juan de Goicochea, procurador jesuita encargado en lograr que se derogara el Breve pontificio a favor del seminario, acusó a los antonianos de ser poco rigurosos en sus estudios de teología. Según Goicochea, el juramento que ellos hacían de defender un tomismo exclusivo y recalcitrante era más una postura académica que una orientación filosófica real, y delataba una *voluntariedad maquinada* que sólo pretendía justificar su deseo de convertirse en una universidad rival. Por su parte, y para defenderse de esta acusación, durante las comparecencias del juicio, los antonianos mencionaron una y otra vez a Juan de Espinosa Medrano, su gran maestro de teología y filosofía quien antes de morir había dejado un curso de *Artes* listo para la imprenta[129].

Por su fama de predicador Espinosa Medrano era conocido como el *Demóstenes indiano*, el *Doctor sublime* o el *Fénix criollo*. Había sido estudiante del Seminario de San Antonio gracias a una beca para hijos de indígenas establecida por el obispo Antonio de la Raya[130]. Hacia 1654 había obtenido su doctorado en teología en la Universidad de San Ignacio, y es probable que por este motivo un argumento *de gran significación* para los antonianos fuese el hecho de

que Espinosa [Medrano] *hubiera sido catedrático en sus aulas y hubiera alcanzado a ser el único docente cuzqueño que tenía obras publicadas en Europa. En efecto, el personero del Seminario ante la Corte de Madrid, P. López Dávalos, acredita que para prestigiar el plantel cuzqueño se había dado el trabajo de publicar, a su costa, las obras de Espinosa de las que conocemos La Lógica editada en Roma y el Apologético escrito en defensa de Góngora, que fueron testimonio fehaciente de las altísimas calidades intelectuales del insigne escritor antoniano*[131].

Durante el enfrentamiento con los jesuitas, Dávalos también publica, en 1695, *La novena maravilla,* libro que recogía treinta de los sermones culteranos que Espinosa Medrano había predicado en distintas instituciones religiosas del Cusco –la Catedral, los conventos, el Seminario de San Antonio Abad, entre otras– a lo largo de veintinueve años, entre 1656 y 1685. Esos sermónes representaban la máxima expresión de la última etapa de la oratoria barroca en el Perú. Agustín Cortés de la Cruz, discípulo y posteriormente albacea de Espinosa Medrano, estuvo a cargo de esta edición póstuma del Lunajero, muerto en 1688.

En su prólogo a la obra, Cortés de la Cruz no vacila en calificar los sermones de *La novena maravilla* como *panegíricos valientes,* pues recogían con orgullo las posturas tomistas suscritas por el seminario antoniano. Con tono desafiante, en 1685 Espinosa Medrano había expuesto en este seminario:

> *Si Thomás es el Maestro Universal de la Iglesia de Dios, que se dirá de la Religión Dominicana, que le mereció por Discípulo? Diráse, que son los Maestros de el Mundo, la Sal del Orbe, el Abysmo de las Ciencias, el Océano de la Doctrina, el Piélago de la Verdad, la Armonía mas leal, donde la Militante Iglesia embraza la rodela, y empuña el azero contra las puertas del infierno, el Erario de la Doctitud, el Mineral de la Teología. Donde merecí yo hablar en esta Casa? Quando pisar este Pulpito? El polvo de sus tablas venero, y beso mil vezes. El mayor honor que pudieron hazerme, fue este* [...] *en nombre de mi Colegio, revalido, reytero, y confirmo el juramento de seguir a Thomás; a Thomás quiero, de Thomás aprendo, a Thomás me voy; no quiero saber, si no me enseña Thomás; Thomás diré, aunque los filos de el cuchillo me amaguen fatalmente la garganta.*

¿Es acaso el tomismo una corriente teológica polémica que requería de mártires que lo defendiesen, o es que el *tomismo* antoniano espinosamedrista era una síntesis escolástica creada para exaltar al *gran Cusco* habsbúrgico visualizado como una Nueva Roma o *Cabeza del Nuevo Mundo*[132]? Los sermones del Lunarejo buscan reivindicar los mismos principios que defiende en su tratado de Lógica: señalar los viejos errores detrás de las *nuevas ideas* escolásticas y exaltar la excelencia de los pensadores americanos o *indianos*, prejuiciosamente tildados de *bárbaros* por los europeos. ¿Cómo se proponía Espinosa Medrano vencer esos prejuicios eurocentristas?

En su época nadie podía acusarlo de fomentar posturas partidistas. En sus tratados cita a autores escolásticos adversos a su línea de pensamiento e incluso toma de ellos aquellas ideas que le son útiles. *Me esmero en no atacar o rebajar a nadie contenciosamente*, puntualizaba el Lunarejo. *Un indicio especial de esto es que si bien critico a alguien sobre un particular, no raras veces le alabo plenamente en la misma discusión donde opina bien y abrazo su industria. Desde luego que no debemos llevar al campo de la voluntad la batalla de ingenios librada donde lucha el entendimiento con honor*[133]. En uno de sus sermones Espinosa Medrano minimiza el pleito entre los antonianos y los bernardinos planteando una jugosa aunque maliciosa paradoja: ¿no

▲ Fig. 36. Retrato de Pedro Alva y Astorga. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Convento de San Francisco, Cusco.

había nombrado San Ignacio de Loyola a Santo Tomás doctor oficial de la Compañía de Jesús? ¿No era la *Suma Teológica* lectura obligatoria para los jesuitas?

El Talante de la mayor gloria de Dios, Ignacio de Loyola, Ignacio honra de diez Mundos; precióse de professar, y profesó la Doctrina de Thomás, como escrive Masseo, testigo domestico. Y lo que mas es, para canonizarle [...] *el Cardenal de Monte* [...] *alegó en el memorial ante el Pontífice, por acto positivo, aver sido Thomista Ignacio* [...] *sin saber determinar este elegante problema: Si fue mas gloria de Ignacio tener un Maestro como Thomás; o mas honor de Thomás, merecer un Discípulo como Ignacio?*[134]

Espinosa Medrano aludía a un hecho histórico. Entre 1547 y 1550 San Ignacio había expresado en las *Constituciones* o primera disposición legislativa de su orden religiosa: *En teología leeráse el Viejo y el Nuevo Testamento y la doctrina escolástica de Santo Tomás*. Pese a ello, una treintena de años después, hacia 1593 –aprovechando la celebración de la V Congregación general de la Compañía de Jesús– el Pontífice Clemente VIII se vio obligado a dictar reglas para reprimir la tendencia antitomista dentro de las más altas esferas de la orden jesuita. *Es mi deseo* –les comunicaría el Vicario en Roma– *que sigáis a Santo Tomás, Doctor insigne cuyas obras aprobó y abrazó el Concilio tridentino*[135].

Es bien sabido que las ideas adversas de Santo Tomás de Aquino frente al tema de la Inmaculada Concepción de la Virgen María desencaderon en el siglo XVII fuertes polémicas religiosas. La postura *maculista* que tomó la orden dominica en España y sus reinos, generó Cédulas Reales de reprimenda, escándalos públicos, procesiones de desagravio a la Virgen y violentos enfrentamientos entre los dominicos y la orden franciscana y jesuita. Por un testimonio excepcional de esta polémica sabemos que los dominicos cusqueños eran antinmaculistas recalcitrantes. Me refiero al franciscano español Pedro Alva y Astorga (1603-1667), quien, según declaraciones propias, fue tratado como natural del Cusco por haberse trasladado allí, en 1610, a la temprana edad de ocho años y haber sido alumno del Colegio de San Antonio Abad[136]. Un lienzo cusqueño del siglo XVIII ratifica el dato (fig. 36). Muestra a Alva y Astorga, con su biblioteca tras de él, donde figuran algunas de sus célebres obras inmaculistas –entre ellas su *Biblioteca Virginalis*– redactadas después de sus viajes y pesquisas por bibliotecas americanas y europeas. La inscripción en el lienzo es reveladora:

Fr. Pedro Alva y Astorga, nació en Carvajal de España, vistió la Veca del Seminario Antoniano en esta Ciudad del Cuzco, donde illustró su bastissimo Yngenio con las clarissimas luces del D. Angelico; tranfformose en Serafín Franciscano por dar mas dilatados y subtiles vuelos al ardor piadoso de su Zeloso Espíritu con que giró desde la Capital de Roma toda la Europa, con Breve de su Santidad para que se le franqueasen todas las Bibliotecas particulares, y comunes, de las Naciones, y cumplidamente instruido en todas las lenguas estrangeras, dio a luz las admirables, y copiosas obras, en las que produce sentencias de más de seis mil autores en sólo apoyo de la Concepción purísima de MARIA, con inmensa Erudición Sagrada, y profana.

Como colegial del seminario antoniano, Alva y Astorga participó en el Cusco en las procesiones inmaculistas y escuchó los enfrentamientos y las *palestras literarias* entre dominicos, franciscanos y jesuitas. Se puede suponer que esta prematura experiencia le ayudó a desarrollar, cuando adulto, sus dotes de polemista, que lo convertirían en uno de los más enérgicos y destacados defensores de la Inmaculada de toda la orden franciscana.

Por sus violentos y rudos ataques contra la teología *maculista* dominica, muchas de sus obras fueron censuradas por la Inquisición española. La difusión de sus escritos e ideas, empero, se confirma en el hecho de que varios de los grabados que ilustran sus libros fueron copiados por los pintores andinos y novohispanos. Un caso ejemplar es la estampa alegórica inmaculista que aparece en su controversial tratado *Sol Veritatis* (Madrid, 1660). Prohibida por la inquisición española el 22 de junio de 1665 y posteriormente por el Santo Oficio de Lima, el grabado alegórico de su doble portada fue pintado en Bolivia por un autor anónimo, y en México por Nicolás Rodríguez Juárez (1667-1734), en un lienzo conservado en el sotocoro de la parroquia de Santa María de Ozumbilla (figs. 37, 38)[137]. En este se muestra un sol alado –con la palabra *Veritas* sobre la frente– que porta en sus manos un rastrillo y un triturador, aludiendo a las labores agrícolas que emprendería el libro de Alva y Astorga para extirpar los 33,000 errores o inexactitudes que plagaban los escritos maculistas dominicos[138]. La Inmaculada es mostrada como la Mujer del Apocalipsis. Bajo la luna a sus pies, un versículo del Evangelio de San Mateo alude al Juicio Final como la separación del trigo de la paja: *En su mano tiene el bieldo y va a limpiar su era: recogerá su trigo en el granero, pero la paja la quemará con fuego que no se apaga*. Alva y Astorga también parece haber contribuido a difundir la iconografía del huerto alegórico de la Inmaculada, en el que nace Cristo Crucificado como Fuente de Vida. En 1645 y 1648 presidió las Conclusiones del Capítulo General de su orden en las ciudades españolas de Toledo y Vitoria. Para la segunda sesión

ya estaban las conclusiones hermosamente adornadas de una misteriosa estampa de Cristo N. Señor crucificado, cuyo árbol precioso nacía de una cristalina fuente, que se originaba y subía de la tierra puríssima de María N. Señora cuya Inmaculada Concepción defendió en ellas, alegando con doctitud muchas y muy graves autoridades de las sagradas Escrituras, testimonios de los sagrados Cánones, verdades de la Santa Teología [...]. *Dedicólas al reverendíssimo P. Fr. Joseph Maldonado, comissario general de la Familia y de todas las Indias*[139].

En el lienzo alegórico de gran formato firmado por Juan Espinosa de los Monteros, en el convento franciscano del Cusco, se muestra los cuatro ríos de doctrina mariana que surcan el Jardín de María y que representan a la pluma inspirada de sus defensores (véase figura en las págs. 104-105).

▲ Fig. 37. Versión novohispana de Nicolás Rodríguez Juárez del grabado de Marcos Orozco. Óleo sobre tela. S. XVIII. Parroquia de Santa María de Ozumbilla, México.

▶ Fig. 38. María Inmaculada como Sol de Justicia. Grabado de Marcos Orozco en el *Sol Veritatis* de Pedro Alva y Astorga, 1660.

¿Influyó la obra de este seminarista antoniano en Espinosa Medrano? En su *Nodus Indissolubilis* (1661), Alva y Astorga compara la tesis inmaculista con quince *nudos* o dificultades teológicas por resolver, y le solicita al Pontífice Alejandro VII que los corte o deshaga. Espinosa Medrano retoma la misma metáfora en su *Oración panegírica a la Concepción de Nuestra Señora* predicada en la Catedral del Cusco en 1670. Si una de las razones por las que se publicó *La novena maravilla* en España fue para dejar atrás toda posible identificación entre el seminario antoniano, y el tomismo antinmaculista, este sermón cumple su cometido a cabalidad. Espinosa Medrano se muestra como uno de los más radicales defensores de la Virgen Inmaculada. Exalta a la Casa de Austria española y, en especial, a Felipe IV por haber sido quien, inspirado por el Espíritu Santo, contribuyó decisivamente a definir el dogma inmaculista[140]. Siguiéndole los pa-

38

sos a Alva y Astorga, solicita el sacro emperador hispano corte el endurecido *Ñudo Gordiano* de una polémica que duraba ya doscientos años:

> *Pues se guardó este ñudo para Alexandro el Séptimo, que a insinuación de Felipo el grande, su hijo* [...] *acometio a la empresa de este ñudo, y como no huvo de desatarle, que yá esso fuera definirle, rompio con romperle: desvayno el azero de la potestad Apostólica, y fulminando censuras, le dio el mejor corte, que permitía el estado de la controversia*[141].

La participación del emperador hispano en un hecho tan trascendente para el culto divino de la Iglesia, le hace pensar al Lunarejo que este era el séptimo ángel del Apocalipsis con rostro de Sol, cuerpo de nube y piernas de columnas a cuya voz o rugido de león se definiría el misterio inmaculista[142]. Espinosa Medrano incluso asegura que en el Templo de Salomón los *dos Querubines de estatura Gigantea, y planchados en oro* [que] *cubrian con sus alas el Arca* de la Alianza –símbolo de María Inmaculada– eran nada menos que Santo Tomás de Aquino y San Antonio Abad. En otras palabras, utiliza el tomismo como arma de defensa del inmaculismo. El propio seminario no tardaría en asimilar esta postura como propia. En 1713, cuando el virrey Diego Ladrón de Guevara otorga a los colegiales antonianos el privilegio de llevar sobre sus becas universitarias *la insignia y blasón de una corona real, en la forma que se había concedido a los del real colegio* [jesuita] *de San Martín de Lima*, estos lo celebraron el día de la Purísima Concepción de Nuestra Señora[143].

Luis Jaime Cisneros señala con erudita precisión que

> *una de las primeras impresiones que suscitan los sermones de Espinosa Medrano es la carencia de toda intención persuasiva* [...] *nada dicen estos sermones sobre* [su] *labor como "cura de indios" o como "párroco"* [...]. *Los sermones no muestran* [...] *al cura de almas* [...]. *Lo que priva es la conciencia de que el sermón es un evidente espectáculo para entendidos, un lujo del espíritu. No parece estar previsto otro tipo de interlocutor*[144].

Pero que el estilo culterano de Espinosa Medrano no nos engañe. Este era un pensador platónico profundo. Consideraba que el símbolo, el emblema o el jeroglífico formaban parte de un lenguaje divino superior a todo discurso racional humano capaz de comunicar a los hombres las ideas transcendentes en la mente de Dios[145]. Su afición por la metáfora y la alegoría lo llevaron a beber de las fuentes sapienciales de la antigüedad clásica y medieval: la mitología, la fábula pagana, la astrología, los bestiarios medievales y la alquimia. Y si bien concede que las fábulas y los mitos paganos son una *patraña del Gentilismo*, añade que esta *profana erudición* debía ser puesta al servicio de los intereses de su Señora dama: la oratoria sagrada[146]. *Aunque con las fábulas no probamos nada*, admitía, *explicamos mucho*[147]. *Nunca me empeño yo en profanidades*[148]. En realidad, su método de lectura simbólica era tan antiguo como la Iglesia: la mejor vía para desterrar un culto pagano era cristianizándolo, transformando las celebraciones a la diosa Ceres en la fiesta de la Purificación de la Virgen María[149].

Espinosa Medrano pone a prueba la coherencia de su pensamiento simbólico impregnando sus sermones con profundos contenidos profético-apocalípticos. En 1684,

▲ Fig. 39. Escritura con enigmas y jeroglíficos. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Museo Regional del Cusco.

durante las fiestas al *Corpus Christi* en la Catedral del Cusco, advierte: *Fue la Religión Mosaica la Noche figural, á cuyas obscuridades de enigmas, y Proféticas tinieblas avia de suceder el clarísimo día de la Ley de Gracia*[150]. Con el cristianismo se cumplían de manera misteriosa todos los antiguos vaticinios de los profetas hebreos, incluyendo la defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Su profetismo era inseparable de su tomismo. En tiempos de la Contrarreforma, predicaba Espinosa Medrano, el tomismo se había convertido en el mejor antídoto contra el Protestantismo[151] combatido por la monarquía hispana. En los escritos de Tomás estaban previstos los argumentos doctrinales para combatir y *derrocar* todas las herejías presentes y futuras: *adivinaron las rebeliones, que avia de suscitar la perfidia, y antes que naciesen en el mundo, antes que las conociesse su siglo, las tuvieron proféticamente previstas, destrozadas, extinguidas*[152]. Luego de su muerte, Tomás fue aclamado como el *Oráculo de la Divina Sabiduría*[153] en los siete Concilios Universales celebrados por la Iglesia católica. Gracias a su obra, la Iglesia oriental se reconcilió con el misterio trinitario en el Concilio de Florencia; y, al leerla, los padres griegos dejaron de tildar a la Iglesia Romana de *bárbara*[154]. *La Iglesia universal traduxo mucha doctrina suya en dogmas de Fé, para que los Fieles la creyesen*[155]. Gracias al *Ángel de Aquino* la Iglesia había podido conocer *los mas retirados arcanos del corazón de Dios* y tener acceso a misterios divinos que los *Angeles, y Celestiales Inteligencias aprendieron por la Iglesia, y de la Iglesia nuevos, y variados misterios de la oculta Sabiduría de Dios, de que no tenían revelación en el Verbo, ni fuera de él*[156]. Creencia que explica la iconografía difundida en Quito de Santo Tomás predicándo a los ángeles.

¿Sería esta vena profética ortodoxa el factor determinante que ayudaría a convertir *La novena maravilla* en una suerte de manifiesto político-religioso del seminario antoniano? ¿Qué mensaje quiso transmitir Agustín Cortés de la Cruz a sus lectores europeos y americanos al seleccionar y publicar sólo los sermones del Lunarejo donde se exaltaban los cultos religiosos habsbúrgicos a la Inmaculada y a la eucaristía? La mira pacificadora de *La Novena Maravilla* está fuera de dudas. Los sermones de temática inmaculista, algunos de ellos basados –como veremos– en las doctrinas de Duns Scoto, satisfacían los ánimos de los franciscanos y los jesuitas más exigentes. Los sermones eucarísticos rescataban el gran legado doctrinal del Doctor Angélico y las oraciones a los santos exaltaban los ideales de la Contrarreforma y su renovado interés por la Iglesia primitiva.

En sus panegíricos a Santa Rosa de Lima y al apóstol Santiago el Lunarejo concilia los intereses criollistas con los peninsulares dentro de una agenda imperial escatológica, providencialista. Incluso se autoproclama como el primer cantor culterano de santa Rosa: *juzgo, que soy el primero, que cito Autor Clásico en elogio de Rosa, que no sea Escritor de su vida*[157]. Y lo hace para exaltar a la tres veces coronada ciudad de los Reyes cuando exclama con atrevimiento: *Lima le dará* [a Roma] *Rosa que equivalga, emule y contrapese* [a San Pedro y a San Pablo], [a] *essas dos mas ínclitas Cabeças del Cristianismo: con solo Rosa blasonara el Perú tanto como todo el Mundo con sus Apóstoles*[158]. Pero también reivindica el destino profético e imperial de la ciudad del Cusco. Cuando rememora la temprana aparición de Santiago en la antigua capital del imperio inca, se identifica abiertamente

con aquellos españoles que el apóstol defendió contra los ejércitos del Inca Manco II: *digo, que es Santiago vibrando aquel relámpago por estoque en esta Plaza de nuestro Cuzco, quando en la conspiración universal de este imperio, su Rey, el Hinca Manko el Segundo, nos sitiava a muy pocos, y derrotados Españoles con trescientos mil combatientes*[159]. Nadie podía competir con este *Marte Apostólico que entra, rompe, embiste, hiere, mata, corta, destroza, derriba, asuela, pasma, aturde, atropella, y en miserable fuga escapen del estrago quantos anublar (sic) pretenden las glorias de nuestra España*. Dios hablaba a favor de España con voz de trueno *para que el Mundo entienda, que este Trueno es quien mejor les intima la voz de Dios, y que rayó el mas feliz auspicio de sus victorias, y prosperidades. Digalo, no solo ya el Mundo hasta aquí en todos conocidos; pero aun el de la Antigüedad, ignorado Orbe nuevo, (que vulgarmente llamáis Indias)*[...]. *Hasta acá resonó, hasta nuestro Cuzco los ha guiado, seguido, acompañado este Divino Trueno*[160].

40

El Lunajero, sin embargo, le da un giro criollista a su sermón cuando menciona que estas *ilustres proezas* de Santiago daban cumplimiento a los vaticinios de Abdías. Este profeta hebreo había asegurado que Jerusalén se trasladaría (*transmigratio*) a *Sepharad* –España– en el Bósforo, cuando estuviese en posesión de las ciudades del sur. En 1589 Fray Luis de León hizo célebre esta interpretación profética cuando publicó su largo comentario latino *In Abdiam* vinculando a Jerusalén con España y el Nuevo Mundo, en especial con el Perú[161]. El Lunajero utiliza la misma profecía para convertir al Cusco en una nueva Jerusalén o en la más *famosa Metrópoli de las Ciudades del Sur, Corte Augusta del mas estendido Imperio, que rodeó jamás el Sol, Regia Cabeza de los Pueblos, y gentes del Austro, moderna Roma de mayor Mundo, que el Antiguo*[162].

Pasemos ahora a analizar las concordancias o la influencia recíproca entre la iconografía religiosa del sur andino y los sermones del Lunarejo.

Espinosa Medrano y la pintura cusqueña

Como ex alumno de los jesuitas, es muy probable que Espinosa Medrano se formara con el manual de humanidades *Ratio Studiorum* (1599) del padre Claudio Acquaviva, donde el aprendizaje del arte de la retórica incluía la composición e interpretación de jeroglíficos, emblemas y enigmas (fig. 39)[163]. Siguiendo la tradición innovadora de los predicadores culteranos barrocos, en distintas ocasiones Espinosa Medrano se valió de emblemas, blasones e insignias simbólicas para ilustrar sus lecciones morales; incluso describía pinturas que tenía frente a sí y que le servían de guías visuales para sus oyentes[164]. En pleno sermón se detenía y comentaba un emblema de Alciato[165] o describía las escenas esculpidas sobre el escudo de oro de Eneas, donde se ven los triunfos de Augusto César, sus batallas contra Cleopatra y Antonio, por no mencionar los *brillantes dibujos* al buril de dioses egipcios y romanos[166]. Utilizaba los emblemas regio políticos (1653) del humanista español Juan de Solórzano y Pereira (1575-1655) para contrastar los imperios de reyes efímeros con el poder absoluto de Dios, quien creó el mundo como jugando con una pelota[167] (fig. 40). El 9 de diciembre de 1656, probablemente frente al célebre lienzo de Bernardo Bitti conocido como la *Virgen del pajarito* –de propiedad de los jesuitas y hoy en la catedral del Cusco (fig. 41)–, Espinosa Medrano exclamó:

▲ Fig. 40. La creación del mundo como un juego divino. Grabado emblemático regio político de Juan de Solórzano y Pereyra. Edición madrileña, 1653.

▶ Fig. 41. Bernardo Bitti. La Virgen del pajarito. S. XVII. Catedral del Cusco.

41

Mirad al Niño Dios, que agarrado se tiene el paxarito en las manos, que aquello mas es mysterio de la inspiración, que antojo del pincel, que si el paxarito, que bolo fugitivo fue symbolo de la virginidad, en manos de nuestro Dios vive segura la de Maria, sin riesgos de ausentarse, sin peligros de bolar [...]. *En las manos de Dios están las dos fuertes de su Madre, las dos fortunas de su Esposa, La Virginidad, y la Fecundidad; la Pureza y la Maternidad* [...]$_{168}$.

Si la pintura ejercía tanta influencia en los sermones, hay que pensar en una posibilidad aún no investigada: la influencia de estos en la pintura. Habiendo sido *La novena maravilla* una herramienta *ideológica* de persuasión a favor del seminario antoniano, no es de extrañar que sus sermones, forjados con eruditas *figuras* retóricas visuales, *exempla* y jeroglíficos *moralizadores* provenientes de los tratados de emblemática renacentista y barroca, proporcionaran las pautas alegóricas para nuevos ciclos iconográficos andinos. Incluso ciertas composiciones pictóricas que han sido inter-

▲ Fig. 42. San Antonio Abad polemizando con los arrianos frente al emperador Constantino el Grande. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Iglesia de San Antonio Abad, Cusco.

pretadas como expresiones artísticas *sui generis* andinas vinculadas con el *movimiento nacional inca*, en realidad parecen recoger y aludir a pasajes concretos de *La novena maravilla,* dando la impresión de que se trata de fragmentos pintados de sus sermones. Analicemos, a continuación, algunas de estas concordancias y sutilezas iconográficas.

San Antonio Abad y la Quinidad divina

No fue accidental que el primer seminario fundado en la ciudad del Cusco estuviese bajo la advocación de San Antonio Abad (251-356 d.C.). Una escena en la serie dieciochesca cusqueña de la vida de este santo ermitaño existente en la antigua capilla del seminario, da la clave para comprender la devoción al santo patrono de esta casa de estudios (fig. 42). El lienzo ilustra un incidente histórico que, según San Atanasio (295-373), aconteció en el año 335 d. C.. Este obispo ortodoxo es quien le

solicita a San Antonio que interrumpa su vida de aislamiento y oración en la montaña para bajar a Alejandría a polemizar con Arrio (256-336), un famoso presbítero de aquella ciudad, que en el año 319 había iniciado una feroz controversia sobre la Santísima Trinidad. En la pintura cusqueña la polémica entre San Antonio y Arrio transcurre en presencia del monarca Constantino el Grande (m. 337). En aquella se resalta cómo mientras el virtuoso ermitaño predicaba bajo la inspiración de la paloma del Espíritu Santo, Arrio y sus discípulos estaban bajo el influjo del demonio, que en forma de un dragón infernal, les soplaba ideas al oído.

En los sermones que le dedica al patrono del seminario cusqueño, Espinosa Medrano menciona en diversas ocasiones este certamen en que San Antonio, como un nuevo Hércules, cercena las siete cabezas de la serpiente arriana. Remarca que *a petición de toda la Cristiandad, rogado de los Obispos, y Clero baxó a Alexandria* [y] *alli públicamente condeno la heregia Arriana, predicando, y enseñando la consubstancialidad del Verbo con su Coeterno Principio*[169]. San Antonio arremete contra el arrianismo como si este fuese *la última herejía precursora del Anticristo*[170] y, según Espinosa Medrano, de su escuela eremítica saldrían San Basilio, San Jerónimo, San Agustín *y el numeroso gremio de Anacoretas. Aquí tomaron el puntero los Brunos, los Norbertos, los Domingos, y Franciscos; de aquí empeçaron a deletrear el desprecio del mundo, la clausura monástica, la descalces religiosa, la austeridad penitente*[171]. El Lunarejo remarca que la herejía arriana estaba cifrada en el Apocalipsis. Era aquel dragón infernal visto anticipadamente por San Juan Evangelista, que perseguiría a la Mujer vestida de Sol que corre al desierto para refugiarse y ser protegida por San Antonio: *Essa Mujer es la Militante Iglesia* [...], *el Dragon la infernal Serpiente, que la persiguió siglos enteros: la boca del Dragon fue el Heresiarca Arrio, que abierta en el mundo lanço las ponçoñosas olas de su perfidia, con que casi inundó a toda la iglesia*[172]. Pero, ¿qué contenía el arrianismo del siglo IV que a finales del siglo XVII seguía preocupando tanto a Espinosa Medrano? ¿Cuál era aquella doctrina tan perniciosa que había tenido el poder de quebrar la unidad del imperio romano y divorciar a Roma de las iglesias orientales?

El arrianismo adquiere su verdadera dimensión política después que Constantino el Grande –el primer emperador romano en abrazar la fe católica– proclama el cristianismo como la religión oficial de su imperio. Arrio había predicado públicamente que sólo Dios Padre era eterno y sin origen, mientras que el Hijo –el Verbo o el *Logos* divino– era jerárquicamente inferior al Padre y había sido *creado de la nada*. Esto hizo que San Atanasio en su *Historia Arianorum* mencionase con ironía que los arrianos *no tenían a otro Rey fuera del César*. Negaban la divinidad del Hijo de Dios, porque para ellos sólo Constantino era su *Emperador Eterno*[173]. Arrio, al igual que otros pensadores que intentaron comprender la Trinidad cristiana con esquemas mentales clásicos, o con nociones helénicas sobre la monarquía divina[174], asumió la idea de que el emperador, y no los obispos, era quien encarnaba a la *Ley animada* o al *Logos eterno* (*Logomimesis*). La tradición imperial únicamente permitía que los

▲ Fig. 43. Trinidad antropomórfica en la que el Sol, el Cordero y la Paloma del Espíritu Santo diferencian a las tres personas divinas. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Museo Regional del Cusco.

