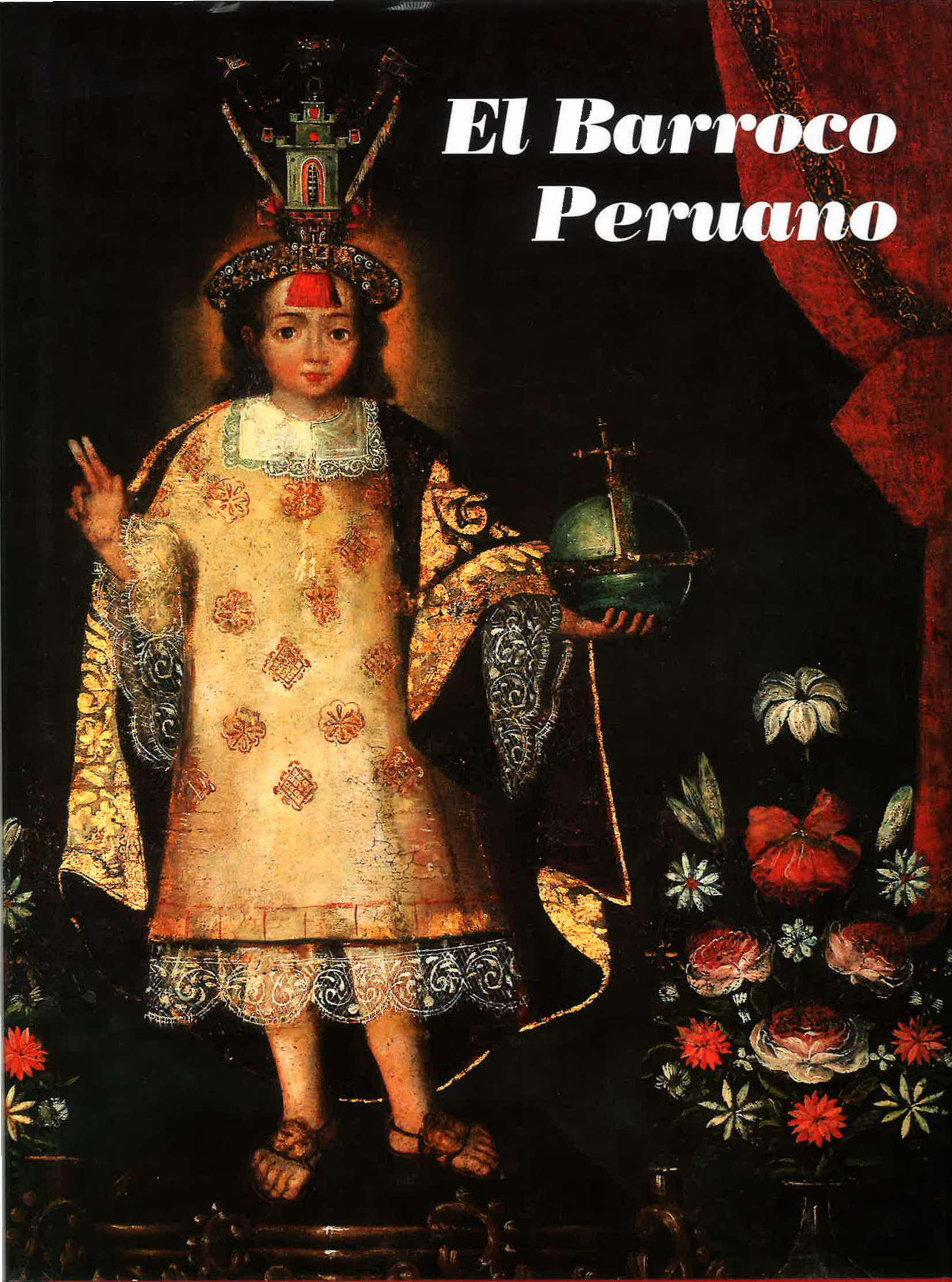
El Barroco Peruano



MARIA

EL BARROCO PERUANO

Banco de Crédito

BCP

© Copyright
Banco de Crédito
Lima, Perú

DEPOSITO LEGAL Nº 1501162003 - 5991
ISBN: 9972 - 837 - 11 - 4

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

El Barroco Peruano

Ramón Mujica Pinilla

Thomas Cummins

Fernando R. de la Flor

Ricardo Estabridis

Teresa Gisbert

Sabine MacCormack

Scarlett O'Phelan Godoy

Luis Enrique Tord

COLECCION ARTE Y TESOROS DEL PERU

NVESTRASE
ÑORAĐLROSA
RIODEPOMAT

Índice

Índice VII

Presentación XI

Agradecimiento XV

Planeta Católico

Leviathan hispano 4

El imaginario barroco 11

Cultura de la interioridad 22

Imitación e invención en el barroco peruano

Retratos 30

Invención 46

El barroco peruano en manos peruanas 54
Conclusiones 58

Del Cusco a Potosí. La Religiosidad del Sur Andino

El proceso del sincretismo 61
Imágenes que sustituyen el culto idolátrico: la Virgen-Cerro, Copacabana y otros ejemplos 62
Pomata y Cayma: los grabados producidos en los pueblos de indios 64
Grabados contra la idolatría y la modificación de las composiciones 73
La contraparte barroca de criollos y españoles 74
La virgen de iconografía múltiple 79
El indígena ante el problema de la muerte 79
Los caciques 82
Los Guarachi y su patrimonio pictórico 86
El sentido mesiánico en los Siñani y Pumacahua. La huella de Tupac Amaru 88
Los donantes y la fiesta del Corpus Christi 94

El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material

Austeridad y severidad en el traje: siglos XVI y XVII 100
Del recato a la impudicia: la moda del siglo XVIII 103
Testamentos y dotes 106
El vestido en las pinturas de castas 112
Indios nobles, rebeliones y la inversión del vestido 122
Donantes indios y la representación de la identidad étnica 122
Tupac Amaru: de chupa de tisú a uncu incaico 125
Julián Apaza o Tupac Catari y la inversión del vestido 127
Oruro 1781: vestir como indios y mascar coca 131

El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder

Antecedentes del retrato en Lima 136
El retrato de corte y el poder político: Los virreyes del siglo XVIII 137
Señores del poder en las cátedras sanmarquinas 146
Retratos del poder en la nobleza y burguesía del siglo XVIII 152

El Barroco en Arequipa y el Valle del Colca

Arequipa 173
Valle del Colca 202

▶ Página siguiente:
Alegoría eucarística. Santa Teresa de Jesús, Santa Rosa de Lima y Santa Catalina de Siena figuran al pie de la Fuente de Vida que, con la sangre del Corazón de Jesús, irriga el huerto místico. Anónimo. S. XVIII. Iglesia de Cayma. Arequipa.

El Gobierno de la República Cristiana

La muerte de una reina 217

Las leyes y la ley 221

Leyes, actos de Dios y penitencia 229

Los rituales 235

Traducción y representación 240

Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico

La Biblia y la alegorización de la historia 258

¿Parábolas evangélicas o alegorías históricas? 274

El Apocalipsis y las narrativas proféticas americanas 278

La estela del Inca Garcilaso: el inca en la Batalla de Junín 290

Del carro alegórico al Adventus o entrada triunfal a la ciudad 300

A modo de epílogo: la alegoría como teología cristiana de perfección 320

Fuentes primarias 337

Bibliografía 338

Índice onomástico y toponímico 347

Registro de autores 351

Créditos 355

Presentación

Nos complace presentar el segundo tomo de *El Barroco Peruano* que retoma y amplía muchos de los interrogantes culturales planteados por el arte virreinal y abordados en el primer volumen que publicáramos en diciembre del año pasado. En este libro participan los distinguidos investigadores e historiadores del arte, Teresa Gisbert de Bolivia, Sabine MacCormack y Thomas Cummins de Estados Unidos de Norteamérica, Fernando R. de la Flor de España, al lado de nuestros compatriotas Scarlett O'Phelan, Luis Enrique Tord, Ricardo Estabridis Cárdenas y Ramón Mujica Pinilla, quien ha tenido a su cargo la coordinación científica de ambos volúmenes. La complejidad de la historia social del arte barroco peruano y la riqueza de su material iconográfico por analizarse, han determinado que unos ensayistas se concentren en el marco teórico que sustenta las obras virreinales y otros en el origen, influencias y transformaciones de las imágenes artísticas a través del tiempo. Todos, sin embargo, coinciden en que el arte virreinal contribuyó a la gestación de una sociedad barroca iberoamericana con sus propios modelos sociales, políticos y religiosos.

Con erudita y sólida capacidad sintética, Fernando R. de la Flor parte de la semiótica y de la historia de las ideas para asegurar que una de las particularidades del imaginario barroco iberoamericano es la construcción de un sofisticado lenguaje simbólico que fue utilizado en España y sus reinos, como herramienta de persuasión política y religiosa. Sin embargo –advierte Thomas Cummins–, dicho imaginario es rearticulado dentro de un discurso alterno gracias a la capacidad creativa de los artífices virreinales. Por ello, sin negar la determinante influencia que ejercieron los modelos iconográficos provenientes de estampas y grabados europeos, Cummins rastrea la temprana tradición de pintar retratos de incas, la cual en un inicio estaba asociada con el proyecto evangelizador hispánico, pero tras las reformas borbónicas del siglo XVIII se convirtió en un *arte de resistencia andino* que se manifestó tanto en los retratos nobiliarios de caciques cusqueños como en las imágenes de incas que aparecen en los qeros o vasos ceremoniales con motivos imperiales y mitológicos neoincas. Teresa Gisbert culmina esta línea de análisis al estudiar las advocaciones marianas sur andinas y del Collao que no tienen paralelo en España, tales como la Virgen Cerro de Potosí o las vírgenes de Pomata, Copacabana y Cocharcas. Con ello logra resaltar las modificaciones iconográficas realizadas por los artistas nativos que pintaban cuadros de temática religiosa. Gisbert destaca la participación de los caciques indígenas en el terreno del arte, como donantes y patrocinadores, como lo fueron Mateo Pumacahua en el Cusco, y José Fernández Guarachi en la región del Collao.

Con Scarlett O'Phelan se vislumbran otros elementos simbólicos de la cultura virreinal. Sobre la base de los testamentos de las clases medias y populares, la autora analiza la indumentaria femenina y masculina como códigos visibles de diferenciación social, tanto en el quehacer diario como en el ámbito ceremonial público. Asimismo, enfatiza la importancia del vestido, señalando que durante el levantamiento de José Gabriel Tupac Amaru, el inca rebelde viste como español *para hacer visible el alcance de su poder político ante las autoridades peninsulares*, y los españoles visten como indígenas *para acortar distancias con sus atacantes y evitar represalias*. El documentado estudio de Ricardo Estabridis responde a inquietudes análogas, aunque abordadas a través de un género pictórico específico: el retrato en el siglo XVIII como emblema del poder. Aquí se constata nítidamente la dimensión sociopolítica del arte de la pintura que, en casos paradigmáticos como el del pintor Cristóbal Lozano, alcanzó una calidad artística excepcional. Este vínculo innegable entre el arte y la afirmación de las identidades también dejó su huella profunda en la arquitectura mestiza de la región. Para corroborarlo, Luis Enrique Tord analiza los diseños y portadas de las principales iglesias de Arequipa y del valle del Colca, y resalta el aporte determinante de los nativos collaguas y cabanas, los cuales a lo largo de los siglos XVII y XVIII, sirvieron de mano de obra para la reconstrucción de aquella ciudad después de los terribles terremotos que la asolaron. Así se explicaría que las técnicas y estilos que surgieron en esta zona se difundieran después hasta las riberas del Titicaca y de allí a la villa imperial de Potosí.

Finalmente, los trabajos realizados por Sabine MacCormack y Ramón Mujica asumen una perspectiva interdisciplinaria y abordan el estudio del barroco peruano a partir de antecedentes jurídicos, políticos, teológicos, históricos y literarios. MacCormack señala la interdependencia entre el Estado y la Iglesia, y concluye que *no existieron acciones religiosas sin significación política ni acciones políticas sin significación religiosa*. Mujica argumenta, por otro lado, que las elites criollas, mestizas e indígenas en el virreinato del Perú se apropiaron gradualmente del discurso religioso hispánico para reivindicar su propio papel protagónico en la historia cristiana de salvación, lo que consiguieron mediante un artificio literario: el uso de la alegoría. Esta fue desarrollada en tres niveles distintos: la reinterpretación del pasado inca como una metáfora bíblica, la exalta-

ción en carros alegóricos de los triunfos americanos de la fe, y la descripción del camino de perfección interior cristiano que culminó con la emblemática canonización de Santa Rosa de Lima. Parte de este imaginario, señala Mujica, servirá de base para articular la iconografía de la Independencia Americana.

Al igual que en el primer tomo de esta serie, uno de los aspectos más atractivos del libro que hoy presentamos es la abundancia de reproducciones de lienzos virreinales inéditos o poco conocidos. Sin embargo, por razones de espacio no se ha podido incluir en estos volúmenes muchos temas iconográficos y géneros artísticos de particular relevancia para estos estudios. Por ello, en un futuro cercano ampliaremos nuestra colección con un tercer volumen que tratará sobre otros aspectos del barroco peruano que requieren una mayor investigación.

Queremos expresar nuestro más cálido agradecimiento al excelentísimo señor Presidente Constitucional de Bolivia doctor Carlos Mesa Gisbert por las facilidades que nos fueran concedidas en su país y que nos permitieran acceder a los museos e instituciones donde se conservan algunas de las extraordinarias obras de arte que nuestros lectores podrán apreciar. Nuestro agradecimiento igualmente a las autoridades nacionales, civiles y religiosas, a los coleccionistas particulares y a las personas naturales que nos han brindado su colaboración.

No podemos concluir estas breves líneas sin mencionar que en septiembre pasado el Instituto Nacional de Cultura distinguió al Banco de Crédito del Perú, junto con otras empresas e instituciones, con la medalla de Honor de la Cultura Peruana. Al hacernos entrega de este emblema el Director Nacional de esa entidad doctor Luis Lumbreras hizo un recuento de la labor cumplida por nuestra institución en los últimos treinta años, resaltando la publicación de los libros de arte, en esta colección, y la obra realizada por nuestro Fondo de Recuperación del Patrimonio Cultural. Pero sin duda queda aún mucho por hacer.

Estamos convencidos de que una de las responsabilidades de la empresa privada en el Perú es apoyar al Estado en la protección y preservación del acervo histórico-cultural de nuestra nación, el cual define en suma la identidad misma de nuestro pueblo.

Dionisio Romero Seminario
Presidente del Directorio

Lima, noviembre de 2003

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 Raimundo Abastaflor, Arzobispo de La Paz, Bolivia; Monseñor Alcides Mendoza Castro, Arzobispo del Cusco; Monseñor Luis Sánchez Moreno, Arzobispo de Arequipa; Monseñor Jesús Pérez, Arzobispo de Sucre, Bolivia; Luis Abilio Sebastiani Aguirre, Arzobispo de Ayacucho; Monseñor José Antonio Eguren Anselmi, Obispo Auxiliar de Lima; Monseñor Augusto Camacho Francia, Deán del Cabildo Metropolitano de la Catedral de Lima; Monseñor Julio Caballero Delgado, Deán de la Basílica Catedral del Cusco; R.P. Raúl Chau, Secretario del Arzobispo de Lima.