▶ Fig. 44. Las dos naturalezas de Cristo –divina y humana o eucarística– y la Inmaculada como la Virgen de Copacabana. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Colección particular.


A La Badolsa El Sa n. Sacra de L A
E la Lim Pea Señora nuestra cu Pac
ana In mandad de Pe ada excel
Amen

44

45

46a

46b

reyes divinos fuesen aclamados como el *Señor del Ser*, el *Sol Divino* (*Helios basileus*) o el Pastor cósmico que sostenía la armonía del universo[175].

Las consecuencias del arrianismo imperial no se hicieron esperar. Durante la famosa controversia iconoclasta bizantina (724/726-843 DC), los emperadores mandaron destruir todos los iconos de Cristo, de los apóstoles y de los santos. Para los teólogos arrianizantes, el monarca ungido y su imperio eran la única posible representación *visible* de la *civitas Dei* sobre la tierra[176]. La Iglesia romana –enemiga de someter los derechos de Dios a las prerrogativas imperiales– defendió la postura católica proclamando la consubstancialidad del Padre y del Hijo. Para ella, sólo el Cristo histórico era el verdadero Rey Eterno, el rey de reyes. Y, por eso, era a través del ritual de la eucaristía que los obispos, como sucesores espirituales de los apóstoles, renovaban diariamente en la Iglesia su alianza con el Cristo del Calvario. Este se hacía presente en el sacrificio incruento del altar y, mediante la comunión, la *Ecclesia Spiritualis* participaba en la inmortalidad de su cuerpo resurrecto.

La España barroca de tiempos del Lunarejo tenía profundos motivos para sentirse inquieta con el arrianismo. Desde el siglo XVI había reaparecido el fantasma de Arrio en los debates religiosos entre cristianos, moros y judíos[177]. Por si fuera poco, la incertidumbre religiosa que caracterizó a los siglos siguientes hizo pensar al resto de Europa que todos los españoles eran conversos, *cristianos nuevos* o heterodoxos. En respuesta a ello la monarquía española defendió la *ortodoxia dogmática* –el culto a la Trinidad y a la Eucaristía– casi como un *asunto de honor nacional*[178]. Llama la atención, en este contexto, que de todas las variantes iconográficas virreinales de la Santísima Trinidad, la más representada en las iglesias del sur andino desde mediados del siglo XVII fuese precisamente la Trinidad antiarriana, concebida como tres Cristos entronizados, con rostros idénticos y portando tiaras papales o coronas imperiales (fig. 43, véase también figura en la pág. 39). En algún momento se pensó que esta iconografía era una invención americana, pese a existir versiones europeas anteriores. Esta iconografía sería cuestionada entre 1786 y 1787 –más no condenada– por la Inquisición española[179]. Se trataba, en realidad, de una herencia tardía de la polémica entre arrianos y ortodoxos.

Así lo demuestra Ernst K. Kantorowicz al estudiar el trasfondo teológico de las trinidades antropomorfas bizantinas, incorporadas al arte europeo occidental durante la reforma canónica del siglo XI. La tradición de pintar al Padre y al Hijo en un mismo trono provenía del salmo 109 de David, que había sido desde el siglo IV la manzana de la discordia entre ortodoxos y arrianos: *Siéntate a mi diestra en tanto que pongo a tus enemigos por escabel a tus pies*. Para los ortodoxos este salmo sustentaba la igualdad del Padre y del Hijo, concepto que sería plasmado dogmáticamente en el *Credo* católico, en los Concilios de Nicea (325 d.C.) y de Calcedonia (450 d.C.). Los arrianos interpretaban este

◀ Fig. 45. La Quinidad de Winchester. Miniatura del *Officium Trinitatis*. S. XI. British Museum, Londres.

▲ Fig. 46. Monedas romanas de oro:
a) Moneda romana de 364 d.C. donde figuran los emperadores Valensio y Valentiniano compartiendo un mismo trono político.
b) Moneda romana de 338 d.C. Aquí figuran Constantino II (al centro) con sus hermanos Constante y Constancio.

salmo de otro modo. Si el Padre Eterno ordenaba al Hijo sentarse a su diestra era, porque el que daba la orden era superior al que la recibía. San Jerónimo refutaría el argumento con una sutileza teológica: el mandato del Padre no estaba dirigido al Verbo (*Logos*) Eterno –a la Segunda Persona de la Trinidad idéntica a sí misma– sino al Jesús humanado, crucificado en la cruz y glorificado a la diestra del Padre.

Un manuscrito del siglo XI encontrado por Kantorowicz en Winchester (Inglaterra), muestra cómo la iconografía de los Cristos entronizados fue específicamente ideada para combatir al arrianismo (fig. 45). El Hijo –como en el salmo de David– aparece sentado a la diestra del Padre. Ambos presentan el mismo rostro para ratificar su igualdad, pero ahora comparten el Trono divino con la Virgen María, quien tiene a la paloma del Espíritu Santo sobre su cabeza y al Niño Jesús en brazos. El mensaje es claro: el Cristo *Logos* –la Segunda Persona de la Trinidad– tiene dos naturalezas, una humana (asociada con la Virgen) y otra divina (idéntica a la del Padre). Bajo el Trono de Dios está Satanás como escabel a sus pies y, en las fauces mismas del Infierno, yacen Arrio y Judas. Esta *Quinidad* de Personas Divinas corregía la Trinidad antropomorfa de los Cristos idénticos en un asunto medular: diferenciaba entre la *humanitas* y la *divinitas* de Cristo. Al hacerlo podía remarcar tanto su función de *rex* como de *sacerdos* o de Cordero Inmolado. La imagen del Trono imperial con tres emperadores ataviados con trajes litúrgicos –el *synthronismoi*– provenía de la numismática romana tardía (fig. 46a, b), y difícilmente resumía las complejidades teológicas del debate[180]. La incorporación de María y el Niño a la Trinidad comunicaba un mensaje adicional: la Madre de Dios era la destructora universal de la herejía y por eso tenía a Arrio sometido bajo sus pies[181]. En resumidas cuentas, de la controversia arriana se derivaron dos cristologías o teologías políticas opuestas e irreconciliables: una que sometía la Iglesia al *regnum* o al emperador, como pensó Arrio, y otra que subordinaba todo poder secular o imperial (*potestas*) a la autoridad espiritual (*auctoritas*) de la Iglesia, como pensó Roma.

Con sus sermones inmaculistas y eucarísticos, el Lunarejo rechaza las *blasfemias* de Arrio con un serie de metáforas teológicas barrocas. Es de especial interés su explicación sobre la media luna que lleva la Inmaculada bajo sus pies, como emblema máximo de la Encarnación de Dios:

> *Antes de aver Encarnado el Verbo, Luna fue aquella vacia, reciente imperfecta, cuyas dos puntas, ó extremidades; esto es, la humanidad, y la Divinidad quedavan tan distantemente separadas, con tal encuentro divididas, que ningun poderio natural, ó criado pudo juntarlas* [...]. *Pero llegó en Maria á su plenitud la Luna* [...]. *Y al juntarse essos extremos, precedió la lluvia, cayó el rozio de las nubes, unieronse las puntas reñidas.*

En las entrañas de la Virgen se formó el Pan de Vida; un manjar de oro espiritual superior al que producen los alquimistas o los mas doctos Medicos de la Escuela Chimica[182].

La pintura barroca cusqueña y altoperuana amplió y desarrolló las mismas ideas teologícas e iconografícas antiarrianas. Una pieza dieciochesca labrada en piedra de Huamanga da la nueva versión hispanoamericana del salmo 109 de David (fig. 47): muestra al Padre Eterno como un pontífice romano. Su Hijo, sentado a su diestra, es el Emperador. Ambos apoyan un pie sobre el orbe. Estamos, sin duda, ante la visión medieval del supremo jerarca de Roma formulada durante la gran reforma canónica del siglo XI que, tras la *contienda de las investiduras*, terminó por concederle todas las prerrogativas, títulos, funciones y símbolos que, hasta ese momento, había ostentado el emperador cristiano. A fin de mostrar la superioridad del Papa frente a sus

► Fig. 47. El Hijo a la diestra del Padre. Representación del Salmo 109 de David. Anónimo. Piedra de Huamanga. S. XVIII. Colección particular.

47

vasallos se le comparó con el Sol y al emperador con la Luna. Se colocó una corona sobre su tiara, se le vistió de púrpura (*cappa rubea*), se le cantaron aclamaciones como al emperador (*laudes*), se organizó su corte como la de un príncipe secular y se le dio el título de *vicarius Christi* o *verus imperator* para establecer una relación feudal con los príncipes seculares[183]. Nada más antiarriano, en este sentido, que la representación barroca de la Santísima Trinidad como tres pontífices romanos entronizados. Este imaginario político les permitió a los juristas españoles –como ya lo hemos mencionado– defender el Real Patronato con argumentos gibelinos o monárquicos dentro de una teología política guelfa o papal.

La Trinidad antiarriana aparece reiteradamente como un corolario de la Eucaristía y de la Inmaculada Concepción. En algunos lienzos se la muestra sobre el altar para establecer un nexo entre el cuerpo de la Segunda Persona, sentada a la diestra del Padre, y las especies sacramentales (fig. 48). Se trata de una interpretación plástica y teológica del milagro de la *transubstanciación* o de la presencia *real* de Cristo en la *Sagrada Forma*. En el lienzo se ve al rey David tañendo un arpa y a Santa Ana tocando el órgano al son de la alabanza angélica. Esto podría ser una referencia a la conocida visión de San Ignacio de Loyola, el cual al celebrar el divino sacramento, veía a la Trinidad sobre el altar y escuchaba a los coros angélicos[184].

Otras composiciones cusqueñas reformulan explícitamente la antigua *Quinidad* medieval (fig. 44). Bajo el trono celeste de los tres Cristos pontificales reluce la custodia con la Sagrada Forma, símbolo del Cordero Inmolado. A ambos lados hay dos hileras de santos que dan testimonio del Cristo eucarístico: los apóstoles y los fundadores de las órdenes religiosas. Un poco más abajo está la Inmaculada en su advocación a la Virgen de Copacabana, con el Niño en brazos. Dos ángeles arrodillados lo adoran con incensiarios en un acto de *latría*: están frente al Dios encarnado. A los pies del reclinatorio del altar, se ven la tiara papal y la corona imperial con sus dos vicarios en la tierra: el Pontífice romano y el Emperador hispano, ambos sumisos ante el Rey de Reyes en el Cielo. En un primer plano figuran los donantes mestizos, un cacique y su esposa, que ha sido borrada del lienzo.

La devoción a la Virgen María –*Palacio Real* o *Templo de la Trinidad*–, tan difundida en los círculos inmaculistas desde el siglo XV, incurrió en algunos excesos. Se ejecutaron representaciones que fueron prohibidas (fig. 49). Una de ellas mostraba a la Trinidad en el pecho de la Virgen, induciendo a pensar erróneamente que María era la Madre de la Trinidad o de tres Encarnaciones divinas[185]. En realidad ella era la Hija del Padre, la Madre del Hijo y la Esposa del Espíritu Santo[186]. Esta teología antiarriana expuesta en imágenes demuestra la vigencia en el Perú virreinal de viejas controversias teológicas euro-

▼ Fig. 48. La Trinidad y el milagro de la Eucaristía. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Colección particular.

▶ Fig. 49. La Virgen María como Templo de la Trinidad. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Colección particular.


AVE TEMPLVM TOTIVS SANCTISSIMÆ ET INDIVIDVÆ TRINITATIS

peas y sirvió, como aseguraba el Lunarejo, como el mejor antídoto contra la religión política del Anticristo.

El Anticristo y la Defensa de la Eucaristía

Uno de los motivos por los que el Lunarejo identifica a Arrio con el Anticristo es porque sus adeptos intentaron destruir el ritual católico de la Eucaristía, el sacramento fundacional de la Iglesia que al Final de los Tiempos cumpliría una función central. El Apocalipsis menciona que, para entonces, un ángel con su Trono en el Sol convocaría a todas las aves del mundo para que participaran de la última cena del Señor[187]. Durante la Edad Media se pensó que este versículo se refería al sermón que San Francisco de Asís predica a las aves[188]. Posteriormente, el jesuita Rafael de Bonafé (1606-1666) asevera que se trataba de un *jeroglífico* de la futura predicación universal del Evangelio. Por el ángel se entendía a los *Predicadores apostólicos* que recorrían el Oriente y el Poniente, y por las aves *a los pueblos gentílicos, esparcidos por estas remotas y bárbaras regiones,* invitadas a *gozar la cena grande, que Dios les tenía prevenida*[189]. El Lunarejo encuentra otro sentido a este versículo apocalíptico. Para él, aludía a la celebración universal del *Corpus Christi*, instituida por el Pontífice Urbano IV en 1264. El ángel solar no era otro que Santo Tomás de Aquino, gracias a quien,

> *la Iglesia Católica oy* [...] *passea* [a la Sagrada Forma] *públicamente por las Plaças; y pecho por tierra adoran su Trigo todas las hazes de sus hermanos, esse clamar emplaçando, y llamando á las aves del Cielo* [...] *a todos los Espiritus bolátiles , ó almas Espirituales* [...]. *Han de ser aves, que desprecian la tierra, que cruzen el ayre, que buelen al Cielo*[190].

Basado en las profecías de Daniel, San Vicente Ferrer popularizó la creencia de que los cristianos perseguidos por el futuro Anticristo celebrarían la sagrada misa en cuevas, desiertos o a escondidas. Predicaba:

> *Cuando el Angel Sant Gabriel le fabló de la tribulación del Anticristo, é cuando sería la fin del mundo, E dijo el Angel Sant Miguel á Daniel: El tiempo cuando el sacrificio que se dice continuadament en el altar de la Iglesia sea tirado, que se non dirá Misa entre los cristianos, salvo en las cuevas e en los desiertos, que la dirán ascondidament algunos. Mas cuando será tirado del altar que se non dirá la Misa, la abominación puesta estonce, pasará mil é doscientos é noventa dias, que son tres tres años é medio*[191].

En otras palabras, el ritual de la Eucaristía sería abolido durante el reinado del Anticristo. Razones poderosas inducían a pensar en ello. El Anticristo sería un descendiente de una de las tribus perdidas de Israel, la tribu de Dan, mencionada en el Antiguo Testamento. Así lo asevera una leyenda explicativa inscrita en el espléndido lienzo virreinal conservado en la iglesia boliviana de Caquiaviri. Lo muestra sentado en su trono de oro tras haber conquistado *al Oriente y al medio día* [el Perú] *y a todos los Reinos y Señoríos del mundo,* siendo adorado por judíos, moros e incluso un Inca que se distingue por su tocado imperial de plumas (fig. 50)[192].

No sorprende, en este sentido, que en la sesión 13, del 11 de octubre de 1551, el Concilio de Trento decretara que se celebrase el *Corpus Christi* como un *triunfo sobre la herejía*. España aprovechó esta ocasión para escenificar durante sus fiestas, la lucha entre moros y cristianos, librada en su territorio casi por ochocientos años. Actores cristianos disfrazados de moros, turcos o árabes escenificaban encuentros en los que intentaban impedir sin éxito que los españoles adorasen la Sagrada Forma[193]. En su enfrentamiento con la Iglesia católica, los moriscos españoles apoyaron la

▲ Fig. 50. El reinado del Anticristo. Anónimo, 1739. Iglesia de Caquiaviri (Bolivia).

Reforma Protestante y buscaron acercarse a las iglesias cristianas enemigas de Roma burlándose de la Eucaristía. Si el Creador del mundo podía transformarse, con *ziertas palabras latinas*, en *una oblea echa entre dos yerros*, ¿cómo un cura indigno tenía la fuerza para levantarlo con sus manos? Polemizaba un musulmán español del Siglo de Oro: *Si en la ostia está Dios, quando en las manos/ del sacerdote bil es levantada/ ¿quién tiene tanta fuerça en los humanos/ que sustente una carga tan pesada?/ Niegan esta invención los luteranos/ y por los más cristianos es negada/ arianos, calbinos, anabaptistas,/ y sólo la defienden los papistas*[194]. En sus *Discursos festivos* (1594) sobre el *Corpus Christi* sevillano, Reyes Messia de la Cerda ratifica la intención católica y combativa de esta celebración:

> *Esto pues considerado de nuestros católicos españoles, viendo la disolución, que en estos calamitosos tiempos los* [h]*erejes sacramentarios con sus falsas se*[c]*tas siguen, llorando esta infeliçidad, y movidos de christianissimo zelo, haziendo mas fuerza, donde* [h]*an sentido mayor resistencia destos infernales contrarios* [...] [h]*an procurado celebrar las fiestas de el Sanctissimo Sacramento con grandísimo excesso de primores y reguzijos para confusión de los malditos animos, que con dañados intentos procuran escureçer* [sic] *la gloria de tan alto misterio*[195].

En un auto sacramental de Calderón de la Barca (1600-1681) titulado *El nuevo palacio del Retiro* y escrito para ser escenificado en las fiestas madrileñas del *Corpus* de 1634, se defendía el mismo principio. En esta obra se describe el Buen Retiro como la nueva Jerusalén Celestial que no admite en sus recintos sagrados el ingreso de infie-

les. Durante la solemne representación del milagro de la transubstanciación, la Hostia desaparecía del escenario y el propio rey Felipe IV ingresaba en persona dentro de una torre. Sostenía una cruz en alto y recitaba para su selecto auditorio un parlamento que exaltaba su misión mesiánica y tutelar de este misterio divino[196].

Es muy probable que estos combates escenificados entre moros y cristianos en la fiesta del *Corpus* hayan dado origen a un tema iconográfico muy difundido en el sur andino: la *Defensa de la Eucaristía*. Existen diversas versiones cusqueñas de los siglos XVII y XVIII que desarrollan la misma idea central: el monarca hispano levanta su espada en alto en actitud de defender la custodia, la cual está colocada a su lado, sobre una columna o sostenida en manos de un santo, mientras que los enemigos de la fe católica intentan derribarla (figs. 51, 52, 53). En la versión de la iglesia de San Pedro de Lima se ha añadido a esta composición convencional la figura alegórica de la Fe (abrazada de la columna central) y la de Santo Tomás de Aquino, el gran expositor de este misterio. En otro caso, con una clara intencionalidad criollista, es Santa Rosa de Lima –la única santa del siglo XVII, junto con Santa Clara de Asís en ser repre-

◀ Fig. 51. Defensa, de la Eucaristía con Santo Tomas de Aquino. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Iglesia de San Pedro, Lima.

▲ Fig. 52. Defensa de la Eucaristía con Carlos IV. Anónimo. S. XVIII. Museo de Charcas, Bolivia.

▶ Fig. 53. Defensa de la Eucaristía con Santa Rosa de Lima. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Colección particular.

sentada con la custodia en las manos– quien sostiene el ostensorio que el soberano hispano defiende del moro. Otro lienzo en el Museo de Charcas (Bolivia) añade nuevos elementos. La Iglesia está personificada por una figura femenina sentada sobre las nubes en el Cielo. Sostiene una custodia en forma de sol radiante. En un primer plano están Carlos IV con cetro y capa de armiño, custodiado por una figura femenina de rostro angélico que sostiene su bandera y escudo, y el rey moro con otra figura femenina tras él. Esta tiene cabeza bifronte de mujer por delante y de lobo por detrás– y patas de cabra. Sostiene la bandera con tres medias lunas y un libro abierto sobre el que se ve un alacrán. Entre los dos potentados se halla la columna donde reposa el libro cerrado del Apocalipsis con sus siete sellos. El rey moro simula estar a punto de desenvainar la espada y la defensa de la Eucaristía aparenta ser una de las señales que iniciarían la apertura del libro del *Final de los Tiempos.* Al fondo, la batalla entre moros y cristianos parece haberse iniciado.

54

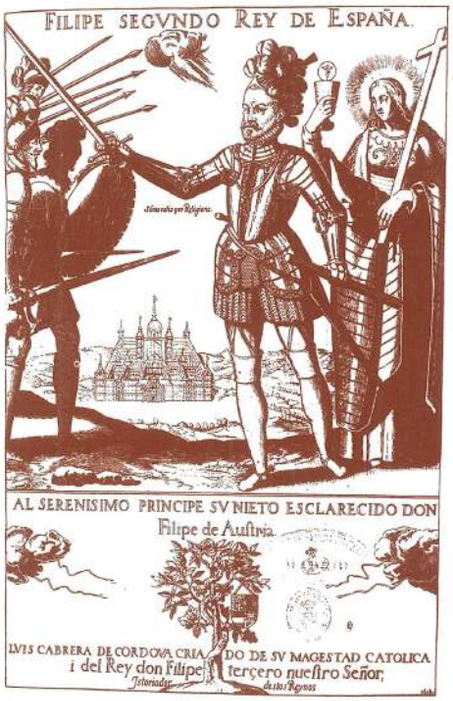
◀ Fig. 54. Los herejes y turcos atacando a la Sagrada Forma. Grabado de Bolswert en la *Via vitae aeternae* (Amberes, 1620) de Antonie Sucquet S.J.

▼ Fig. 55. Felipe II defendiendo la Fe. Grabado de Pedro Perret, 1619.

▶ Fig. 56. El Corpus Christi. Detalle. Altar efímero escenificando la defensa de la Eucaristía. Atribuido a Basilio de Santa Cruz Pumacallao. Óleo sobre lienzo. S. XVII (tercer cuarto). Museo de Arte Religioso, Cusco.

No se puede adjudicar a la inventiva indígena composiciones iconográficas que tienen claros antecedentes europeos. Héctor Schenone ha identificado un grabado de Juan De Noort que sirvió de doble portada a la *Instrucción de eclesiásticos* (Madrid, 1630) de Martín de la Vera. Aquí se ve al rey Felipe III luciendo una coraza y con la espada en alto. Sobre una alta columna están el cáliz y la hostia luminosa. Detrás de esta escena, figurada en un balcón abalaustrado, se divisa la campiña donde libran batalla los moros y cristianos[197]. El monarca hispano también aparece como un celoso *Defensor Fidei* en el frontispicio grabado por Pedro Perret para el libro *Felipe Segundo Rey de España*, escrito por Luis Cabrera de Córdoba y publicado en Madrid en 1619. Composiciones semejantes se utilizaron para las meditaciones ignacianas. En el libro de Antoine Sucquet S.J. titulado *Via vitae aeternae,* publicado en Amberes en 1620 e ilustrado con grabados de Boetius Bolswert (1580-1633?), un grupo de herejes y turcos ataca con flechas y arcabuces a la Eucaristía, custodiada por la figura alegórica de la iglesia y sus representantes espirituales y políticos (figs. 54, 55, 56).

En los altares efímeros construidos para las fiestas barrocas virreinales también se encuentra la *Defensa de la Eucaristía.* En la serie del *Corpus* pintada para la parroquia de Santa Ana del Cusco vemos uno de aquellos con el joven rey de España Carlos II (1661-1700), espada en mano, defendiendo la custodia de oro colocada sobre una columna, a cuyo pie descansa el orbe del mundo. Al lado opuesto está el moro infiel intentando derribar el ostensorio con una cinta de seda. (fig. 56). Ante este altar desfila el curaca Baltasar Tupa Puma vestido de inca. Lleva la cabeza descubierta en señal de respeto y sumisión a la Sagrada Forma, y su criado, que va delante suyo, porta su corona imperial o *mascapaicha.* Esta representación no se trató de un caso aislado. En 1720, durante las celebraciones del *Corpus* en la Villa imperial de Potosí, se levantó otro altar efímero. Era triangular, con arcos y frontales de plata, y estaba adornado con follajes y ricas sedas. En sus gradas se colocaron niños vestidos de salvajes con tocados de plumas,



55

56

y en el medio, debajo de la cúpula principal, estaba un tabernáculo dorado con un cristalino espejo de extraordinaria grandeza, y allí la custodia del Señor, al lado derecho una imagen del señor Felipe V, que Dios guarde (con rico vestido y joyas de pedrería muy preciosa, con espada en la mano derecha y con la siniestra tomando el viril defendiendo la fe), al lado izquierdo el turco como opuesto (también arreado de joyas y piedras preciosas [...][198].

En 1666 el Santo Oficio de la Inquisición de Lima recibió noticias del fallecimiento del rey Felipe IV, y de cómo las autoridades civiles y religiosas habían celebrado sus exequias *con tanta pompa y solemnidad, que se tiene por cierto que en parte ninguna de Europa se ha hecho con mas ostentación y aparato*. Por hallarse su capilla en mal estado y no queriendo ser aventajado en las celebraciones por ninguna otra iglesia, el 28 de setiembre de 1668 el Santo Oficio utilizó la del Monasterio de la Concepción para construir allí su altar efímero conmemorativo. Sobre varios cuerpos se colocaron *escudos de las distintas provincias de la monarquia, i tenía en el centro una esfera que representaba el mundo, con un sol eclipsado en el signo del león* [...]. *Colocóse la estatua de Felipe sobre el mundo, alta de mas de dos varas, representando al difunto soberano, armado de punta en blanco, ceñida la celada con una riquísima corona de oro de martillo, adornado de plumas negras i blancas, sustentando en el brazo izquierdo una media columna de jazpe, en cuyo estremo se veía un cáliz de oro con una hostia de plata, i en su mano derecha, una luciente espada, como amparando la columna, en demostración de su gran celo en defensa de la fe*[199].

El Lunarejo debió estar familiarizado con este tema pues le sirvió de base para su *Sermón a las Exequias de don Felipe Quarto, Rey de las Españas, nuestro señor. Año de 1666*. Este sermón da las claves para pintar al rey defendiendo a la eucaristía y explicaría la popularidad en los Andes de una iconografía que escasamente llega a Nueva España[200]. Espinosa Medrano exalta a Felipe IV como

> *el Augusto, el Piadoso, el Vencedor, Padre de la Patria, Delicia de los hombres, Esplendor de la Cristiandad, Campion de la Iglesia, Honra del Mundo.* Este rey hispano es el *Leon Austriaco* [...] *en cuyos ultimos rugidos no se oyó mas que encargar el culto de la Eucaristía, a su descendencia todo fue recomendar la veneración del Augustissimo Sacramento, blason antiguo que eternizo Rodolfo el Grande en la Casa de Austria.*

Se refería a una historia legendaria. Hacia 1264 un sacerdote le había vaticinado al conde Rodolfo de Austria (1218-1291) –fundador de su dinastía– que mientras su casa real persistiese en venerar a la Sagrada Forma, dominaría al mundo entero hasta el Final de los Tiempos[201]. Espinosa Medrano retoma la idea:

> *No faltara jamás el Cetro de la linea de Filipo en España. No cessaran caudillos Católicos de su prosapia* [...]. *Continuándose entronizada posteridad Austriaca, hasta la fin de los siglos* [...]. *Hasta la segunda venida del Mesias se ha de Coronar Austria de Castillos, y Leones. Pues porque? El Tema lo va diciendo:* [...] *Lavará su túnica en vino, y su manto en la sangre de la uba, y es que en las Sagradas letras por el manto se significa el Reyno* [...]. *Pues si el manto de Filipo ha de lavarse en vino, es dezirnos que su purpura se ilustra, y enroje con el vino Eucaristico, y que su Monarquia se perpetuará por la sangre de la uba* . Luego concluye: *No niego yo que los demás Reyes Cristianos tienen gran parte en este zelo* [por venerar la Eucaristía] *pero Filipo no se contenta con su fee* [él era todo] *ojos, todo vigilancias atendia a su culto con el cetro, con la magnificencia, con la espada.*

▲ Fig. 57. Personaje alegórico cuatricéfalo asociado con las cuatro estaciones y los vientos, con la muerte y la cosecha. Detalle de la Gloria. Atribuido a Tadeo Escalante. Fines del S. XVIII y comienzos del S. XIX. Iglesia de Huaro, Quispicanchi, Cusco.

El Lunarejo ve en los vientos naturales de la tierra una personificación de las fuerzas del bien y del mal. Esto no era insólito (fig. 57)[202]. En la mitología clásica Boreas, el viento, mata de celos al joven Jacinto que amaba al dios Apolo[203]. Para el Lunarejo los nórdicos aires helados del *Bóreas* o del *Aquilón* encarnaban el poder destructor del Anticristo, el *principe tenebroso de las sombras* que soplaba *furioso crueles persecuciones en el campo de la Iglesia*[204]. *Tratando el Apóstol de cómo ha de fenecer la tyrania de el Ante-Christo en los ultimos parasismos del Orbe, dize, que le tiene que matar su Majestad mismo* [...]. *Dárale muerte el Señor Jesús con el espíritu de su boca*[205]. Este aliento, decía el Lunarejo, se asemejaba a los aires apacibles del Sur o del Austro y personificaba los dones del Espíritu Santo. *Apartate, vete, sal de aquí frigido Aquilón; ven tu, Austro serenísimo, sopla penetrante las amenidades de mi huerto* (*Surge Aquilo, et veni Auster persla hortum mea*)[206]. *Vete, vete,* –clamaba la Iglesia, esposa de Cristo en el *Cantar de los Cantares– huye estrago de la Primavera, horror de los vergeles, cuchillo de las flores; Y ven tu, aspira tu, Favonio dulce, Aura sutil, Austro Soberano*[207]. Una y otra vez, el Lunarejo menciona el Templo de Salomón. Para protegerlo de los vientos helados del Aquilón, se había colocado la *Mesa de los Panes de la Propiciación* en la esquina norte de este recinto sagrado. Espinosa Medrano juega aquí con una especulación profética: los vientos benignos del Austro significaban el futuro imperio de la Casa de Austria que gobernaría la región meridional del mundo, la que protegería e impediría que los aires helados de la herejía hicieran caer el altar de Dios: *al Aquilón yaze la gran Casa de Austria, debaxo del Norte cae el Solar de los Rodolfos, los Carlos, los Filipos Austriacos* [...]. *Alli al Aquilón se me ponga la Mesa Eucaristica, alli al zelo, al culto, y a la piedad de Filipo* [IV] *estará siempre en pie* [...][208]. Felipe IV era el *Atlante de la Religión*, la *Columna del Cristianismo* y el *argos* predestinado que había cuidado la Mesa del Señor: *Juralo yo, que el Austriaco Leon de España avia de ser el Argos de essa Mesa, el zelador de esse Misterio, el centinela de essas Aras, á cuya voz, y á cuyo exemplo los demas Principes aprenden el culto, y se fervorizan a la defensa Católica de esse Misterio*. Los *monarcas extranjeros* emulaban su grandeza y habían sido invitados a defender con las armas el divino sacramento del altar. Pero sólo el *Leon de España*, y así se le muestra en la pintura cusqueña, empuñaba la espada en alto para proteger la Sagrada Forma que, como un Sol de soles, mantenía en eterna primavera el vergel de su Iglesia: *Ea levantaos Principes* [...]. *Arma, arma, arrebatad el escudo, embraçad la rodela. Como es esto? El escudo no mas? Pues, y la lança?* [...] *y la espada?* [...]. *Digoles* [...] *que empuñen las espadas, que desnuden los azeros, esso no, que la espada se quedó para el mismo Leon, el Leon es el que con el estoque defenderá esse Altar, y essa Divina Messa, no ha menester que otros Principes desembaynen donde está el León, que si esgrime la Real garra, desembaynará en cada uña un exercito* [...]. *El Leon basta, y sobra para la espada, el azero del Leon de España vale por quantos pueden vibrar los demas Principes*[209].

El huerto universitario de María

A inicios del siglo pasado, Felipe Barreda y Laos sostuvo que si Espinosa Medrano conoció la filosofía racionalista y las ciencias naturales de Descartes (1596-1650), Hobbes (1588-1679) o Newton (1642-1727), éstas no ejercieron ninguna influencia en su pensamiento. Sus sermones seguían enmarcados *dentro de los viejos torreones de la ciencia patrística, y exponía acerca de la formación del mundo, antiquísima doctrina medieval, inspirada en las Divinas Escrituras*. Siguiendo el Génesis, Espinosa Medrano se revelaba como un ortodoxo creacionista: describía el Espíritu de Dios moviéndose sobre la faz de las aguas y creando los cuatro elementos cosmológicos con los que formó la fábrica del universo[210]. Lo que no menciona Barreda y Laos es


COELVM
SERA
CHERV
THRO
DOMINA
VIRTV
POTES
PRIN
ARCHAN
ANGE
COELVM
PRIMVM
IX
SATVRNVS
VII
MARS
VENVS
VI
CLVNA
III
I
AGVA
VILITAS

58

▲ Fig. 58. Alegoría de la subida al Trono Divino con diagrama cosmológico de los cuatro elementos, planetas, cielos y jerarquías angélicas. Nótese a los niños nonatos sobre el Cielo cristalino. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Colección particular.

que el Lunarejo no era un caso aislado. En su *Teatro crítico universal* (1726-1739) el abad benedictino Benito Jerónimo Feijóo (1676-1764) reconoce que, pese al avance científico en varias universidades europeas, las españolas de inicios del siglo XVIII continuaban avalando la autoridad de Aristóteles para enseñar sus cursos de física y de ciencias naturales[212]. En el Perú, *todavía en 1789 los programas para los exámenes de Filosofía en la Universidad de San Marcos rechazaban las teorías de Descartes a favor del aristotelismo, y el sistema de Copérnico era admitido, a lo sumo, como hipótesis*[212].

Un lienzo cusqueño del siglo XVIII grafica, de manera excepcional, el universo geocéntrico medieval vigente en tiempos de Espinosa Medrano (fig. 58). En un primer plano se muestra una gran puerta (*porta augusta*) flanqueada por dos figuras alegóricas femeninas que representan la Caridad y la Fé. Pasado este umbral, una escalera de doce peldaños marca las etapas por las que atraviesa la mente en su ascenso místico al Trono Divino de la Trinidad y de la Virgen, situados en la cima del *Cielo Empíreo. Que inaccesible es el Trono de la Magestad de Dios! Que sublime, y alto está el Dosel de su grandeza! Si de coxin le sirven los mas ilustres Querubines* [...]. *Hijo ha de ser de Dios quien a la diestra de Dios ocupe silla, el lado de Dios solo le compete a su Primogénito* [...][213], exclamaba el Lunarejo. Efectivamente, a lo ancho y largo del lienzo se despliegan las jerarquías angélicas (Serafines, Querubines, Tronos, Dominaciones, Virtudes, Potestades, Principados, Arcángeles y Ángeles) mencionadas por Espinosa Medrano y provenientes del misterioso autor el pseudo Dionisio Areopagita (*circa* 450-520). Bajo ellas están el Cielo Cristalino y el *primum mobile* descrito por Aristóteles. Luego siguen los siete planetas del sistema geocéntrico de Tolomeo: Saturno, Júpiter, Marte, Sol, Venus, Mercurio, Luna y finalmente, la Tierra, compuesta por los cuatro elementos. La zona sublunar es el ámbito de la generación y de la corrupción, pero a pesar de ser el punto mas alejado del Trono de Dios es el centro espiritual del universo donde está ubicada la escalera para cruzar los cielos y llegar a Dios.

Si revisamos con detenimiento el inventario de libros del Lunarejo levantado a los pocos días de su fallecimiento[214], descubriremos que aparte de las obras de emblemática (Alciato, Covarrubias, Solórzano y Pereira) y teología mariana (Escoto, Amadeo) que poseía, Espinosa Medrano contaba con obras de filosofía escolástica que utilizaba para preparar sus sermones. Una de estas fue el célebre *Cursus Philosophicus* (1632) del jesuita español Rodrigo Arriaga (1592-1667), del que se imprimirían en el siglo XVII diez ediciones sucesivas: 1632, 1637, 1639, 1644, 1646, 1647, 1651, 1669, 1669[215]. Su autor Logroñez era un destacado miembro de la Compañía de Jesús, que se propuso articular para la Casa de Austria española el ambicioso programa cultural que sentaría los sólidos cimientos espirituales de la monarquía universal. Como el último gran defensor católico de la escolástica y de la filosofía tradicional de la Iglesia, al emperador hispano le correspondía –según Arriaga– convertir su imperio en un enorme jardín filosófico (*hortus philosophiae*) donde pudiesen renacer y florecer la verdadera lógica, física y metafísica de Aristóteles y Santo Tomás de Aquino[216].

Es muy probable que Espinosa Medrano compartiera esta visión escolástica de la enseñanza, pues en un sermón describe el claustro universitario jesuita de San Bernardo como el jardín florido de la Inmaculada. Así lo sostiene en su *Oración panegírica de nuestra Señora de la Antigua que celebro la universidad del Cuzco* en 1656. Se trataba de una advocación sevillana del *tiempo de los godos*. Durante la Edad Media, los moros arrianizantes intentaron borrar la prodigiosa imagen de la Virgen de la Antigua de la fachada de su templo, pero esta reaparecía una y otra vez para cifrar con este milagro el cumplimiento de una vieja profecía: *desde los abismos de la Eter-*

nidad Divina tiene deducida su antigüedad[217]. El Lunarejo apela al lenguaje simbólico del Antiguo Testamento para hacer notar que de todas las doncellas hebreas que vivieron en el Templo de Jerusalén, dedicadas al culto religioso, sólo la Virgen María –por su *santidad y pureza*– ingresaba al *Sancta Sanctorum,* a aquel inalcanzable umbral sagrado reservado exclusivamente para el Sumo Sacerdote. Había en esto una razón oculta. El traje pontifical del rabino, con túnicas de colores y piedras preciosas, representaba la suma de todas las perfecciones del universo y a María Santísima[218].

Valiéndose de esta metáfora Espinosa Medrano toma partido por la doctrina franciscana de Duns Escoto (m. 1308), contraria a la anti-inmaculista. La Virgen estaba predestinada *ab aeterno,* encarnaba la Sabiduría Divina y era la mediadora entre Dios y los hombres. En un arrebato de iluminación teológica y poética, el Lunarejo exclama:

> *Válgame Dios! Que por sola una Muger han tenido ser estos Orbes de diamante, de tantas gotas de oro salpicados, de tantos planetas assistidos, los elementos del mundo, los Coros, y Gerarquias de tanto Angel, las Naciones, y numero de tanto hombre, los casos, y circunstancia de tanta historia, las producciones, y mudanças de tanto siglo? Si señor, y nada de esto tuviera ser, nada de esto hiziera Dios, a saber, que no avia de criar a Maria* [...]. *Por la Sabiduría crió Dios Cielos y Tierra* [...]. *Por solo Maria que es toda la Sabiduría de el Mundo*[219].

En algunas alegorías franciscanas María es representada con el Niño Jesús en brazos venciendo al dragón infernal con una lanza que ella y el Niño empuñan. En el siglo XIX se censuró esta iconografía, pues sugería que el Niño requería de la intervención de su Madre para vencer al demonio[220]. Pero en estas composiciones también podían aparecer el Pontífice franciscano Sixto IV, San Francisco de Asís y Duns Escoto –todos defensores de la Inmaculada–, colaborando en arrojar a la herejía a la boca del Infierno (fig. 59). Espinosa Medrano visualiza y elabora la misma metáfora literaria para destacar la función salvífica de la Madre de Dios. Cuenta que

> *el Soberano Hercules Christo mamó los blanquíssimos almíbares de la Leche de Maria, para esforçar su valentia contra la venenosa Sierpe de el pecado y risueño y alentado desde los pechos de mama, embestirá al escamoso cuello del aspid* [...] *avia menester Divinizarse en los pechos de Maria, pues para triunfar de essos venenos mamó primero los dulcissimos néctares de su leche* [...] *Y si las gotas de la leche de [la diosa] Juno se transformaron en azucenas* [...] *los pechos de Maria* [...] *tambien distilavan en cada gota un jazmín, en cada nata una Azucena*[221].

La leche de María era el símbolo de la Sabiduría y por eso, argumentaba Espinosa Medrano, sólo de sus pechos podían nacer y alimentarse los doctores de la Iglesia. Gracias a la Virgen configuraban un hermoso *jardín de varias colores, una variedad florida de borlas insignes; y assi diremos, que Maria, como Soberana Juno, brindó su leche a Hercules Infante, para que en la nata de este néctar aprendiesse altísima Doctrinas y cursando las Escuelas de sus pechos, se graduasse de Doctor Sapientísimo* [...][222].

Este era para Espinosa Medrano, el origen mítico-alegórico de la Universidad jesuita de San Bernardo:

> *Pero como mamando el Sagrado Alcides, se le cayeron a Maria algunas gotas de científica leche en nuestra tierra, de ellas brotaron en esta Universidad las blancas açucenas de tanta borla Doctoral, los azules lirios de tanto Magistral bonete* [...]. *Esta es fiesta de Sabios, esta es celebridad de Doctores; y assi no*

59

parezca novedad, el que solemnizen los pechos, y vientre de Maria, Maestros en Artes, Doctores en Teología Sagrada. María era Maestra en Teología: porque explicando la Beatitud de aquel vientre, concluyó en Christo la verdadera humanidad [...]. *Graduada en Artes, o racional Filosofia* [...]. *Luego al vientre Soberano de Maria han de assistir festivos, Lirios Filósofos, Doctores Azucenas* [...]. *En señal, de que de los Celestes Lirios de su Virginidad, de los lacteos Jazmines de su fecundidad se corona tanto sabio, pues en vez de estas guirnaldas los corona el bonete florido de tanta borla*[...][223].

Como referencia puntual al *jardín universitario* de María, Espinosa Medrano cita una *hermosísima pintura* emblemática de Jacobo Casio.

Dos años después, es decir en 1658, Espinosa Medrano retoma las mismas ideas en otro sermón dedicado a San Antonio Abad, que predica en el seminario antoniano. Incide en el símil de María como la nueva diosa Juno, proveedora de la leche de la Sabiduría, y esposa de Júpiter, Cristo, el esposo del *Cantar de los Cantares*. En este sermón María es la llamada a hacer reverdecer los desiertos de Egipto: ella es la *nube fértil* profética y celestial que regaría los yermos inhabitables donde vivía San Antonio. A estos parajes se había referido el propio Jesucristo cuando declaraba: *Yo soy la flor del campo, yo la Açucena de los valles*. En los arenales de Antonio crecerían *vistosas flores, Violetas penitentes, Jazmines Anacoretas, Rosas Vírgenes, Claveles Mártires* [...][224].

Un misterioso pasaje del *Cantar de los Cantares* le permite hacer una aclaración puntual: *Indícame, amor de mi alma, donde apacientas, donde reposas en el mediodia*[225]. En el siglo IV la iglesia cismática de los donatistas empleó este versículo para fundamentar sus intenciones autonomistas y distanciarse de Roma[226]: *Deste Texto se ocasionaron los Donatistas a delirar predicando, que la Iglesia Católica residia legítimamente solo en su Africa, por que al medio dia del Mundo, o al Sur solo la África era indicada en este Oráculo por meridional*. Espinosa Medrano cita los escritos anti donatistas de San Agustín para demostrar que la voz *in Meridie* tenía múltiples lecturas. Sólo una de sus acepciones se refería al sentido geográfico arbitrariamente utilizado por estos sectarios porque *si algún lugar del mundo pudiera tenerse por lo que se llamó mediodía* [...] *África está en la parte meridional del mundo, pero hacia el ábrego, no hacia el sur, que es el verdadero mediodia. Alli, en verdad, el sol cumple el mediodia, y en esa region del cielo se encuentra más bien Egipto*[227].

El debate es mucho más importante de lo que podría imaginarse. A inicios del siglo XVII, Guaman Poma empleó el mismo concepto para destacar la labor profética de la Iglesia en las *Indias del Pirú*, la cual estaba situada en la India, es decir, *in dia*, o *en el día –in Meridie–*, en el más *alto grado que toda Castilla y Roma y Turquía*. Se encontraba ubicada cerca del sol y por ello en una tierra donde los metales maduraban con mayor abundancia[228]. Citando a Aristóteles y a Santo Tomás de Aquino, el propio Espinosa Medrano asegurará en su *Philosophia Thomística* (1688) que los peruanos habían nacido bajo los influjos de un cielo superior: *este polo antártico esta en lo alto del cielo, o sea que es la parte superior y a la vez la parte diestra* [...]. *Los peruanos no hemos nacido en rincones oscuros y despreciables del mundo ni bajo aires mas torpes, sino en un lugar aventajado de la tierra, donde sonríe un cielo mejor*[229]. Aún en el siglo XVIII, el autor del *Planctus indorum* –citado anteriormente– recurre al mismo versículo del *Cantar de los Cantares* para suplicarle al Pontífice romano que apoye a la Iglesia indígena del Perú

y siga las huellas de los rebaños, y junto a la majada de los pastores yendo tras ellos, por la gentilidad y la cristiandad de los indios occidentales sea encontra-

◀ Fig. 59. Alegoría franciscana de la Inmaculada venciendo a la herejía. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVII (finales). Óleo sobre metal. Museo de Osma - Colección Lamberri Orihuela, Lima.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 60. El huerto universitario de San Antonio de Abad. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Museo de Arte Religioso, Cusco.


Deus incrementum dat
APOLLO
Regalis Deliciarum Magni Anto

60


Deus Incrementum dat
PLANTAVIT VINEAM IVSTORVM
Fonte Ric atus
que Doctoribus & Sanctis Patribus
Querercontarlos Gigantes
de este corto Parayso
fuera processo infinito
porque son innumerables
los Sujetos que han salido

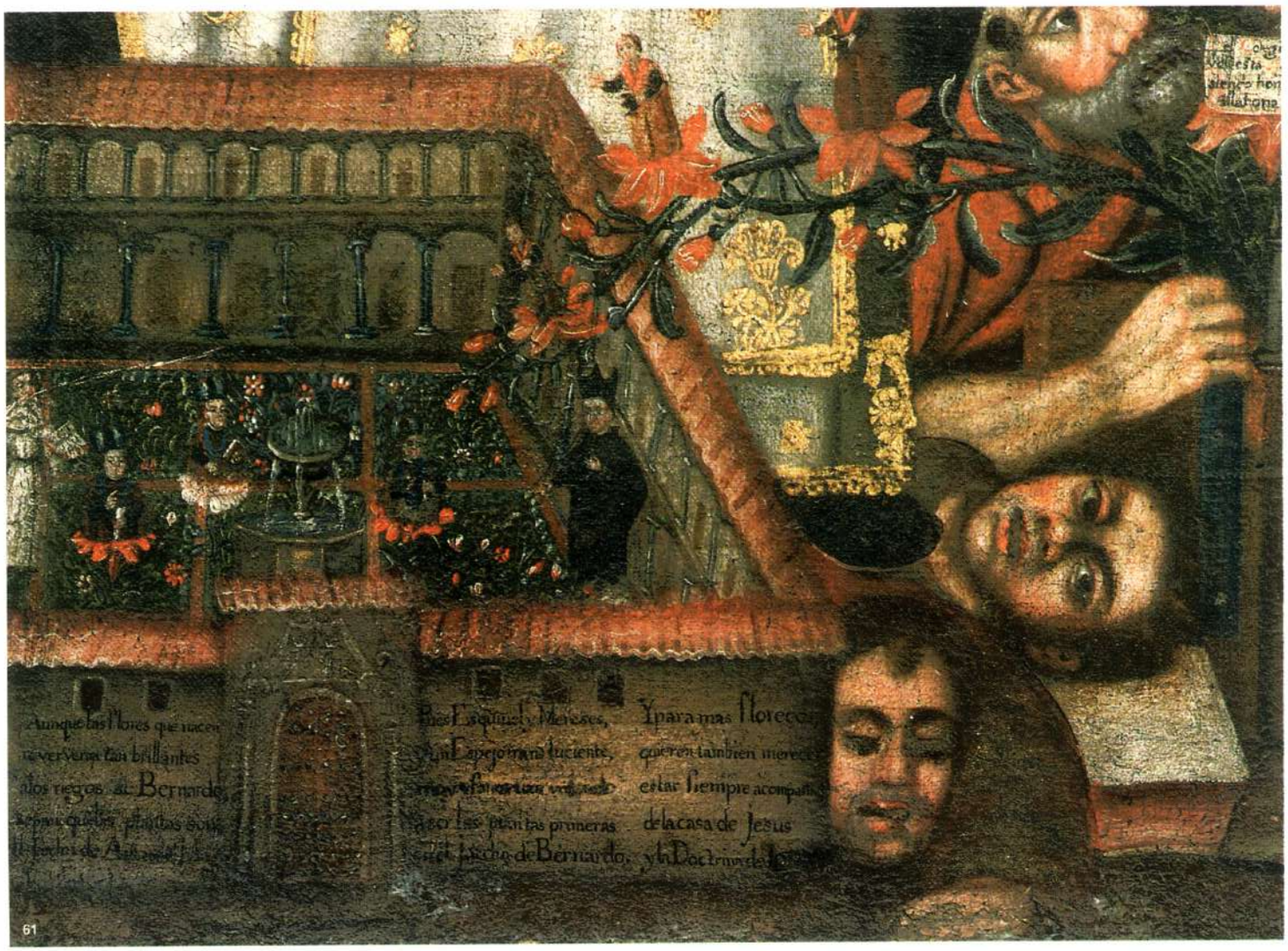
do Cristo, el Esposo, sesteando en el mediodía, o América meridional, y toda esta nación despedazada y arruinada [...] *mas allá del cual no hay otro; esta nación que espera los mensajeros veloces* [los predicadores, profetizados por Isaías][230].

Espinosa Medrano hace una lectura alegórica del *Cantar de los Cantares* para exaltar el *estado Regular y Monástico* del seminario antoniano como un verdadero *Paraíso de la Cristiandad,* donde las almas santas crecían como flores y azucenas bañadas y alimentadas con la sangre del Cristo eucarístico[231]. Retoma aquí su idea de Dios Padre como *Agricultor,* y la del Hijo como la Vid verdadera exitosamente injertada en el tronco estéril de la humanidad, metáfora que encontró curiosas significaciones *populares* entre los defensores de la Inmaculada[232]. Por eso Jesucristo había sido visto por María Magdalena como un divino Hortelano:

En el Huerto: No le vio primero que todos la Magdalena? No le colombró con apariencias de Hortelano? [...]. *Pues en trage de agricultor acreditó estas finezas, que si erro en pensarlo por entonces la muger; no fue yerro, mirado a la luz, que vamos discurriendo, acertó con errar, dixo Gregorio el Grande, que Hortelano es* [...]. *Hortelano es quien assi sabe mejorar troncos esteriles, ennoblecer plantas infames* [...]. *Transformaciones son, que admira la naturaleza en los inxertos de la agricultura* [...]. *Pasmóse nuestra humanidad de verse buelta en vid, cargada de felicísimos racimos* [...][233].

▼ Fig. 61. El jardín universitario de San Bernardo. Detalle.

▶ Fig. 62. Juan de Espinosa Medrano bajo la azada de San Antonio. Detalle del lienzo anterior.



62

A la luz de estos sermones la iconografía de un conocido lienzo cusqueño identificado como el *Huerto Universitario de San Antonio Abad* (figs. 60, 61, 62) adquiere nuevos significados a los ya explorados por Horacio Villanueva Urteaga[234] y Francisco Stastny[235]. Lejos de proyectar algún contenido anti jesuita o anti inmaculista que evidencie viejas riñas teológicas universitarias entre los antonianos y los bernardinos, creemos que este lienzo conmemora el inicio de un proyecto universitario común a ambas casas de estudio. Lo sugieren las leyendas inscritas sobre los muros exteriores de los edificios en la parte baja del cuadro. Es fácilmente reconocible la fachada arquitectónica de la capilla y la puerta principal del Seminario de San Antonio, donde se encuentra vigilante San Miguel Arcángel, patrón titular de esta casa de estudios. Aplasta con el pie a dos serpientes o demonios, y con su espada flamígera espanta a otras que rondan los muros del huerto universitario. Una inscripción en la pared cercana al ángel guerrero advierte: *Querer contar los Gigantes/ de este corto Paraíso/ fuera proceso infinito/ porque son innumerables/ los sujetos que han salido*. En el ángulo inferior izquierdo del cuadro se ha reproducido la fachada y claustro del Colegio jesuita de San Bernardo. Del huerto antoniano nace y cruza una rama florida con tres seminaristas que, pese a pertenecer al *Jardín de Antonio Magno,* han ingresado al Jardín de Bernardo que para *más florecer* es regado con la *doctrina de Ignacio*. Dice la inscripción:

> *Aunque las flores que nacen / reverberan tan brillantes / a los riegos de Bernardo, / sepan, que las plantas son / del jardín de Antonio Magno. // Pues Esquivel y Meneses, / y un Espejo trasluciente, / muy ufanos van vajando / a ser las plantas primeras / en el jardín de Bernardo.// Y para mas florecer, / quieren también merecer / estar siempre acompañados / de la casa de Jesús / y la Doctrina de Ignacio.*

En el Cielo está Dios Padre bendiciendo el huerto claustral. Sentados por pares sobre las nubes, los cuatro evangelistas derraman sobre el jardín, con sus plumas de escribir, el rocío de la doctrina evangélica. Cuatro ángeles descienden de las alturas

para entregar a los maestros antonianos mitras y báculos episcopales, bonetes doctorales y coronas de laureles. Al centro de la Universidad Jardín está el Cristo crucificado de los Temblores como fuente eucarística de vida: él es la *Fons Eclesiae Catholicae*. En el frente exterior de la pila, bajo la gran alberca, se lee: *El Huerto que aquí verás / de estas flores no es Aonio;/ planta si es del Grande Antonio,/ y da las aguas Thomas*. La paloma del Espíritu Santo se ha posado sobre la cruz y el agua viva que brota de la fuente es recogida en cálices por San Ambrosio, San Agustín, San Jerónimo y San Gregorio Magno[236]. La Fuente del Cristo eucarístico irriga las flores de la Universidad Jardín, dividida en nueve campos con treinta y cuatro flores de cuyos capullos abiertos surgen los retratos o bustos de los colegiales o hijos ilustres del instituto antoniano. Entre ellos figura el campeón inmaculista franciscano Alva y Astorga, su único seminarista –sugiere su cartela– en alcanzar el capelo cardenalicio: *Aunque es Alba el que aquí miras/ no es sino Sol el Atlante/ que supo Capelo y Mitra, /sostener sin fatigarse*. El propio Lunarejo también tiene un lugar dentro del huerto universitario. Se encuentra bajo el instrumento de labranza que sostiene San Antonio Magno situado al lado derecho del cuadro y donde está escrito *Ego Plantavit* (Yo sembré). La inscripción del Lunarejo no es menos elocuente: *El Arcediano que miras es Medrano, aquel Gigante/ que en buenas letras y ciencias/ no hay alguno que las iguale*. En el cerco del fondo, donde termina el huerto, el jardín tiene dos arcos. Bajo el izquierdo está el Pontífice Inocencio XII concediendo la polémica bula de 1692 a favor del seminario antoniano. La recibe en sus manos el sacerdote dominico Ávalos, arrodillado ante el Papa. Bajo el segundo arco está el Rey Carlos II recibiendo de manos de un colegial antoniano un pliego solicitándole que ratifique por Cédula Real la decisión pontificia. La inscripción explica: *Un colegial aparece / A Carlos Segundo, dando / una carta, y desaparece; / andan al proprio buscando / y el proprio, Antonio parece / que andava solicitando / con pasos de Colegial / su Real Universidad*.

63

¿Había leído el pintor anónimo de este cuadro los sermones inmaculistas del Lunarejo? ¿Estará basada la iconografía del *Huerto Universitario* en el programa jesuita del jardín filosófico (*hortus philosophiae*) e inmaculista predicado por Espinosa Medrano en el Colegio de San Bernardo y de San Antonio del Cusco? Un detalle del cuadro podría responder afirmativamente. Hay dos figuras de mediano tamaño a uno y otro lado del Cristo eucarístico. Una de ellas es San Antonio de rodillas, orando. La otra es una mujer coronada, sentada sobre nubes, que tiene los atributos de la Sabiduría Divina[237]. ¿Era esta la Dama hermosa y prodigiosa que, según el Lunarejo, solía aparecer a los santos como a San Gregorio Nazianceno para coronar-

▲ Fig. 63. Frontispicio de *La novena maravilla* (1695) de Juan Espinosa Medrano donde figura la Sabiduría Divina sobre nubes con el retrato del Doctor Angélico.

▶ Fig. 64. La Sabiduría Divina. Detalle del Huerto de San Antonio correspondiente al frontispicio de *La novena maravilla*.

los y colmarlos de favores espirituales?[238]. La figura de la Sabiduría Divina en el Huerto de San Antonio –tal como me lo hizo notar Héctor Schenone– se encuentra en el grabado alegórico del frontispicio de *La novena maravilla* donde aparece la misma mujer coronada, con el sol en el pecho, recostada sobre nubes y apoyada sobre un libro cerrado. Sostiene un retrato luminoso del doctor Angélico, entre ángeles músicos! (fig. 63). Un recuadro en la parte baja del grabado incluso muestra el huerto florido del seminario antoniano. Si el pintor del *Huerto Universitario* utilizó esta estampa del mencionado libro de sermones del Lunarejo, con ello revelaría el origen intelectual de su proyecto alegórico. Curiosamente, en la portada de la primera edición del *Cursus Philosophicus* (1632) de Arriaga, también se representa a la Sabiduría Divina recostada sobre un libro cerrado. Su figura remata un enorme arco triunfal a cuyos pies están retratados el emperador Fernando III y María de Austria, Bohemia y Hungría, ambos con inscripciones que los vinculan con la Fortaleza y la

64

65

Gracia respectivamente. A través del arco se divisa el hermoso jardín simbólico que los jesuitas cultivaron bajo el patrocinio de los Habsburgos (fig. 64).

Dos inscripciones al centro del lienzo del *Huerto Universitario* salidas del costado de Cristo crucificado exaltan los trabajos de jardinería espiritual practicados por Santo Tomás y San Antonio. De Antonio se dice *Plantavit vineam Justorum (Sembró la viña de los justos)* y de Tomás, *Apollo regavit (Apolo regó)*. Fue Espinosa Medrano quien llamó a este último *Apolo de la Iglesia, Océano de la Teología, Hércules de la Fe*[239]. En el cuadro se le muestra con las cabezas de los herejes derrocadas bajo sus pies. El Cristo de los Temblores le habla, diciéndole: *Bene scripsisti de me Thoma* (Bien escribiste de mí, Tomás), aludiendo a un conocido episodio de la vida del santo. Según la leyenda, estando Santo Tomás orando en la capilla de San Nicolás, en el convento de Santo Domingo en Nápoles, oyó que el crucifijo le decía estas palabras para confirmar la ortodoxia de sus escritos[240]. El franciscano Alva y Astorga cuestionó la veracidad de este hecho milagroso pues, según él, ningún biógrafo de Tomás por espacio de ciento cincuenta años después de su muerte lo había mencionado[241]. Escribir bien como un Quevedo o un Góngora no significaba lo mismo que escribir buenas cosas, y, para el mencionado campeón inmaculista, no podían utilizarse estas supuestas palabras pronunciadas por Jesús para argumentar que el doctor Angélico había escrito bien del Hijo y mal de la Madre. Al decir *Bene scripsisti de me Thoma* era como si hubiese añadido *et de Matre mea: Porque? Porque si escribió bien del Hijo, dicho se estaba que había de escribir bien de la Madre por la relación y conexión que ay entre ambos; de modo que para las glorias y excelencias de S. Thomas adonde va el Hijo va la madre*[242].