Organismos del Estado, instituciones y museos nacionales

Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Allan Wagner Tizón, Canciller de la República; Ministerio de Cultura de Bolivia, María Isabel Álvarez Plata, Viceministra; Ministerio de Cultura de Bolivia, Instituto Nacional de Cultura, Luis Lumbreras, Director Nacional;

Ministerio de Cultura de Bolivia, María Ángela Abela, Encargada de Relaciones Internacionales; Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Enrique Gonzales Carré, Director; Museo de la Nación, Alvaro Roca Rey, Director; Biblioteca Nacional del Perú, Sinesio López, Director Nacional; Museo de América, Madrid, España; María Luisa Ferrer Garcés, Administradora, Museos Municipales de Bolivia, Pedro Sucz, Oficial Mayor de Cultura de la Honorable Alcaldía Municipal, Fátima Olivares, Directora, La Paz, Bolivia; Museo Histórico Regional del Cusco, Eduardo Villafuerte Recharte, Director Regional del Instituto Nacional de Cultura, Cusco; Patronato del Museo de Arte de Lima, Walter Piazza, Presidente; Museo Nacional de Arte de Bolivia, La Paz, Teresa de Aneiva, Directora; Museo Inka del Cusco, Artemia Miranda Ayerbe, Directora; Museo de la Catedral de Bolivia, Museo de la Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia; Museo Colonial de San Francisco de Asís, Santiago de Chile, Rosa Puga Domínguez, Directora; Museo Colonial de Charcas, Sucre, Bolivia, Ana María Chumacero, Directora; Museo de Arte de Lima, Natalia Majluf, Directora; Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, Alberto Bailey Gutiérrez, Director Ejecutivo; Fundación Angélica y Pedro de Osma, Fernando de Osma, Presidente; Centro Cultural de la Universidad Mayor de San Marcos, Lima, Gustavo Buntinx Amagno, Director; Colección Casa Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, José Antonio del Busto, Director; Museo de Osma, Pedro Gjurinovic, Director; Asociación Civil Museo Enrico Poli Bianchi; Palacio de Torre Tagle, Néstor Benavides, Curador; Ministerio de Cultura de Bolivia, Carlos Rua, Director del Centro de Restauración, Lupe Meneses, Directora del Centro de Catalogación.

Iglesias, conventos y monasterios

R.M. María Rosario Anduaga, Abadesa del Convento de Santa Clara, Ayacucho; R.P. Héctor Boggio OSA, Prior del Convento de San Agustín; Pbro. Manuel Bravo Alvarez, Párroco de la Iglesia de San Antonio Abad, Cusco; R.P. Patricio Casey SJ, Superior de la Iglesia de la Compañía de Jesús, Arequipa; R.P. Emilio Carpio Ponce, Superior de la Iglesia de Urquillos, Cusco; Comunidad del Pueblo de Carabuco, La Paz, Bolivia; Comunidad del Pueblo de Caquiaviri, La Paz, Bolivia; Comunidad Religiosa de la Parroquia de Guaqui y Comunarios de Guaqui, Bolivia; Comunidad del Pueblo de Jesús de Machaca, La Paz, Bolivia; Comunidad Franciscana de Cochabamba y La Paz, Bolivia; R.P. Jaime Luis Díaz Rengifo CP, Párroco de la Iglesia de Nuestra Señora del Pilar, Lima; R.P. Anselmo Díaz OFM, Provincial del Convento de San Francisco el Grande, Lima; R.M. Emilia Diaz OFM, Superiora de la Congregación Religiosa Concepcionista de Copacabana, Lima; 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; R.M. María Soledad García Beroiz, Priora del Convento de Las Nazarenas; R.P Antonio Goicoechea, Superior del Convento de Ocopa, Junín; R.P. Julián Heras OFM, Director del Museo del Convento de los Descalzos, Lima; R.P. Héctor Herrera Herrera, Convento de Santo Domingo (Coricancha), Cusco; R.P. Luis Herrera Rodríguez SJ, Párroco de la Iglesia de Andahuaylillas, Cusco; R.M. Julia Iruri, Convento de Santa Catalina, Arequipa; R.P. Manuel López Villaseñor del Nero, Capellán de la Iglesia de Santo Domingo, Ayacucho; R.P. David Martínez Cabrejas, Párroco de la Iglesia de Chincheros, Cusco; Monseñor Manuel Montero Torres SJ, Superior del Templo de la Compañía de Jesús-Capilla de Loreto y Congregación Jesuita y Párroco de la Iglesia del Sagrario, Cusco; R.P. Dante Montoya Peña OFM, Guardián del Convento de la Recoleta, Cusco; R.M. Teresita del Niño Jesús, Priora del Monasterio de Santa Teresa, Arequipa; R.M. Teresita del Niño Jesús de la Santa Faz, Superiora del Convento de Santa Teresa, Ayacucho; R.P. Raimundo O'Sullman, Párroco de la Iglesia de Tinta, Cusco; R.P. Fernando Rondón Valladares, Superior, Comendador de La Iglesia de Nuestra Señora de la Merced, Arequipa; R.P. Ignacio Senosiaín Azpilcueta SJ, Párroco de la Iglesia de Huaro, Cusco; R.M. Rosa Victoria Vega, Superiora del Monasterio de Santa Catalina, Cusco; R.P. Rolando Vera, Iglesia de Cayma, Arequipa.

◀ Página XIV:
El Cristo de la Caída con ángeles andinos sobre el altar. Anónimo. S. XVIII. Escuela cusqueña. Colección particular. Lima.

▶ Éxtasis de María Magdalena en brazos de ángeles. Anónimo. S. XVIII. Escuela cusqueña. Colección Barbosa-Stern. Lima. El pintor andino ha transfigurado el desierto en un jardín paradisíaco donde se ven a los ángeles músicos en la copa de un árbol. Nótese la cortina translúcida que vela a la santa y que indica el espacio íntimo y visionario de los favores divinos que recibe. Según la *Leyenda Dorada* del dominico italiano Santiago de la Vorágine (ca. 1228-1298), años después de la muerte de Jesucristo, María Magdalena se apartó del mundo refugiándose por treinta años en el desierto. Durante este periodo, los ángeles la transportaban al Cielo siete veces al día correspondientes a las horas canónicas, para que asistiera a los oficios celestiales que allí se celebraban y oyese los cánticos jubilosos de los bienaventurados en honor de Jesucristo.

▶ Página XVIII:
Fig 1. *Teatro moral de la vida humana.* Otto Vaennius, 1701. Amberes, Henrico y Cornelio Verdussen. La vida es pura vía, y el hombre un *homo viator*, situado en la encrucijada de sus destinos.

Colaboración personal

César Alfaro, Gonzalo de Aliaga, Cristóbal Aljovín de Losada, Fernán Altuve-Febres Lores, Naguib Ciurlizza Maurer, Marco Aveggio, Marina Wiese de Aveggio, Claudia Balarín de Mujica, Eduardo Barboza, Aquiles Barrionuevo Olmos, José Carrión Carrillo, Percy Cayo Córdova, Isabel Cruz, Jaime Cuadriello, Liliana Checa de Costa, José de Mesa, Carlos del Águila, Glenda Escajadillo, Luisa Fiocco, María Concepción García Sáiz, Manuel Gastañeta Carrillo de Albornoz, José Guillermo Gastañeta Carrillo de Albornoz, Eduardo Ghezzi, Teresa Gisbert, Josie Sison de la Guerra, Josilú de la Guerra, Efraín Kristal, Elizabeth Kuon, Jaime Liébana, Vivian de Liébana, Fernando López, Guillermo Lohmann Villena, Cristóbal Makowski, Michael Millership; Isabel Millership, María Mujica, Rossana Nieri Valle, Juan Ossio, Mercedes Pastor, José Antonio Pancorbo, Marisa Pinilla de Mujica, Enrico Poli Bianchi, Edgardo Rivera Martínez, Eduardo Ruiz-Huidobro, Roberto Samanez, Héctor Schenone, Mari Solari, Silvia Stern de Barboza, Mónica Taurel, Aurora Valda, Jaime Vásquez de Velasco, Virginia Ugarte, Luis Eduardo Wuffarden.

Planeta Católico

Fernando R. de la Flor

La segunda fase del humanismo hispano, aquella propiamente que se abre a un momento, a una *era barroca*, supone el definitivo triunfo de un subtexto que alienta toda la producción cultural del largo tiempo vivido en el Imperio entre la disolución de la clasicidad renacentista y la llegada del nuevo orden ilustrado.

Es la retórica, en cuanto *código de los códigos*, la que, en efecto, secretamente domina con su específica lógica ingeniosa y metafórica [1] todo el plano de la manifestación, determinando su construcción compleja y alentando en su interior la necesidad de mover los afectos y orientar las conductas a unos particulares caminos políticos y religiosos. Funciona en todo momento como el motor que mueve la gran *máquina* de las representaciones, pues, al cabo, la retórica es en verdad una ciencia del discurso pasional. No se dirige a la *ratio* sino al *pathos.* es decir, a las emociones, a la pasión, al sentimiento.

Toda obra de arte de aquellos tiempos *recios* (al decir de Santa Teresa) comparece en la escena en calidad de objeto o imagen que ha sido finalmente procesada por este verdadero *telescopio aristotélico* (Tesauro [2]) de la retórica, el cual tiene como virtud el agrandar y expander las dimensiones materiales, para potenciar en ellas,

en primer lugar, los afectos que son capaces de desencadenar, las implicaciones sentimentales (así se agota la *llamada* o apelación de la imagen a confluir con una mirada u horizonte de recepción). Se trata, en todo caso, de llegar a través, en un caso, de los géneros altos hacia la sublimidad (fig. 2), mientras que por la vía de la expresión de lo que es bajo o subordinado se alcanza lo monstruoso y grotesco. Sin olvidar que detrás de esta dimensión de los afectos, alienta también una poderosa y coherente articulación silogística, además de la reglamentación teológica estricta emanadas del aristotelismo tomista, lo cual legitima tal esfera frente a la ortodoxia. No sólo éste último aristotelismo o *sistema de sistemas* comparece en la obra de arte, sino que, muy a menudo, la imagen idealizada del barroco se ofrece sutilmente también bañada en un clima platónico-hermético, que es el que específicamente proviene del *trabajo de la palabra* (y el arte que de él depende [3]) llevado a cabo por órdenes *seráficas* –carmelitas, franciscanos...–, siempre más versadas en las *historias del cielo* [4] que en aquellas otras propiamente mundanas.

Se trata de la construcción de un universo difractado entre el *ser* y el *parecer*, que es el específico que habita el cristiano, según revela Juan de Orozco en su libro *Paradoxas cristianas* [5]. Textos como éste ponen de golpe al discurso público del arte y de la literatura frente al escándalo de su enfrentamiento con la razón instrumental, mientras exhibe su fundamento mesiánico ajeno a esta.

Doble cara pues de la producción discursiva del período que analizamos, en cuanto las tonalidades pasionales, tan ampliamente exhibidas por la pieza barroca, son legitimadas desde el interior del código cultural por una lectura rigurosamente ortodoxa y teológica (vale decir: abstracta) de la realidad del tiempo y del mundo. A esto debemos unir, como componente en verdad esencial, la atmósfera de indefinitud (de *suspensión* levitatoria) mística, que proviene de la aproximación cristiana al espacio del pensamiento platónico. De modo que, como en su día observara Lacan [6], en efecto, en la obra de arte barroca nos asomamos al *alma*, pero es sólo a través del cuerpo (siempre tenso, siempre expresivo en estos escenarios); vemos la eternidad, pero es por el desgarro producido en el tiempo cotidiano; recibimos una visión del Paraíso, únicamente en cuanto éste se ve metafóricamente encarnado en las cosas de la tierra.

La retórica, en cuanto código de todos los códigos, y cómo instrumento particularmente eficaz a la hora de transmitir una visión ornada y emotiva del caos del mundo y del silencio del ultramundo, domina con sus protocolos el campo de la expresividad

◀ Fig 1. *Teatro moral de la vida humana.* Otto Vaennius, 1701. Amberes, Henrico y Cornelio Verdussen. La vida es pura vía, y el hombre un *homo viator*, situado en la encrucijada de sus destinos.

▲ Fig 2. *Philippus Prudens.* Juan Caramuel, 1639. Antuerpia, Baltasaris Moreti. El Imperio se proyecta en planos cosmológicos. Es la *era hispana*, el momento de emergencia política en una historia enteramente providencialista.

▲ Fig. 3. *Declaración mystica de las armas de España invíctamente belicosas*. Juan Caramuel, 1636. Bruselas, Lucas de Meerbeque. Incluso las derrotas, a la altura de la tercera década del XVII, pueden ser interpretadas como anuncios de futuras victorias por los panegiristas del estado católico.

▲ Fig. 4. *Milicia y descripción de las Indias*. Bernardo de Vargas Machuca, 1599. Madrid, Pedro Madrigal. La *hybris* imperial opera sobre la idea de un desplazamiento infinito, fundado en la sed de agotar las posibilidades cuanto también las resistencias que el mundo ofrece.

no-científica; es decir, el espacio todo de la producción simbólica. Arte, pues, que tiene por objeto último, no la *realidad* en cuanto tal, sino una versión *mitopoética* de la misma. Y arte, incluso, que tiene una sobresaliente dimensión hermenéutica, por cuanto apunta a una visión integrada y total del hombre y de su historia. En particular, tal *maquinaria* de construir discursos persuasivos (y aun sublimes) hace posible en condiciones extremas un proceso que podemos vincular a la transubstanciación sacramental. Operación poética y estética, mediante la cual lo real consigue reflectar lo extrareal y en la configuración de una posible escena sobrenatural se trasmite una verdad del mundo. La gran construcción conceptual de la Eucarístia, propia de este período, y de la que se hicieron garantes y paladines los monarcas hispanos –(formando su culto y devoción el núcleo de lo que se conoció como *pietas austriaca*: piedad habsbúrgica)–, transmitiendo con fuerza inusitada su culto al Nuevo Mundo (en cierto modo, el *continente eucarístico*) (fig. 5), se convierte para estos reinos en el emblema obsesivo, en el *misterium tremens* del que la escena del arte ofrece un continuo testimonio, pues no en vano, en él, según la creencia, la metáfora se *encarna*, se hace real, mostrando el objeto su ser anfibológico, su constitución doble, participando, sí, de lo temporal, pero no menos también aspirando a lo eterno.

El realismo se decanta entre nosotros como el camino ideal para llegar a una suerte de *surnaturalismo*, lo cual disuelve toda polaridad rígida y deja a la cultura hispana en las mejores condiciones para abordar los dos mundos, los dos tiempos [7], con un claro sentido dilemático, dialéctico. Algo en lo que, al final, podemos suponer se revela maestra la producción de imágenes en el Imperio, precisamente en la época a la que, desde luego no en vano, denominamos por extenso *Siglo de Oro*.

Y en efecto, podemos pensar que la tensión metafísica ilumina constantemente los escenarios proyectados, prestándoles a las *imagines* recibidas de aquella época una tonalidad sobredeterminada. Lo cual impide a cada cosa venir a descansar en su solo, único, *ser*, mientras la fuerza a una aspiración vertiginosa que cada vez se vuelve con más determinación exclusiva hacia lo alto, hacia lo más allá. *Plus ultra*, en efecto, del mundo, que manifiesta la tensión hacia la absorción de todo lo plural en lo que es uno.

Ambición, o quizá neurosis, de representar al límite de lo posible (de lo real) que podemos pensar es, también, la sublimación de una específica *libido* dominandi. Impulso de conquista (*espiritual*: Juan de los Ángeles [8]), que, sin embargo, habremos de considerar en continua retracción a partir de los momentos históricos que se viven a fines del siglo XVI, y que afecta al proyecto material desenvuelto por un Imperio habituado en el pasado a romper las fronteras de los primitivos órdenes establecidos. Según leemos en la divisa del capitán Vargas Machuca:

> *A la espada y al compás*
> *Más y más, y más y más* [9].

De este modo paradójico se deshace la polaridad inconciliable que Weber estableció en su día entre las reformas católica y protestante [10], y los diferentes universos político-sociales que éstas generan. La totalidad imperial hispana no deja de invertir empeños en el campo de lo factual, de lo material, y no pierde nunca enteramente de vista la perspectiva de la necesaria conquista material del mundo, sólo que insufla a esta conquista, y en realidad a esta colonización, el componente imaginario de una trascendencia específica, de una metafisicidad peculiar, internándose en una esfera de acción a la que con justicia se puede denominar "*teopolítica*". Aquella que será casi completamente negada, por peligrosa y desestructurante, en el campo de las sociedades europeas reformadas (fig. 3 y 4).

Aquí la noción de *pliegue*, de repliegue y drapeado resulta sumamente operativa y visualmente determinante en las *imagines* de época, por cuanto los ropajes, el tejido lujoso de que se revisten –en la forma específica común de un *hábito*– los cuerpos barrocos hispanos se constituye en la metáfora perfecta de una *soldadura* –y ya nunca más de una cesura–, una pausa entre el orden natural y el sobrenatural [11].