Esta polémica nos remite a otro conocido lienzo cusqueño relacionado con el seminario antoniano y que es difícil no identificar con los sermones del Lunarejo (fig. 65). Su iconografía parece haberse difundido entre 1692 y 1696 –en fechas cercanas a la publicación de *La novena maravilla* en 1695–, pues existen réplicas en el pueblo de Anta, cerca del Cusco, y en la iglesia de Caquiaviri, en Bolivia[243]. Representa un Santo Tomás alado, de pie sobre una media luna, con la custodia sobre el pecho y aplastando con sus pies a la serpiente infernal de siete cabezas que es embestida por un buey y un unicornio. En una mano Santo Tomás porta un libro con la maqueta de la Iglesia. En la otra tiene su pluma de escribir sostenida en lo alto. De esta salen siete rayos de luz que fulminan las cabezas del dragón. Con el deseo de hacer caer al santo, Martín Bucer o Búster, el dominico apóstata convertido al luteranismo, sujeta uno de los extremos de la media luna. Este habría sentenciado: *Tolle Tomam et dissipabo Eclesiasm (Haced caer a Tomás y desaparecerá la Iglesia)*. Sobre la cabeza de Tomás dos ángeles se proponen coronar al santo: uno con laureles y el otro con la beca y el birrete doctoral del seminario antoniano. En la parte baja del cuadro, detrás del santo, se divisan un río y dos jardines cerrados con rosas al centro. ¿Aluden estos a los seminarios de San Antonio Abad y de San Bernardo? Por las filacterias del cuadro sabemos con certeza que estamos ante un Santo Tomás inmaculista. A un lado del santo, Cristo desde la cruz le reitera: *Bene scriptisi de me, Thomae,* a lo que el santo replica, utilizando las palabras casi puntuales de Alva y Astorga: *non bene de filio si male scripsisem de matre (no hubiera escrito bien del hijo, si mal escribiera de la Madre)*. La figura orante de la Virgen frente a Tomás está vestida de celeste y blanco: es una Inmaculada. Es probable que este cuadro esté basado en un grabado de Juan de Courbes en el cual se representa a Santo Tomás con alas y pluma de escribir, rodeado por los trece emblemas de la Inmaculada. Pero hay elementos iconográficos adicionales en la pintura cusqueña que parecen apuntar directamente a los sermones del Lunarejo.

◀ Fig. 65. Santo Tomás de Aquino protector de la Universidad del Cusco, venciendo al demonio con su pluma. Anónimo. Escuela cusqueña. *Circa*. 1690-1695. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte de Lima, donación José Antonio de Lavalle.

F. JUAN DUNS SCOTO.

Nacio en Scocia, professo en la Religion Serafica, Leyo en la Vniversidad de Colonia donde la primera vez defendio en publico la Purissima Concepcion de Maria en el primer instante de su [illegible] gloriosa. Por superior mandato passo à la Sorbona de Paris donde en publica disputa del Misterio le pusieron doscientos argumentos fundados en Sagradas Scripturas, Santos Padres, Derechos y razones: y aviendolos oido, los resolvio, y satisfizo todos por vno, sin perder el orden con que se los pusieron, con tal afluencia, eficacia, y sutileza, que todos quedaron convencidos y victoriandole admirados lo aclamaron el Vencedor el Subtilissimo: Epithetos con que despues fue generalmente de todos conocido, y desde el le hicieron como principio el Victoriar en las Vniversidades alos Doctores, y Opositores à Cathedras. En la misma oracion, hizo Decreto la Vniversidad de Paris de que no se leyese publicamente la Sentencia contrario, que ninguno se atreviese, ni fuese juramento, de defender contodo, su [illegible] la opinion piadosa de la Concepcion Purissima de Maria: con lo que procedio la Yglesia à la Celebracion, de dicho publico de el Misterio. Murio antes de cumplir los treinta y quatro años de su edad.

En más de una ocasión Espinosa Medrano cita las palabras del crucifijo a Tomás –*Bene scriptisi de me, Thomae*– para exaltar los poderes combativos de su pluma. *Cuando Thomas levanta el buelo, y mueve la pluma con estruendo, parece que habla Dios; Haze la pluma de Thomas el impulso, y la voz del Omnipotente forma de acento* [...][244]. *Fue su pluma cañon, o artillería de la Fé, establecimiento de la Iglesia, pauta, y seguridad del Cristianismo*[245].

Fue también el Lunarejo quien, de manera sistemática, comparó la obra de Tomás con los trabajos agrícolas de un buey y los valores medicinales del cuerno del unicornio. Retomando una metáfora de San Jerónimo, el Lunarejo asegura que Tomás es el

> *Buey labrador* [...] *que sustenta el yugo de el Señor, el Buey, en cuyas pisadas, el que sembrare es Bienaventurado* [...][246]. *En los rastros y huellas de este Buey Querúbico había que arrojar la semilla para conseguir cosechas de Doctrina y de essa semilla brotarán verdades, ó bellísima mies, o granos optimos*[247]. Bajo sus pisadas había florecido el Huerto eucarístico: *el Trigo Sacramentado, manojo suyo es, al sudor de su labranza, y a las fatigas de este Buey se deben las Theologicas miesses, que de este Misterio sustentan a la Iglesia* [...][248]. Pero el Angel de Aquino era mucho más que un Buey apacible. Era también un indómito Unicornio: *El uno es res mansa, el otro fiera incontrastable, el Buey rinde la cerbiz a la coyunda, mas de el Unicornio el mismo Dios calificó por impossible el dominarle al yugo*[249]. El cuerno de este Unicornio de los Cielos era el poderoso antídoto contra los venenos de la herejía: *Sus razones, autoridad, y argumentos, puntas de diamante son, rayos de luz, que de su frente brotan, y hasta con ellas nos desparta las aguas, y acendre las verdades Católicas de las heréticas ponçoñas, no probaremos ni una gota* [...][250].

Al igual que estas referencias en el sermón, en la parte baja del lienzo cusqueño el buey y el unicornio se enfrentan al dragón infernal bajo los pies de Tomás.

El Lunarejo incluso da una clave iconológica desconocida para reinterpretar la mujer apocalíptica vestida de Sol, coronada de estrellas y con la Luna bajo sus pies. Este conocido *Estandarte de la Concepción de Maria, como declaro Sixto Quarto* [y] *el mas autentico blason de este Misterio*[252] podía ser leído como una alegoría de la Universidad de París que había logrado convertir a Santo Tomás en su cabeza pensante:

> *ornamento, luz, y gloria, no solo de la Francia, pero aun de todo el universal Cristianismo* [...]. *Dizese que la viste el Sol* [...] *porque brillan en ella las sagradas luzes de la Teologia, Sol que en el Cielo desta Academia resplandece sumamente* [...]. *Por la Luna, que a sus pies luze se significa el gremio de las menores facultades, como son las de Decretos, Medicos y Artistas* [...]. *Las quales bien están a los pies, pues como siervas se abaten respetuosamente a la Teologia su Señora* [...] *La cabeza de esta divina Mujer es el grande Tomas de Aquino* [...][252].

La tipificación, un tanto forzada, de la Mujer Apocalíptica como la Universidad de París tenía un propósito evidente, mostrar que en dicha universidad las artes menores estaban a los pies de Tomás porque siendo él la cabeza, todas las disciplinas eran meras siervas de la teología. El Lunarejo delata, además, una afinidad que calla. La polémica inmaculista entre franciscanos y dominicos se había iniciado en 1387 precisamente en la Universidad de París y para poner fin a estos debates, en 1497 se promulgó *un decreto para que en lo sucesivo ningún estudiante en su seno recibiese el grado de doctor, si antes no juraba defender la concepción en gracia de la Virgen*; resolución –dicho sea de paso– que la Universidad de San Marcos adoptó sólo en 1735[253]. Un lienzo anónimo en el convento de San Francisco de Cusco conmemora este evento importante y lo atribu-

◀ Fig. 66. La Defensa de la Inmaculada de Duns Escoto en la Universidad de París. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Convento de San Francisco, Cusco.

ye a un célebre certamen público en el que un plantel de catedráticos retó al teólogo franciscano Duns Escoto con doscientos argumentos anti-inmaculistas. De memoria y delante de los concurrentes, Escoto respondió todas las argumentaciones teológicas *una a una sin perder el orden* con tal *afluencia, eficacia y sutileza,* que tras el debate la Universidad decretó, a partir de ese momento, defender el misterio de la Concepción Purísima de María (fig. 66). Tras casi quinientos años de controversia, en 1854 la Iglesia católica declaró a la doctrina de la Inmaculada como dogma de fe.

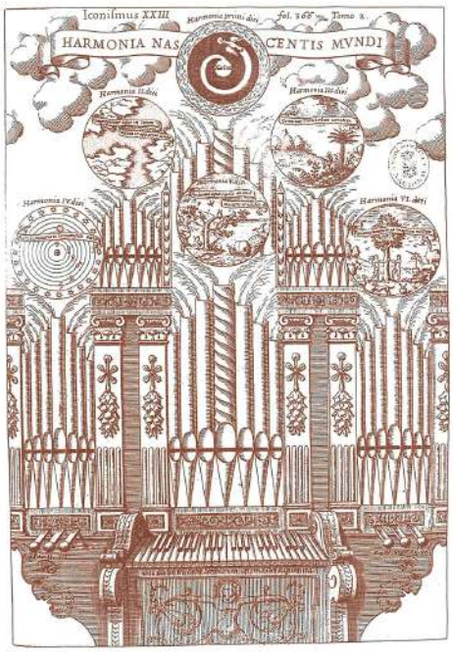
A modo de epílogo. El sonido del cosmos: pintura para los oídos

En su *Museo pictórico y escala óptica,* Antonio Palomino de Castro y Velasco compara los contrastes y contraposiciones, las luces y sombras del claroscuro en la pintura barroca europea a

> *un coro de música, donde ni todos son tiples, ni todos son bajos; sino que contraponiendo unas voces a otras, y unos puntos a otros; los tenores, y contraltos, median entre estos dos extremos; y facilitando el tránsito de uno y otra, forman aquella tan sonora pintura del oído; así como la nuestra debe componer una silenciosa música de la vista*[254].

¿Equivalía realmente la música, *la sonora pintura del oído*, a la pintura, la *silenciosa música de la vista*? La respuesta a esta pregunta no era sencilla. En el *Golfo de las Sirenas*, Calderón de la Barca describe a Ulises tentado por Escila, una bella cazadora, y por Caribdis, una sirena, y no puede decidir cuál de los dos sentidos, si la vista o el oído, es más importante, ni cuál belleza, la del cuerpo físico o la de la voz, es más susceptible de seducción: *Tras cuál iré de las dos? / No sé (¡ay infeliz!), no sé, / Que el hierro de mis sentidos / Tiran con igual poder / El norte de lo que oyen, / Y el imán de lo que ven.*

Para los pensadores neoplatónicos del Renacimiento y del Barroco, empero, el dilema era más académico que real. Según Marsilio Ficino (1433-1499) el efecto que ejercía la música sobre el alma humana no tenía parangón. De los cinco sentidos físicos, el oído aventajaba a todos los demás. El gusto, el olfato y el tacto eran sentidos inferiores por no poder transmitir ningún contenido intelectual. La vista competía en importancia con el oído pero había que atender lo que decía San Agustín sobre el Espíritu Divino. En esta vida, Dios no podía ser visto cara a cara mas sí escuchado. El ojo, en otras palabras, percibía en imágenes fijas las formas externas del mundo físico, pero lo visual no tenía un contacto directo con el espíritu (*spiritus aereus*), que siempre estaba en movimiento y que utilizaba el aire para moverse y arrebatar a la inteligencia humana. El oído, en este sentido, tenía la capacidad superior de captar sonidos que, por su propia naturaleza aérea, estaban emparentados con el fuego y la luz. A esto había que añadir lo que decían Pitágoras, Platón, Boecio y tantos otros: el universo y el hombre –el macrocosmos



67


68

◀ Fig. 67. *Harmonia Nascentis Mundi*: El órgano tocado por Dios y los seis días de la Creación. Grabado en la *Musurgia Universalis* (Roma, 1650) de Athanasius Kirsher S.J.

▲ Fig. 68. La fortaleza de la Inmaculada. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Convento de San Francisco, Cusco.

y el microcosmos– habían sido creados con las mismas proporciones armónicas, y de ello se deducía que con las claves numéricas adecuadas los músicos podían canalizar con sus instrumentos o voces los influjos benéficos del cielo estrellado[255]. Roberto Grosseteste (1168-1253) llegó a asegurar que incluso los sordos con dolencias físicas o emocionales podían ser tratados con terapias musicales: si la música consistía en números sonoros el alma podía escuchar sus modulaciones antes que el cuerpo[256].

Esta teoría musical dejó una huella profunda en varias manifestaciones culturales barrocas. A ella se refirieron los arquitectos de El Escorial cuando en su intento por reconstruir el Templo de Salomón diseñaron su edificio utilizando la escala musical de Pitágoras, para que sus proporciones arquitectónicas reprodujesen en piedra la música de las esferas[257]. Al jesuita alemán Athanasius Kircher (1602-1680) la misma noción de la música le permitió adaptar la cosmología y la mitología platónica al cristianismo, y en un grabado de su *Musurgia Universalis* (Roma, 1650) describe la creación del mundo como el sonido de un órgano, tocado por Dios, con seis registros de teclas que corresponden a los seis días de la creación (fig. 67). De hecho, el propio San Ignacio de Loyola, cuando elevaba su pensamiento hacia Dios *veía a la Santísima Trinidad en* [la] *figura de tres teclas,* misterioso emblema de la perfecta armonía, naturaleza, unión y consonancia de las tres Personas Divinas[258]. La pintura virreinal peruana –por no mencionar el imaginario visionario de beatas y frailes– también hace referencias constantes a la música. Un lienzo cusqueño, basado en una xilografía madrileña de 1643, muestra cómo la defensa armada de la Inmaculada se expresaba en el Cielo con júbilo musical. Dentro de una fortaleza alegórica, rodeada por un foso con dragones, se ve en el primer torreón a San Francisco de Asís y al emperador Felipe IV, ambos sujetando la misma espada. Al interior de la fortaleza numerosos

frailes franciscanos llevan lanzas y muestran en sus escudos los signos de las letanías marianas. En el cielo ángeles músicos y cantores entonan sus cánticos de alabanza (fig. 68). La música tiene otro significado en las *Tentaciones de San Antonio*, cuadro basado en un grabado de Jacques Callot (fig. 69). Al igual que en el *Infierno de los músicos* de Hieronymus Bosch, los músicos son agentes diabólicos. El matrimonio indisoluble la vida carnal y la música profana permitía que el mundo del pecado fuese asociado con la *disonancia* que rompía la estructura musical o la armonía del universo[259]. Aún en la Lima ilustrada del siglo XVIII, en su *Dialogo Cathe-Musico* (1772), el mulato José Onofre Antonio de la Cadena retoma la vieja discusión filosófica sobre qué sentido tenía mayor prioridad –el oído o la vista– sólo para abandonar todo argumento académico y resaltar la eternidad de la música, que *está en los Cielos empleada en las divinas alabanzas, en la tierra aliviando sus trabajos a los moradores de ella, en los infiernos confundiendo y atormentando a los condenados*[260].

Como lo ha señalado Luis Jaime Cisneros, en su tiempo Espinosa Medrano fue elogiado como *músico y compositor famoso,* y mostraba su formación musical en las descripciones que hace en sus sermones de varios instrumentos musicales y de su funcionamiento técnico[261]. Este interés por la música deja traslucir también la visión neoplatónica que el Lunarejo tenía del cosmos, un espacio sacro marcado por una característica inconfundible: el universo sonaba. Esto lo sugiere en dos sermones dedicados al misterio de la *Encarnación de Dios*, predicados en 1669 y en 1682 en el convento cusqueño de Santa Catalina.


69

> *Rastrear el origen del Alma, y conocer su naturaleza, y movimientos, difícil empleo fue de la Philosophia,* decía. Pero *el rumbo mas cierto para penetrar una naturaleza, es conocerle la inclinación* [...] *que tiene el alma a la Musica, deleytase naturalmente, o se alboroza el hombre con la armonia, origina de los Cielos la Musica este hechizo; o porque en ellos preside, cantora una Syrena, como barruntaba Platon, ó porque del raudo boltear de sus orbes resurte acordes consonancia en sus movimentos, que acá no inmuta nuestro oido, o por forastera*

▲ Fig. 69. Las tentaciones de San Antonio. Nótese a los músicos diabólicos. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Iglesia de San Antonio Abad, Cusco.

o distante [...]. *Y, así el Alma al escuchar la musica, como le toca en lo vivo del linaje Celestial, confrontando con la melodía paysana, se altera sabrosamente al compas de los numeros*[262]. La referencia a las sirenas en la cosmología clásica es crucial. Demuestra que para el Lunarejo la armonía musical originada en los Cielos *hechizaba* a los hombres porque en ellos *preside cantora una Syrena, como barruntava Platón*[263]. *No ay cosa en esta vida, que tan poderosa arrebate nuestros afectos como la Musica.*

Este atributo casi mitológico de la música le permite a nuestro autor construir una verdadera teogonía musical. Para los que no entendían al *inefable Coro de la Trinidad,* lo describe como una *Cytara intelectual*[264] que requería de tres cosas para sonar: la mano de Dios Padre que pulsa, el Arte o Amor del Espíritu Santo que dicta y la cuerda del Hijo que suena: *Assi ni el Padre, ni el Espiritu Santo Encarnan oy; aunque practican juntamente con el Hijo la Encarnacion, como ni la mano, ni el Arte suenan, aunque juntos con la cuerda hazen musica en la Tiorba; y como sola de todas tres la cuerda es la que despide el son, solo el Verbo es de los tres, quien recibe la carne*[265]. Cuando Dios se encarnó en María, ella se convirtió en la nueva *Musa de los Cielos*, en la *Sirena de los Serafines*. María era *la que canta, y encanta a Dios, mejor Sirena de aquella incomprehensible esfera* [...]. *Hoy nos traxo en fin la Musica de los Cielos*[266]. Su vientre sacrosanto era una *Capilla Real* o *Museo ilustre en que resonó a Cielos y Tierra.* Y cuando nació Jesús en Belén, los ángeles cantaron con ella. Medrano se sorprende que el escuadrón de espíritus angélicos, defensores de la Inmaculada, estando armados formen coros de voces musicales; una imagen reminiscente a la de los arcángeles arcabuceros en la pintura cusqueña: *Mas como es esto*? –se preguntaba Medrano– *Milicia, y que canta? Si es Exercito, como es Coro? y si es Capilla, como era esquadron? No es buen talante de Músicos, mosquete al ombro, y pica en mano, no acierta a entonar la ferocidad a soldadesca* [...][267]. El Evangelio era una *Lyra de cuatro vozes* (aludiendo a los Evangelistas) y Cristo en la Cruz, una cítara con cuerdas destempladas, en la que se cambiaron las clavijas por los clavos. Al morir Jesús perdió su *sonido vital* por tres días.

Pensamos que estos sermones del Lunarejo contribuyeron a impulsar la tradición surandina de decorar las cúpulas y fachadas de sus iglesias *mestizas* con sirenas tocando guitarras o laúdes (fig. 70). Como bien ha señalado Teresa Gisbert, y más recientemente el padre Antonio San Cristóbal, por su ubicación arquitectónica estos motivos ornamentales no pueden ser leídos como personificaciones exclusivas del pecado, del amor impuro o de otros vicios vinculados con las tentaciones del mundo material, por más que así lo piensen especialistas en los bestiarios medievales o en la literatura emblemática renacentista y barroca[268]. El giro interpretativo que Espinosa Medrano hace de la sirena cantora permite contextualizar la música celestial de las mujeres-pez andinas y explica que se las asocie con los cielos y el milagro de la Eucaristía pues, por lo menos en la iglesia de Santa Clara en el Cusco, una de ellas se encuentra cerca del altar; lugar impensable para una sirena pecaminosa o lasciva. María, como Sirena de los Serafines, era el *nuncio feliz de las alegrias del universo, principio alegre de la ventura de los siglos, y así aun la misma Naturaleza mudamente discreta rodeó al Sol de Cytaristas, y de Cisnes, que solemnizasen tan prodigioso influjo*[269]. Hay aquí un intento evidente de integrar las tradiciones paganas a la ortodoxia de la Iglesia universal. Pero Espinosa Medrano era el primero en diferenciar claramente entre la música celestial de las esferas o de la propia Virgen que levantaba el Espíritu, y aquella música profana que sólo lograba que se movieran los pies en las danzas pecaminosas de una vida sensual o disipada:

> *Canto yo, y no dançais? No quiere Dios el bayle, profana tropelia de los pies; y antes le enfadan essos saltos, que, ó los dirige la sensualidad, o los ensaya Satanas, que es el otro, que bien bayla* [...] *oy que suena la Musica de una Humanidad templada á lo divino, sacudan ázia el Cielo el cuerpo, eleven para arriba la voluntad, y essos movimientos locos del alvedrio los regulen, y los regalen al son de el Verbo Encarnado, que entona yá el Cantico del Nuevo Testamento*[270].

Una vez más, las problemáticas propias del arte andino encuentran en los sermones del Lunarejo registros iconológicos y enfoques alternativos de lectura simbólica que complejizan las hibridaciones pictóricas del barroco peruano en un proceso cultural donde lo americano emerge con imágenes religiosas y voces propias.

▼ Fig. 70. Sirena andina tocando un laúd. Detalle de la portada principal de la Catedral de Puno. Simón de Asto, 1757.

NOTAS

1. Génesis 2:17.
2. Murphy 1981: 270-271.
3. Si las Sagradas Escrituras contenían los testimonios orales de todos los profetas de Dios, no se puede alegar que sus vaticinios sobre el Final de los Tiempos fueron una mera digresión prescindible de la teología. Desde inicios del cristianismo, el pensamiento apocalíptico logró un matrimonio indisoluble entre la teología y la historia. Jesús inicia su vida pública –tras cuarenta días en el desierto– predicando la llegada inminente de su Reino: *Cumplido es el tiempo, y el reino de Dios está cercano; arrepentios y creed en el Evangelio* (Mateo 4:17; Marcos 1:14-15). En la Iglesia temprana, por *Reino de Dios* se entendió diversas cosas. Era una realidad inminente, espiritual e interior, iniciada con la enseñanza y la vida terrena de Jesús, pero también era una realidad futura , asociada con el Fin de la Historia y el cumplimiento de las promesas del Hijo del Hombre (Aune 1983: 171). Fue tan medular la expectativa en la *Parusía* o retorno glorioso del Mesías que este acontecimiento fue pormenorizado en el último libro del Nuevo Testamento, en el *Apocalipsis* o *Revelación de Jesucristo, que para instruir a sus siervos sobre las cosas que han de suceder pronto ha dado a conocer por su ángel a su siervo Juan* [...], el Evangelista (Apoc.1:1). Es cierto que Jesús advirtió contra todo intento de predecir el día o la hora de su Segunda Venida (Mateo 24: 36; Marcos 14: 32) pero dio pautas para reconocer los *signos* premonitorios del Final de los tiempos: habrían guerras, terremotos, hambrunas, pestes y espantosas y grandes señales en el cielo (Lucas 21:11).
4. Lerner 1976: 97-98.
5. Reeves 1998: 109-111.
6. Saranyana 1979: 31-47.
7. Apocalipsis 21: 1.
8. Apocalipsis 7: 4-9; Colón 1992: 16 y 48; Phelan 1970: 19-23.
9. Isaías 65: 20-25, Amos 9: 13.
10. Córdova Salinas 1957: 15.
11. Mauquoy-Hendrickx 1979, II: 275-276.
12. Llompart 1970: 20-21.
13. Lerner 1983: 43, 48-50.
14. Hechos 20: 32.
15. San Agustín 1969: Sobre la doctrina cristiana IV: 27,60.
16. Barnes 1992: 67.
17. Adorno 1990: 28.
18. Duviols 1977: 339.
19. Pino Rodríguez 1990: 151.
20. Córdova Salinas 1957: 542.
21. Palafox y Mendoza 1866: 133.
22. Pachacuti Yamqui 1993: 189-192; Guaman Poma 1980: 72-75.
23. Gisbert 1994: 40-46.
24. Mujica Pinilla 1996.
25. Duviols 1977: 65.
26. Isaías 6.
27. Apocalipsis 7: 2, 6:12.
28. Schenone 1992, vol. I: 335-337, Lara 1999-2000: 162.
29. Schenone 1992, vol. I: 336-337; Saranyana 2002: 57-71.
30. Guadalajara Medina 1996: 325-326.
31. Vorágine 1992: 443-444.
32. Stastny 1998: 47.
33. Cátedra 1994: 568.
34. Merriman 1946: 82.
35. En sus *Ejercicios Espirituales*, San Ignacio de Loyola utiliza el léxico o vocabulario militar para describir a su *Compañía* como el nuevo ejército de la Iglesia militante. Recomienda meditar en las *dos banderas, la una de Cristo, sumo capitán nuestro y señor nuestro, la otra de Lucifer, mortal enemigo de nuestra humana natura* para que se tomara conciencia de la pugna cosmológica entre Jerusalén y Babilonia, entre las milicias cristianas guiadas por la luz divina y las huestes demoníacas de las tinieblas (Loyola 1987: 99). En el Concilio de Tatra (1602), donde se solicita la canonización de San Ignacio, se le identifica con el Quinto Ángel del Apocalipsis que ha venido a luchar contra Martín Lutero, la estrella caída del Cielo (Mujica Pinilla 1996: 166 ss.). Y en su *Honor del Gran Patriarca San Ignacio de Loyola* (Madrid, 1645), el padre Ivan Eusebio Nieremberg, enumera las profecías que se cumplían con los jesuitas . En el nombre de Ignacio –*ignem iacio*– el que arroja fuego, estaba cifrada su misión mesiánica. Al igual que Jesús *quando repartía a sus hijos a diversas misiones por todo el mundo,* [Ignacio] *les despedía con estas palabras: Id, y encendedlo todo, y abrasadlo en fuego divino* [...] *El Concilio Terraconense* [...] *entiende que el Angel del Apocalipsis, que tenia los pies semejantes a las colunas* [sic] *de fuego, el uno en el mar, y el otro en la tierra, fue San Ignacio, que por la conversión de la Gentilidad, ha hollado en sus hijos tantos mares* [...]. *El Abad Ioachin* [Joaquín de Fiore] *dize, que aquel* [Ángel del Apocalipsis] *que estava sentado sobre una nube blanca, semejante al hijo del hombre, fue la Religión que él profetiza, dando las señas de la Compañía de Jesús, por la gran semejanza que avia de tener con la vida, y predicación de Iesu Christo* (Nieremberg 1645: 4). Esto explicaba por qué, a diferencia del resto de las órdenes religiosas nombradas tras sus santos fundadores, la Compañía era la única que llevaba el nombre de Jesús.
36. Filipenses II: IX.
37. Ps. XVIII: 2.
38. Ps. CXII.
39. Hechos 9:15.
40. Marcos 16:15.
41. Lucas X: 1.
42. Salmo CXIII: 9.
43. Romanos X: 18, Salmos 18: 5.
44. Kadir 1992: 27-45. Entre las *Proposiciones* condenadas el 23 de enero de 1576 y tomadas de sus confesiones, fray Francisco aseguraba: *Que no será menester que lo que Dios dixere que se haga sobre un negocio se escriba para tenerse por exemplo o ley para otros negocios semejantes, como se hace hasta agora en las sentencias de cosas graves que dan los Concilios o los Sumos Pontífices o los reyes o los consejos –y esto significa dar doce veces fruto el árbol,de que habla San Juan en el Apocalipsi que daba doce veces fruto en el año– porque la abundancia de profetas que ha de haber de ordinario dirán lo que se ha de hacer en cualquier negocio grave* (Archivo Historico Nacional. Madrid. Inquisición. Legajo 1650/ ff, 1705-1715r: proposición 143).
46. Apocalipsis 22: 2; Russo 1998: 11.
47. Mäle 1978.
48. Inspirado en el *Drama de los profetas de Cristo,* el abad de Saint-Denis encargó hacia 1145 la famosa vidriera con el árbol de Jessé que seis años después seria copiada en la Catedral de Chartres. En el *Drama* desfilaban los profetas hebreos –uno tras otro– vaticinando la llegada del Mesías con parlamentos o versos propios extraídos de sus libros para mostrar la concordancia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. En el árbol de Jessé, Cristo o la Virgen con el Niño en brazos figuran como la flor suprema porque con ellos se cumplía la profecía de Isaías: *Y brotará una vara del tronco de Jessé y de sus raices se elevará una flor sobre el que reposará el espíritu de Yahveh* (Isaías 11: 1-3, Mäle 1978: 173-175, Moreno Cuadro 1994: 14-21). Si sólo estaba Jesús como flor acabada del árbol, se trataba de su árbol genealógico pero cuando en la composición se incluía a la Virgen con sus padres San Joaquín y Santa Ana, se aludía a la misión predestinada de María antes de su Inmaculada Concepción (Levi D'Ancona 1957: 46-47).
49. Watson 1934: 44-45.
50. Mesa y Gisbert 1982, vol. I: 252.
51. Mujica Pinilla 2001: 323-324.
52. Calancha 1974, vol. I: 28.
53. Calancha 1974, vol. I: 34.
54. *Ibid.*: 31-33.
55. Antes de morir San Agustín, le comunicó a sus seguidores: *No loreys ijos, veysme aquí que os e de acompañar asta que se acabe el mundo.* Según Calancha este vaticinio quedaba confirmado en *el resguardo valiente* [de] *la profecía del Abad Joaquin, que escrivió por mandato de tres sumos Pontífices, Lucio, Urbano i Clemente, i este aprobó sus escritos, como se ve en su libro, floreció por los años de mil i ciento i ochenta i siete en el Pontificado de Urbano III* [...] *y ochenta i seys años después desta profecía fue el gran Concilio Lateranense año de mil i doscientos i setenta i tres, donde se abla de nuestra Orden, entre otras maravillas que dijo de esta Religión de san Agustín en su Apocalipsis* [...]. *Levantárase i parecera a los ojos del mundo como de inproviso, una orden que parecerá nueva, i no lo es (porque habitaban en los montes, i estavan escondidos en grutas i cavernas en retirados desiertos vacando a sólo Dios, sin comunicar los onbres) andara vestida con ábitos negros, i ceñidos los ábitos con una cinta; estos crecerán y estenderanse por todas las tierras del mundo, i se divulgará su fama; predicarán la Fe, la qual defenderán asta que se acabe el mundo i llegue el juicio final, siendo semejantes en la virtud i en la eficacia del zelo, al espíritu de Elias: Esta Orden será de Ermintaños imitadores de los*

Angeles; i la vida destos santos será como un fuego resplandeciente i abrasador, i encendiéndolse en el amor divino i en zelo de Dios (para provechos del prójimo i mayor onra de Cristo) consumirán malezas i volverán en ceniza las espinas i abrojos dela vida perniciosa de los perversos pecadores [...] *i se ve que fue profetizado, que avían de pasar a este Perú, donde tantas espinas llenavan de vicios a esta gentiliad* (Calancha 1974, vol. I: 58-59).