Un específico *agon* barroco, con componentes bizarros y atrevidos, se extiende sobre la producción del momento altomoderno, y ello en buena medida es debido a esa doble dialéctica abierta por un pensamiento que obstinadamente se da como destino una idealidad metaempírica, fuera de toda razón y atenta por completo a otra lógica, cuyo prestigio extrañamente se mantiene en tal Imperio, más allá incluso de lo que pudiera parecer razonable, y más, desde luego, de lo que aconsejarían las explosivas circunstancias sociopolíticas. Ello gracias, podemos pensar, a la maestría conceptual y discursiva que alcanzan estos artífices; gracias a su señorío efectivo sobre las técnicas de la persuasión y el *ornatus* que abre en profundidad una *via aesthetica*, una búsqueda formal de lo que es bello y sublime [12], y por lo tanto expresa, no la razón, sino la pasión, en cuanto ésta última es la responsable de la verdadera arquitectura de lo humano.

El *delirio* y sus figuraciones quedan así comprometidas en el fondo de la producción imperial hispana, mientras le prestan a la misma gran parte de su especificidad, su marca más característica [13], componiendo casi la verdadera *lingua imperi*; la expresión mitopoética del conjunto de idealidades y valores, todos ellos creados bajo un mismo clima religioso y político. El barrroco hispano puede ser leído así como el momento fulgurante en que determinadas doctrinas teológico-políticas son procesadas dentro de un complejo sistema retórico-poético, con el objeto de elaborar obras de arte, casi *cultual*, que muevan el corazón de una pluralidad de pueblos cuyo imaginario se desea unificar.

Leviathan hispano

Una nueva complejidad se ha instalado, entre tanto, en este mundo hispano, que busca desesperadamente definirse en cuanto singular reino elegido, promoviendo una diferencia altiva, una *identidad* que, poco a poco, va a pasar de ser pugnaz y ofensiva a adquirir una tonalidad, retractiva, defensiva, melancólica, que caracterizará el *momento barroco*. La producción artística transatlántica cobra, creemos, conciencia del peligro de disolución que la construcción teopolítica corre en las tierras de América. Es esta percepción de los *peligros de América* [14], la que obliga a un *plus*, a un sobreexceso, a una descarga emocional y empática más alta y, por decirlo así, más bizarra, más llena de tonalidad pasional, que se derrama en discursos plurales [15].

De una búsqueda de la gloria fundamentada en buena medida en la violencia, se pasa imperceptiblemente a la esfera aparatosa de la sicología de la ascesis, de la ten-

◀ Fig. 5. *Psalmodia Eucarística*. Compuesta por el M.R. de P.M.Fr. Melchor Prieto, 1622. Dirigida a la excelentísima Doña Ana de Borja, princesa de Esquilache, condesa de Mayalde, virreina que fue del Pirú. Madrid. La eucaristía es la metáfora central que sostiene la cosmovisión barroca. En ella alienta la promesa de una final unión de lo físico y lo metafísico, todo bajo la mirada atenta de los ángeles.

▶ Fig 6. *Commentariorum in Iob Libri tredecim*. Juan de Pineda, 1601. Hispali, Colegio de San Hermengildo. Un *complejo de Job* inunda el discurso hispano, acentuando el valor de la tribulación, la prueba y la paciencia cristiana.

VIR IN TERRA HVS NOMINE IOB.
Visus est plusquã quingentis fratribus simul & adorauerunt eum.
1
2
Omnes relicto eo fugerunt.
3
Ignosce illis.
Percutiebãt pectora sua dicentes vere filius Dei erat iste.
4
4a
A longe
5
Mouentes capita sua et dicentes vah.
Pretereuntes blasphemabant eum.
6
Blasphemauit dignus est morte.
7
Vidimus eum et non erat aspectus leprosum percussum a Deo et humiliatum.
8
Congregata est ad eum turba multa et docebat eos in parabolis.
Illudebant ei et multa blasphemantes dicebant in eum.
Dedit alapam.
Desiderio desideraui manducare vobiscum antequam patiar.
Erant enim grauati præ tristicia.
Hæc est hora & potestas tenebrarum
6

sión interiorizada que convierte al alma en un *teatro* de renuncias espectaculares y luchas extremadas y agonistas, para conquistar una particular *virtud* cristiana que extiende su autoridad ejemplarista por América [16]. En buena medida, la representación plástica y figural se convierte en el instrumento para la inspección y el registro de este alma humana, ahora tensada por sobrecargas pasionales. El inventario minucioso de los estadios por los que atraviesa la construcción moral del sujeto moderno, que entretanto ha perdido su serenidad y contención clásica, es un objetivo declarado por este arte que se constituye en un saber sobre el nuevo hombre complejo. *Homo interior*, que va a ser anatomizado, sirviéndose para ello de un instrumento maestro para la época que analizamos: la fisiognomía [17], el renovado saber que escruta el alma a través de las formas plásticas de los rostros y las expresiones [18].

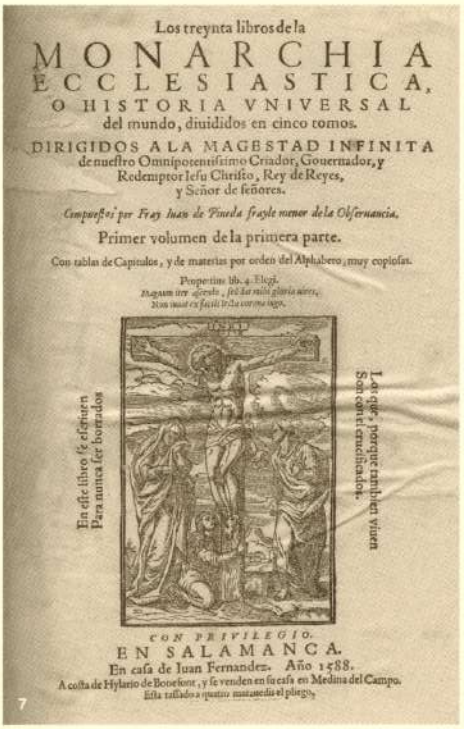
De lo heroico-aristocrático, a partir de los años 80 del siglo XVI, en que se desencadenan en el imperio las grandes crisis, se pasa a una mentalidad dominantemente regida por lo sacrificial-ascético [19]; ésta también dotada de un acentuado carácter espectacular y volcada hacia la mirada pública, a través de una teatralización impresiva, de la que no dejan de participar las ceremonias de Estado, frecuentemente dedicadas a las efemérides luctuosas.

El arte del momento en buena medida se ocupa de este cambio que afecta grandemente al imaginario, y que convierte a muchas de sus figuras en imágenes que transitan entre dos mundos polares; uno que declina, el aristocrático señorial con sus virtudes específicas, y otro que comienza a emerger titubeante, pues en él se expresan dos vectores contradictorios: los que tratan de integrar de modo dificultoso a los sujetos en esferas y comunidades políticas establecidas, y los que promueven la desconfianza y el desasimiento de toda expresión en y *de* lo mundano.

El imaginario acomete pues la primera de las grandes fracturas que conoce el momento barroco, esta vez en dos órdenes o lógicas, que, para resumir, podemos denominar el régimen heroico y el régimen depresivo y solipsista en el que se debaten no ya los héroes (en retroceso) sino los santos (en ascenso) [20].

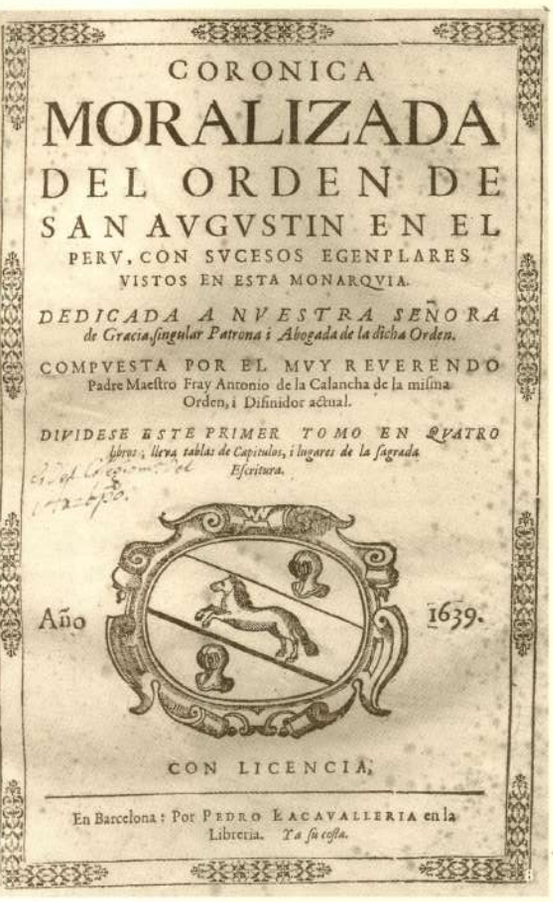
En terminología del filósofo barroco por excelencia, Spinoza [21], cierta producción adquiere una tonalidad exaltante, potenciadora de la vida, componedora de mundos sociales en franco proceso de mejora material. Mientras, otra, en la dirección contraria, atiende a descomponer las libidos fundantes y a ofrecer una visión catastrófica de la historia acaecida, a punto de clausurarse en su *undécima hora*, dando por prácticamente finalizada la historia del hombre sobre la tierra, al tiempo que anuncia mesiánicamente la *tercera venida* de Cristo [22].

Esta última es la línea, creemos, que termina por imponer su *lógica* en los espacios de representación hispanos, siempre movidos por una necesidad ejemplarizante y catequizadora. En consecuencia, los objetos emblemáticos de las funciones de dirección de los asuntos del mundo yacen pues a menudo arrojados a los pies de los héroes-víctimas, en una suerte de *vanitas* de todopoderosa presencia en estos escenarios. Mientras, la ética y la estética de la renuncia se modulan en el siglo siguiendo el modelo bíblico de un Job, también siempre presente cuando se trata de la representación de un catolicismo, el cual elige autorepresentarse en cuanto *victimario*, y ello antes que como real verdugo de pueblos e idiosincrasias innúmeras [23] (fig. 6). El *fantasma* de una culpa nacional se interioriza en el modo de un pecado privado. Son los cuerpos particulares, con sus sacrificios y oblaciones, quienes purgan las transgresiones cometidas por el régimen político y económico que los representa. Una *mentalidad martirial* se impone por doquier, en efecto, repletando con su *teatralización* impresiva la escena del arte.


Los treynta libros de la
MONARCHIA
ECCLESIASTICA,
O HISTORIA VNIVERSAL
del mundo, diuididos en cinco tomos.
DIRIGIDOS A LA MAGESTAD INFINITA
de nuestro Omnipotentissimo Criador, Gouernador, y
Redemptor Iesu Christo, Rey de Reyes,
y Señor de señores.
Compuestos por Fray Iuan de Pineda frayle menor de la Obseruancia.
Primer volumen de la primera parte.
Con tablas de Capitulos, y de materias por orden del Alphabeto, muy copiosas.
Propertius lib. 4. Eleg.
Augam iter ad coelo, sed ita nihil gloria nocet,
Non inuideo cui facili sit data cornua lingua.
En este libro se esconden
Para nunca ser borrados
Los que, porque ambici viuen
Son con el crucificados.
CON PRIVILEGIO.
EN SALAMANCA.
En casa de Iuan Fernandez. Año 1588.
A costa de Hylario de Boscoson, y se venden en su casa en Medina del Campo.
Esta tassado a quatro marauedis el pliego.
7

◀ Fig 7. *Los treynta libros de la monarchía ecclesiástica, o Historia universal del mundo.* Juan de Pineda, 1588. Salamanca, Juan Fernández. Un afán de totalidad posee a los espíritus de la época. Se trata, de llevar a cabo el *archivo* de lo cristiano, la memoria de la cristiandad.

▼ Fig 8. *Coronica moralizada del orden de San Agustín en el Perú, con sucesos ejemplares vistos en esta monarquía.* Antonio de Calancha, 1639. Barcelona, Pedro Lacavallería. Las órdenes religiosas rivalizan en la épica de la conquista espiritual de ultramar.


CORONICA
MORALIZADA
DEL ORDEN DE
SAN AVGVSTIN EN EL
PERV, CON SVCESOS EGENPLARES
VISTOS EN ESTA MONARQVIA.
DEDICADA A NVESTRA SEÑORA
de Gracia, singular Patrona i Abogada de la dicha Orden.
COMPVESTA POR EL MVY REVERENDO
Padre Maestro Fray Antonio de la Calancha de la misma
Orden, i Difinidor actual.
DIVIDESE ESTE PRIMER TOMO EN QVATRO
libros; lleva tablas de Capitulos, i lugares de la sagrada
Escritura.
Año 1639.
CON LICENCIA.
En Barcelona: Por PEDRO LACAVALLERIA en la
Libreria. Ya su costa.

En razón de este fantasma de culpa irredimible, la interpretación negativa, milenarista, de la historia material del Imperio se impone progresivamente, desde finales del siglo XVI, en medio de un ambiente de general tribulación [24], mientras, íntimamente asociado a ello, crece el sentimiento fideista de dejar a Dios la dirección final de aquello hacia lo que el transcurso de la historia aboca [25]. El reino (soñado) de Dios deviene, en palabras de un historiador, exclusivo *arquetipo político* [26] (fig. 7).

Estas ideologías, muestran en cierta manera su fundamento crepuscular, pues a las urgencias de las finalidades instrumentales se le superpone siempre un sentimiento preciso del fin disolutivo y concluyente. Cosa que vemos construirse paso a paso a través del poderoso instrumento de la palabra homilética [27], el cual demasiado a menudo se constituye entre los pueblos que utilizan el castellano como un leer y ordenar el mundo (y a sus sujetos) en cuanto encaminados hacia sus postrimerías y novísimos. *Memento mori*, ciertamente. Sufrimiento mesiánico que se deja leer en la clave ofrecida por Isaías 40, en cuanto futura promesa de constitución de una Jerusalen celestial.

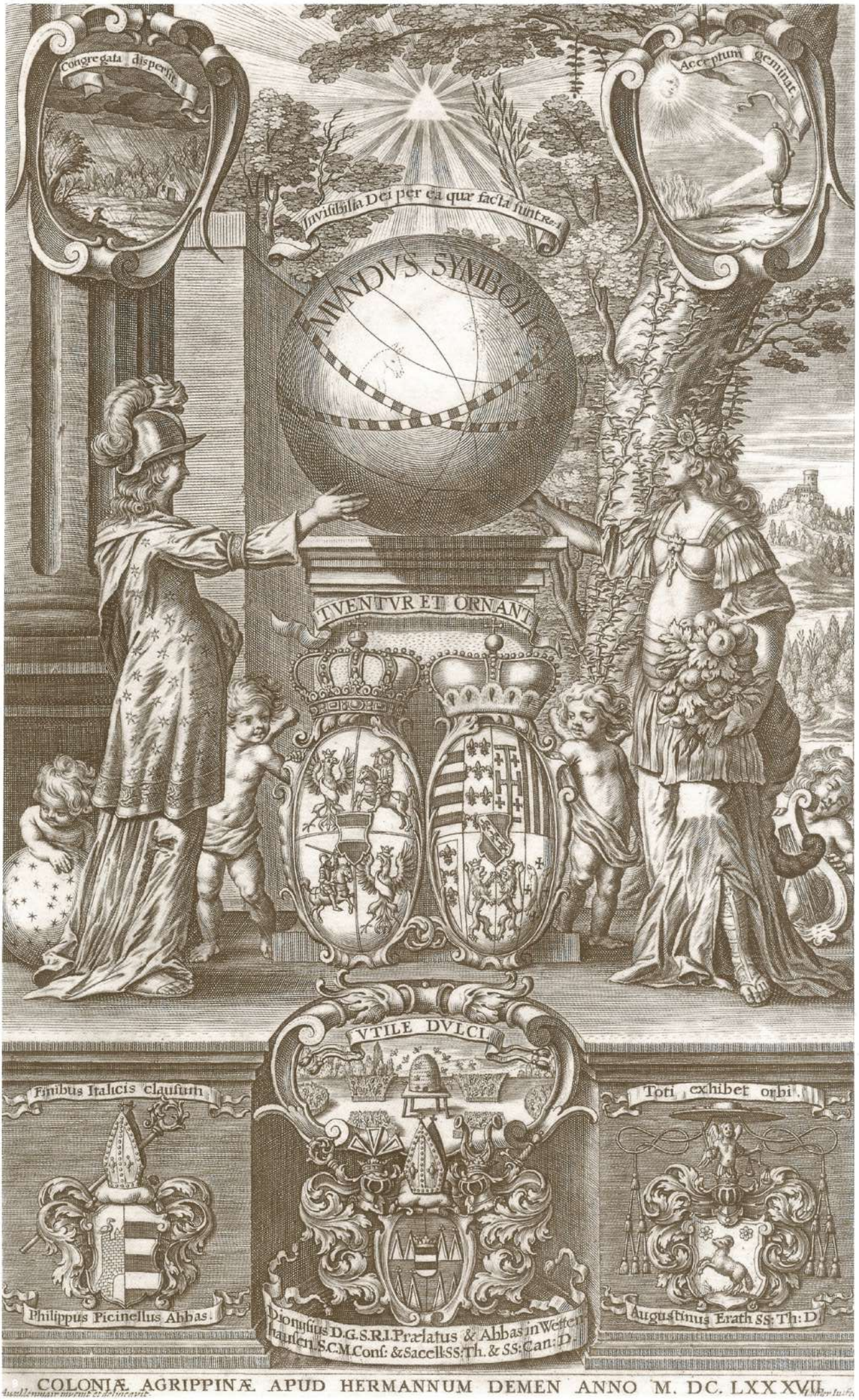
Empero, superando esta propia dialéctica –que en homenaje a las leyes inevitables de la termodinámica moderna podemos denominar *entrópica,* y, a la postre, catastrófica–, el empuje de unas élites poseedoras todavía de una mentalidad señorial de supremacía y poder requiere el que, aun en medio de los mensajes más articulados a favor de la dejación y la nihilificación de lo humano, termine, con todo, por imponerse una visión mirífica, esplendente, del poder y la jerarquía. Aquella, justamente, que el arte del período no dejará de glosar, sometido como a menudo está, a un régimen de mecenazgo nobiliario.