Calancha no fue el primero en asegurarlo. En el siglo XVI durante una visita diplomática a Venecia, el cardenal y provincial de los agustinos Egidio de Viterbo (1469-1532) –discípulo del filósofo neoplatónico Marsilio Ficino– solicitó y fue el responsable que entre 1516 y 1527 un grupo de ermitaños agustinos publicaran varias obras originales de Joaquín de Fiore entre las que se encontraba la *Expositio in Apocalypsim* (Reeves 1977: 53-56), citado por Calancha. Un lienzo anónimo quiteño del siglo XVII conservado en el claustro de San Agustín en Quito (Ecuador) debe haberse inspirado en estas ideas pues representa a San Agustín como a un ángel apocalíptico. Su cuerpo de nube esta sobre una columna de cuya base salen los cuatro ríos del paraíso que alimentan al ciprés, al rosal, al cedro y a la palmera; árboles y plantas emblemáticas alusivas a las virtudes del santo. Con la pluma de escribir en una mano y un arco de flecha en la otra, San Agustín es mostrado –rodeado de resplandores– como el vencedor de la herejía y columna de la Iglesia (Schenone 1992:115).

56. Ladner 1962: 303-322.
57. Stastny 1994: 18-19.
58. Isaías 5-7, Ameisenowa 1938-1939: 330-331.
59. Ezequiel 17: 24, Isaías 11: 1.
60. Solórzano y Pereira 1776: 26-30. Según la profecía de Daniel el reino de Dios llegaría tras concluirse la cuarta monarquía universal, identificada aquí con la Casa de Austria española. La propia Santa Brígida de Suecia (1303-1373), inspirada en una profecía de Ezequiel (17: 3), tiene una visión en la que un águila imperial castiga a la Iglesia; hecho que algunos comentaristas interpretaron posteriormente como un presagio del saco de Roma en 1527 por los ejércitos de Carlos V (Tanner 1993: 119-130).
61. Villagómez 1919: 102.
62. *Ibid.*: 100-104.
63. A fin de resaltar la naturaleza sacerdotal y universal del *Patronato Real* sobre Indias, algunos árboles genealógicos resaltaron los nexos espirituales y sanguíneos entre las órdenes religiosas y la monarquía hispana. Basado en un grabado de Peeter de Iode (1570-1634) titulado *Epílogo de la orden franciscana* (Amberes, 1626), Juan Espinosa de los Monteros pintó en 1655 para el convento de San Francisco en Cusco, el árbol espiritual de la orden franciscana. De sus doce grandes ramas que penden del tronco principal, figuran más de 800 personajes, 224 escudos nobiliarios y 203 leyendas en orden cronológico y jerárquico. En la quinta y sexta rama están los emperadores, reyes, príncipes y reinas vinculados con los franciscanos, entre ellos Isabel Clara Eugenia, infanta de España. Este lienzo monumental ha sido descrito como uno de los más grandes de América. Mide aproximadamente once metros de alto por ocho de ancho.

    Los árboles genealógicos de Santo Domingo de Guzmán, San Pedro Nolasco y San Agustín establecían nexos nobiliarios análogos. En el árbol formado en yesería policromada sobre el techo de la Iglesia de Santo Domingo de Oaxaca (México) y en una pintura (1766) de Gerardo Núñez Villavicencio conservada en el ex convento de Santo Domingo en Laguna en la Isla de Tenerife (Canarias), se muestra los vínculos de linaje entre Santo Domingo de Guzmán y los reyes de Castilla (Pérez Morera 1995: 121-124). En el Convento de la Merced en Cusco, el árbol genealógico de San Pedro Nolasco lo hace heredero del condado de Bles y de Teodora de Medici y, a través de Ramón de Tolosa, lo emparienta con la familia de los Gusmanes. Un lienzo en el convento limeño de San Agustín muestra a Patricio y a Santa Mónica –los padres de San Agustín– de hinojos. De sus pechos emergen dos ramas floridas. Una de cinco lirios con los bustos de las abadesas Santa Perpetua, Felícitas y Basílicas y de los beatos Navigio y Deodato. Otra con igual numero de rosas con las efigies de reyes y emperadores. La inscripción explicativa en la base del cuadro asegura que esta *gloriosa progenie de San Agustín con la familia Austriaca* estaba acreditada en *un árbol genealógico que está en* [los archivos de] *el Escorial.*
64. Las ambiciones genealógicas del Emperador Maximiliano I (1459-1519) y de su familia habsburguesa hallaron su expresión más espectacular en el árbol genealógico que fue incluido en una descomunal xilografía que fuera estampada entre 1515 y 1517 por Alberto Durero, entre otros, como parte de un programa propagandístico de Maximiliano en su Arco Triunfal. El emperador divino figuraba aquí como el heredero de los reyes sacerdotes hebreos, de los héroes y dioses de la Grecia Antigua y de Troya, de los Cesares romanos, de los emperadores bizantinos y de los reyes franco-germanos, herederos a su vez de Carlomagno y por sucesión, de las coronas de Constantinopla y Jerusalén (Tanner 1993: 98-109, Ministerio de Cultura 1992: 445-454).
65. Lucas 14.
66. Mateo 22. Desde el 30 de Octubre de 1523 –cuando Francisco de Quiñónez firmó la carta autorizando que doce franciscanos pasaran al Nuevo Mundo y asistieran a la conquista militar de Hernán Cortes– hasta finales del virreinato, tanto en Nueva España como en el Perú se comparó la labor misionera de los santos predicadores con los trabajadores de la Viña del Señor a la hora undécima de la humanidad. Este argumento retórico le sirvió al extirpador de idolatrías Francisco Dávila para persuadir a los indios del sur andino a que abrazaran la fe católica. Con la Última Cena, decía, *se acabo el comer. Pues como el estado de la gloria es el remate, i fin de todo, por esso se llamó cena* (Dávila 1648: 36). No había tiempo que perder. Con su conversión los indios tenían mucho que ganar. En la hora undécima desaparecían los distingos y rangos sociales entre españoles e indios pese a que unos hacia mas de mil y quinientos años que veneraban al Dios verdadero, mientras que los otros lo conocían hacía tan solo ciento treinta años. Pero *Dios os a de igualar en su gloria con los Españoles, si vosotros* [los indios] *sois buenos Cristianos* (*ibid.*: 145).
67. El Patronato Regio había concedido *a laicos Virreyes, presidentes, gobernadores menores, corregidores* [...] *una jurisdicción espiritual, más omnímoda que la de Patriarca, sobre todos los Metropolitanos, obispos y prelados de Religiones, y sacerdotes y monjas, y sobre todos los beneficios y negocios eclesiásticos, apoyados en el derecho de Patronato, con el cual tienen como cautivos a todos los Ministros de la Iglesia* [...] *los Grandes del Rey tienen atados bajo la autoridad laica, abusando del Real Patronato que extiende a todas las causas espirituales de jurisdicción y de elección* [...] *los ministros laicos, como Supremos Pontífices Romanos, o como Patriarcas universales, dan sentencias judiciales en causas que conciernen a la Iglesia; y a nombre del derecho del Patronato tiranizan a la Esposa de Cristo, y meten las manos en su sacratísima dote y en el patrimonio adquirido con la Preciosa Sangre del Salvador, impiden la ejecución de las bulas papales si se oponen a sus tráficos y tiranía* [...] (Navarro 2001: 389-391). Con cierta ironía, el autor del *Planctus* recuerda que el propio *Señor Juan Solórzano, consejero de los españoles y del rey católico" había defendido el Derecho del Patronato basándose en las prerrogativas que San Bernardo de Claraval le concedía al Pontífice: el Obispo de Roma era el "Sacerdote magno, Príncipe de los obispos, Heredero de los Apóstoles, Abel en cuanto a la primacía, Noé por el gobierno, Melchisedec por el orden, Aarón por la dignidad, Moisés por la autoridad, Samuel por el poder judicial, Pedro por la potestad, Cristo por la unción* [...]. *Guia de los cristianos, Pastor de las multitudes, castigador de los crímenes, temor de los malos, martillo de los tiranos, Padre de los reyes, árbitro de las leyes, autor de los cánones, sal de la tierra, luz del orbe, sacerdote del Altísimo, Vicario de Cristo, ungido del Señor, Dios del Faraón...* (*ibid.*: 261). Pero, el emperador en lugar de instaurar un orden social justo basado en la fe y en la caridad cristiana apoyaba un sistema de siete castas que eran las *siete cabezas de la serpiente infernal*, origen de todas las *discordias y escándalos* públicos. En este sistema (1) los europeos se enfrentaban con los criollos, (2) los criollos con los indios, (3) los españoles con los mestizos, (4) los mestizos con los indios (5) todos ellos con los negros africanos (6) los negros criollos con los recién llegados de África y (7) los mulatos con los zambos, los chinos, los tercerones y cuarterones (*ibid.*: 157-158).
68. Génesis 2: 9.
69. Apocalipsis 22: 1-2.
70. Navarro 2001, 340.
71. Isaías 41: 19-20.
72. Oseas 2:15.
73. Navarro 2001: 269, 166, 228, 146.
74. *Ibid.*: 283-284.
75. *Ibid.*: 301-302.
76. Mateo 3.
77. Mujica Pinilla 1996: 301-302.
78. Deuteronomio 32: 11-12.

79. Véase Estabridis 1980. Sobre el alferez real de los incas de los siglos XVII y XVIII, véase Sala i Vila 1990: 602, Amado Gonzales 2002.

80. O'Phelan 2002: 313.

81. Molina 1947: 18-19.

82. Valcárcel 1961: 80-81.

83. López-Baralt 1988: 100-105, Julien 1999: 62-89.

84. No era inusual que los cronistas de Indias mezclaran la historia con la fábula y que sus ricos relatos dejaran constancia no sólo de lo que realmente vieron, sino de lo que quisieron ver o imaginar. En el mito catequizador de Tunupa o Santo Tomás –mencionado en el apartado anterior– se alude a las supuestas pictografías prehispánicas dibujadas por el apóstol de Cristo. Sobre una piedra inmensa cerca de Lima, donde dejó impresa la huella de su pie, Tunupa habría dibujado dos llaves y un ancla, símbolo de la esperanza, en significación *que esperasen que en los venideros tiempos estarían las llaves de la Iglesia de San Pedro en estas tierras, donde él dejó sus pisadas, i no pudo introducirse su Fe* (Calancha 1975, vol. II: 742-743). Al cumplirse los tiempos, el ancla profética de Tunupa pasó a manos de Santa Rosa como uno de sus más caros emblemas criollistas. Tunupa también había pintado diez rayas sobre el bastón con el que predicaba, para recordar y señalar los mandamientos de Dios. Se trataba de un bastón milagroso pues al nacer Manco Capac se transformó prodigiosamente en la vara de *oro fino* con la que el primer Inca fundó su imperio. Con esto se daba a entender que la dinastía de los incas tenía un origen cristiano (Pachacuti Yamqui 1993: 189-193).

85. Cousins 1984: 53-55.

86. Valadés 1989: 237-239.

87. Tibesar 1953: 80-83.

88. Vargas Ugarte 1948: 92.

89. García 1729: 44-45.

90. Estenssoro 2001: 469- 471.

91. Acosta 1979: 290.

92. Block 1994: 119.

93. Véase Martínez-Burgos García 1990: 97-108.

94. Chang Rodríguez 1994: 128.

95. Toribio Polo 1906: 475-477.

96. Polia Meconi 1999: 534.

97. Dansey Smith 1978: 110.

98. Pacheco 1990: 252-255.

99. Torres 1974, vol. III: 732.

100. Mesa y Gisbert 1991: 220.

101. Angles Vargas 1983: 555.

102. Navarro 1925: 13-14.

103. Para una discusión sobre la teoría de los pecados como animales infernales en los *Evangelios Apócrifos*, véase Ansgar Kelly 1985: cap. III. Un proceso inquisitorial de la segunda mitad del siglo XVII abierto contra más de una veintena de monjas aparentemente endemoniadas en el Convento de Santa Clara en Trujillo (Perú) habla de los demonios-animales –cangrejos, ranas, monos– con nombres de ángeles caídos que han tomado posesión de los órganos de las monjas: de sus pulmones, riñones, muslos, pechos etc. (Mujica Pinilla 1996: 255).

104. Esquivel y Navia 1980: 264-266.

105. Adorno 1991: 81-89. A diferencia de otros cronistas de Indias, el fin de su Carta al Rey era el mismo que el del sermonario: cambiar la conducta social y erradicar el vicio. *La dicha corónica es muy útil y provechoso* [...] *para emienda de vida para los cristianos y enfieles y para confesarse los dichos indios* [...] *comenderos de yndios y corregidores y padres y curas de las dichas dotrinas y de los dichos mineros y de los dichos caciques* [...] *y demas indios mandoncillos* [...] [dado que] *Dios nos amenaza por la devina escritura por boca de los sanctos profetas* [...] *a que entremos a penitencia y mudar la vida como cristianos* (Guaman Poma 1980: 2).

106. Vargas Ugarte 1948: 43.

107. Cevallos 1974: 91-95.

108. De la Flor 1996: 83-94.

109. Kelemen 1977: 75.

110. Buser 1976: 425.

111. Santiago Silva 1996: 18.

112. García Sáiz 1988: 44.

113. San Cristóbal 1998: 37-39.

114. Praz 1989: 195-196.

115. Mujica Pinilla 2001: 212.

116. El poeta Simónedes de Ceos del siglo V a.C., fue invitado a un banquete donde cantó unos versos líricos dedicados a los dioses Castor y Pólux. Justo cuando el dueño de casa se negó a pagarle por sus servicios, a Simonedes le avisaron que dos jóvenes querían comunicarse urgente con él y que lo esperaban en la puerta de la casa. Mientras se ausentó del banquete, un fuerte temblor desplomó el techo de la casa matando y desfigurando a todos los invitados. Callux y Pollux le habían pagado al poeta salvándole la vida. Pero como Simónedes recordaba el lugar exacto donde estaba sentado cada comensal, pudo identificar a los muertos tras descubrir que la mansión podía ser recorrida mentalmente recordando a los comensales en torno a los *lugares* que ocupaban dentro del recinto: un principio que los arquitectos medievales aplicarían a las catedrales góticas y los neoplatónicos del Renacimiento Italiano a sus Teatros de Memoria artificial (Yates 1974).

117. El punto de partida es la doctrina neoplatónica de la muerte como liberación del alma de la cárcel del cuerpo. El alma humana es representada como un corazón y Jesús como un niño, símbolo del Amor Divino. El primer lienzo muestra a los santos jesuitas como los grandes propiciadores del culto al Corazón de Jesús: San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier sostienen un enorme corazón en el que está escrito: *Corazón criado para el Cielo*. El siguiente lienzo muestra al corazón preso por las redes de sus tres enemigos –Mundo, Demonio y Carne– mientras el Niño Jesús y el Ángel de la Guarda intentan liberarlo. El corazón tiene su puerta cerrada y el Niño Jesús toca su arpa desde afuera para que lo abra. Una vez dentro, el Niño enciende su linterna y ve a los pecados mortales en forma de víboras, sapos y culebras. Con una escoba barre el corazón y de las cinco llagas de Jesús salen siete arroyos que son los sacramentos que purifican al alma. En el séptimo lienzo Cristo, con un plumero, sacude el polvo que queda dentro del corazón: son los pecados veniales. El Niño Jesús aparece después en la forma de un pintor que imprime en la memoria del Corazón los cuatro Novísimos. A decir, Muerte, Infierno, Juicio y Gloria. Luego se representa al Niño Jesús cargando sobre los brazos los instrumentos de la Pasión para introducirlos al corazón abierto y enseñarle el camino de la mortificación. Jesús, sentado en medio del corazón, tiene en las manos un libro abierto –es el *Libro de la Vida*– y le enseña al alma las verdades eternas. En el lienzo undécimo y duodécimo, el Niño Jesús en el centro del corazón toca el arpa y canta. Después se le muestra sentado en el mismo lugar sobre un trono, con corona y cetro de emperador. Luego hay una transformación. El corazón es mostrado cercado de fragantes rosas y flores que el Niño Jesús esparce por ser estas símbolo de sus virtudes. El Niño Jesús tensa su arco y la punta de sus flechas son el fuego que inflama al corazón. Así se explica el decimosexto lienzo donde aparece el corazón en medio de furiosas tempestades, vientos y rayos, y en el centro el Niño Jesús duerme tranquilo. Tras esto se exhibe al corazón lleno de llamas y de rayos de luz. Finalmente, se ve al corazón rodeado de ángeles. Estos lo llevan sobre palmas para que el Niño Jesús lo corone.

118. Rosa de Lima es mostrada bordando frente al Niño Jesús que se le ha aparecido milagrosamente. Lee una inscripción: *Mirà a Rosa dibuxando/ en su retirno encerrada,/ las manos en el dibuxo,/ y en su Esposo toda el alma./ Continuamente suspira,/ y a Jesús al Huerto llama/ desfallecida de amor,/ de vèr, que su Esposo tarda,/ Baxa Jesús como Niño/ donde Rosa, y la regala/ con su vista, porque entiendas,/ no es esquivo con quien le ama* . Santa Catalina de Siena es representada orando en la cocina a donde sus padres la consignaron en castigo por haber rehusado casarse con un pretendiente. La cartela dice: *Mui contenta Catalina/ en la Cocina encerrada,/ por guardar virginidad, desprecia el Mundo, y sus galas,/ No quiere esposo terreno,/ su casamiento rechaza,/ y a las vírgenes dà exemplo/ de castidad la mas rara./ Aprended, vírgenes necias,/ de esta virgen pura, y casta,/ que por su virtud merece/ ser con Jesús desposada.* Y Teresa de Jesús tiene la sartén en la mano, puesta al fuego. Su cartela lee: *En la Cocina Theresa/ con la sartén en la mano,/tan fuera de sì medita ,/ que ardiendo, no se ha quemado./ Viendo el fuego material,/ que siempre sube à lo alto,/ con las llamas de su pecho/ su espiritu se ha elevado./ Como Seraphin amante/ solo al Cielo està mirando,/ y mudamente te enseña,/ que allí està nuestro descanso.*

119. Al igual que San Juan de la Cruz que dibujaba sus visiones místicas, Santa Teresa de Jesús mandaba *pintar o esculpir imágenes conforme a las visiones que había tenido; en algún caso hasta llegó a diseñar ella misma la composición.* La santa de Ávila es la creadora de iconografías barrocas muy difundidas y basadas en sus visiones: San José de pie, llevando el Niño a su lado, Cristo resucitado con una banderola en la mano, un Jesús atado a la columna etcétera (Orozco Díaz 1994, vol. II: 42-45). Ella misma describía sus visiones intelectuales de la Trinidad como *pinturas extrañas esculpidas en mi alma* (Teresa de Jesús 1974).

Las visiones de Santa Rosa también fueron pintadas para sus fiestas de beatificación y su mala imitadora, Angela Carranza, mandó pintar las suyas para publicitar sus embustes. El dominico fray Francisco de la Cruz, intérprete *alumbrado* de Dios, hablaba de los *retablos* que San Miguel arcángel *–un pintor muy primo–* pintaba en su mente. Durante una grave enfermedad, el sevillano fray Francisco Galindo del convento cusqueño de San Francisco, fue trasladado al *Tribunal de Dios* donde vio que los diablos, a fin de no olvidarse de sus pecados, utilizaban una maquina de memoria artificial: *una rueda de extraña grandeza* [donde le mostraron] *escritos todos sus pecados, y que al passo que la iban moviendo, los iba leyendo* (Córdova Salinas 1957: 360). Se refería, es evidente, a la rueda giratoria para leer libros inventada a mediados del siglo XVI. A la venerable visionaria Úrsula de Jesucristo (1604-1666), negra criolla, hija de esclava y donada del convento limeño de Santa Clara se le aparece la Santísima Trinidad y la describe del mismo modo como era representada en la pintura virreinal: las Tres Personas Divinas están sentadas sobre un *elevadísimo Trono*, cerca del cual se encuentra la Virgen María. En visión imaginaria el Ser Supremo le ordena medite sobre las penas del Infierno y como en muchos lienzos virreinales del Infierno, ve la formidable boca abierta de Leviatán devorando, entre voraces llamas, a innumerables almas. Recurriendo a un viejo recurso mnemotécnico, *visualiza* los castigos eternos como representaciones simbólicas de sus vicios. Los condenados llevan cadenas y argollones al cuello porque el pecado es la peor forma de esclavitud. Le sacan los ojos y se los vuelven a los pecadores que nunca lloraron por ofender a Dios, los *mordaces, maldicientes y malhablados* llevan candados encendidos en la boca, etcétera (Archivo Franciscano del Convento de Lima. Legajo 17, No. 1. Agradezco a Nancy E. Van Deusen por esta referencia). En 1716, en Potosí, el agustino fray Juan de la Torre invitó durante uno de sus sermones de cuaresma a que cinco indios recién bautizados se pusiesen en el crucero de la Iglesia *donde con su silencio predicasen las misericordias de Dios.* La Virgen María se les aparecía y *aquellos indios habían visto cada vez que alzaba la hostia en la misa resplandecer una estrella como un sol, y refirió otros prodigios con que enterneció al auditorio alabando al Señor* [...] (Arzáns de Orsúa y Vela 1965, vol. III: 44).

120. Dávila 1648: 139.
121. De la Flor 1996: 234-236.
122. Mujica Pinilla 1996: 174-176.
123. Villanueva Urteaga 1992: 8.
124. Aparicio Quispe 1998: 6.
125. Vargas Ugarte 1940, vol. III: 44-88.
126. Valcárcel 1968: 86.
127. Villanueva Urteaga 1992: 11.
128. Esquivel y Navia 1901: 188-189.
129. Véase Rodríguez Garrido 1994: 9-11.
130. Redmond 1998: 20.
131. Villanueva Urteaga 1992: XIX.
132. Espinosa Medrano 1695: 175.
133. Redmond 1998: 51-52.
134. Espinosa Medrano 1695: 243.
135. Heredia 1915: 388-408.
136. Eguilúz 1955: 502-504. Son conocidos los sonados disturbios religiosos originados por la orden dominica en el Perú y en España. A mediados del siglo XVII y valiéndose de la autoridad de Santo Tomás de Aquino, muchos predicadores dominicos decidieron expresar su desacuerdo con la tesis inmaculista, difundida por franciscanos y jesuitas, negándose a profesar la sentencia pia al inicio del sermón. Al tomar la palabra, el predicador solía exhortar desde el púlpito: *Alabado sea el Santísimo Sacramento del Altar, y la Inmaculada Concepción de la Virgen Maria nuestra Señora Concebida sin mancha de pecado original en el primer instante de su ser.* En el Perú este agravio contra la Inmaculada originó diversos disturbios religiosos y motivó a que en 1654 y en 1656, la Catedral de Lima y posteriormente, la Universidad de San Marcos, juramenten defender su culto. Aun en 1663 continuaron en Lima las procesiones religiosas de desagravio en favor de la Inmaculada, organizadas por los vecindarios, los gremios y las órdenes religiosas y las militares como las Órdenes de Calatrava, Alcántara y Santiago, donde el propio virrey Conde de Santiesteban desfiló como uno de los más prestigiosos defensores inmaculistas (Romero 1906: 284).

    Alva y Astorga utilizó su *Tipografía Immaculatae Concepcionis* en Lovaina y sus privilegios reales para publicar toda una serie de tratados inmaculistas propios sin autorización ni censura eclesiástica. Usaba diversos seudónimos entre los que se contaban: Fr. Pedro de la Concepción, Fr. Martín Pérez de Guevara, D. Aurelio Pimentel de la Sal, Fr. Pacífico Modesto de Guevara o Hermano Jo de es no es, Fray Francisco de la Madre de Dios, entre muchos otros (*ibid.*: 516). Bajo este último, Alva y Astorga escribió su *Exercito Limpio Austral contra las Manchas del Prado* (1663) donde analiza dos documentos cruciales para el debate inmaculista. El primero es un Breve de Felipe IV del 10 de abril de 1662 donde, con la autoridad de su Real Patronato, decreta que los dominicos aragoneses y castellanos estén obligados, antes de iniciar sus sermones, a repetir la sentencia pía *Concebida sin mancha de pecado original en el primer instante de su ser.* El segundo es su respuesta al Memorial del provincial dominico Juan Martínes del Prado quien cuestiona las prerrogativas del Rey para publicar tal ordenanza y respetuosamente le ruega al monarca que exonerase a los dominicos de tal mandato. Para Alva, después del *Breve* de Felipe IV, los dominicos debían ser llamados los *Caballeros de la Mancha* o de las Tinieblas por negar la Inmaculada Concepción y tener como divisa y armas el andar manchados *de blanco y negro. Siendo ellos los gallos de las letras, y los mayores de todas las aves,* después del decreto real *ahora* [estaban obligados desde] *el pulpito* [...] *de piar como unos pollos, confesar de limpio y cantar de punto llano, sin corcheas ni semicorcheas* [lo que] *siempre avían negado a pies juntillas* (Alva y Astorga 1663: 14-17).
137. González Galván 1987: 181-190; Catalogo 1994: 364-365.
138. Las cinco partes del *Sol Veritatis* son comparadas a labores agrícolas El primer capitulo es el *Area* o *Era*, el segundo el *Trituratio* o Trilla, el *Ventilabrum* o Bieldo es el tercero y el *Ventilatio* el cuatro. El libro termina en el *Horreum* o granero, el índice sistemático de materias.
139. Córdova Salinas 1957: 1012.
140. *No me embaraço en demostrar la definibilidad de este Misterio: que predico en Cuzco, y no en Consistorio de Cardenales. Ya veo, que en nuestro siglo se digno el Espiritu Santo de alumbrar mas la opinión pia, encendiendo los aplausos del Mundo, que la aclama, el zelo de los Reyes Catholicos, que la autorizan, la autoridad de la Sede Apostólica, que la apadrina. Entre todos los principes Christianos se descolló* [...] *el piadosísimo señor Rey Don Felipe el Grande (que de Dios goza) a instancias de su devoción se halla oy este Articulo promovido al sublime estado, que admiramos. A su zelo se debe el desembaraço, que oy goza, para canonizase en dogma de fe* (Espinosa Medrano 1695: 55).
141. Espinosa Medrano 1695: 55-56.
142. *Dexadme correr el velo a una alegoria no vulgar*, puntualiza en su sermón. *Si no me engañan las señas este es el tiempo predefinido. En este siglo va la verdad, amaneciendo con tan provectas luzes, que no está muy lexos el medio día de su determinación* [....]. *Angel fuerte llamó el Apocalypsis, a uno prodigioso, que con el rostro de Sol, vestido de nubes, coronado de un Iris, y con dos robustíssimas columnas por piernas plantó el un pie sobre el Océano, y el otro sobre la tierra, levantó el grito en el Orbe; y pareció rugido de León* [...]. *Juró* [...] *por el Criador de los Cielos, y tierra, que no avia de gastarse mas tiempo* [...] *en los dias de la voz del Angel séptimo, al sonar de su trompeta avía de consumarse el Misterio de Dios, según lo vaticinado por sus Profetas* [...]. *Quién será este Ángel?* [...]. *Yo pienso, que es el Rey de España. El iris que le corona, no indica la hermosa variedad de sus muchas Coronas, y Señoríos? Las colunas con que pisa el Mar, y la Tierra, no symbolizan su potencia en dos Mundos, y las Columnas Hercúleas, que blasonando el Plus Ultra, pisan como piernas el Occéano? El rugido de Leon no pregona, que hablava el Leon de España?* [...]. *El rostro de Sol quarto entre los Planetas, no señala a Filipo? Si; que Filipo tambien quiere decir cara de Luz, rostro de antorcha* [...]. *Este Rey Angel, que fue Filipo, hizo voto de recavar con todo su poderío la definición de este Articulo* [...] *que a la voz de el Angel Séptimo se avia de consumar este misterio* fue quien ayudó a definir el dogma de la Inmaculada Concepción *Y esso es jurar aquel, que a la voz de el Angel Séptimo se avia de consumar este Misterio* [...]. *Esto es: sonó la voz de Alexandro Septimo, el clarín ultimo de su Bula; abrióse el Templo material de la Iglesia Militante en repetidas solemnidades de el Arca, que es Maria, festejanose sus purezas* [...] (Espinosa Medrano 1695: 57-58).
143. Esquivel y Navia 1980: 164.
144. Cisneros 1984: 4.
145. Migone Peña 1981: 64.
146. Espinosa Medrano 1695: 134.
147. *Ibid.*: 8.

148. *Ibid.*: 202.

149. *Quiso la Iglesia dexar la ceremonia, y trocar el culto. Mandó que á la Virginal Ceres Maria se le dedicasse el festivo vulgo de antorchas, y candelas con que oy la protestamos Madre pura de la luz increada. Pero si Ceres fue la Diosa de los trigos, la inventora del pan; ver oy á Maria en la una mano el antorcha, en la otra el Cordero coronado de espigas, o el pan Celeste en sus brazos, yá es ver dibuxado el Cordero Eucaristico entre accidentes de trigo, en brazos de Maria* [...] (*ibid.*: 95).

150. Espinosa Medrano 1695: 13.

151. *Avian envenenado los purísimos cristales de nuestra Religión el Dragon de Alemania Lutero, el Basilisco de Francia Calvino, y los demas infames Aspides del Norte. Juntose la iglesia toda en el Sagrado, y Universal Concilio de Trento a beber, y dar de beber a toda la Cristiandad, y* [...] *Thomas* [derramó aquí] *los licores de la salud, y en su doctrina se abrieron los manantiales de la verdad* (*ibid.*: 244).

152. *Ibid.*: 254.

153. *Ibid.*: 239.

154. *Ibid.*: 256.

155. *Ibid.*: 239.

156. *Ibid.*: 249.

157. *Ibid.*: 270.

158. *Ibid.*: 272.

159. *Ibid.*: 156.

160. *Ibid.*: 155-156.

161. Thompson 1988: 94-101.

162. El Lunajero cita la profecía en latin y después la desgrana interpretándola: *Transmigratio Ierusalem, quae in Bosphoro est, possidebit Civitates Austri. La transmigración de Jerusalén, que esta en el Bosphoro poseerá las Ciudades de el Austro. Bosphoro, que en Griego suena Puerto, limite, termino, o estrecho de Mar; en Hebreo es Sepharat, que significa España, según todo el torrente de los Rabinos, y Doctores Hebrayzantes y* [...] *viene a ser* [...] *finis térrea* [...]. *Cumpliose, pues, el baticinio, haziendo su transmigración, ó pasándose de Jerusalén el Soberano Apóstol Santiago, con sus Discípulos a España, donde fue el primero, que predicando á Christo, domeñó al yugo Evangelico la cerviz orgullosa del Gentilismo* [...]. *Lo siguiente de la profecía nos pica mas de cerca* [...]. *Que essa transmigración, que de Jerusalén se hizo a España, ha de poseer, o apoderarse de las Ciudades de Sur. Habla sin duda de las de nuestro nuevo Mundo Austral: Y quiere decir, que aviendo hecho transmigracion Santiago a las Españas, después de aver propagado en ellas la numerosa progenie de Cristianos Españoles, passara con ellos a conquistar el Orbe nuevo Meridional, y poseerá las incógnitas poblaciones del America* (Espinosa Medrano 1695: 156-157). En su *Tratado Único y Singular del Origen de los Indios Occidentales del Pirú, México, Santa Fe y Chile* (Lima, 1681), Diego Andrés Rocha –quien fuera Oidor de la Audiencia de Lima– cita entre los comentaristas de esta profecía a Arias Montano, Maluenda, Acosta, Fr. Gregorio Garcia y a Juan de Solórzano y Pereira (Rocha 1988: 145-146).

163. Moore 2000: 17.

164. Espinosa Medrano 1695: 114-117.

165. *Ibid.*: 165.

166. *Ibid.*: 280-281.

167. Explicaba Espinosa Medrano: *Juego le pareció el aver de echar á rodar la bola del Orbe... Juego, porque toda essa hermosa muchedumbre de criaturas tan fácilmente la produxo, que pareció hazerse por jugar* [...]. *Juego, porque todo era complacencia regozijarse con el Padre, y el Espíritu Divino en beatitud sempiterna* [...] *Juego, porque repartía los Imperios del Mundo, variándolos de gente en gente, como suele rebotarse la pelota de mano en mano* (*ibid.*: 50). El sentido de esta metáfora era el mismo que se lee en el mote que acompaña el emblema de Solórzano: *Dios desde lo alto derriba/cuando juega la pelota* [...] *Y siendo su poder ciego/ Pelota en la sacra mano,/ toda majestad, es llano/ que será cosa de juego* (González de Zarate 1987:, 48).

168. Espinosa Medrano 1695: 68.

169. *Ibid.*: 225-226.

170. Gregg y Groh 1981: 140.

171. Espinosa Medrano 1695: 225.

172. *Ibid.*: 185-186.

173. Setton 1967: 82.

174. *Tres son las personas*, decía Arrio, *el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Y ciertamente, Dios es la causa de todas las cosas, absolutamente el único sin comienzo. El Hijo salió del Padre fuera del tiempo, creado y constituido antes de los siglos* [...] *pero no es eterno, ni coeterno, ni increado juntamente con el Padre, ni tiene su ser a la vez con el Padre* [...] *Dios es su principio. Y Dios le es superior, como su Dios, pues existe antes que él* [...] (San Hilario de Poitiers 1986: libro VI). Los Padres de la Iglesia acusaron a Arrio de hacer un uso indiscriminado de la dialéctica de Aristóteles. Sus razonamientos, como el de otros heresiarcas de su tiempo, eran el esfuerzo frustrado por comprender o interpretar el Evangelio con esquemas mentales clásicos (Cochrane 1974: cap. IV). Los arrianos polemizaban diciendo: *Todo lo engendrado tiene un principio. El Hijo fue engendrado, y por ende el Hijo tiene un principio* (Wolfson 1958: 5-28). Pero Arrio también se apoyaba en la obra de Platón para esclarecer la misión providencial del Hijo. Repitiendo el esquema del Timeo (41 A, B), Dios o el Ser Supremo no crea el mundo directamente sino a través de sus dioses subordinados o subalternos. Para Arrio, si el Hijo de la Trinidad cristiana era el Logos o la Sabiduría Divina, este había sido creada por la *voluntad divina* de Dios Padre (Stead 1964: 27).

175. Williams 1951: 10-14, Goodenough 1928: 80-98.

176. Ladner 1940: 127-135.

177. Los reyes visigodos habían sido arrianos hasta el año 554 D.C. cuando éstos se convirtieron al catolicismo. Por ochocientos años el Islam medieval español identificó la idea misma de un Dios Trino y de su Encarnación (*hulul*) como la peor ofensa o infidelidad (*musrikuna*) contra Allah: el poner en duda su Unicidad Divina (*Tawhid*). Más grave aún, tal como lo demuestra Louis Cardaillac, tras la conquista de Granada y la expulsión del moro de la península ibérica, los moriscos españoles iniciaron un nuevo enfrentamiento polémico (1492-1640) contra los teólogos cristianos donde se reformularon los antiguos combates entre arrianos y ortodoxos. El dogma de la Trinidad –y el de la naturaleza humana de la Segunda Persona Divina– devino en tema medular para sus disputas: *Le dividís en tres dioses / y queréis que sea misterio/ abrid vosotros los ojos / mirad que los tenéis ciegos* argüía Juan Alonso Aragonés (Cardaillac 1979: 222). Desde el siglo XVI la furia antitrinitaria fue percibida como un renacimiento del arrianismo. En su *Libro llamado Antialcorán* (Valencia, 1532), Pérez de Chinchón asegura que había sido un monje arriano llamado Sergio el que le había enseñado al profeta Mahoma esta variante herética del cristianismo: *A esta sazón, Sergio, monge y herege de la secta arriana, avía huydo de Constantinopla en Arabia, y como monge mendicante frecuentaba la casa de aquel noble Abdelmonaphis. Y como vió que Mahoma era de agudo ingenio, comunicóle la ley de los cristianos con la heregía de Arrio, que negava en la santísima Trinidad, la igualdad del hijo al Padre, y dezía que Jesu Christo era pura criatura, y otros errores que destos nascían* (Cardaillac 1979: 212). La campaña antitrinitaria de los moriscos se sumó a la del Protestantismo y, en el Perú, a la de los hechiceros andinos. Sólo en Alemania y en Polonia, que se confiesa arriana en 1556, aparecen más de 36 *sectas* que niegan la divinidad de Jesús (Miravel y Casadevante 1753). Las propias obras de Erasmo de Rotterdam que dividen a España entre erasmistas y anti-erasmistas son tildadas en 1527 de arrianismo por la Corte de Valladolid y acusadas de ultrajar la divinidad de Cristo y la Unidad de la Trinidad (Bataillon 1966: 249-259).

178. Bainton 1973: 29.

179. El historiador José Moreno Villa pensó que las *repetidísimas* trinidades antropomorfas del pintor novohispano Miguel Cabrera (1695-1768) eran un *invento mexicano*. Después se descubrió que la costumbre de Cabrera de diferenciar a las tres Personas divinas con divisas particulares –al Padre con el sol en el pecho, al Hijo con los estigmas de la crucifixión en pies y manos– también podía portar una cruz o un cordero –y al Espíritu Santo con una Paloma– provenía de un modelo europeo: un grabado procedente del tratado de *Pintura sabia* escrito entre 1659 y 1662 por el fraile benedictino Juan Ricci (Moreno Villa 1948: 109). Esta obra, sin duda, fue conocida por los artistas andinos pues también existen algunas variantes cusqueñas con la misma temática difundida por Cabrera en Nueva España. También se ha atribuido el antropomorfismo trinitario americano a la inventiva de los doctrineros de indios del Perú *quienes vieron en la representación del Espíritu en forma de paloma un peligro, ya que recordaba la adoración de animales; por eso se recurrió a la forma de tres personas iguales para la Trinidad, pese a que en Europa esta iconografía estaba objetada, como lo atestigua Pacheco en su 'Tratado'* (Mesa y Gisbert 1982: 305).

La base escriptural de la Trinidad antropomorfa esta en los tres varones angélicos que se aparecen ante Abraham en el Encinar de Mambre (Génesis 1: 33) y que San Agustín interpreta como una prefiguración en el Antiguo Testamento de la Trinidad cristiana (Pacheco 1990: 563). *Mas habiéndosele aparecido tres mancebos y ninguno de ellos era*

superior a los demás en porte, edad, o poder, ¿por qué no ver aquí visiblemente insinuada, mediante la criatura visible, la igualdad suma de la Trinidad, y en las tres personas una misma naturaleza? (San Agustín 1985: cap. II, libro XI). Es significativo que entre 1786 y 1787 el Santo Oficio de la Inquisición española abrió expedientes en Madrid, Toledo y Canarias para examinar esta persistente iconografía polémica. Se decía aquí que tanto los feligreses como algunas autoridades eclesiásticas deseaban saber si estas imágenes antropomorfas de la Trinidad estaban o no autorizadas por la Santa Sede ya que habían sido vistas y eran objeto de culto en Filipinas, España y Alemania, entre otros países europeos. Para ello se nombraron tres calificadores de la orden de San Agustín y se les solicitó estudiaran el caso y emitieran un parecer definitivo. Tras una larga deliberación, los censores hacen caso omiso de los informes desfavorables iniciales y optan por dejar el expediente en *suspenso*. Estas imágenes no estaban *positivamente reprobadas por la Iglesia* [...] *ni* [...] *positivamente aprobadas* [...] *y nos parece que se deben tolerar, ya porque su uso se ha hecho muy común sin que se haya experimentado peligro de error* [...] (A.H.M. Inquisición. Legajo 4464, No. 7; Consejos. Sala de Gobierno, Leg. 1494).

180. Kantorowicz 1965: 100-120.
181. Kidd 1981-1982: 22-26.
182. *Ibid.*: 35.
183. Kantorowicz 1965: 337.
184. Nieremberg 1645: 11.
185. El antecedente tardío medieval o renacentista de esta imagen son aquellas esculturas en oro que mostraban a la Virgen adornada con piedras preciosas y cuyo vientre podía abrirse para mostrar a la Trinidad entronizada dentro de ella. Según Juan Gerson esta iconografía debía prohibirse *no por la falta de piedad que suponga tan grosera representación del milagro, sino por la herejía que hay en presentar a toda la Trinidad como fruto en el seno de María* (Huizinga 1981: 221). *Porque el decir que toda la Trinidad se encarnase en el vientre de la Santísima Virgen, es un error pernicioso, que defendieron en especial los que no admitían distinción real en las Personas Divinas, como fueron Noeto, Sabelio, Praxeas, y los que con éstos afirmaban que el Padre Eterno había sido crucificado; llamados por este motivo Patripasianos* (Ayala 1782: 56).
186. Espinosa Medrano 1695: 33.
187. Apocalipsis 19: 17-21.
188. Klingender 1971: 403-413.
189. Bonafé 1659: 132-133.
190. Espinosa Medrano 1695: 242.
191. Ferrer 1872: 146-147.
192. Gisbert 1999: 185-188.
193. Dean 1999: 8-12.
194. Cardaillac 1979: 294.
195. Messia de la Cerda 1985: 14.
196. Brown y Elliott 1988: 241-242.
197. Schenone 2001: 48-49.
198. Arzans de Orsúa y Vela 1965, vol. III: 102-103.
199. Medina 1887: 247-248.
200. Catálogo 1994: 241.
201. Mujica Pinilla 2001: 204.
202. En las fiestas de canonización de San Ignacio de Loyola (1624) en Potosí, el Aire, uno de los cuatro elementos cosmológicos (Aire, Fuego, Agua, Tierra) fue representado como *un hombre con cuatro rostros y el cabello erizado, soplaban sus bocas furiosamente haciendo gran ruido el viento que con grandes fuelles lo formaban deste una parte oculto* (Arzáns de Orsúa y Vela 1965: 390). El mismo personaje cuatricéfalo aparece alegorizado en escenas religiosas como la Gloria pintada por Tadeo Escalante en Huaro.
203. Espinosa Medrano 1695: 234.
204. *Ibid.*: 234.
205. *Ibid.*: 22.
206. *Por eso le llama la Esposa: Veni Auster. A que bañe el Paraíso de Dios, a que fecunde la Iglesia, floresta racional, que arribaron á pimpollos las virtudes, á selvas los carismas. Aquí descollaron la odorífera copa de su celsitud los Apóstoles, Profetas, y Doctores. Aquí, en medio de los frutales brinda sus delicias el Arbol de la Vida en aquel Augustissimo Sacramento, Epilogo soberano de las dulçuras de Dios, credito ilustre de las fecundidades de este Paloma* [del Espíritu Santo], *que aunque al viento que ondean sus alas haze vegetar toda la arboleda; mas á su calor, hasta aquel Sacrosanto Pan logra su vida, y animación* (Espinosa Medrano 1695: 22-23).
207. *Ibid.*: 23.
208. *Ibid.*: 298.
209. *Ibid.*: 298-299.
210. Barreda y Laos 1909: 240-241.
211. Brading 1991: 457.
212. Stastny 1984: 120.
213. Espinosa Medrano 1695: 142-143.
214. Guibovich Pérez 1992: 20-28.
215. Mora 1997: 101-103.
216. Evans 1991: 319.
217. Espinosa Medrano 1695: 63.
218. *Si sabeis lo que significa el vestido Sacerdotal, entendereis el misterio. De varias bordaduras, y colores de diversas joyas, y piedras constava el ornamento, dos grandísimas Esmeraldas, que en cada ombro luzian, figuravan los dos mayores Planetas, al Sol, y la Luna* [...] *los Carbunclos, Amatistes, y otras piedras preciosas, que en el pecho brillavan, engastados en un broche, representavan el glovo Estrellado, que ilustran tantos Astros errantes y fixos; la vestidura talar, toda esta tierra sensible* [...]. *La tunica Turquesada, o de color de Ayre obscuro; las trescientas y sesenta y seis esquilas, o campanitas de oro, que alrededor orleavan, el fleco de esta tunica cerulea, significaban el tiempo del año repartido en otros tantos dias* [...] (Espinosa Medrano 1695: 65).
219. *Ibid.*: 64.
220. Vloberg 1958: 470-472.
221. Espinosa Medrano 1695: 67.
222. *Ibid.*
223. *Ibid.*: 68.
224. *Ibid.*: 180.
225. Cant. 1: 6.
226. La secta cristiana de los donatistas apareció en el norte de África y sus miembros fueron los discípulos espirituales de Tertuliano. A diferencia de la Iglesia católica, estos eran hostiles a la autoridad imperial motivo por el cual, aparentemente hacia el año 317, el emperador Constantino clausuró sus basílicas. A raíz de ello, los Donatistas basados en el *Cantar de los Cantares* y en el *Apocalipsis* se hacían llamar la *Iglesia de los Puros*. A ello se refería San Agustín cuando les decía: *Pretendéis que solo la cizaña ha crecido por el orbe de la tierra, a excepción del África* (San Agustín 1994. libro II, XC,198).
227. San Agustín 1994: 100; Espinosa Medrano 1695: 187.
228. Guaman Poma 1980: 35; véase sobre este punto el espléndido ensayo de Pierre Duviols en este volumen.
229. Espinosa Medrano citado por Hopkins Rodríguez 2002: 977.
230. Navarro 2001: 449.
231. San Agustín había escrito con tono profético: *Consideren lo que he recordado tantas veces, es decir, que el trigo y la cizaña crecen hasta la cosecha, que el campo es el mundo, que la cosecha significa el fin del mundo, según la interpretación que el Señor, no nosotros, da a su parábola. Hay otro testimonio bien claro que les ahorra cualquier esfuerzo por buscar la demostración de que la Iglesia, perdido el mundo, ha quedado reducida a sólo los africanos* [...]. *Existen todavía algunos pueblos a los que aún no se ha predicado el Evangelio; y es preciso que se cumplan todas las profecías sobre Cristo y la Iglesia. Es, pues, preciso que se predique en ellos y cuando esto se realice, entonces vendrá el fin* (San Agustín 1994: 103). Espinosa Medrano responde a la polémica ampliando el significado alegórico del versículo bíblico: *Si: Esso sin duda es por Egipto* [...] *que Isaias lo profetizava, diciendo: En aquel dia se verá el Altar de Dios en medio de Egipto; erigirasse entonces un titulo, o Columna para blason, y señal de estas felicidades, ofreceránse Sacrificios* [...]. *Bellísimo elogio es este en gloria de los Discípulos de Antonio, que estos Monásticos Esquadrones de Egipto plantas de Antonio son, en que el Esposo Christo haze dulce, y amenísima mansión a Mediodia, ya ardiente por el fervor de Espiritu* [...] *que la Iglesia Católica busca en el Mediodia de Egipto el repasto, y Celestial alimento de los Desiertos de Antonio* [...]. *Busca el Altar, o mesa, en que explendidamente se franquea aquel Soberano Sacramento* [...]. *Buscalo todo, y lo halla al Mediodia: In Meridie* [...]. *Quien duda, que el estado Regular, y Monástico es el Parayso de la Cristiandad? En sus virtudes florece la mayor, y mas ilustre amenidad de la Iglesia: Hortus conclusus Sosor mea* [...]. *Colmaos, y abundad como la Rosa* [...]. *Despedid fragancias como el Libano* [...] *Y brotad flores, que sean como el Açucena* [...] (Espinosa Medrano 1695: 187-188).
232. Así lo aseveró el Lunarejo en su sermón del 7 de Agosto de 1681 en la oposición a la Canonjía Magistral de la Catedral del Cusco. Comentando el versículo 15: 1 de San Juan Evangelista: *Yo soy la vid verdadera y mi Padre es el viñador*, añadía: *Erase la humanidad un tronco esteril, una planta infecunda* [...] *fue arbol des-*

tinado a las hogueras, encina inútil, que ni la hermoseava la flor de las virtudes, ni la enriquecían los frutos del merito. Portose Dios (dize el Abad Bercorio) como agricultor peritissimo, que por no cortar el arbol por esteril, por infructuoso; trató de ingerirle, tomó el mas elegante ramo de su Divinidad, que fue el Verbo, gajo de oliva distilando misericordias, y aplicándole por la yema de la naturaleza, le dexó enjerto, dexóle mas fresco, y verde mientras mas encarnado, quedó la humanidad vigorosa, fecunda para el merito, vegetable para las virtudes [...]. *Hizose con tan provechosa trasmutación este ingetimiento* [sic. injerto] *de plantas, que el ramo advenedizo de los Cielos al tronco de la humanidad, digo al hombre, que fue Jesús, lo mudó en su naturaleza, pues lo tornó Dios, y a nosotros sus fieles ramas, o bastagos de esta planta nos transformó en Dioses, o en Angeles* (*ibid.*: 274).

Con enorme audacia teológica, la beata agustina Angela Carranza –procesada por la Inquisición de Lima entre 1688 y 1694– intentó fundamentar la Inmaculada Concepción de María asegurando que los Padres de la Virgen –San Joaquín y Santa Ana– habían sido exentos del pecado original de Adán y Eva porque los arcángeles San Miguel y San Gabriel les habían dado de comer el fruto del árbol de la Vida y agua bendita del río Jordán. *No hacen injertos de un árbol en otros? Pues así sacó a Joaquín y Ana del árbol y parentesco de Adán, y los injertó en el árbol de la Vida: con que los purificó, limpió y adornó del parentesco con Dios, para que concibiesen a Cristo y a Maria; y así quedaron Cabeza del linaje humano; título que perdió Adán por el pecado* [...]. El fruto del árbol de la Vida los había dejado *vírgenes* porque allí estaba *la carne y sangre de Jesucristo* [...] *Que todo Jesucristo con presencia definitiva* [...] *estuvo en el fruto del árbol de la vida con toda su carne, sangre, huesos, nervios, corazón y demás armazon humana, como está en el Santísimo Sacramento* [...]. Siguiendo a Platón también sostenía que el ser humano era de origen divino pues era como un árbol invertido con las raíces en el Cielo: *Estando otra vez con el Señor* [Jesucristo] *la dijo: que los hombres eran como árboles y las raices eran los cabellos: y que ella le replicó, que si los cabellos eran raices, como estaba hacía arriba en la cabeza, y que entonces la riñó el Señor, poniéndole el dedo en la boca, diciéndola: calla filósofa* [...] *las raices del hombre como árbol eran los cabellos de la cabeza, porque mirasen al cielo donde debemos arraigar, y no en la tierra, en que vivimos de prestado; y si por las raices se les comunica a los árboles todo el humor, vigor y vida que gozan; del cielo le ha de venir al hombre la mejor vida, el jugo y vigor de las virtudes, que son el fruto que lo enriquece y hermosea delante de Dios* (Hoyo 1875: 328, 292-294).

233. Espinosa Medrano 1695: 275.
234. Villanueva Urteaga 1992: 27-40.
235. Stastny 1984: 147-157, Stastny 1987: 141-162.
236. Villanueva Urteaga 1992: 29.
237. Stastny 1984: 115-117.
238. Espinosa Medrano 1695: 69.
239. *Ibid.*: 238.
240. Schenone 1992: 762.
241. Para unos el milagro del Cristo parlante había sucedido en Nápoles, para otros en Orvieto y solo un tal Humberto había insistido que había sido en la ciudad de Paris donde *habiendo el santo escrito una question en un quaderno tocante al Santísimo Sacramento del Altar, y que puesta a los pies de un Crucifixo suplicándole al Señor le manifestase si en aquel papel havia escrito conforme a la verdad y a la Fe, le había respondido el Señor las referidas palabras* (Alva y Astorga 1663: 337-340).
242. Alva y Astorga 1663: 335-340.
243. Gisbert 1999:168.
244. Espinosa Medrano 1695: 251.
245. *Ibid.*: 254.
246. *Ibid.*: 242.
247. *Ibid.*: 243.
248. *Ibid.*: 242.
249. *Ibid.*: 243-244.
250. *Ibid.*: 244.
251. *Ibid.*: 59.
252. *Ibid.*: 254.
253. Romero 1906: 273-276.
254. Palomino de Castro y Velasco 1947: 383.
255. Walker 1969: 3-15.
256. McEvoy 1986: 257-259.
257. Taylor 1993: 70.
258. Loyola 1957: 180.
259. Fraenger 1983: 54-58.
260. Cadena y Herrera 2001: 65.
261. Cisneros 1984: 5.
262. Espinosa Medrano 1695: 38.
263. *Ibid.*
264. Para Joaquín de Fiore el salterio de diez cuerdas representaba por su forma triangular la unidad de la Trinidad en su unidad divina (West y Zimdars-Swartz 1983: 56).
265. Espinosa Medrano 1695: 39.
266. *Ibid.*
267. *Ibid.*: 40.
268. Véase Luks 1974: 133. Según Teresa Gisbert y el padre San Cristóbal, las sirenas andinas no pueden representar el pecado por el *contexto ornamental* en el que aparecen. Tocan charangos o la guitarra en la fachada de la Iglesia de San Lorenzo de Potosí entre el sol, la luna y las estrellas; un lugar poco apropiado *para sugerir prevención contra las tentaciones* (San Cristóbal 1997: 205) y en la torre de la Iglesia de la Magdalena en Ayacucho se han colocado ocho mujeres pez, el mismo numero de sirenas que según Platón habitaban los ocho círculos del Cielo empíreo generando la música de las estrellas (Gisbert y Mesa 1985: 266). En la portada de la iglesia parroquial de Lampa (1678-1685) y en la de Asillo (1678-1696), éstas llevan faldellines de plumas indígenas y sostienen el anagrama de María como si fuesen las guardianas de su nombre divino.
269. Espinosa Medrano 1695: 52.
270. *Ibid.*: 45.

Bibliografía

ACOSTA, Joseph de

1962 *Historia natural y moral de las Indias.* Edición preparada por Edmundo O'Gorman. México, D.F., Fondo de Cultura Económica [1590].

1979 *Historia natural y moral de las Indias.* Edición preparada por Edmundo O'Gorman. México, D.F., Fondo de Cultura Económica [1590].

1984 *De Procuranda indorum salute. Pacificación y colonización*, L. Pereña, V. Abril, C. Baciero, A. García, D. Ramos, J. Barrientos y F. Maseda (Corpus Hispanorum de Pace). Madrid, Consejo Superior Investigaciones Científicas.

ADORNO, Rolena

1990 Iconos de persuasión: la predicación y la política en el Perú colonial. En: *Iconografía política del Nuevo Mundo,* Mercedes López-Baralt editora. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico.

1991 *Guaman Poma. Literatura de resistencia en el Perú colonial.* Bogotá, Siglo XXI editores.

ALTAMIRANO, Diego Francisco

1948 Historia de la provincia del Perú en la Compañía de Jesús. En: *Historia del Colegio y Universidad de San Ignacio de Loyola de la ciudad del Cusco.* Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte S.J. Lima.

ALTUVE-FEBRES LORES, Fernán

2001 *Los reinos del Perú. Apuntes sobre la monarquía peruana.* Lima, Dupla Editorial.

ALVA Y ASTORGA, O.F.M. Pedro de

1663 *Exercito Limpio Austral contra las Manchas que del Prado en unos Memoriales y Pasquín y otros papeles disformes, han salido aquestos dias, oponiéndose al Breve de Alexandro VII. Pon. Max. y llegado asta el Palacio Real de la Magestad devotísima de Felipe IV, Nuestro Rey.* Firmado bajo el pseudónimo de Fray Francisco de la Madre de Dios. Por Juan Martínez. Zaragoza.

ÁLVAREZ, Mercedes y Catherine FARFÁN

1999 *Arquitectura religiosa al sur de Cotabambas (Apurímac). Análisis tipológico.* Cusco, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.

AMADO GONZÁLEZ, Donato

2002 El alférez real de los incas: resistencia, cambios y continuidad en la identidad indígena. En: *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, Jean-Jacques Decoster editor, pp. 221-250 Cusco, CERA Bartolomé de Las Casas, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Kuraka.

AMEISENOWA, Zofja

1938-39 The Tree of Life in Jewish Iconography. *Journal of the Warburg Institute*, vol 2. Londres.

ANELLO OLIVA S.J., Giovanni

1998 *Historia del reino y provincias del Perú y vidas de los varones insignes de la Compañía de Jesús.* Edición, prólogo y notas de Carlos M. Gálvez Peña. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ANGLES VARGAS, Víctor

1983 *Historia del Cusco (Cusco colonial)*, tomo II, libro 1ro. Lima, Industrial Gráfica.

ANGULO, D., E. MARCO DORTA y X. BUSCHIAZZI

1950 *Historia del arte hispanoamericano*, vol. II. Barcelona.

ANSGAR KELLY, Henry

1985 *The Devil at Baptism. Ritual, Theology, and Drama.* Ithaca y Londres, Cornell University Press.

APARICIO QUISPE, Mons. Severo

1998 *400 años del Seminario de San Antonio Abad del Cuzco.* Cusco.

ARES QUEIJA, Berta

1997 El papel de mediadores y la construcción de un discurso sobre la identidad de los mestizos peruanos (siglo XVI). En: *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores.* Berta Ares Queija y Serge Gruzinski coordinadores. Sevilla.