El derroche, desechando su vulnerabilidad a los ojos de la ética (sobre todo de la ética protestante), y sorteando el rechazo que produce en los temperamentos ascéticos, se pone de lado de la estética. Paradoja desconcertante esta, de la que el oro y los dorados se hacen garantes. La representación enigmática y destellante de éstos en los espacios plásticos virreinales denota una materialidad ahora sublimada. El oro (Potosí) fundamenta la trayectoria del imperio elegido; forma parte del diseño providencialista; *realiza* cristiandad [28]. Campuzano y Sotomayor lo expresa contundentemente cuando en su *Planeta católico* anima a conquistar nuevas tierras del oro para la Corona:

> *También es el sujeto de este libro plata y oro, pues son las provincias de los Moxos las más fértiles de aquestos ricos metales. Mas todos serán necesarios para labrar estatuas a V. M. que por largos siglos publiquen la firmeza de su santo zelo* [29].

En perfecto oxímoron o juego de contrarios, que se transmitió muchas veces por la *via regia* de las imágenes transmetropolitanas, las composiciones que expresa la abyección y la pobreza virtuosa de los santos de la renuncia y de la humillación física, se traman y complementan con una visión mayestática y fulgurante de los símbolos y signos de su riguroso opuesto: el poder. Éste, en definitiva, sumamente venerado en una sociedad que vive profundamente dependiente de los *servicios de vasallaje*, en la figura de la gracia real y del *favor* y de la merced nobiliaria [30], además del patronazgo que ejercen las poderosas órdenes religiosas. El oro, lo dorado, pues, es en metáfora acreditada la verdadera *sangre* que anima el cuerpo del *Leviathan* cristiano. Es, en suma instrumento de la Providencia, como así termina por imponerlo una línea de pensamiento en los cronistas que va desde García de Toledo, hasta Acosta y Oré [31].

Es propio de aquel imperio multipolar, de base continental múltiple y de la textura de aquel momento único, el que estas fases por las que atraviesa el discurso simbólico y estos momentos de lo sociopolítico se vivan localmente a impulsos de las dinámicas regionales, en contra incluso de los propios avatares generales y de los ritmos



COLONIÆ AGRIPPINÆ APUD HERMANNUM DEMEN ANNO M. DC. LXXXVII.

específicos por los que atraviesa la monarquía universal católica. Una asincronía se impone desde el principio, haciendo fracasar todos los intentos de homogeneización y poniendo de relieve la complejidad radical de tal espacio hispánico, que realiza a su modo la vivencia de un mundo *paradójico*, donde lo contrario se unifica bajo el lema evangelizador y político: *Pluribus in unum*.

Ello sucede en todo caso en un mundo y en un modo no-homogéneo, pues cada parcialidad territorial, y en realidad cada *dominio* o espacio cultural no metropolitano, acaba por reinventar su propio camino y destino, viviendo su momento particular, muchas veces de espaldas a la suerte general de un disconjunto político, del que a pesar de todo no se puede decir de él que haya simplemente pretendido borrar, aniquilar la diferencia (cosa que, en verdad, sólo la Ilustración intentará con su programa homologador). Sino que es más justo observar, por lo que a la expresión artística del barroco hispano se refiere, el que, incrementando fantásticamente el nivel simbólico de los debates, y elevando los aranceles de aquello que pretende legitimarse a sus ojos, obliga a los productores simbólicos y artistas del momento a una sobrepuja ingeniosa para formular en apariencias cada vez más impresivas y novedosas el trío verdad-belleza-ortodoxia dogmática (fig. 8).

Las modulaciones autóctonas, con su poderoso mestizaje simbólico, forman parte legítima de este modelo productivo, en la forma de una *variatio* permanente, de un sutil proceso metamórfico, según el cual el mensaje de fondo adopta una estrategia de suave acomodación, cuando ingresa en la nueva órbita distinta y distante. Acomodación, reapropiación, contraconquista, obediencia *desencantada*... Finalmente: disimulación de lo autóctono para mejor adaptarse a su dificultada supervivencia. Estos son ahora los nuevos conceptos que se imponen para un análisis que debe dar cuenta en todo caso de un *hecho circulatorio*, donde muy pronto se pierde la conciencia de la dirección que adoptan los fluidos, y en donde por todos los lados se generan prácticas de apropiación bajo distintas coberturas y legitimaciones diversas. En los extremos más tensos de esas actitudes, la acomodación y la disimulación merecen una palabra que los rescate como estrategias procedimentales que gobiernan al cabo en las representaciones virreinales.

Pues, en efecto, sucede que allí donde los vectores producen las obras artísticas, se genera también una suerte de desconfianza última en su *sentido* verdadero, contribuyendo decisivamente a crear así el clima de desconfianza y la atmósfera de irrealidad y engaño que, creemos, termina por dominar en los reinos creados *ex novo* mediante la violencia y la dominación. El arte aquí, creemos firmemente, no *revela* la estructura de la materialidad virreinal, sino que contribuye definitivamente a *velarla* u ocultarla, ante lo que es su potencial capacidad de poner en conflicto la acción, por un lado, y la ley moral por otro. Por eso, frente a este aluvión ejemplificador, que emite la esfera del arte, fenómenos reales, como el de la práctica inexistencia de una santidad americana autóctona –salvando el caso de Santa Rosa de Lima[32]–, expresan el fracaso final de las sofisticadas técnicas de persuasión empleadas[33]. *Plantus indorum*, ciertamente, pues el gigantesco trabajo de la legitimación y la unificación simbólica experimenta el fracaso sin apelación en los datos que ofrece lo real.

Considerada en su totalidad, de la esfera del arte creado en aquel momento, bajo la cobertura de una monarquía eclesiástica, que se pretende universal y decidida integradora de sus reinos pluricontinentales, puede asegurarse aquello mismo que los cosmólogos barrocos atribuían a un universo recién descubierto como infinito[34]; es decir, el que en él el centro estaba en todos lados y los límites o circunferencia en ningún punto que pudiera ser localizado[35]. Ello conforma un mundo *compuesto* (pero sólo en el discurso que lo representa[36]). De él hay que decir que es, sobre todo, un universal simbólico, un universo interpretado; entonces: un clima imaginal. *Mundo*

◀ Fig 9. *Mundus symbolicus*. I. Philippo Picinelli, 1687. Coloniae, Hermanni Denme. El mundo puede y debe ser interpretado. Toda cifra encuentra, barrocamente, su descifrado.

simbólico (fig. 9), como fue conocido a través de Picinelli y su obra central para el despliegue de las metáforas en el Nuevo Mundo [37]; texto que pretende una lectura global en clave mitopoética del universo natural y cultural en que se mueve el hombre, suministrando la clave de su quimérica legibilidad total [38]. Esto compensa lo que por otra parte no se puede controlar ni someter a ley de las manifestaciones de lo real, que se revelan plenas de conflictos y provocadoras de fracturas de la ley moral.

El modelo al que la evolución del discurso cultural del Imperio tiende es, desde luego, a un constructo o *cuerpo* natural cerrado, en el que, sustituyéndose de una vez la vieja concepción anatómica de un corazón que irradia, todo se remite ahora a la imagen más compleja de un sistema circulatorio de nueva planta, precisamente aquel que Harvey describiera en ese gran monumento de la concepción organicista barroca, su *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus*, (practica anatómica sobre los movimientos del corazón y de la sangre de los animales) en 1628.

Ello en realidad genera un tan amplio torrente de energía semántica, modulado por idiolectos y formas autóctonas de decir la misma pretendida verdad universal, que aquella al fin se agota; *secándose* al final, y para muchos años, las posibilidades combinatorias, los registros metafóricos y las elasticidades sintácticas y morfológicas de los discursos sobre el mundo que cupiera emanar desde aquella posición singular (y en realidad *panóptico*, único alzado con la pretensión de visualizar los *dos reinos*, el del mundo visible y el del invisible). Señorío de las representaciones; monarquía de las *metaforología*, que es la que con autoridad detentan los ingenios hispanos del XVII y buena parte del XVIII. Este exceso de gesto y esta ambición semiótica y neurosis de representar contiene y engendra las semillas de la futura inevitable depresión de los lenguajes artísticos imperiales; cosa acaecida ya en el siglo XIX, en todo el ámbito de la antigua monarquía *universal*. Tal *ruina* del orden simbólico metaforiza a su vez la estrepitosa disolución del cuerpo material de una república cristiana, que, al fin, decae de su esfuerzo unificador de fragmentos incomponibles, y comienza, incluso, a volverse en contra del orden metafísico que la sustenta [39].

El emplazamiento virreinal termina mostrando a los ojos de sus agentes el carácter represivo y *colonial* que desde el primer momento tiene. En estas condiciones, la cobertura de un arte que legitima, ocultándola, la realidad de un continente extractivo, fundamentalmente proveedor, y por lo tanto explotado, se hace progresivamente insostenible, adquiriendo sus manifestaciones el aire intencionalmente arcaico, y casi *naif*, que tienen, como final estrategia de un discurso vuelto imposible.

La llegada de la racionalidad burguesa marca el fin de régimen para la articulación barroca de la representación, en su versión hispana, y casi sin desmontar ni desconstruir críticamente sus mecanismos relojeros la relega, condenando de antemano a un infierno o purgatorio del que –nos parece– el Barroco, el barroco vivido *more hispano*, todavía no ha acabado verdaderamente de salir [40].

Este volumen representa en este sentido una posibilidad más de devolver a la producción que estudia aquel carácter arquitectónico, integral e integrado, majestuoso, que de hecho tuvo; la profunda fidelidad a los principios que expresa. Esto último bajo dos aspectos centrales: uno, en la forma de una antropología general del más allá –el *otro absoluto*–, y, en paralelo, con el esfuerzo de integración de todo lo disímil y distante para constituir con él un improbable cuerpo *biopolítico*, una sola comunidad, un solo organismo; imperio, por lo demás, figuralmente parecido a aquel mítico

▲ Fig 10. Grabado de Pedro de Villafranca en *De lege política eiusque naturali executione et obligatione tam Inter. Laicos quam eclesiástico ràtione boni communis.* Pedro González de Salcedo, 1678. Madrid, Typographia Imperial. Don Juan de Austria figura aquí como un "Atlas Politicus": en efecto, la conservación del Imperio es cuestión titánica.

▶ Fig 11. *Teatro moral de la vida humana.* Otto Vaennius, 1701. Amberes, Henrico y Cornelio Verdussen.

fundador de la monarquía hispana: Gerión, el monstruo que integra en sí los cuerpos de sus *hermanos*, obrando al unísono con ellos.

Estas mismas representaciones tributan también su homenaje a la construcción específica del sujeto moderno, tal y como hoy todavía lo conocemos, junto también a la de un Estado que por primera vez en la historia se dotó de complejos mecanismos para el desarrollo y afianzamiento de una *cultura de la obediencia*, que, a través de una suerte de primitiva *sociedad del espectáculo* [41]; opera como política atenta antes a lograr la persuasión por la *via aesthetica* y por la palabra, que por lo que es la pura sujeción y el despotismo absoluto.

Pues ciertamente, podemos pensar que tal arte, el arte que hoy estudiamos o contemplamos, nos persuade estéticamente de aquello que ética o políticamente, en tanto sujetos post-ilustrados, estamos obligados a rechazar. Violenta paradoja ésta ante la que nos pone el Barroco *hispanus* (como diría D´Ors), cuyo imaginario nos disponemos a abrir someramente para ver el catálogo museístico de sus figuras, donde reside acaso la clave de su peculiar *lectura* del mundo.

El imaginario barroco

El imaginario barroco se escande en una pluralidad de figuras que resulta imposible inventariar, pues en verdad abarcan el total del cosmos en el que el hombre vive configurando su *ámbito simbólico*. Una peculiaridad, empero, puede adelantarse acerca de este imaginario: el que las energías productivas de símbolos en el período manifiestan una grave tensión hacia la fantasmagoría, hacia el dominio de una *illusio* colectiva, tratando de asentar una axiología, un sistema de valores trabado y coherente que vertebra al cabo un modelo, una cosmología. La fantasía conduce esta deriva; ella propone sus figuraciones al imaginario y desencadena los procesos todos de la *inventio*, que se viven con efervescencia en el sistema cultural hispano. De ello se hace garante la representación del *iter* (del *iter extático:* Kircher [42]; del peregrinaje del libro y del autor: Poma de Ayala). Alegoría, pues, nuclear, esta del camino, del movimiento y la protensión hacia el trayecto, y lo que son sus correspondientes figuras: el peregrino, el viajero, el misionero, el náufrago. Podemos decir de todos ellos que su destino es el salirse del mundo, caminar hacia su límite, buscar la muerte y la cesación, que adviene en la forma de una verdad transterrena (después del *sueño* del mundo). Muerte que pone en muchas ocasiones el punto final a la aventura hispana (salida de un mundo entendido en cuanto locura y sinrazón, como bien se ejemplifica en ese sujeto ideal que propone el Quijote), y que significa el umbral oscuro e indeterminado para el paréntesis de la vida humana concebida como el lugar de una prueba, como una verdadera *Tabla de Cebes* (fig. 11).

11

Todo lo que ponga en suspenso (o en sospecha) el orden de lo real (sin negarlo), es acogido con vehemencia por una sociedad estratigrafiada, determinada por un complejo de culpa inextinguible que a su vez practica lecturas plurales y dinámicas de lo que se le ofrece.

Instalada en una suerte de delirio visual, y en la desregularización de lo literal que contiene el lenguaje, ello en el fenómeno bien conocido por los historiadores de la literatura del conceptismo y el culteranismo (que debemos también adaptar al terreno del arte), el conjunto de las prácticas artísticas penetran en un espacio metafórico donde la polaridad del referente cede a favor de la parte comparada (de la parte propiamente *fantasmal*), describiendo el conjunto relacional entonces un arco muy tenso, y recorriendo en realidad una distancia imaginal extrema, que a menudo se propone como unión y soldadura del cielo con la tierra. Ya lo dijo Gracián [43]: el concepto es la relación más quimérica

Funes cecidérunt mi
Funes alienorum Peccatorum Circumplexi sunt me. Psal. 118.
In pace amaritudo mea amarissima. Isaiæ. 28.
Mortem Domini annuntiabitis donec veniat. 1. Corinth. 11.
Sermolentes incre: pat et Dormiunt multi. 1. Corinth. 11.
Non quomodo mundus
Et futuræ gloriæ
In columna nuuis
Fidelis dispensator
Nauis
Institoris de longe
Baptismus.
Confirmatio
Penitentia
Super aquam refectionis edu: cauit me. Psal. 22.
Panis cor hominis confir: mat. Psal. 103.
Non remaneat in me vlla sce: lerũ macula.
omnia pellens mala
S. Augustinus.
S. Ignatius
S. Iustinus.
S. Prosperus.
S. Gaudentius.
Hoc illud
multi. Apoc. 7.
Aquæ multæ populi
IN DIEBVS EIVS IVSTITIA ET ABVNDANT

T ADIPE SATIAT NOS DOMINVS. Aña. 5. Psal. Ad Vesper.