ARRIAGA, Pablo Ioseph de

1621 *Extirpación de la idolatria del Pirú.* Por Ceronymo de Contreras, impresor de Libros. Lima.

ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé

1965 *Historia de la villa imperial de Potosí.* Edición de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza. III tomos. Providence, Rhode Island, Brown University Press.

ARZE AGUIRRE, René

1978 Un testimonio artístico de la región andina. *Arte y Arqueología* 5 y 6: 265-284. Revista del Instituto de Estudios Bolivianos de la Universidad Mayor de San Andrés. La Paz.

◀ Escena de la vida de San Antonio Abad: su encuentro con el hipocentauro y el sátiro mientras buscaba a San Pablo ermitaño. Escuela cusqueña. S. XVIII. Iglesia de San Antonio Abad, Cusco.

AUNE, David E.
1983 *Prophecy in Early Christianity and the Ancient Mediterranean World.* Grand Rapids, Michigan William B. Eerdmans Publishing Co.

AVENDAÑO, Fernando
1948 *Sermones de los misterios de nuestra santa fe católica, en lengua castellana y la general del Inca.* Lima, Jorge López de Herrera.

AYALA, Iterian de
1782 *El Pintor Christiano y Erudito o Tratado de los Errores que Suelen Cometerse Frecuentemente en Pintar y Esculpir las Imágenes Sagradas.* Madrid.

BAINTON, Roland H.
1973 *Servet, el hereje perseguido (1511-1553).* Madrid, Taurus Ediciones.

BARNES, Mónica
1992 Catechisms and Confesionarios. Distorting Mirrors of Andean Societies. En: *Andean Cosmologies Through Time: Resistence and Emergence*, Robert Dover, Katharine Seibold y John McDowell editores. Indianapolis, Indiana University Press

BARREDA Y LAOS, Felipe
1909 *Vida intelectual de la Colonia (Educación, Filosofía y Ciencias).* Lima.

BATAILLON, Marcel
1966 *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI.* México D.F., Fondo de Cultura Económica.

BATLLORI, M.
1994 *La familia Borja.* Valencia

BAYÓN, Damián
1974 *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana.* Barcelona, Gustavo Gilli.

BEN-EZRA, Juan Josafat
1812 *Venida del Mesías en Gloria y Majestad.* Por D. Felipe Tolosa, Impresor de la Ciudad.

BEN-ISRAEL, Menasseh
1987 *Esperanza de Israel.* Introducción, edición y notas de Henry Méchoulon y Gérard Nahon. Madrid, Hiperión.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge
1989 La pintura en Lima durante el virreinato. En: *Pintura en el virreinato del* Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.

BLOCK, David
1994 *Mission Culture in the Upper Amazon.* Lincoln NE y Londres.

BONAFÉ, Rafael de
1659 *Título de Excelencia, y Oficio de Piedad del Arcángel San Rafael, uno de los Siete Assistentes de Dios, Presidente de Salud, y Protector de la Casa y Familia de Tobías.* Madrid.

BRADING, David A.
1991 *Orbe Indiano. De la monarquía católica a la República criolla 1492-1867.* México D.F., Fondo de Cultura Económica.
2001 *Mexican Phoenix. Our Lady of Guadalupe: Image and Tradition across Five Centuries.* Cambridge University Press.

BRADLEY, Peter T. y David CAHILL
2000 *Habsburg Peru. Images, Imagination and Memory.* Liverpool University Press.

BRAVO LIRA, Bernardino
1981 El barroco hispanoamericano. En: *El barroco en Hispanoamérica. Manifestaciones y significación.* Bernardino Bravo Lira editor. Santiago de Chile.

BROWN, Jonathan
1997 Cristóbal de Villalpando y la pintura barroca española. En: *Cristóbal de Villalpando circa 1649-1714. Catálogo razonado.* México D.F., Fomento Cultural Banamex, A.C.

BROWN, Jonathan y J.H. ELLIOTT
1988 *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV. Revista de Occidente.* Madrid, Alianza Editorial.

BURUCUA, J.E, A., JÁUREGUI, H. SCHENONE,
1994 Circulación de grabados e imagen religiosa en la cultura barroca de la América del Sur: un estudio decaso. En: *Lecturas de historia del arte.* Vitoria-Gasteiz, Ephialte.

BUSER, Thomas
1976 Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome. *The Art Bulletin* 53 (3).

CABOS FONTANA, Marie-Claude
2000 *Mémoire et acculturation dans les Andes. Guaman Poma de Ayala et les influences européennes (1583-1615).* Prefacio de François Chevalier. París, L'Harmattan.

CADENA Y HERRERA, José Onofre Antonio de la
2001 *Cartilla Musical 1763. Diálogo Cathe-Músico 1772. La máquina de moler caña 1765.* Estudio introductorio, edición y notas por Juan Carlos Estensoro Fuchs. Lima, Museo de Arte de Lima y el Instituto Francés de Estudios Andinos.

CALANCHA, Antonio de la
1974-78 *Crónica moralizada*, vols. I al V. Trascripción, estudio crítico, notas bibliográficas e índices de Ignacio Prado Pastor. Lima.

CAMÓN AZNAR, José
1945 El estilo trentino. *Revista de ideas estéticas* 12. Madrid.

CARDAILLAC, Louis
1979 *Moriscos y cristianos. Un enfrentamiento polémico (1492-1640).* México D. F., Fondo de Cultura Económica.

CASTILLO ANDRACA y Fray Francisco TAMAYO
1948 *Obras de Fray Francisco de Castrillo Andraca y Tamayo.* Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte S.J. Lima, Editorial Studium.

CASTRO, Ignacio de
1795 *Relación de la fundación de la Real Audiencia del Cuzco 1788 y de las fiestas que esta grande y fidelísima ciudad celebró este año.* Madrid.
1978 *Relación del Cuzco.* Prólogo de Carlos Daniel Valcárcel. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos [1795].

CASTRO TITU CUSSI YUPANQUI, Diego de
1985 *Ynstrucción del Ynga Don Diego de Castro Titu Cussi Yupanqui para el muy ilustre Señor el Licenciado Lope Garçia de Castro, Governardor que fue destos Reynos del Piru, tocante a los negocios que con su Majestad, en su nonbre, por su poder a de tratar: la qual es esta que se sigue.* Introducción de Luis Millones. Lima, El Virrey [1570]

CATÁLOGO
1992 *America. Bride of the Sun. 500 years. Latin America and the Low Countries.* Catálogo de la exposición. Royal Museum of Fine Arts. Antwerp.
1994 *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España.* Museo Nacional de Arte. Noviembre 1994-febrero 1995. México D.F., Ediciones del Equilibrista.
1999-2000 *Los siglos de oro en los virreinatos de América, 1550-1700.* Catálogo de la exposición del Museo de América. Madrid.

CÁTEDRA, Pedro M.
1994 *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412).* Estudio bibliográfico y edición de los textos inéditos. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo. Salamanca, Europa Artes Gráficas..

CEVALLOS, Rodríguez de
1974 Las "imágenes de la historia evangélica" del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma. *Traza y Baza* 5.

CELESTINO, Olinda y Albert MEYERS
1981 *Las cofradías en el Perú: región central.* Frankfurt, Verlag Klaus Dieter Vervuent.

CHRISTIAN, William A.
1981 *Local Religion in Sixteenth-Century Spain.* Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press.

CISNEROS, Luis Jaime
1984 Sobre Espinosa Medrano: predicador, músico y poeta. *Cielo Abierto* 28. Lima.

COBO, Bernabé
1964 *Historia del Nuevo Mundo. Obras del Padre Bernabé Cobo de la Compañía de Jesús.* Francisco Mateos editor. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 92. Madrid, Ediciones Atlas.

COCHRANE, Charles Norris
1974 *Christianity and Classical Culture. A Study of Thought and Actino from Augustus to Augustine.* Londres, Oxford University Press.

COLÓN, Cristóbal
1946 *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*. Edición y prólogo de Ignacio B. Anzoategui, Buenos Aires, Austral.
1992 *Libro de las profecías*. Volumen preparado por Juan Fernández Valverde. Madrid, Alianza Editorial [1502].

CÓRDOVA SALINAS, O.F.M. Fray Diego de
1957 *Crónica franciscana de las provincias del Perú*. Nueva edición con notas e introducción por Lino G. Canedo, O.F.M. Washington D.C., Academy of American Franciscan History y México D.F., Editorial Jus [1651].

CORNEJO BOURONCLE, Jorge
1960 *Derroteros de arte cusqueño*. Cusco, Garcilaso.

COSSIO DEL POMAR, Francisco
1928 *Pintura colonial cusqueña*. Cusco, H.G. Rozas.

COUSINS, Ewer H.
1984 Franciscan roots of Ignatian meditation. En: *Ignatian Spirituality in a Secular Age*. George P. Schner editor. SR Suplements, volume 15. Wilfrid Laurier University Press.

CUADRIELLO, Jaime
2000 Del escudo de armas al estandarte armado. En: *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana*. México D.F., Museo Nacional de Arte e Instituto Nacional de Bellas Artes.
2001 Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia. En: *El divino pintor: La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*. México D.F., Museo de la Basílica de Guadalupe.

CUMMINS, Tom
1993 La representación en el siglo XVI: La imagen colonial del Inca. En: *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, Henrique Urbano compilador, pp. 87-134. Cusco, CERA Bartolomé de Las Casas.

CHANG-RODRIGUEZ, Raquel
1994 *La subversión del barroco en Amar su propia muerte de Juan de Espinosa Medrano. Relecturas del Barroco en Indias*. Edición de Mabel Moraña. Hanover, Ediciones del Norte.

CHECA, Fernando y José Miguel MORÁN
1994 El barroco. *Colección fundamentos* 77. Madrid, Ediciones ISTMO.

DANSEY SMITH, Hilary
1978 *Preaching in the Spanish Golden Age. A Study of some Preachers of the Reign of Philip III*. Oxford, Oxford University Press.

DAVILA, Francisco
1648 *Tratado de los Evangelios, que Nuestra Madre la Iglesia propone en todo el año desde la primera Dominica de Adviento, hasta la ultima Missa de Difuntos, Santos de España, y añadidos en el Nuevo rezado*. Lima

DEAN, Carolyn
1999 *Inka Bodies and the Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Durham y Londres, Duke University Press.

DE LA CERDA, Reyes Messia
1985 *Discursos Festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la Fiesta del Sacramento la Parrochia Collegial y Vecinos de Sant vador Hizieron*. Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla. Focus.

DE LA FLOR, Fernando
1996 *Teatro de la memoria. Siete Ensayos sobre mnemotécnica española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca, Junta de Castilla y León y Consejería de Educación y Cultura.

DEUSTUA PIMENTEL, Carlos
1960 Un testimonio sobre la conciencia del Perú en el siglo XVIII. En: *La causa de la emancipación del Perú. Testimonios de la época precursora 1780-1820*. Actas del Simposio organizado por el Seminario de Historia del Instituto Riva-Agüero. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

DOCTRINA
1985 *Doctrina christiana y catecismo para ynstrucción de los indios por Antonio Ricardo*. Lima, 1583-1585, edición facsimilar. Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas.

DUVIOLS, Pierre
1977 *La destrucción de las religiones andinas (Conquista y Colonia)*. Traducción de Albor Maruenda. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México.
1980 Periodificación y política: la historia prehispánica del Perú según Guaman Poma de Ayala. *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*. 9 (3-4): 1-18.
1983 Guaman Poma, historiador del Perú antiguo: una nueva pista. *Revista Andina* 1 (1). Cusco, CERA Bartolomé de Las Casas.
1986 *Cultura andina y represión. Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías. Cajatambo, siglo XVII*. Cusco, CERA Bartolomé de Las Casas.

EGUILUZ, Fray Antonio
1955 *El P. Alva y Astorga y sus escritos inmaculistas. Bosquejo bio bibliográfico*. Archivo iberoamericano. Segunda época. Año XV. Tomo XV. Madrid.

ESPINOSA MEDRANO, Juan de
1695 *La novena maravilla nuevamente hallada....* Valladolid, José de Rueda.

ESQUIVEL Y NAVIA, Diego de
1901 *Anales del Cuzco, 1600-1750*. Lima.
1980 *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*. II vols. Lima, Fundación Augusto N. Wiese.

ESTABRIDIS, Ricardo
1980 Tesoros artísticos en Templo del Rímac. *Diario Ojo*, 1ro. de junio.

ESTENSSORO, Juan Carlos.
1990 Reseña de *Icono y Conquista* de López-Baralt. *Revista Andina* 8 (2): 585-587.
1999 Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú colonial. En: *Los cuadros del mestizaje del Virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú Colonial*. Catálogo de la exposición del Museo de Arte de Lima, entre el 15 de diciembre de 1999 y el 13 de febrero del 2000.
2001 El simio de Dios. Los indígenas y la Iglesia frente a la evangelización del Perú, siglos XVI-XVII. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 30 (2). Lima.

EVANS, R.J.W.
1991 *The Making of the Habsburg Monarchy 1550-1700. An Interpretation*. Oxford, Clarendon Press.

FAJARDO DE RUEDA, Marta
1999 *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Santafé de Bogotá, Convenio Andrés Bello.

FERRER, San Vicente
1872 *Sermones de San Vicente Ferrer sobre el Anticristo. La cruz*. Tomo I. Madrid.

FLORES OCHOA, Jorge
1991 Arte de resistencia en vasos ceremoniales inkas. *Cuadernos hispanoamericanos* 7-8: 87-110. Madrid.

FLORES OCHOA, Jorge A., Elizabeth KUON ARCE, y Roberto SAMANEZ ARGUMEDO
1993 *Pintura mural en el sur andino*. Colección arte y tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.

FRAENGER, Wilhelm
1983 *Hieronymus Bosch*. Nueva York, Borset Press.

FREEDBERG, David
1993 Painting and the Counter Reformation in the Age of Rubens. En: *The Age of Rubens*. Peter C. Sutton. Boston, Museum of Fine Arts.

FRÉZIER, Amedée François
1717 *A Voyage to the South Sea, and along the coasts of Chili and Peru, in the years 1712, 1713, and 1714*. Londres, impreso por Jonah Bowyer.

FUENTES, Manuel A.
1985 *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. Lima, Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú [1867].

GALLEGO, Julián
1972 *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Aguilar.

GARCÍA, Fray Gregorio
1729 *Origen de los indios de el Nuevo Mundo, e Indias Occidentales*. Madrid, Imprenta de Francisco Martínez Abad.

GARCIA BRYCE, José
1972 Del barroco al neoclasicismo en Lima: Matías Maestro. *Separata de la Revista Mercurio Peruano* 488: 3-23. Lima.

GARCÍA DE LEONARDO, Ma. José Cuesta
1995 *Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*. Granada, Universidad de Granada.

GARCÍA SÁIZ, María Concepción
1988 Imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal y la pintura en Ayacucho (Perú). *Cuadernos de Arte Colonial* 4.
1998 La interpretación de los modelos europeos en las artes de tradición indígena. En: *Felipe II y el arte de su tiempo*, pp. 293-303. Madrid, Fundación Argentaria-Visor Dis.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca
1943 *Comentarios reales de los Incas*. Edición de Ángel Rosenblat. Buenos Aires. Emecé [1609].
1944 *Historia general del Perú (Segunda parte de los Comentarios reales de los Incas)*. Edición al cuidado de Ángel Rosenblat Buenos Aires, Emecé [1617].

GASPARINI, Graziano
1964 Encuesta sobre la significación de la arquitectura barroca hispanoamericana. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 1: 1 ss. Caracas.
1972 *América, barroco y arquitectura*. Ernesto Armitano, editor. Caracas.
1973 Prefacio. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 17. Caracas.

GENTO SANZ O.F.M, Benjamín
1945 *San Francisco de Lima. Estudio histórico y artístico de la iglesia y Convento de San Francisco de Lima*. Lima, Imprenta Torres Aguirre.

GISBERT, Teresa
1980 *Iconografía, mitos indígenas en el arte*. La Paz.
1992 The Artistic World of Felipe Guaman Poma. En: *Guaman Poma de Ayala, the Colonial Art of an Andean of Author*, R. Adorno, T. Cummins y otros editores, pp. 75-91. Nueva York, American Society.
1994 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Fundación BHN (2da. edición).
1999 *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz. Plural Editores y Universidad Nuestra Señora de La Paz.

GISBERT, Teresa y MESA, José de
1985 *Arquitectura andina 1530-1830. Historia y análisis*. Colección Arzáns de Orsúa y Vela. Embajada de España en 1972. La Paz.

GONZÁLEZ, Juan Martín
1993 *El retablo barroco en España*. Madrid, Alpuerto.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María
1987 Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano. Madrid, Ediciones Tuero.

GONZÁLEZ GALVÁN, Manuel
1976 El oro en el barroco. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 13 (45). México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
1987 *Sol de justicia. Expresión alegórico plástica de un teólogo pintor*. Iconología y Sociedad. Arte Colonial Hispanoamericano. 44 Congreso Internacional de Americanistas. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego
1952 *Vocabulario de la lengua general del Perú llamada lengua qquichua o del Inca*. Edición y prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

GOODENOUGH, Erwin R.
1928 *The Political Philosophy of Hellenistic Kingship*. Yale Classical Studies, vol. 1.

GRANADA, Fray Luis de
1590 *Introducción al Símbolo de la Fe*. José María Balcells editor. Madrid, Cátedra.

GREGG, Robert C. y Dennis E. GROH
1981 *Early Arianism. A view of Salvation*. Filadelfia, Fortress Press.

GRUZINSKI, Serge
1997 Entre monos y centauros. Los indios pintores y la cultura del Renacimiento. En: *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores* Berta Ares Queija y Serge Gruzinski coordinadores. Sevilla.

GUADALAJARA MEDINA, José
1996 *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*. Madrid, Editorial Gredos.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
1980 El *primer nueva corónica y buen gobierno*. III tomos. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. México D. F., Siglo XXI Editores.

GUENÉE, Bernard
1980 *Histoire et culture historique dans l'Occident médieval*. París, Aubier.

GUIBOVICH PÉREZ, Pedro
1992 El testamento e inventario de bienes de Espinosa Medrano. *Histórica* 16 (1). Lima.

GUIDO, Angel
1938 *El estilo mestizo o criollo en el arte de la Colonia*. Actas del II Congreso Internacional de Historia de América, vol. III, pp. 581-91. Buenos Aires.

GUTIERREZ, Ramón
1987 *Arquitectura virreinal en Cusco y su región*. Cusco, Editorial Universitaria de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.
1997 *Barroco iberoamericano. De los Andes a las Pampas*. Madrid, Ludwerg Editores.

GUTIERREZ, Ramón, C. ESTERAS y A. MÁLAGA
1986 *El valle del Colca (Arequipa). Cinco siglos de arquitectura y urbanismo. Resistencia*.

HARTH-TERRÉ, Emilio
1945 *Artífices en el virreinato del Perú*. Lima.
1960 El indígena peruano en las Bellas artes virreinales. *Revista Universitaria del Cuzco* 118. Cusco.
1977 *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima.

HARTH-TERRÉ, Emilio, y A. MÁRQUEZ ABANTO
1961 El artesano negro en la arquitectura virreinal limeña. *Revista del Archivo Nacional del Perú* 25 (2). Lima.

HASKELL, Francis
1984 *Patrones y pintores*. Madrid, Cátedra.

HEREDIA, Beltrán de
1915 La enseñanza de Santo Tomás en la Compañía de Jesús durante el primer siglo de su existencia. *Ciencia Tomista* 6.

HOOGERNWERFF, G. J.
1944 *Vultus Trifrons: Emblema Diabolico. Immagine Improba Della Santíssima Trinitá*. Rendiconti vol. XIX. Anno Académico 1942-43. Tai Della Pontificia Academia Romana Di Archeologia. Roma, Tipografía Poliglotta Vaticana.

HOPKINS RODRÍGUEZ, Eduardo editor
2002 *Problemática del receptor en Juan de Espinosa Medrano. Homenaje a Luis Jaime Cisneros. Facultad de Letras y Ciencias Humanas*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

HOYO, José del
1875 Relación sumaria de la causa de Ángela Carranza y demás reos. En: *Documentos literarios del Perú*, tomo 7. Manuel de Odriozola. Madrid, Imprenta del Estado.

HUIZINGA, Johan
1981 *El otoño de la Edad Media*. Madrid, Alianza Editorial.

INSTRUCCIÓN [véase DOCTRINA]

IRIARTE, Isabel
1993 Las túnicas incas en la pintura colonial. En: *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*. Henrique Urbano compilador. Cusco, CERA Bartolomé de Las Casas.

ITIER, César
1993 Transcripción del texto y estudio lingüístico. En: *Relaciones de antigüedades deste reyno del Piru*. Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier. Cusco, Instituto Francés de Estudios Andinos y CERA Bartolomé de Las Casas.

JESUITA ANÓNIMO
1953 *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú.* Biblioteca de Autores Españoles, tomo 209. Madrid, Atlas [1590].

JULIEN, Catherine J.
1999 History and Art in Translation: The Paños and Other Objects Collected by Francisco de Toledo. *Colonial Latin American Review* 8 (1).

KADIR, Djelal
Columbus and The Ends of the Earth. Europe´s Prophetic Rhetoric As Conquering Ideology. Oxford, University of California Press.

KANTOROWICZ, Ernst H.
The Quinity of Winchester. En: *Selected Studies de Ernst H. Kantorowicz.* Nueva York, JJ. Augustin Publisher.

KELEMEN, Pal
1968 El barroco americano y la semántica de importación. En: *El Barroco en América.* Actas y Memorias del 37 Congreso Internacional de Americanistas, vol III. Buenos Aires.
1977 *Vanishing Art of the Americas.* Nueva York, Walker and Company.

KIDD, Judith A.
1981-82 The Quinity of Winchester Reconsidered. *Studies in Iconography. Volumes 7-8.* Northern Kentucky University.

KLINGENDER, Francis.
1971 *Animals in art and thought to the end of the Middle Ages.* Evelyn Antal y John Harthan editores. Londres, Routledge y Paul Kegan.

KRISTAL, Efraín
1993 Fábulas clásicas y neoplatónicas en los Comentarios reales de los Incas. En: *Homenaje a José Durand*, Luis Cortest editor. Madrid, Verbum.

KUBLER, George.
1985 *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler.* Thomas F. Reese editor. New Haven y Londres, Yale University Press.

LADNER, Gerhart B.
1940 Origin and Significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy. *Medieval Studies* vol. II.
1962 Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance. En: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky.* Millard Meiss editor, vols I-II. New York University Press.

LARA, Jaime
1999-2000 *Il volcano e li ali: The iconography of Joachim of Fiore in Latin America.* Florensia Año 13-14. Centro Internazionale di studi Gioachimiti.

LAVALLE, Bernard
1983 El espacio en la reivindicación criolla del Perú colonial. *Cuadernos hispanoamericanos* 399.

LEINEKUGEL LE COCQ, Mas
1977 *Premières images de la terre.* París, Joël Cuénot.

LELEWEL, Joachim
1850 *Géographie du Moyen Age étudiée par ...Atlas composé de cinquante planches gravées par l'auteur.* Bruselas, Vve y J. Pillet.

LERNER, Robert E.
1976 Refreshment of the Saints: The Time After Antichrist as a Station for Earthly Progress in Medieval Thought. *Traditio. Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion* 32.
1983 *The Power of Prophecy. The Cedar of Lebanon Vision from the Mongol Onslaugh to the Dawn of the Enlightenment.* Londres, University of California Press.

LEVENE, Ricardo
1973 *Las Indias no eran colonias.* Madrid, Espasa-Calpe.

LEVI D'ANCONA, Mirella
1957 *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance.* Nueva York, College Art Association of America y Art Bulletin.

LOHMANN VILLENA, Guillermo
1940 Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII. *Revista Histórica* 13. Lima.
2001 Tomando partido. Prólogo a *Los reinos del Perú, apuntes sobre la monarquía peruana* de Fernán Altuve-Febres Lores. Lima, Dupla Editorial.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes
1988 *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala.* Madrid, Hiperión.

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco
1952 *Hispania victrix. Primera y segunda parte de la historia general de las Indias.* Biblioteca de Autores Españoles, Historiadores primitivos de Indias. Madrid [1582].

LORENZANA, Francisco Antonio
1769 *Concilios Provinciales. Primero, y segundo, celebrados en la muy noble, y muy leal Ciudad de México, presidiendo el Illmo. Y Rmo. Señor D. Fr. Alonso de Montúfar, En los años de 1555, y 1565.* México, en la Imprenta de el Superior Gobierno, de el Br. D. Joseph Antonio de Hogal.

LOYOLA, Ignacio de
1957 *Autobiografía- Diario Espiritual. Obras Completas de San Ignacio de Loyola.* Introducción y comentarios del R.P. Victoriano Larrañaga S.J. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
1987 *Ejercicios Espirituales.* Introducción con, texto, notas y vocabulario por Candido de Dalmases S.J. Santander, SAL TERRAE.

LUKS, Ilmar
1974 Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 17. Caracas.
1979 Algunas consideraciones sobre la "Sirena india". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 24. Caracas.

LLOMPART, Gabriel
1970 *La nave de la Iglesia y su derrotero en la iconografía de los siglos XVI y XVII.* Erste Reihe Gesammette Aufsatze zur kulturgenchiste Spaniens. Band 25. Münster Westfalen.

MACERA, Pablo
1979 *Pintores populares andinos.* Lima, Fondo del libro del Banco de los Andes.
1993 *La pintura mural andina siglos XVI-XIX.* Lima, Editorial Milla Batres.

MÄLE, Emile
1978 *Religious Art in France. The Twelfth Century. A Study of the Origins of Medieval Iconography.* Princeton University Press.
1985 *El arte religioso del siglo XVII.* Madrid, Encuentro.

MANGA QUESPI, Atuq Eusebio
1994 Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo. *Revista Española de Antropología Americana* 24: 156-189. Madrid, Universidad Complutense.

MARCO DORTA, Enrique
1950 La arquitectura barroca del siglo XVII en el Perú. En: *Historia del Arte Hispanoamericano* de Diego Angulo Iñiguez. Barcelona, Salvat.
1968 *Aportación documental al estudio de la arquitectura del s. XVIII en América.* Actas y Memorias del 37 Congreso Internacional de Americanistas, vol. III. Buenos Aires
1973 Arte en América y Filipinas. En: *Ars hispaniae. Historia universal del arte hispánico,* vol. XXI. Madrid, Plus Ultra.

MARKMAN, Sidney David
1974 Pre-Columbian survivals in Colonial Hispano-American Art and Architecture. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 19. Caracas.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma
1990 *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español.* Valladolid, Universidad de Valladolid.

MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier
1989 *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico.* Universidad de Granada.

MATEOS, P. S.J.
1956 Los Loyola en América II. Dos sobrinos de San Ignacio, uno gobernador y otro obispo. *Razón y Fe* 154. Madrid.

MAUQUOY-HENDRICKX, Marie
1979 *Les Estampes Des Wierix. Conservés au cabinet des estampes de la Bibliotheque Royale Albert 1er.* Bruselas, Bibliotheque Royale Albert 1er.

McEVOY, James
1986 *The Philosophy of Robert Grosseteste.* Oxford, Clarendon Press.

MEDINA, José Toribio
1887 *Historia del Tribunal de la Inquisición de Lima (1569-1820).* Santiago de Chile.

MERRIMAN, R.B.
1946 *Solimán el magnífico (1520-1566).* Traducción H. Caprile. Buenos Aires.

MESA, José de
1977 *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia.* La Paz.
1978 Diego de la Puente: pintor flamenco en Bolivia, Perú y Chile. *Arte y Arqueología* 5 y 6. La Paz.
1988 La pintura cuzqueña (1540-1821). *Cuadernos de arte colonial* 4. Madrid, Museo de América.

MESA, José de y Teresa GISBERT
1968 *Determinantes del llamado estilo mestizo y sus alcances en América; Breve consideración del término.* Actas y memorias del 37 Congreso Internacional de Americanistas, vol III. Buenos Aires.
1972 *Escultura virreinal en Bolivia.* La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
1982 *Historia de la pintura cusqueña.* 2 vols. Lima, Fundación Augusto N. Wiese.
1985 El arte del siglo XVI en Perú y Bolivia. En: *Summa Artis. Historia General del arte* 27. Madrid, Espasa-Calpe.
1991 La escultura en Cusco. En: *Escultura en el Perú.* Colección Arte y Tesoros del Perú creada por José Antonio de Lavalle. Lima, Banco de Crédito del Perú.
1997 *Arquitectura andina 1530-1830.* La Paz, Imprenta Don Bosco.

MEXICANO RAMOS, César
2000 Nota sobre la pintura de los incas en dos pulperías limeñas (1704). *Uku Pacha. Revista de Investigaciones Históricas* 1 (2). Lima.

MIGONE PEÑA, Manuel
1981 Metáfora e Idea. La superación del racionalismo en Juan de Espinosa Medrano. En: *El barroco en Hispanoamérica. Manifestaciones y significación.* Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina. Santiago de Chile.

MILHOU, Alain
1983 *Colón y su identidad mesiánica en el ambiente franciscanista español.* Cuadernos colombinos XI. Publicaciones de la Casa Museo de Colón y Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid.

MINISTERIO DE CULTURA
1992 *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España.* Madrid, Electa.

MIRAVEL Y CASADEVANTE, Joseph
1753 *El gran diccionario histórico, o miscelánea curiosa de la historia sagrada y profana.* Traducido del francés por Luis Moreri. París.