LA PACIS ET PACIS EIVS NON ERIT FINIS.

13

posible que cabe establecer entre dos objetos, cuya conexión se propone a la imaginación del receptor con el objeto de mover sus pasiones y hacerla avanzar en el conocimiento de una creación al cabo *conceptuosa*, producto de un *Deus artífices*.

El signo jeroglífico, las calidades emblemáticas que adopta tal arte, denuncian en él esa proposición a la lectura *aguda*, esa entrega a una mirada que sepa o pueda elevarse de sus planos materiales y objetuales hasta las esferas del *hacer concepto*. Mirar lo barroco es un ejercicio siempre de sinergia, de llevar hacia la imagen idealizada todo lo que ésta desencadena en la memoria de unas comunidades separadas por la naturaleza, y que aun viendo dificultada su fusión por la explotación, se encuentran al cabo unidas por el lazo imaginario de lo teopolítico. Memoria cultural y *cultual* de unos pueblos profundos (*pueblos teólogos*: Calderón), *linces a los misterios* (de nuevo, Calderón), sumamente entrenados en desvelar el trasfondo mitopoético de las cosas, y a los que los analistas de la modernidad no han hecho gran justicia en lo que propiamente constituye su *mérito*. Pues, en efecto, apoyándose en genealogías plurales que se hunden en los territorios de lo mítico, de lo histórico-fabuloso y hasta de lo *titánico* (fig. 10), es la verdad que en el imperio hercúleo, en el mundo donde opera Gerión, y donde se reúne por un tiempo la fuerza concentrada de pueblos disímiles, todo alcanza un rasgo tensivo y sobredeterminado, sin que debe excluirse de él el soplo vivificador de la tragedia (pues ésta se cumple una y otra vez en la historia material).

El arte del barroco hispano, allá donde se encuentre, penetra abiertamente en la órbita difuminada de lo conceptuoso, de lo lingüístico, de lo semántico, que trata de negociar el lazo que termine por construir una identidad planetaria, que al cabo abarque a toda la humanidad, y permita con ello cancelar el deambular por la historia, entendida esta

◀ Páginas anteriores:
Fig. 12. Grabado de Juan de Courbes en *Psalmodia Eucarística*. Melchor Prieto, 1622. Madrid. La metáfora de la nave eclesial es explícita: se postula como el único vehículo firme para la salvación en el seno mudable de una naturaleza caída.

▲ Fig 13. Grabado de Juan de Courbes, en *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*. Juan Pablo Mártir Rizo, Madrid, Herederos de la vda. de Pedro Madrigal. El orden imperial conjunta lo disímil, lo jerarquiza, ofreciendo esta visión de la esfera de la sujección (indígena) y de la soberanía (élites de mando).

como sucesión de trabajos y de catástrofes, en pos de la reunificación preadánica en el Uno. Esfera simbólico-artística que necesita, por tanto, construir retóricamente su público, y disponerlo jerárquicamente para ser persuadido de lo que allí se representa. Este registro peculiar, en absoluto satisfecho sólo con el dar cuenta de la variedad y belleza del mundo, ni desde luego sumiso a los principios generales de una mera *imitatio* de la naturaleza en su exclusiva base material, física, se ve por el contrario compelido a dar una explicación hipotética, compleja sobre una tal existencia, forzando los marcos de la representación serena e induciendo un cierto vértigo y clima de sublimidad y de inminente teofanía, la cual, creemos, preside en particular el universo virreinal.

En todos los signos que se ofrecen se percibe una antropología de base cristiana; todo se dispone sobre una base histórica en un movimiento providencialista que, procediendo del Génesis, avanza hacia la *parusia*, esto es el advenimiento glorioso de Jesucristo al final de los tiempos.

Lo que se capta es una escena, un *cuadro*, un *acto del Universo* en el largo camino de la humanidad en busca de su realización según la Promesa. Es por esta razón que la muerte cobra una presencia desmedida en estos escenarios, pues a nivel del sujeto ésta significa un adelantamiento, y hasta una oportunidad para, saliendo del tiempo concreto y material, ingresar ahora en el *tempus maior*, configurando en el caso frecuente de la *muerte santa*, un momento significativo más que añadir al *archivo*, al panteón cristiano. A través de una materialidad, siempre cargada de sensualidad y de peso, se vislumbran toda suerte de destellos metafísicos, metaempíricos; visiones desviadas de la *eternidad*, de la que habla la metafísica neoescolástica, y con la que especula cierta mística afectiva.

Aquella fantasmagoría que se construye a través de una lógica simbólica presidida por el papel de la analogía [44] y de la *simpatia entis*, que autoriza a trazar esquemas de convergencia entre, por ejemplo, la vida de las azucenas y la de la Virgen María, tiene precisamente como efecto el sustraer al individuo de la dimensión profana y mecánica del tiempo, inaugurando, a través del concepto articulador de la *fiesta* y los frecuentísimos *días geniales y lúdicos*, una vivencia excepcional de lo político y de lo religioso. La necesidad de *edificar memoria* [45] es decisiva en el hacerse de este arte, que lentamente va construyendo el depósito, el *museo* de una cultura que se siente amenazada por la disolución y cercada de enemigos. De aquí la idea de fasto, la necesidad de marcar un acontecimiento, de dar expresión a un evento, de inmortalizar una circunstancia, entendido todo ello en la forma mayor de un verdadero ejercicio de conmemoración y memoria que funda comunidad (y, de forma especial, comunidad transatlántica).

A medida que se alejan de su núcleo generador, las producciones adquieren nuevos matices que hacen plural y polisémica su lectura, enriqueciendo las periferias territoriales que se convierten en verdaderos centros [46], a su vez, mostrando su autoridad expresiva mediante la integración de lo autóctono en ellas, que es, precisamente, lo que demanda la dinámica cultural del Imperio.

De este modo, lo recibido se rearticula y se apropia completamente, añadiéndole al resultado así obtenido un sentido más universal, más abierto, incluyendo en esta abertura de este modo practicada, la entrada en campo de un fenómeno de matizada negación, de rebeldía disimulada, el cual se ejercita, de nuevo aquí, a través de poderosas figuras de una retórica del comportamiento: la acomodación, la simulación, el silencio; también en lo que son otros modelos de mayor sutileza: la *obediencia desencantada* y la disimulación estratégica, la apropiación según fines particulares de la comunidad subalterna. Efectos todos que planean sobre la producción virreinal, como lectura de *discretos* y no ya *vulgares* ingenios.

Todo ello pasa directamente a la representación de los propios cuerpos, encargados con la misión de figurar lo que constituye la materialidad explosiva del espacio o emplazamiento [47] virreinal, provocando lo que son sus vivencias excesivas, su relación, generadora de ansiedad, siempre fracturada entre los signos del pasado autóctono y de la novedad sobrevenida de un mundo otro, el cual imanta las conciencias y las dota de un espesor, de una densidad semántica nueva, la cual se expresa, naturalmente, en el modo del conflicto, de la paradoja, del oxímoron perfecto (fig. 13).

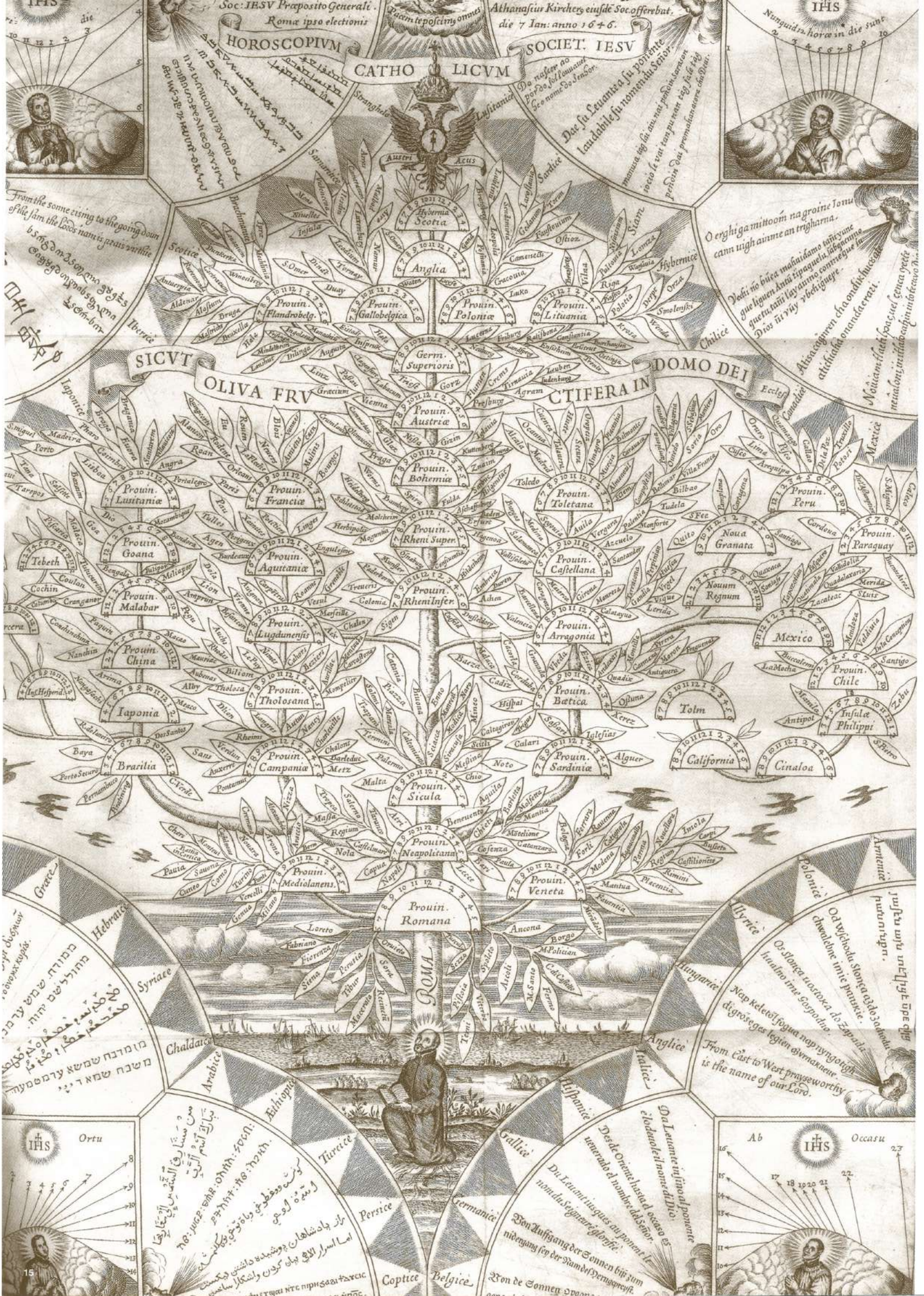
Lo distante se funde; lo lejano, adquiere cercanía constitutiva; de todo lo cual es ejemplo maestro ese traslado sentimental que hacen los ingenios americanos de lo que es el centro de poder representado por los reyes –los *reyes distantes* [48]–, reinscribiendo sus emblemas en el corazón mismo de las periferias, donde reciben una adhesión no exenta de duplicidad, por cuanto se les conoce como legitimadores de una necesaria (aunque dolorosa) *construcción de la obediencia*. Mientras no se renuncia a explorar y tantear los límites que esta obediencia y subalternidad presenta, y se deslizan cargas críticas y reivindicativas, autoadjudicándose, por parte de los intelectuales virreinales, como hace Poma de Ayala, una comprensión más recta de lo que es la construcción de la *polis* cristiana, de la Ciudad de Dios [49], y un superior conocimiento cristiano de todo aquello que apunta a una verdadera gestión de la "*política católica*".

Los actos imaginarios, la producción simbólica *in extenso* se cierra sobre sí misma, configurando un clima propio, dentro del cual se vive como en un orbe todavía cerrado por lo que es el concepto precopernicano de una esfera protectiva, de una matriz cósmica que aloja la posibilidad de un planeta, de un mundo conclusivamente *católico*. Esto es lo que hace de la periferia un espacio trascendental, y convierte al Perú, en un *pulmón* del sistema imperial, un foco para el siempre ansiado *aumento* de la república cristiana; pues este Perú es, al cabo, el territorio inseguro, nunca enteramente conquistado, subdividido al infinito en minorías políticas inasimilables. De ahí saldrán las orientaciones pictoriales, espaciales que tienden a recrear un espacio común compartido entre el hombre y la divinidad, objeto perseguido una y otra vez por los artistas virreinales, cuyo imaginario está presidido por esta idea misma de la unificación obsesiva de lo disímil, por la armonización de mundos en la realidad descompuestos, o, por mejor decir, incomponibles.

La idea de comunidad política, institucional, permea las manifestaciones, atenta a coagular los peligros de la separación y de la sedición de lo que, debiendo conservarse uno, se encuentra sometido a una amenaza dispersiva siempre latente. La composición de *esferas* donde se encuentra lo igual domina la concepción imaginaria del espacio barroco. Por ello la construcción lenta de la sumisión –de la obediencia– es lo único apto para conjurar el fantasma temible del *golpe de estado* [50], restándole fundamento a la versión hispana de aquel: el alzamiento, la rebelión, la separación de los reinos reunidos.

Los escenógrafos virreinales del poder connotan este con una característica nueva, y que se opone drásticamente al resto de concepciones de dominación occidental. Me refiero a la emergencia del *poder pastoral*, del ejercicio de una coerción *dulce*, que es expresión de la máxima evangélica: *compelere eos intrare* [51]. Poder, en todo caso, de hechuras paternalistas, y derivado de la propia nomenclatura jurídica que utiliza la Corona para designar su tutela indiano-occidental: *Patronato Real*. Ello es determinante para la iconografía del período, que busca siempre representar una enérgica *mansedumbre*, expresión de una necesidad de integración de todo lo que aparece como separado o en riesgo de perderse. Aquí aparece en toda su dimensión la figura pastoral por excelencia: el obispo. Es decir, la *vara vigilante* [52], el *Buen Pastor* [53], en todo caso, el *Príncipe* (en su connotación maquiavélica) *Eclesiástico*, símbolo mismo del nuevo poder, que, ahora, en virtud del ordenamiento cristiano, actúa bajo la compulsión del cuidado y el amor.

◀ Fig 14. *Demonio*. Anónimo. Estampa. El principio demonológico actúa como una amenaza permanente al orden católico, pero es inseparable de él.



IHS
Soc: IESV Præposito Generali Romæ ipso electionis
Athanasius Kircherus eiusdē Soc. offerebat die 7 Ian: anno 1646.
HOROSCOPIVM
SOCIET. IESV
CATHOLICVM
SICVT OLIVA FRVCTIFERA IN DOMO DEI
Prouin. Flandrobelg.
Prouin. Gallobelgica
Prouin. Poloniæ
Prouin. Lituania
Germ. Superioris
Prouin. Austriæ
Prouin. Bohemiæ
Prouin. Lusitaniæ
Prouin. Franciæ
Prouin. Rheni Super.
Prouin. Toletana
Prouin. Peru
Prouin. Goana
Prouin. Aquitaniæ
Prouin. Castellana
Noua Granata
Prouin. Paraguay
Prouin. Malabar
Prouin. Rheni Infer.
Prouin. Lugdunensis
Prouin. Arragonia
Nouum Regnum
Mexico
Prouin. China
Prouin. Tholosana
Prouin. Bætica
Prouin. Chile
Iaponia
Tolm
Insulæ Philippi
Brasilia
Prouin. Campaniæ
Prouin. Sardiniæ
California
Cinaloa
Prouin. Sicula
Prouin. Neapolitana
Prouin. Mediolanens.
Prouin. Veneta
Prouin. Romana
ROMA
Ortu
Occasu

Dios y el hombre, afirman estas pinturas y ratifican estas iglesias, comparten el mismo mundo, pero también lo hacen las comunidades de los santos (confundidos e interactuantes siempre a través de los tiempos en el mundo de los vivos), las legiones de los ángeles (y, en otro sentido, también el tropel de los diablos). Finalmente, por su orden, todo se integra en órbitas y esferas poderosas, cuales las de las comunidades religiosas, los estamentos y corporaciones políticas de carácter nacional regional o local, integrando, finalmente, tal dinámica a los propios sujetos, obligados a asumir su posición jerárquica en la *ópera coral* del Imperio.

A su vez esa subordinación de las partes a una misma pasión por *re-ligare* a través de la *religio,* y la insinuación de que un único espíritu *pneumático* preside el horizonte hacia el que se encamina la comunidad hispánica, es metáfora del mismo sentimiento unificador que orienta la política material de Estado, siempre atenta a lo que manifiesta vínculo, circulación fluida y cerrada, comunicación y soldadura de imaginarios. Ello precipita la disolución de una temida "*alteridad*" en la gran construcción política de la *subalternidad*, concepto este que rige la manifestación sociocultural del virreinato.

Lo unificado en tal jerarquización se ve favorecido por las marcas iconográficas más sutiles: el beso, el entrelazamiento, la mirada amorosa, la designación, la reunión en torno a un solo motivo de acción. Mientras, el fantasma de lo separado, de lo desunido, de lo solo, de lo no amorosamente enlazado con lo otro, es crudamente deplorado. Cristo, el que une, se posiciona de este modo frente a Judas y, con él, frente a todo lo que separa, fractura, descompone. A todo también, y sobre todo, lo que se rebela políticamente y se alza contra lo común admitido; gran fantasma este, el de la traición y sedición política, que imanta los cerebros de la época.

Esto último es el signo fatal en que se inscribe la representación demoníaca, visualizando al tiempo la división en el propio seno de lo divino, y la causa misma por lo que se precipita la caída del hombre en la historia: el mito de la expulsión, la condena a la fragmentación y el rompimiento de toda unidad. Los réprobos, las ánimas condenadas aparecen sobre todo como separadas de la esfera de lo divino (fig. 14).

Hay una topología precisa que el barroco construye: está lo alto y lo bajo; la derecha y la izquierda. Esta parcialización, junto también a los colores y su simbólica precisa, son los primeros ejes de lectura que lo arquitectónico y pictorial barroco demandan de las comunidades a que se dirigen y, finalmente, de nosotros, sus distantes analistas. Las escogidas figuraciones maestras, las cuales rigen la superior coherencia que manifiesta esta sociedad multipolar así formada, dan, en buena medida, la espalda a los hechos –a la lectura literal–, interpretándolos desde un prioritario sentido dramático-providencialista, que de todos modos siempre tienen.

Los cuerpos de la totalidad imperial hispana son casi siempre sorprendidos en actos que los sitúan fuera de la conflictiva historia material, mientras los anuncian casi como formando parte de un coro extraterreno, disponiéndose en órbitas concéntricas

◀ Fig 15. *Ars Magna Lucis et umbrae*, II. Athanasius Kircher, 1646. Romae, Ludovici Grignani. La conquista física del orbe por la Compañía de Jesús adopta aquí la figuración universalista del crecimiento natural del *árbol de la vida*.

▲ Fig 16. *El príncipe escondido*. Marcos Salmerón, 1648. Madrid, Pedro de Horna. Lo oculto es esencial al orden barroco. Hasta en Cristo hay secreto y hay enigma. Él es visto por los ingenios barrocos como un verdadero *príncipe escondido*.

para dar testimonio ante el Creador. Como así sucede en los monumentales *epílogos* o árboles genealógicos que abundan en el virreinato del Perú (fig. 15). Las lecturas providencialistas que se hacen por entonces de la historia, la piensan en cuanto esfuerzo gigantesco de reunión y síntesis absoluta de la peripecia cristiana en su travesía por las edades. Un núcleo poderoso de doctrina ramifica su mensaje en la forma arborescente que termina por construir una *mónada* casi leibniziana, un mundo autónomo y cerrado, pendiente sólo de la intervención final que clausura dicha escena, y manifiesta de modo universal el poder, hasta entonces aplazado, de lo numinoso y salvífico.

La historia tiene al cabo un sentido, que se manifiesta en algún lugar fuera de ella. Es por esta razón que el cielo tiene tanta presencia en el diseño espacial de la pintura barroca hispana, y concretamente en aquella que procede del virreinato del Perú. La fortuna o la voluntad humana se pliegan en los lienzos ante la aparición revelada de la Providencia, la cual supone una ilustración a la observación que hace Gracián:

> *Es la Providencia suma autora de los Imperios, que no la ciega vulgar Fortuna, ella los forma, y los deshaze, los levanta y los humilla por sus secretos, y altísimos fines* [54].

Los sucesos taumatúrgicos, siempre mediados por los hombres de la santidad, suponen episodios proféticos, confirmaciones temporales en que se contiene lo eterno, en cuanto futura promesa de disolución segura del reino de lo histórico y de lo natural. Son vectores de esperanza *ad oculos*, refuerzos y recordatorios permanentes de la *promesa mesiánica*, los que en los territorios de la pintura expresan la llegada de un principio de luz ultraterrena, que se vive a través de los conocidos procesos de reflectación, refracción y difracción, organizando el campo óptico de la pintura bajo la clave de la *visión*. Efectos singularmente pictóricos de una luz mensajera de lo divino, cuando choca, golpea o incide en un objeto que pertenece al mundo bajo, a aquello que está en la órbita de lo sublunar [55] (fig. 16).

De ahí la frecuente rotura del cielo para confiar en los rayos lumínicos un mensaje de sostén venido de lo alto. Es así como el mundo en cuanto leído, resulta ser un verdadero *place of disaffection* imponiendo a toda representación la idea de una naturaleza doliente de las cosas mundanas, una naturaleza afectada ciertamente por el pecado y la *caída*, y perpetuamente puesta en espera de su redención final [56].

Esto configura una óptica que penetra capilarmente la producción, ya sea de poemas, de lienzos o de arquitecturas, marcando de todos modos con un signo grave, melancólico, el momento, sí, especialmente dramático, y dando cauce expresivo a un efectivo *malestar del imperio* [57]. Óptica negativa sobre la cual se construye una cultura metafísicamente determinada como estructura de pérdida, de nostalgia, de angustia inconclusa, que apenas la risa ante la locura del mundo del filósofo de la melancolía, Demócrito, podrá disolver, por más que ésta también resuene en los cuatro extremos del Imperio.

La idea de futuro material a conquistar y de franca apertura hacia el progreso de lo social no termina de abrirse paso en el campo de lo artístico, bloqueando el que la perspectiva puede ahora volcarse sobre una interioridad burguesa, como la que en el resto de Occidente se realiza, y respecto al que la pintura holandesa de interior se ha

▲ Fig 17. *Teatro de la Gloria consagrado a la duquesa de Osuna por el duque de Osuna.* Anónimo. Milán. La muerte y la cesación se expresan, barrocamente, en medio del aparato y la ostentación teatral mundana.

convertido en el emblema [58]. Pues sucede que, en los vastos dominios de una *monarquía católica,* una estructura de obediencia general se pliega por entonces al saber y a las representaciones del mundo arcaicas, que determinan todo con su ejemplo, y sobre las cuales acaso sólo se puede girar, encontrando a cada paso nuevas y más complejas formaciones discursivas, que muy pronto están ya operando en un absoluto vacío de referencia, de que se harán eco con escándalo los filósofos *exteriores* [59]. Son estos aquellos que, desde la tradición cartesiana, por lo demás instalada en el método y en el pragmatismo de la observación realista, reducen el trabajo de la metáfora hispana a una mera construcción de *telarañas*, de visiones desequilibradas.

Un efecto de sujeción ortodoxa planea al cabo por sobre esta producción, dedicada fundamentalmente a establecer variaciones en un archivo temático, una y otra vez dotado de nuevos significados, de acuerdo con nuevas circunstancias. De ahí ese sentido de inmovilidad, esa fijeza en lo que son sus claves conceptuales –que es en realidad una defensa cerrada y expresa la conservación del clima simbólico–, que adopta tal arte *senza tempo* [60] o *arte de lo eterno* [61]. En cierto modo, arte en realidad *a-temporal*, por poco sometido a modas o innovaciones a lo largo de casi doscientos años, y en el que las leyes estilísticas se someten a los preceptos normativos con escrupulosidad temerosa [62]. Cuando aquellas innovaciones se producen son lentísimas y se introducen en dosis homeopáticas, para no romper bruscamente con el canon establecido de lo representable, que entretanto sigue bajo censura y vigilancia estricta. Entonces, un arcabuz puede sustituir a una espada en la mano de un ángel (mostrando el inicio del cambio de régimen de patronazgo monárquico desde Santiago hacia San Miguel); una calavera puede dar un giro extraño para exhibir ahora su lado inusual más oscuro y deshabitado (adoptando entonces la pintura prácticas comunes en la representación de la anatomía médica). *Variatio* y declinación de casos de lo mismo sustantivo según protocolos retóricos; he ahí, de nuevo expreso, el motor de tal producción artística.

De otro lado, las lógicas de la razón, que son también las del progreso y del cambio, conocen entonces un bloqueo significativo y un cierto desdén y desatención en este mundo así caracterizado. En cierto modo eso sucede porque se le sobreimpone un *otro orden*, esta vez de carácter simbólico, puramente basado en las disposiciones relacionales de la lengua y en la capacidad del ingenio para resaltar en el mundo precisamente todo aquello que escapa a su pesada materialidad. Así se fundamenta una poderosa capacidad alegorista, una hermenéutica simbólica que deshace la escena *real* del mundo.

Ciertamente, como ha enseñado Durand [63], los universos imaginarios se mueven con una lentitud desajustada con respecto al progreso material de las sociedades. Las esferas, que envuelven como climas o verdaderos *invernaderos* semiológicos las peripecias de los reinos y sus construcciones ideológicas, se desajustan, los mapas pierden sus correspondencias, y al final del Barroco puede decirse que, metafóricamente, el *planeta católico* se ha introducido en una órbita *fría*, alejada de la propia tierra o suelo de base, perdiendo así toda capacidad de representar lo real, sino es envuelto en un halo parabólico, cada vez más ilusionista.

Por fin, este volcarse en la *via aesthetica* revela de modo suficiente, en lo que es su maniaca sed de belleza formal, el verdadero déficit de felicidad y progreso mundano uniforme, que está a la base de su mecanismo protensivo. En su fondo pudiera habitar una protesta muda hacia el orden de lo real y hacia el tipo de construcción de lo social. Un escapismo se detecta. Así como también una estrategia sublimadora. Ambas tienen efectos sobresalientes en el campo del arte, que ahora no podemos especificar con más precisión.

El poder de la ilusión (*illusio*), que está explícito en este esfuerzo, recubre una realidad que podemos suponer al cabo dolorosa, sobre todo para la mentalidad de los artistas que la diseccionan y la *leen*, mientras hace *pendant* estricto con aquella otra

via ascética que mueve el interior de los grandes espíritus conformados del siglo. Hay un laxismo y un fatalismo que se expresa en violentos usos del claro-oscuro y de la retórica siempre eficaz del tenebrismo hispano.

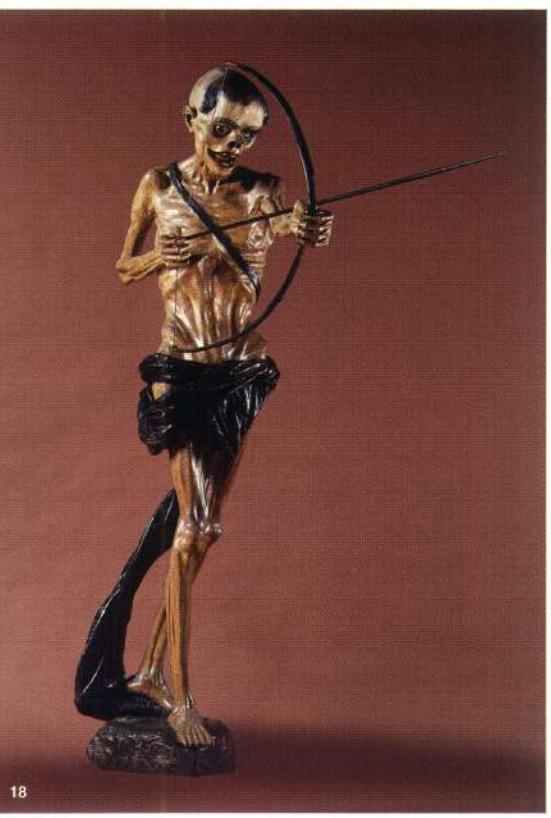
El esteticismo que manifiestan los discursos de toda índole –nosotros pensamos ahora en los puramente plásticos, artísticos– vinculan la producción a una suerte de *melancolía* originaria, que ha podido ser interpretada en estos días como el motor secreto de nuestra cultura [64]. Así el tormento aproxima el éxtasis, mientras el dolor y el desgarro expresan una fidelidad inquebrantable a la vida, en cuanto testimonio y paso inevitable hacia todo lo que la excede y sobrepasa (fig. 17).

Cultura de la interioridad

La alusión a la melancolía nos pone en disposición de comprender el despliegue peculiar de un *yo* barroco hispano, tensado al máximo por una cultura que ejerce sobre el mismo una misión ejemplarizante, y que tiene como base la modelación supresiva de las grandes pasiones, junto a un sentimiento generalizado de violenta coerción de todo lo que se presenta como natural y directo. En efecto, *Comprime affectus, reprime la pasión*, como rezan los lemas de los emblemas epocales, determinados por una actitud, en esto de lo pasional, también neoestoica [65].

El despliegue gestual de los cuerpos barrocos en el espacio plástico tiene mucho que ver con esta política de la represión pasional, y se modula en figuraciones altamente sofisticadas y sutiles, que pueden empezar a ser aquí nombradas. Entre ellas la *derilición,* que es una suerte de abandono y laxitud que evidencia la entrega de la vida a las fuerzas que se supone la exceden.

Pero enseguida, también, la *taciturnitas,* una cualidad que afecta a los cuerpos en una relación directa con el poder, y que exhibe en ellos un predominio de la contención meditabunda, del deseo de poner una expresa cautela en la noticia del mundo.


18

Gestos también que, y sobre todo, pueden ser relacionados con la obediencia y la entrega de la persona a la autoridad del otro. Reflejo estos últimos de la estructura de sujeción jerarquizante que organiza casi piramidalmente la sociedad barroca hispana. Oblación y sacrificio tampoco están ausentes en esta verdadera cultura de la entrega al otro (y a *lo otro*). En muchas representaciones, el intercambio desigual adquiere la forma antropológicamente muy arcaica de un *potlach*. Intercambio descompensado, en donde, en efecto, una llamada, un don es respondido inmediatamente con una entrega mayor, total. Los oferentes, los donantes, incluso los mecenas adoptan estratégicamente la gestualidad vinculada a la oblación, a la entrega, al ofrecimiento. Por todas partes de la gran superficie representativa y del desfile de relatos con valor ejemplarizante, se ofrece la posición de la subalternidad, como rebajamiento

◀ Fig. 18. *La Muerte*. Baltazar Gavilán. Talla en madera. Siglo XVIII. Convento de San Agustín. Lima. La talla se hizo para un *paso* de la Semana Santa, dentro de los caracteres realistas y persuasivos del barroco, donde se exhibe un esqueleto con ligero sudario, en actitud de tensar el arco para disparar la flecha que marca el fin de la vida.

▶ Fig. 19. *Detalle de La Muerte*. Tadeo Escalante. Temple seco sobre muro de adobe. Último tercio S. XVIII. Sotocoro de la Iglesia Dominica de Huaro, Cusco. La abyección barroca al mundo, al demonio y a la carne se complementa con la visión neoplatónica del alma, prisionera en la cripta o prisión del cuerpo. La Muerte está representada con guadaña y reloj de arena en la mano, y con el alma cautiva entre sus costillas, pisando los despojos de mitras, coronas y libros. Un niño alado, sentado sobre una columna, juega formando pompas de jabón para significar la fugacidad de la vida. La meditación sobre la muerte era uno de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola.

específico del propio rango mundano, ello continuamente estimulado por el ejemplo mayúsculo de quien fuera el *príncipe escondido*, el propio Cristo, que entierra su poder en la órbita de lo sublunar.