MOGROVEJO DE LA CERDA, Juan
1983 *Memorias de la gran ciudad del Cusco, 1690.* Edición, trascripción, biografía y notas de Maria del Carmen Martín Rubio con la colaboración de Horacio Villanueva Urteaga. Cusco, Rotary Club Cusco [1690].

MOLINA, Cristóbal de
1943 Relación de las fábulas y ritos de los Incas. En: *Las crónicas de los Molinas,* F. A. Loayza editor. Lima.
1947 *Ritos y fábulas de los Incas.* Buenos Aires, Futuro.

MONTESINOS, Fernando de
1930 *Memorias antiguas historiales y políticas del Perú.* Crónica del siglo XVII anotadas y concordadas con las Crónicas de Indias por Horacio H. Urteaga. Lima.

MOORE, Charles B.
2000 *El arte de predicar de Juan Espinosa Medrano en La Novena Maravilla.* Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

MORA, Abel
1997 *El sabio logroñés Rodrigo de Arriaga.* Logroño, Gobierno de la Rioja e Instituto de Estudios Riojanos.

MORAÑA, Mabel
1994 *Relecturas del barroco en Indias.* Edición de Mabel Moraña. Hanover, Ediciones del Norte.

MORENO CUADRO, Fernando
1994 *Iconografía de la Sagrada Familia.* Córdoba, Caja Sur Publicaciones.

MORENO NAVARRO, Isidoro
1969 Un aspecto del mestizaje americano: el problema de la terminología. *Revista Española de Antropología Americana* 4. Madrid.

MORENO VILLA, José
1948 *Lo Mexicano en las artes plásticas.* México D. F., El Colegio de México.

MUJICA PINILLA, Ramón
1990 El culto al crucificado en la cultura y en la escultura del virreinato peruano. En: *Los Cristos de Lima. Esculturas de madera y marfil siglos XVI-XVIII.* Editado por el Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación. Lima, Banco de Crédito del Perú.
1993 *Las plumas del sol y los ángeles de la conquista.* Lima.
1995 El ancla de Santa Rosa de Lima: mística y política en torno a la patrona de América. En: *Santa Rosa de Lima y su tiempo.* Lima, Banco de Crédito.
1996 *Ángeles apócrifos en la América virreinal.* Segunda edición corregida y ampliada. México D.F. y Lima, Fondo de Cultura Económica.
2001 *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América.* Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Fondo de Cultura Económica y Banco Central de Reserva del Perú.

MURPHY, James J.
1981 *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance.* Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press.

MURRA, John V.
1975 *Formaciones económicas y políticas del mundo andino.* Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

MURÚA, Fray Martín de
1946 *Historia del origen y genealogía real de los Reyes Incas del Perú.* Introducción, notas y edición por Constantino Bayle S.J. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [1590].

NAVARRO, José Gabriel
1925 *Contribución a la historia del Arte en el Ecuador.* Edición especial del Boletín de la Academia Nacional de Historia. Quito.

NAVARRO, José María
2001 *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII: el Planctus indorum christianorum in America peruntina.* Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

NEGRO TUA, Sandra
1995 *Juan Tomás de Tuyru Tupac.* Lima, Brasa.

NIEREMBERG, Ivan Eusebio
1645 *Honor del Gran Patriarca San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, en que se propone su vida, y la de su Discípulo el Apóstol de las Indias S. Francisco Xavier.* Por María de Quiñónez. Madrid.

O'PHELAN GODOY, Scarlett
2002 "Ascender al estado eclesiástico". la ordenación de indios en Lima a mediados del s. XVIII. En: *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales,* Jean-Jacques Decoster editor, pp. 221-250 Cusco, CERA Bartolomé de Las Casas, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Kuraka.

ORÉ, Fray Luis Jerónimo de
1598 *Symbolo catholico Indiano.* Edición de Antonio Ricardo. Lima.

OROZCO DÍAZ, Emilio
1994 *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del barroco.* II tomos. Edición, introducción y anotaciones de José Lara Garrido. Universidad de Granada.

OSSIO A., Juan M.
1970 *The Idea of History in Felipe Guaman Poma de Ayala*. Oxford.
1973 *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima, Ignacio Prado Pastor.

PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Joan de Santa Cruz
1993 *Relaciones de antigüedades deste reyno del Piru*. Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier. Cusco, Instituto Francés de Estudios Andinos y CERA Bartolomé de Las Casas.

PACHECO, Francisco
1990 *Arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Arte, Grandes temas. Madrid, Cátedra.

PALAFOX Y MENDOZA, Juan de
1866 *La trompeta de Ezequiel*. Manila, Imprenta de Santo Tomas.

PALM, Erwin Walter
1968 Perspectivas de una Historia de la Arquitectura colonial hispano-americana. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 9. Caracas, Universidad Central de Venezuela.

PALMA, Ricardo
1952 *Tradiciones peruanas completas*. Edición y prologo de Edith Palma. Madrid, Aguilar.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio
1947 *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. M. Aguilar editor. Madrid.

PANOFSKY, Erwin
1981 *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Versión española de María Luisa Balseiro. Madrid, Alianza Editorial.

PEÑA MONTENEGRO, Alonso de la
1994 *Itinerario para párrocos de Indios*. Libros I y II. C. Baciero, M Corrales, J. M. García Añoveros y F. Maseda. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

PÉREZ MORERA, Jesús
1995 El árbol genealógico de las ordenes franciscana y dominica en el arte virreinal. *Anales del Museo de América* 4. Madrid.

PETTAZONI, R.
1946 The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity. *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes* 9. Londres.

PHELAN, John Leddy
1970 *The Millenial Kingdom of the Franciscans in the New World*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press.

PINO RODRÍGUEZ, Jorge
1990 Entre el pecado y la virtud, mortificación del cuerpo, misticismo y angustia en la temprana evangelización del Perú. En: *La Evangelización del Perú, siglos XVI y XVII*. Actas del Primer Congreso Peruano de Historia Eclesiástica. Arequipa.

PINTO CRESPO, Virgilio
1978-79 La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación (1571-1665). *Hispania Sacra* 21 (61-64). Madrid, Instituto "Enrique Florez" y Consejo Superior de Investigaciones Estéticas.

PLAS, Sophie
1996 Un source européenne de la Nueva Coronica y Buen Govierno de Guaman Poma. *Journal de la Société des Américanistes* 82. París, Museo del Hombre.

POLIA MECONI, Mario
1999 *Cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús 1581-1752*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl
1948 *El cronista indio Felipe Huaman Poma de Ayala*. Lima, Editorial Lumen.

PRAZ, Mario
1989 *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*. Traducción de José María Parreño. Madrid, Siruela.

RAMÍREZ DEL AGUILA, Pedro
1978 *Noticias políticas de Indias y relación de la ciudad de La Plata*. Sucre, Jaime Urioste.

RAMOS GAVILÁN, Fray Alonso
1988 *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*. Trascripción, nota del editor e índices de Ignacio Prado Pastor. Lima [1621].

RAMOS SOSA, Rafael
1992 *El arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)*. Junta de Andalucía

REDMOND, Walter
1998 *La lógica en el virreinato del Perú a través de las obras de Juan de Espinoza Medrano (1688) e Isidoro de Celis (1787)*. Lima, Instituto Riva-Agüero y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

REEVES, Marjorie
1977 *Joaquin of Fiore and the Prophetic Future*. Nueva York, Harper Torchbooks.
1998 Pauta y propósito en la historia: los periodos de la Baja Edad Media y el Renacimiento. En: *La teoría del Apocalipsis y los fines del mundo*. Malcolm Bull editor. México D. F., Fondo de Cultura Económica.

ROCHA, Diego Andrés
1988 *El origen de los indios*. Edición de José Alcina Franch. Madrid, Historia 16.

RODRÍGUEZ GARRIDO, José A.
1994 *Retórica y tomismo en Espinosa Medrano*. Cuadernos de Investigación. Lima, Instituto Riva-Agüero y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROMERO, Carlos A.
1906 Disturbios religiosos en Lima en el s. XVII. *Histórica* 1 (2). Lima.
1936 Una supervivencia del incanato durante la Colonia. *Revista Histórica* 10 (1). Lima.

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María
1970 El repartimiento de Doña Beatriz Coya en el valle de Yucay. *Historia y Cultura* 4: 153-267. Lima.

RUSSO, Alexandra
1998 El renacimiento vegetal. Árboles de Jesé entre el Viejo Mundo y el Nuevo. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 73. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.

SALA I VILA, Nuria
1990 De Inca a indígena: cambio en la simbología del Sol a principios del siglo XIX. *Allpanchis* 35-36. Cusco, Instituto de Pastoral Andina.

SALINAS Y CORDOBA, Fray Buenaventura
1957 *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Pirú* con introducción de Luis E. Valcárcel y un estudio sobre el autor de Warren L. Cook. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

SAN AGUSTÍN
1969 Obras de San Agustín. Balbino Martín O.S.A. editor. Biblioteca de Autores y Cristianos, tomo XV. Madrid. 2da. edición.
1985 *Obras completas de San Agustín, tomo V. Escritos apologéticos (2). La Trinidad*. Introducción y notas del Padre Luis Arias. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid.
1994 *Escritos Antidonatistas* (3). Introducción, bibliografía y notas de Pedro Langa. Traducción de Santos Santamarta. Obras Completas de San Agustín. Vol. XXXIV. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

SAN CRISTÓBAL, Sebastián Antonio
1996 *La catedral de Lima. Estudios y documentos*. Lima, Museo de arte religioso de la Catedral de Lima.
1997 *Arquitectura planiforme y textilografica virreinal de Arequipa*. Ricardo Cruz Cuentas y Julio César Aspilcueta B. editores. Arequipa, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.
1998 *Esplendor del Barroco de Ayacucho. Retablos y arquitectura religiosa en Huamanga*. Lima, Banco Latino y Ediciones Peisa.

SAN HILARIO DE POITIERS
1986 *La Trinidad*. Edición bilingüe preparada por Luis Ladaria. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid.

SANTA TERESA DE JESÚS
1974 *Obras completas*. Estudio preliminar y notas explicativas de Luis Santillano. Madrid, Aguilar.
SANTIAGO SILVA, José
1996 *Atotonilco*. Instituto de la Cultura del Estado de Guanajuato. México D. F., Ediciones La Rana.
SARANYANA, Joseph Ignasi
1979 *Joaquín de Fiore y Tomás de Aquino. Historia doctrinal de una polémica* con la colaboración de: Ignacio Brosa y Francesco Calogero. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
1999 *Teología en América Latina. Desde los orígenes a la Guerra de Sucesión (1493-1715) Iberoamericana*. Vervuert.
2002 Joaquín de Fiore y el joaquinismo. En: *Utopía, mesianismo y milenarismo. Experiencias latinoamericanas*. Ana de Zaballa Beascoechea compiladora. Lima, Universidad San Martín de Porres.
SARMIENTO de GAMBOA, Pedro
1947 *Historia de los Incas*. Edición y nota preliminar de Angel Rosemblat, Buenos Aires, Emecé.
SCHAPIRO, Meyer
1953 Estilo. En: *Anthropology Today*, Alfred L. Kroeber editor, pp. 287-312. Chicago,
SCHENONE, Héctor H.
1992 *Iconografía del arte colonial. Los Santos*. 2 vols. Fundación Tarea.
1997 *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Fundación Tarea.
2001 Tres casos iconográficos. *Imagen brasileira* 1: 43-49. Belo Horizonte.
SEBASTIÁN, Santiago
1990 *Barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid, Encuentro.
SETTON, Kenneth M
1967 *Christian Attitude Towards the Emperor in the Fourth Century. Especially As Shown in Addresses to the Emperor.* Nueva York, AMS Press.
SIGAUT, Nélida
1995 *José Juárez en la plástica mexicana del siglo XVII*. Tesis para optar por el grado de Doctor en Historia del Arte. México D. F., Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.
SOLÓRZANO Y PEREYRA, Juan de
1776 *Política Indiana*. II Tomos. Madrid, Imprenta Real de la Gazeta.
SORIA, Martín S.
1959 *La pintura en el Cuzco y el Alto Perú 150-1700. Rectificaciones y fuentes*. Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas 12.
SPENGLER, Oswald
1983 *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*. Traducido del alemán por Manuel G. Morente. Madrid. Espasa-Calpe.
STASTNY MOSBERG, Francisco
1982 Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco virreinal. *Revista Cielo Abierto* 7 (21). Lima.
1984 La Universidad como claustro, Vergel, y árbol de la Ciencia. Una invención iconográfica en la Universidad del Cuzco. *Antropológica, Revista del Departamento de Ciencias Sociales* 11 (2). Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
1987 Jardín Universitario y Stella Maris. Invenciones Iconográficas en el Cuzco. En: *Iconología y Sociedad. Arte Colonial Hispanoamericano*. Actas y memorias del 45 Congreso Internacional de Americanistas México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
1992 Jardín Universitario y Stella Maris. *Revista Historia y Cultura* 15. Lima
1994 Síntomas Medievales en el Barroco Americano. *Documento de Trabajo* 63. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
1998 *Las pinturas de la vida de Santo Domingo en el Convento de la Orden de Predicadores de Lima. Redescubramos Lima... Conjunto Monumental de Santo Domingo*. Catalogo editado por el Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación. Lima, Banco de Crédito del Perú.
1999 Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano. En: *La Tradición Clásica en el Perú virreinal*. Teodoro Hampe Martínez compilador. Lima, Sociedad Peruana de Estudios Clásicos y Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
2001 Arte colonial. En: *El Arte en el Perú. Obras en la colección del Museo de Arte de Lima*. Lima, Museo de Arte de Lima y *Prom*Perú.
STEAD, G.C.
1964 The Platonism of Arius. *Journal of Theological Studies* 15.
STOETZER, O. Carlos
1982 *Las raíces escolásticas de la emancipación de la América española*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
SYPHER, Wylie
1955 *Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature 1400-1700*. Nueva York, Anchor Books Original.
TANNER, Marie
1993 *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. New Haven y Londres, Yale University Press.
TAYLOR, René
1993 *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid, Siruela.
TEJADA Y PICATOSTE, Pilar Romero de
1999 *Los cuadros del mestizaje del Virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú Colonial*. Catálogo de la exposición del Museo de Arte de Lima, 15 de diciembre de 1999-13 de febrero del 2000.
THOMPSON, Colin P.
1988 *The Strife of Tongues. Fray Luis de León and the Golden Age of Spain*. Cambridge, Cambridge University Press.
TIBESAR O.F.M., Antonine
1953 *Franciscan Beginnings in Colonial Peru*. Washington D.C., Academy of American Franciscan History.
TODOROV, Tzvetan.
1984 *Conquest of America*. Richard Howard traductor. Nueva York, Harper & Row.
TORIBIO POLO, José
1906 Un convento franciscano. Fundación del de Cajamarca. *Revista Histórica*. Tomo I, Trimestre IV. Lima.
TORRES, Bernardo de
1974 *Crónica Agustina*. III tomos. Transcripción, estudio critico e índices por Ignacio Prado Pastor. Lima [1657].
TREXLER, Richard C.
1997 *The Journey of the Magi. Meanings in History of a Christian Story*. Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press.
VALADÉS, Fray Diego
1989 *Retórica cristiana*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica [1579].
VALCÁRCEL, Daniel
1961 *Historia de la educación incaica*. Lima.
1968 *Historia de la educación colonial*. Lima.
VALVERDE O.S.A., Fr. Fernado
1641 *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú. Poema sacro*. Lima.
VAN DE GUCHTE, Maarten
1992 Invention and Assimilation. European Engravings as models for the drawings of Felipe Guaman Poma de Ayala. En: *Guaman Poma de Ayala. The Colonial Art of an Andean Author*. Rolena Adorno, Tom Cummins y otros. Nueva York, Americas Society.
VARGAS UGARTE S.J., Rubén
1940 *Manuscritos Peruanos en la Biblioteca Nacional de Lima*. Tomo III. Lima
1948 *Historia del colegio y Universidad de San Ignacio de Loyola de la ciudad del Cuzco*. Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte. Lima.
1949 *Historia del Santo Cristo de los Milagros*. Lima, Editorial Lumen.
1951 *Concilios Limenses (1551-1772)*, tomo I. Lima.
1963a *Concilios Limenses (1551-1772)*, tomo II. Lima.
1963b *Los jesuitas del Perú y el Arte*. Lima, Imprenta Gil.

VELARDE, Héctor
1978 *Arquitectura peruana*. Lima, Studium.
VILLAGÓMEZ, Pedro de
1919 *Exhortaciones e instrucción acerca de las Idolatrias de los Indios del arzobispado de Lima*. Anotaciones y concordancias con las Crónicas de Indias por Horacio H. Urteaga. Lima.
VILLALPANDO, Juan Bautista
1990 *Tratado de la Arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel*. Traducido en el monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial por Fray Luciano Rubio O.S.A. Edición a cargo de José Corral JAM. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
VILLANUEVA URTEAGA, Horacio
1992 *La Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco*. Cusco.
VINDEL, Francisco
1991 *Mapas de América en los libros españoles de los siglos XVI al XVIII (1503-1798)*. Madrid.
VLOBERG, Maurice
1958 The Iconography of the Immaculate Conception. En: *The Dogma of the Immaculate Conception. History and Significance*. Edward Dennis O'Connor C.S.C. editor. Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press.
VOCABULARIO
1980 *Vocabulario arquitectónico ilustrado*. México D.F., Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas.
VON SIMSON, Otto
1982 *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval del orden*. Versión española de Fernando Villaverde. Madrid, Alianza Editorial.
VORÁGINE, Santiago de la
1992 *La leyenda dorada*. 2 vols. Traducción del latín José Manuel Macías. Madrid, Alianza Editorial.
WACHTEL, Nathan
1971 Pensée sauvage et acculturation. L'espace et le temps chez Philippe Guaman Poma de Ayala et l'Inca Garcilaso de la Vega. *Annales E.S.C.* 3-4. París.
1973a Pensamiento salvaje y aculturación: el espacio y el tiempo en Felipe Guaman Poma de Ayala. En: *Sociedad e ideología. Ensayos de historia y antropología andinas*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
1973b *Sociedad e ideología. Ensayos de historia y antropología andinas*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
2001 *La foi du souvenir. Labyrinthes Marranes*. París, Éditions du Seuil.
WALKER, D.P.
1969 *Spiritual and Demonic Magic. From Ficino to Campanella*. Londres, University of Notre Dame Press.
WATSON, Arthur
1934 *The Early Iconography of the Tree of Jesse*. Londres, Humphrey Milford &. Oxford University Press
WEST, Delno C. y Sandra ZIMDARS-SWARTZ
1983 *Joaquim of Fiore. A Study in Spiritual Perception and History*. Bloomington, Indiana University Press.
WETHEY, H. E.
1949 *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*. Massachussetts, Harvard University Press.
1971 *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*. Reprint. Westport, Greenwood Press.
WILLIAMS, George Huntston
1951 Christology and Church-State Relations in the Fourth Century. *Church History* 20 (3-4).
WITTKOWER, Rudolf
1977 *Allegory and the Migration of Symbols*. Londres, Thames y Hudson.
WITTKOWER, Rudolf e Irma B. JAFFE editores
1972 *Baroque Art: The Jesuit Contribution*. Nueva York, Fordham University Press.
WOLFSON, Harry A.
1958 *Philosophical Implications of Arianism and Apollinarianism*. Dumbarton Oaks Papers 12.
WUFFARDEN, Luis Eduardo
1996 La serie del Corpus: historia, pintura y ficción en el Cuzco del siglo XVIII. En: *Catálogo de la exposición "La procesión del Corpus en Cuzco"*. Sevilla.
1999 Los lienzos del virrey Amat y la pintura limeña en el s. XVIII. En: *Los cuadros del mestizaje del Virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú Colonial*. Catálogo de la exposición del Museo de Arte de Lima, entre el 15 de diciembre de 1999 y el 13 de febrero del 2000.
YATES, Frances A.
1974 *The Art of Memory*. Chicago, University of Chicago Press.
ZAMORA, Fray Alonso
1930 *Historia de la Provincia de San Antonio del Nuevo Reino de Granada*. Caracas, Editorial Sur América y Parra León Hermanos [1701].
ZIÓLKOWSKI, Mariusz S.
1991 El Sapan Inka y el Sumo Sacerdote: Acerca de la legitimización del poder en el Tawantinsuyo. En: *América. Religión y Cosmos. Cuartas jornadas de historiadores americanistas*. Santa Fe, Granada. 12 al 18 de octubre de 1990. Junta de Andalucía.
ZUIDEMA, R. Tom
1989 *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina*. Manuel Burga compilador. Lima, Fomciencias.
1991 Guaman Poma and the Art of Empire: Toward an Iconography of Inca Royal Dress. En: *Transatlantic Encounters. Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*. Kenneth J. Andrien y Rolena Adorno editores. University of California Press.
1996 Fête-Dieu et fête de l'Inca. Châtiment et sacrifice humain comme rites de communion. En: *Le Corps de Dieu en fête*. A. Molinié editor, pp. 175-220. París, Les Éditions du Cerf.

Indice onomástico y toponímico

◀ San Francisco Solano predicando en la Plaza de Armas de Lima. Anonimo limeño. S. XVIII. Convento de San Francisco, Lima.


LA GLORIA

Registro de autores

Ramón Mujica

Estudió Antropología Histórica en New College, Sarasota, Florida. Ha sido profesor en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en las Universidades de Lima y Femenina del Sagrado Corazón. En colaboración con la George Washington University organizó el Primer *Congreso Internacional de Philosophia Perennis en Latinoamérica*, celebrado en Lima y titulado *Encuentro de Culturas: Perspectivas para el Mundo Andino*. Ha sido distinguido con la beca para hispanistas (1988 y 1995), que concede el Ministerio de Asuntos Exteriores de España, y es autor de los libros *El Collar de la Paloma del Alma: amor sagrado y amor profano* en la enseñanza de Ibn Hazn de Córdoba y de Ibn Arabi de Murcia (Hiperión, Madrid, 1990), *Angeles Apócrifos en la América Virreinal* (Fondo de Cultura Económica, México, Lima, 1992; 2nda edición, corregida y aumentada 1996) y *Rosa Limensis: mística, política e iconografia en torno a la Patrona de América*. (IFEA, Fondo de Cultura Económica de México, Banco Central de Reserva del Perú, 2001). Colabora con el Banco de Crédito del Perú, para el que escribió el catálogo de la exposición *Los Cristos de Lima* (1991), y es co-autor del catálogo de la exposi-

◀ La jerarquía del poder espiritual: La Gloria (parte alta), los fundadores de Ordenes religiosas (al centro) y retratos de obispos en Cusco de cuerpo entero. Marcos Zapata. S.XVIII. Sacristía de la Catedral del Cusco.

ción *Las Plumas del Sol y los Angeles de la Conquista* (1993) y del libro *Santa Rosa de Lima y su Tiempo* (Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito 1995). Ha presentado ponencias y dictado seminarios sobre la conquista del Nuevo Mundo, la cultura barroca iberoamericana y la historia de la ciencia y de la filosofía occidental en Canadá, Corea, Chile, Estados Unidos de N.A., Francia, India, Italia, México.

Pierre Duviols

Peruanista francés. Catedrático Emérito de la Universidad de Provence. Ha sido director de estudios de la Escuela Práctica de Altos Estudios en Ciencias Religiosas, de París. Ha publicado crónicas y documentos desconocidos o inéditos: la *Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú*, de Cristóbal de Albornoz; la *Relación de Chinchaycocha*; la *Visita de Concepción de Chupas* y los *Procesos de idolatrías de Cajatambo*; además de otros estudios sobre este tema, que dieron lugar a la publicación de *Las luchas contra las religiones autoctonas del Perú Colonial*, libro que fue laureado por la Academie des Inscriptions et Belles Letres. Ha publicado asimismo trabajos sobre problemas de incalogía: tipología de Punchao, la Capacocha, diarquía Inca, simbolismos en la guerra de los Chancas; e igualmente sobre los cronistas Joan de Santa Cruz Pachacuti, Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega, y también sobre los orígenes culturales de las representaciones bilingües, entre los cuales figura *La muerte de Atahualpa*.

Teresa Gisbert

La arquitecta Teresa Gisbert, nació en la ciudad de La Paz. Se graduó en la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz. Hizo estudios de post grado en Historia del Arte en el Instituto Diego Velásquez de Madrid. Investigadora invitada en The Getty Center for the History of Art and Humanities. Ha sido directora del Instituto Boliviano de Cultura; Directora del Museo Nacional de Arte de La Paz; coordinadora de los Cursos Regionales de Restauración de Bienes Muebles realizados en el Cusco con los auspicios de la OEA y del Instituto Nacional de Cultura del Perú INC. Catedrática de Historia del Arte en la Universidad Mayor de San Andrés; miembro honorario de la Facultad de Historia, Geografía y Ciencias Políticas de la Universidad Católica de Chile; profesora invitada por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Escuela de Altos Estudios Sociales de París. Ha escrito numerosos libros entre los cuales se citan: *El Paraíso de los Pájaros Parlantes e Iconografía y mitos Indígenas en el arte.* En colaboración con José de Mesa ha publicado el libro *Historia de la Pintura Cusqueña.* Miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid; miembro de la Academia de Historia de Bolivia y de la Academia de Ciencias de Bolivia, y miembro correspondiente de la academia de Historia del Perú.

Roberto Samanez Argumedo

Arquitecto graduado en la Universidad Federal de Minas Gerais en el Brasil, Maestría en Restauración de Monumentos Históricos en la Universidad de Roma, La Sapienza. Estudios complementarios sobre conservación en España y Yugoslavia. Activo participante y conferencista en eventos académicos y reuniones internacionales sobre la conservación del patrimonio cultural en diversos países de Europa y América. En la década de los años setenta fue Director del proyecto especial del gobierno peruano y la UNESCO para la restauración y conservación

del patrimonio cultural en el eje Machupicchu - Lago Titicaca y posteriormente Director del Instituto Nacional de Cultura del Cusco. Consultor de la UNESCO en misiones llevadas a cabo en Brasil, Bolivia y Perú. Miembro del ICOMOS y de la Society of Architectural Historians de los Estados Unidos de Norteamérica. Profesor Principal de la Facultad de Arquitectura y Artes Plásticas de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco. Autor de importantes proyectos y obras de restauración de sitios arqueológicos y edificaciones del período colonial. Coautor de dos libros precedentes en la Serie Arte y Tesoros del Perú y autor de numerosas publicaciones y artículos sobre los temas de su especialidad.

María Concepción García Sáiz

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Miembro honorario de la Hispanic Society of America, de New York. Profesora de Arte Hispanoamericano en la Universidad Complutense. Ha dirigido seminarios y cursos de Museología y Arte Español e Iberoamericano en museos y universidades de España y América. Desde 1997 es directora del curso *Introducción a las fuentes del Arte Virreinal*, organizado anualmente por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes de España. Curadora de varias exposiciones presentadas en España, Europa y América y asesora y especialista en arte virreinal. Ha sido distinguida con becas de instituciones oficiales relacionadas con el arte virreinal novohispano y peruano. Autora de varios libros sobre arte español e iberoamericano de los siglos XVI al XVIII y de númerosos artículos, actualmente codirige el proyecto de investigación y exposición *La Pintura en los Reinos. Identidades compartidas* y el ciclo de Seminarios de *Pintura Virreinal*, llevado a cabo entre especialistas en México D.F., Lima y Quito, con el auspicio del Banco Nacional de México, el Banco de Crédito del Perú y la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación y la Cultura.


INRI

Créditos

Edición:

Banco de Crédito del Perú
Relaciones e Imagen Institucional

Diseño Gráfico:

Yolanda Carlessi

Fotografías:

Daniel Giannoni Succar, con excepción de las siguientes:
Juan M. Ossio A.: 7.
Alicia Benavides: 25, 44.
Ramón Mujica Pinilla: 38, 52, 225, 246, 255, 258, 263, 272, 282 (figs. 54, 55), 302.
Héctor H. Schenone: 50.
Pierre Duviols: 63, 74, 78, 79, 85, 88, 89, 90,91, 93.
Teresa Gisbert: 129 (figs. 27, 28), 130, 131, 134, 250, 279, 281.
Ruperto Marquez: 218.
Marta Fajardo de Rueda: 227.
Francisco Stastny Mosberg: 259.
Jaime Cuadriello: 262.

Compilación Bibliográfica

Glenda Escajadillo.

Impresión:

Ausonia S. A.

Supervisión de la impresión:
Alejandro Urbano A.
Pre-Prensa:
Pilar Marín con la colaboración de Elizabeth La Cotera R.; Darío Corihuamán C.; Elvira Quiróz P.; Ana María Arone O.; Maritza Gutiérrez G.; José Luis Pacherres Z.; Rosalía Pineda R.; Paulo Viera; S. Joaquín Condori H.; Delfín Guadalupe A.; José Abanto M. y Manuel Calderón B.
Impresión:
Lucas Pacherres F; César Coronado A.; Rafael Calderón B.; Wilfredo Arce y Wilfredo Estrada R.
Encuadernación:
Nicolás Robles L. con la colaboración de Florentino Pilco C.; Erasmo Castañeda A.; Jacinto Llerena y Adolfo Dextre B.

◀ Santiago mataindios culminando la historia cristiana de salvación iniciada con el árbol profetico de Adan y Eva. Escuela cusqueña. S. XVIII. Museo Regional del Cusco. Cusco.

ESTE LIBRO
SE TERMINO DE IMPRIMIR
EL 27 DE NOVIEMBRE DEL 2002
ANIVERSARIO DE LA GLORIOSA
BATALLA DE TARAPACA
EN AUSONIA S.A.
LIMA-PERU