En ocasiones que son muy numerosas, la representación incursiona en el territorio extremo de la abyección (fig. 18 y 19), cosa que sucede cuando lo figurado (o, mejor, *el* o *la* figurada) renuncia expresamente a sus rasgos culturales y marcas de clase, y se ofrece en su *nuda* humanidad, marcada incluso por la astenia, por la debilidad orgánica y por los signos que expresan la cercanía fatal de la muerte [66].

Esta reflexión sobre la abyección cristiana al cuerpo nos introduce en el imaginario fuerte relacionado con el suplicio y el tormento, en ocasiones a través del estrecho pasaje del autoinflingimiento de dolor, como parte del programa de una cultura del padecimiento. Los escenarios que reflejan esto último son variados, aun cuando en todos ellos se trata de presentar un cuerpo rudamente sometido y coaccionado, incluso en lo que son sus movimientos naturales y volicionales. Cuerpos que se dan la tristeza y el apagamiento libidinal como horizonte, expresando eficazmente una victoria completa sobre Eros.

En ellos lo exhibitorio apenas queda matizado; al contrario, en buena medida se trata de poner en pie un *teatro* del duelo y una melancolía sicológica vinculada a la pérdida de deseo del mundo [67]. En este plano se sitúan las figuras del exceso, en particular los eremitas y los integrantes de las órdenes reformadas en la exigencia y en la ablación de las marcas del deseo humano: rechazo pues de los placeres, combate contra las tentaciones, abominación de la Babel metropolitana.

Ejemplarizadas por lo que son estas regresiones crudas al mandato evangélico, las clases sociales más elevadas pueden entonces componer su imagen para la eternidad, en lo que es una franca alusión a lo efímero de su posición y a la eventualidad de su ser encarnado. Retratos virtuosos, que, de alguna manera, se hacen por ello mismo perdonar su lugar preeminente en lo mundano, su inequívoca pertenencia a un espacio de naturaleza ambigua: la Corte. La disimulación aristocrática alcanza altas cotas. La hipocresía se hace consustancial a la vivencia en los territorios transoceánicos de la Corona, marcados por la división de su paisaje humano.

Por su parte, el desnudo, o la tensión hacia él, asociado desde antiguo a las representaciones que expresan una violencia religiosa o estatal ejercida sobre el sujeto, triunfa ahora para dar el reflejo metafísico del esplendor crepuscular de una carne próxima a su redención [68]. La mirada se deleita en estos paisajes originarios relativos a la culpa, al dolor, a lo victimario, mientras da también salida ambigua al Eros, el cual adopta figuraciones encubiertamente polimorfas, y en todo caso muy alejadas del mundo de los intercambios directos, imposibilitando así una lectura o atribución directa, por lo que acaba sorteando los temibles escollos de la censura inquisitorial. Desde lo bíblico a los momentos coyunturales por los que atraviesa una Iglesia, que siempre debe ofrecer su testimonio de sangre, las composiciones ostentan una sintaxis muy poderosa que compone con efectividad el *cuadro martirial* de una cultura que parece extraordinariamente preparada para dar cuenta de las variedades del dolor humano (añadiéndole a este *dolor* una enigmática nota de complacencia).

En estos escenarios que nos aplicamos a definir, a partir incluso de sus claves fisiognómicas, toda muestra de progreso social, toda confianza en la marcha del desarrollo material de la humanidad queda como coagulada y fascinada en una obsesiva absorción en la consideración de la vida y de la naturaleza como de antemano perdida, o eminentemente volcada a una trascendencia y metaempíria. Se trata de estructuras del imaginario entrenadas en detener la marcha del tiempo secular, en hacer que el pasado numinoso no acabe enteramente de pasar, dada su virtud de prefigurar simbólicamente el futuro que se desea; ello según una dinámica específicamente vinculada al profetismo escriturario, para el cual en el principio está contenido el Fin.

El *planeta católico* (Campuzano y Sotomayor) vive en su totalidad regido por una lógica cultural de *conservación*, y en absoluto por una de *progreso* (fig. 20). De esta actitud salen, hemos dicho, los aspectos eminentemente conmemorativos que adoptan las representaciones, verdaderos objetos de memoria cultural. De ahí también su regresión al momento originario, al lugar genealógico del Pacto, de la Revelación, de la Encarnación, y, en clave política, su apelación continua al momento inaugural donde se iniciaba la conquista del mundo, cuando se operaba en él la derrota de todo lo que se oponía a la Monarquía *Pontifical* Hispana. Celebraciones de una memoria cultural que sigue fiel a los principios fundadores, y que vuelve una y otra vez sobre su *archivo*, para extraer de él una ejemplificación de la que se pretende decir que tendrá actualidad y presencia hasta el fin de los siglos.

▲ Fig 20. *Tomo primero de la conveniencia de las dos Monarquías católicas de la Iglesia romana y la del Imperio español.* Juan de la Puente, 1612. Madrid, Imprenta Real. Unir, componer, conjuntar: gran obsesión de lo político barroco: El *cuerpo* imperial está necesitado de un *alma* pontifical.

NOTAS

1. El papel del ingenio ha sido puesto en evidencia en el mundo hispánico particularmente a través de un discípulo de E. Grassi: E. Hidalgo-Serna (1993).
2. Me refiero aquí expresamente a la gran obra de la retórica barroca, la enciclopedia procedimental de E. Tesauro (1663).
3. Mística, plástica y barroco se unen en análisis de tanta influencia como el de Orozco 1977.
4. Stoichita 1996.
5. Orozco 1592.
6. Lacan 1972 - 73.
7. En efecto el enfrentamiento (y acaso también la complementación) entre los dos regímenes temporales, eternidad y finitud, se convierte en un poderoso instrumento para analizar los procesos de vida, como queda en evidencia en la obra de Nieremberg 1640.
8. Los Angeles 1595.
9. Vargas Machuca 1599.
10. Weber 1992.
11. Sobre este punto hay que consultar el desarrollo de la metáfora del pliegue en Deleuze 1989. La rigidez hierática que presentan las vestimentas de cortesanos en la pintura virreinal peruana tal vez deba ser leída aquí como una sutil denuncia de un rompimiento orgulloso del "tapiz" y trama del mundo con el sobremundo, y una deploración del aislamiento soberbio de las elites de poder, que, al cabo no conecta con la materia unificadora en que se inscribe cuanto es sagrado. En todo caso el tejido cobra a nuestros ojos una nueva importancia simbólica que comienza a ser explorada.
12. Sobre la sublimidad en las producciones artísticas de nuestro mundo poco se ha dicho. Señalemos por el momento el trabajo de González García (2000) acerca de José de Ribera, pintor de tanta influencia en el orbe andino.
13. Es preciso señalar que el concepto de "delirio" es trasunto del de "fantasía". Para la reivindicación de esta capacidad en el contexto de la Edad Moderna, debe ahora leerse el libro de Grassi (2003), donde se instituye la capacidad soñadora y relacionadora del hombre como la gran vía de conocimiento abierta por el Humanismo, y previa en todo caso a la revolución del método científico.
14. Citando al gran emblemista Ferrer de Valdecebro (1650).
15. Puede que, como quieren analistas como Subirats (1994), el continente depredado se revele en cuanto materialmente vacío (o vaciado), pero no así, desde luego, en el plano de lo simbólico, donde una verdadera operación de resemantización se pone en marcha; la colonización más eficaz resulta ser así *la del imaginario* (Gruzinski 1995); lo que podríamos llamar con Prosperi (1976) la *conquista espiritual*.
16. De la que ha dado cuenta Schmit (1997).
17. Dos fuentes dan cuenta de esto: Pujasol 1637 y Castro 1676.
18. El campo de la fisiognomía en la Edad Moderna fue abordado en su día por Caro Baroja (1988).
19. Para definir los valores que animan el primer momento (la fase heroico-aristocrática), determinada por el "medro" y de la que no nos ocupamos, véase Alvarez-Osorio 2001.
20. El cierto componente depresivo de la santidad barroca ha sido analizado a propósito del ejemplo que ofrece San Juan de la Cruz, por Alvarez (1997).
21. Del que ahora puede verse un excelente ensayo en Tatián 2001.
22. Como hará Lacunza y Díaz 1977.
23. La presencia de un "complejo de Job" en la cultura hispana es indubitable, así como la huella de patetismo religioso que imprime a las representaciones del dolor. Señalemos aquí un comentario al *Libro de Job*, que conoció múltiples ediciones en el Barroco, el de Juan de Pineda (1601).
24. Tribulación. He aquí un concepto importante para el momento. Tribulación de los sujetos pero también, y más importante, tribulación de los pueblos, en particular del pueblo elegido, algo que podemos definir con la fórmula condensada y paradójica de que en realidad "Dios castiga a los que ama". Véase el gran tratado de Rivadeneira (1988) construido para explicar la derrota naval de La Invencible.
25. Este es el horizonte hacia el que apuntan textos teóricos que tuvieron una extensa lectura –y edición– al otro lado del Atlántico. Entre ellos debemos señalar, por la explicitud que manifiesta en su propio título, la obra de Juan de Pineda (1588).
26. Cf. García Pelayo 1955.
27. El papel de la predicación como formalizadora de una interpretación de la historia y de una lectura del mundo natural y cultural, y ello a su vez como medio de formación de masas, ha sido analizado recientemente por Núñez Beltrán (2002).
28. Como ha explicado Mujica (2002).
29. Campuçano y Sotomaior 1646: "Al lector".
30. Véase Iñurritegui 1998.
31. Duviols 2002.
32. Mujica 2001.
33. Rubial García 1999.
34. Para una idea precisa de este universo infinito de la cosmología de la segunda fase de la Era Moderna, véase la obra de Bruno y el análisis que de la misma ha realizado recientemente Granada (2000).
35. Infinita esfera, en efecto, que se convierte en núcleo a su vez de infinitos juegos de lenguaje, y que ha sido revisada en este sentido por Harries (1975).
36. Chartier 1992.
37. Sobre la importancia de este texto enciclopédico da cuenta el proyecto editorial del Colegio de Michoacán para la publicación de la traducción de *El mundo simbólico* iniciada en 1997, con B. Skinfill como editora.
38. Sobre el problema de la legibilidad del mundo que practican las culturas es preciso leer a Blumemberg 2001.
39. Pues, en efecto, es propio del Barroco encontrar en el lenguaje la semilla de la corrupción final de la esfera teológica y de todo el principio de su verosimilitud, tan brillantemente construida como violentamente desconstruida. Véase esta posibilidad desarrollada por Cesareo (1995a) a propósito de los predicadores conceptistas de la Colonia.
40. Para la historia de la reivindicación de un barroco hispano menciono al primero de sus apologistas: D'Ors (1999). Una de las últimas revisiones generalistas del concepto puede encontrarse en Chiampi 2000. Cf. también De la Flor 2002a.
41. Para este concepto resulta inevitable mencionar a Debord (1976). Así como también la idea de un "Estado cultural", desarrollada por Fumaroli (1991), conocedor de la retórica de la Edad Moderna. Una reflexión sobre los alcances posmodernos que alcanza el régimen espectacular y festivo secular en la órbita hispana se puede encontrar en De la Flor 2003.
42. Me refiero a la importante obra de Kircher (1671) sobre el viaje astral.
43. Ello en la magna obra de la preceptiva retórica barroca (Gracián 1998).
44. Sobre este papel de la analogía en la hermenéutica cristiana hay que volver a Foucault (1968).
45. Eventualmente una "memoria artificial", de la que me he ocupado en De la Flor 1996.
46. La idea de dobles, triples centros en el régimen imaginario barroco preside la elaboración poética que del período propuso en su día Sarduy (1974).
47. Sobre este concepto que expresa muy bien las tensiones que desgarran la difícil convivencia estamental en el seno de la metrópoli transatlántica, véase Cesareo 1995b.
48. Cito claramente la acuñación que ha hecho Mínguez (1995) de la peculiar relación que la Corona funda con sus reinos ultramarinos.
49. Las ciudades virreinales compiten así con la Corte y la metrópoli ejemplar, Madrid, la *urbs regia*, cuyo dispositivo simbólico y cuya cobertura festiva en cuanto cabeza imperial ha sido analizada por Del Río 2000. Véase, de carácter más general, González Enciso y Usunáriz Garayoa 1999.
50. Sobre esta figura cumbre del ordenamiento político altomoderno, es preciso consultar la fuente coetánea, el gran libro de Naude (1639), y como introito al mismo, naturalmente también el prefacio de Marin (1988).
51. Sobre esta dialéctica nueva que emerge en el Barroco, y que enfrenta la actuación de la ley profana que se ejerce en última instancia en el nombre de Dios, véase Serrano González 1987.
52. Ferrer de Valdecebro 1650.
53. Núñez de Cépeda 1988.
54. Gracián 1640.
55. El papel del tratamiento de estos efectos lumínicos en ciertas representaciones emblemáticas puede ser analizado en el artículo de Brunon 2001.
56. Esta lectura que el Barroco realiza acerca de una naturaleza "caída", la cual, si pudiera llorar y lamentarse lo haría, lo puso de relieve en su día Benjamín 1990.
57. Como así titula su ensayo iluminador Padgen 2001.
58. Alpeers 1987.
59. La burla de las construcciones logomáquicas de la cultura hispana por parte de los *philosophes* es un tema de singular importancia. Ello determina una vivencia aislada, defensiva de la lectura practicada en el mundo por las elites hispanas que, en buena medida y salvo importantes excepciones, se sienten aisladas del resto de su contexto europeo. Tamaña desautorización de la vivencia hispana ha sido estudiada por Iriarte 1945.
60. Cito la obra de Zeri 1957.
61. Como lo denominó Sebastián 1990.
62. Para ver esta "vigilancia" de la ortodoxia dogmática sobre el corpus pictorial e imaginero, véase Martínez Burgos 1990.
63. Durand 2000.
64. Bartra 2001.
65. Séneca, el filósofo terapeuta por excelencia, es el referente arqueológico de esta composición psicológica del sujeto barroco hispano. Sobre su influencia todopoderosa en este ámbito, véase Blüher 1970.
66. Sobre este concepto de "abyección", rebajamiento al grado cero de lo humano y "nuda" vida, véanse las reflexiones de Agambaen 1998.
67. Sobre este "teatro del duelo", véase De la Flor 2002b.
68. Sobre ello véase Kamen 1990.

► Página siguiente:
Fig. 1. Angel Arcabucero. Anónimo. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Pintura cusqueña. Museo Nacional de Historia, Lima.

Imitación e invención en el barroco peruano

Thomas Cummins

Cómo debemos pensar sobre el barroco peruano? ¿Cuáles son los parámetros para efectuar el análisis? ¿Cómo enmarcamos las preguntas correspondientes? ¿Qué es lo que está en juego?

Con demasiada frecuencia la historia del arte barroco latinoamericano ha sido percibida a través del prisma de la dependencia en relación con España. Por ejemplo, Jonathan Brown, al evaluar recientemente el trabajo del pintor mexicano Cristóbal Villalpando, recurre a una comparación entre la producción artística de la ciudad de México y la de Murcia en España, no solamente para apreciar el valor relativo de su obra sino también porque *todos los pintores que vivieron en el virreinato de la Nueva España durante el siglo XVII pueden y deben ser incorporados a la historia de la pintura barroca española* [1]. La lógica de esta afirmación es clara: existe una historia autoritativa y preestablecida (la historia de la pintura barroca española) y sólo es necesario acomodar las obras de arte del Perú, México y otras naciones latinoamericanas dentro del esquema o modelo de la misma. De esto se deduce que las imágenes virreinales, sean pinturas, grabados o esculturas, deben ser comprendidas solo dentro de los parámetros de lo regional en relación con la me-

trópoli. Si bien esta es, por supuesto, solo una manera de pensar y escribir sobre historia del arte, tiene sus ventajas: da por sentado un juego de elementos establecidos, invocados por el concepto de historia de la pintura barroca española, que deben servir de base para todo juicio e interpretación de acuerdo a estándares de calidad predeterminados. Sin embargo, la frase la *historia de la pintura barroca española* es una designación jerárquica, una invención reciente de los estudiosos[2], y no es inocente: representa la segunda conquista en Latinoamérica, una apropiación intelectual en la que la interpretación debe pasar por el filtro de una jerarquía de valores y conocimientos adquiridos en el siglo XX, pero siguiendo el modelo de autoridad moral del siglo XVI, asumido por España en su conquista de América. Dicha frase, por lo tanto, no toma en cuenta la dialéctica histórica e impide que la historia de la pintura barroca española sea reescrita y repensada como un fenómeno diferente en relación con el barroco peruano.

No obstante, si consideramos que la cultura colonial es generativa y no meramente derivativa, podríamos intentar descubrir la inesperada interconexión que existe entre las categorías sociales, culturales y económicas y sus necesidades expresivas, que por otro lado solo puede producirse en América. Asimismo, si tomamos en cuenta estas condiciones generadoras concluimos que *la historia de la pintura barroca española* no es una categoría apropiada a la cual el barroco mexicano o el barroco peruano puedan ser integradas sin esfuerzo. Más bien, la tarea de la historia del arte latinoamericano con respecto al arte barroco iberoamericano no es el estudio de un movimiento artístico tangencial a la gran historia formada en Europa, sino un llamado, o más aun, una obligación de volver a evaluar la historia de la pintura barroca española en sí misma, como una parte de la historia moderna temprana, una serie de condiciones en competencia con otras. Si no procedemos así, reproducimos inconscientemente el problema del centro y la periferia dentro de la estructura de nuestro propio análisis del barroco peruano. Y si reproducimos este modelo, aun sin intención, reducimos entonces el estudio e interpretación de este arte a la simple descripción de otro estilo regional basado en una imitación o copia fiel y sin contribución alguna. Esto implica que no necesitamos hacer ninguna pregunta acerca del lugar del arte barroco virreinal en el mundo moderno temprano y acerca de su constante capacidad inventiva. Más aun, nuestra única tarea consistiría en llenar las brechas del conocimiento empírico y nada estaría en juego. Por el contrario, la historia del arte en América no se reduce a esto y lo que sucedió es diferente –incluso radicalmente diferente– no solo en relación con España sino con las diversas naciones del continente, pues dependía de las características particulares de cada comunidad. Ello equivale a decir, pues, que Murcia y México son dos realidades culturales distintas entre sí, sin importar cuán lejos física y culturalmente estén ambas de Madrid o de Lima, así como que la producción artística no puede ser analizada solamente a través del lente europeo. Más bien, es necesario observar cómo ese lente no solo refracta sino que es reajustado nuevamente a través de actos independientes y creativos de la producción artística.

Si en la producción artística de los Andes existe algo que puede ser llamado barroco peruano, entonces debe ser entendido dentro de las posibilidades creativas de expresión que van más allá de las normas dadas por la metrópoli. Esto no solo significa identificar las tradiciones iconográficas locales, como la de los ángeles arcabuceros. También requiere centrarse en los medios a través de los cuales tales imágenes parecen cruzar rápidamente las fronteras de género o reconfigurar las iconografías en nuevos contextos apelando a la imaginación, con lo cual se cumplen varias tareas simultáneamente, economizando de esta manera los medios de expresión. Cierta-

mente, muchas de estas imágenes andinas apelan, a veces de manera completamente literal, a modelos europeos. Después de todo las fuentes pictóricas europeas fueron introducidas rápidamente en el Perú al igual que en el resto de América, pero ello solo creó las condiciones para que se elaboraran nuevas formas de expresión. Por lo tanto, la copia de estos modelos importados no es tan significativa y no es sorprendente sino, más bien, esperable. Lo que hace interesante y novedosa a cualquier imagen andina (o de cualquier territorio latinoamericano) es su reelaboración creativa y no la identificación de fuentes europeas. Por ejemplo, la serie de ángeles arcabuceros (fig. 1), como ha sido notado por muchos estudiosos[3], surge de dos tradiciones pictóricas muy diferentes: pinturas y grabados de ángeles e ilustraciones impresas en manuales militares como las que se hallan en *El Ejercicio de las Armas* de Jacobo de Gheyn, *Maniement d'armes, d'arqvebuses, mousqvetz, et piqves. En conformité de 22 l'ordrede monseigneur le prince Maurice, prince de Jacob de Gheyn,* publicado por primera vez en 1607 en francés y holandés (véase página 73). La fusión de estos dos géneros no podría ser encontrada en Murcia o Madrid. Esta integración de motivos militares con un tema religioso, que conduce a re-imaginar este ultimo, es un acto de expresión creativa particular que no debemos explicar como un fenómeno posible solo a nivel marginal, donde la falta de respeto a la propiedad del autor y la omisión de reglas se producen debido a la ignorancia, la ausencia de control o ambas. Por el contrario, la representación, composición e iconografía de una serie de imágenes (del manual militar) garantiza la economía de los medios expresivos, al investir una segunda serie de imágenes (los ángeles) con nuevas propiedades específicas de lo divino, en y a través de las cuales se organiza el mundo imaginario para formar una comunidad de creencias e identidades compartidas.

Es importante recordar que las imágenes (pinturas, grabados, esculturas) fueron, en primer lugar, un elemento esencial en la evangelización del Perú, así como en el resto de América. Por ejemplo, Diego de Ocaña, el clérigo jerónimo, describe cómo debió venir de España para difundir el culto de la Virgen de Guadalupe, para lo cual pintó numerosas imágenes para varias ciudades, entre las cuales estaban Cusco, Potosí, y Chuquisaca. Con respecto a la instalación de su imagen de la Virgen en el convento de San Francisco de Potosí, lamenta que la casa de España no hubiera respondido a su pedido de que le enviaran grabados de la Virgen de Guadalupe al Perú: *Que si a esta razón tuviera yo en Potosí, sobre la mesa donde estaba, viente o treinta mil estampas, todas las gastara, porque cada uno llevara para tenerla en su aposento...*[4]. Cómo fueron recibidas y exhibidas esas imágenes es un aspecto aparte. En Quito, por ejemplo, se sabe que similares imágenes de devoción no tuvieron el recibimiento esperado y fueron ubicadas en lugares inadecuados, o que representaciones inapropiadas fueron colgadas en lugares de devoción[5]. Es decir que no solo se idearon nuevos tipos de imágenes sino que se crearon o rearticularon nuevos contextos en los cuales aquellas se veían o eran objeto de experiencias con nuevos propósitos, a menudo inconscientemente.

Existieron también otros géneros y medios que tuvieron un impacto importante y duradero en la expresión artística del Perú y que fueron más allá de las necesidades de la evangelización. Este ensayo rastreará algunas de estas imágenes y su interconexión, como los retratos de los incas y sus descendientes que aparecen en lienzos y pinturas murales, en *qeros* y en la cerámica. También examinará la reinvención de composiciones bíblicas para que expresen aspectos andinos de los siglos XVI y XVIII. Sobre todo analizará la capacidad inventiva y la creación de las tradiciones del siglo XVI, y algunos de los sutiles cambios que ocurrieron a fines de este siglo y comienzos del XVII para dar expresión visual al moderno concepto del *barroco peruano*.

Retratos

El género del retrato, particularmente los retratos de los incas y sus descendientes, arraigó en el Perú de una manera que no hizo en México ni en ninguna otra parte de América, y, entre otras cosas, se convirtió en un espacio persistente de interacción entre andinos y españoles en una variedad de niveles. Una de las primeras representaciones de un Inca parece haber sido la imagen de Atahualpa. Este no fue un retrato hecho al vivo sino que el artista lo pintó usando su imaginación para ser incluido en el nuevo escudo otorgado por Carlos V a Francisco Pizarro en 1538. De acuerdo a la Provisión Real, el Inca debía ser mostrado con los brazos abiertos y sus manos introducidas en cofres de oro. Asimismo, debía ser representado con la corona inca (la borla colorada o *mascaypacha*) ceñida en su frente, y usando un collar de oro. Alrededor del borde debían colocarse a los siete caciques o capitanes indios, identificados por sus respectivos nombres: Quiz Quiz, Cuchiman, Yncarabilpa, Yrn garaga, Unanchullo, Luminanbi, y Maitapopamque, cuyos cuellos debían estar unidos por una cadena dorada y sus manos atadas para mostrar que eran prisioneros. Por otro lado, el escudo estaba coronado por un casco sobre el cual un león sostenía una ensangrentada espada desenvainada. Este nuevo aditamento debía añadirse al escudo de los ancestros de Pizarro así como aquellos que ya había recibido de Carlos V, entre los cuales se incluían los pilares de Hércules y la divisa *Plus Ultra*. La Provisión Real otorgó a Pizarro y a sus descendientes la licencia de mostrar su escudo esculpido o pintado donde fuera apropiado[6]. Es decir que la primera imagen pública colonial de un Inca en el Perú fue asociada con la derrota de Atahualpa en Cajamarca, la riqueza que esta entregó a España en forma de oro, y el símbolo triunfante de Carlos V[7]. Ciertamente, la imagen de Atahualpa en el nuevo escudo de Pizarro no es un retrato en sentido estricto, no obstante lo cual cumple con algunos de los criterios que debe seguir un retrato según Alberti, vale decir, no solo hace que los *ausentes estén presentes, sino que* [hace que] *los muertos se vean como vivos. Así el rostro de un hombre ya muerto ciertamente tiene una larga vida a través de la pintura*[8]. Entre otras cosas, la imagen de Atahualpa en el escudo de Pizarro logra que el Inca muerto esté presente de una manera en la cual ninguno de sus predecesores estuvo antes. En primer lugar, Atahualpa aparece en un contexto de subordinación, una condición que comparten la mayoría de los retratos subsecuentes del Inca, pero es tal vez más importante el hecho de que las condiciones de representación cambian. El cuerpo físico del Inca o *mallki* ya no está presente, como ocurría en el Cusco del Tahuantinsuyo. Su lugar será ocupado por el retrato del Inca, para ser exhibido encima del zaguán de la casa de Pizarro en el Cusco, mientras que poco tiempo después los *mallkis* eran capturados por Polo de Ondegardo y exhibidos primero en el Cusco y luego en Lima.

▲ Fig. 2. Pueblo y villa de Cañete. *Historia del origen y genealogia real de los Ingas del Peru de sus hechos, costumbres, trajes y manera de govierno.* Martín de Murúa, 1590: 132v. Colección particular S. Galvin. Irlanda.

▶ Fig. 3. La villa de Cañete. *Nueva coronica i buen gobierno.* Guaman Poma de Ayala ca. 1615: 1035. Biblioteca Real de Copenhague. Dinamarca.

1037

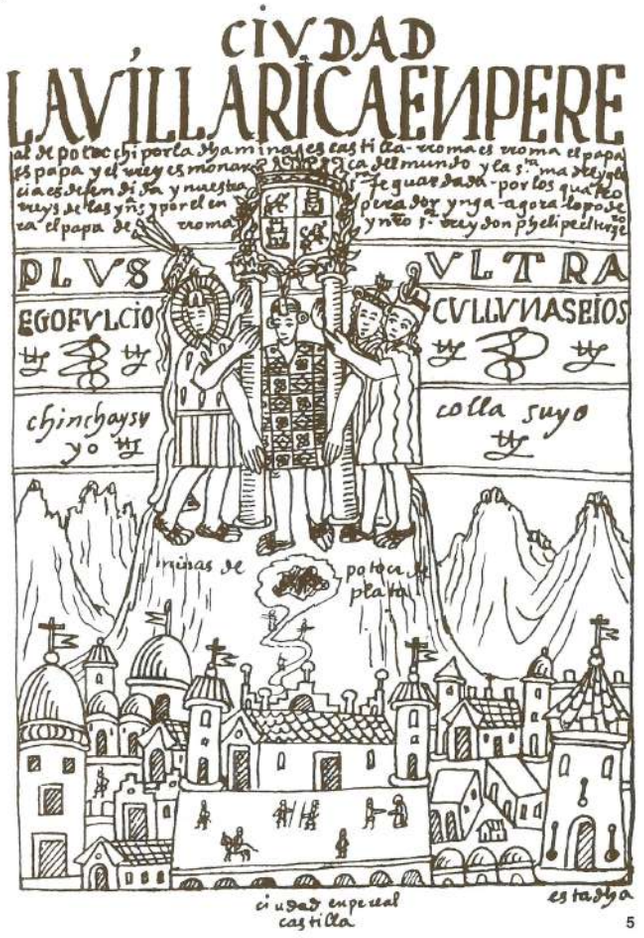
3

Al mismo tiempo la figura pictórica de Atahualpa hace algo más que reemplazar al *mallki* como forma de representación del antiguo líder del Tahuantinsuyo, aunque este es en sí mismo un paso importante hacia el barroco peruano ya que desplaza radicalmente los términos de representación hacia un esquema europeo. Este paso conducirá a los retratos que se harán de los descendientes vivos de los incas en los siglos XVII y XVIII, que eran colgados junto a los de los antiguos gobernantes incas. Pero al hacer eso, también amplia el rango interpretativo y la capacidad de representación del Inca. Con sus manos introducidas en cofres de oro, la figura del Inca no solo es semejante a la de Atahualpa usando la corona inca, sino que simultáneamente se convierte en una imagen alegórica de las riquezas del Perú y de su transferencia a España. Esta imagen, por lo tanto, introduce inmediatamente en el Perú la compleja y múltiple interpretación de las imágenes europeas que va de lo literal a lo altamente simbólico. En efecto, el escudo de Pizarro combina en una sola imagen elementos pictóricos de distinto tipo: el retrato del Inca, la riqueza monetaria del Perú representada por el cofre, y el nuevo emblema de Carlos V escogido en 1516, compuesto por las columnas de Hércules, además de la divisa francesa del *Plus Oultre*, más comúnmente conocida a través de su traducción no gramatical al latín *Plus Ultra*[9]. Si bien este nuevo escudo no tuvo una larga historia de uso en el Perú, ya que los Pizarro cayeron rápidamente en desgracia, anticipa, sin embargo, en más de cincuenta años, las representaciones de Potosí, ayudando a comprenderlas, conforme aparecen tanto en la *Historia del origen y genealogía real de los reyes Incas del Perú* de Martín de Murúa como en la *Nueva coronica i buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala. Estas últimas forman parte de la serie de vistas de ciudades que aparecen hacia el término de cada manuscrito y, lo que es más importante, ambas series fueron hechas casi enteramente por Guaman Poma. De hecho, las vistas de la ciudad dibujadas por éste en el manuscrito de Murúa de 1590, sirvieron como plantilla para las de la *Nueva coronica i buen gobierno*. Por ejemplo, la topografía costera con la aislada ciudad de Cañete en una llanura desértica definida por la península, con riberas elevadas que ondulan a lo largo de la línea de playa como si fueran cintas de caramelos (fig. 2), es utilizada luego como modelo para varias vistas de ciudades costeras, como Cañete (fig. 3), Camaná o Arica en la *Nueva coronica*.

Las dos imágenes de Potosí, sin embargo, son muy diferentes de las demás. Primeramente se basan en el escudo de la ciudad, y son mucho más complicadas en su composición e intención. La ilustración a color de Murúa, folio 141v (fig. 4), ilustra solo el cerro de Potosí, sin la ciudad abajo, como aparece en los escudos de armas concedidos por Carlos V en 1574 y Felipe II en 1565[10]. La montaña es presentada mas bien de manera esquemática, mientras que dos hombres de los Andes aparecen en las pendientes, trepando por los caminos. La figura de la pendiente derecha sigue y empuja a una llama que lleva carga. La escala de las figuras no es proporcional a la montaña, pues son mucho más grandes que esta. Sin embargo, es evidente que no se pretende lograr una imagen realista; se trata más bien de una composición que combina diferentes imágenes para evocar la conexión entre España y el Perú, entre el pasado inca y el presente colonial, y la riqueza metálica del virreinato. Las figuras que ascienden por la montaña deben ser leídas como personificaciones de la fuerza humana que extrae la plata de los socavones oscuros, que se representan como una serie de líneas negras que se entrecruzan contra un fondo verde oscuro. No obstante, la lectura alegórica de la imagen es dependiente de la figura de un Inca que empequeñece la montaña detrás de la que está de pie, abrazando las dos columnas que representen los pilares de Hércules, que también aparecen en los dos escudos de la ciudad.

▼ Fig. 4. La Villa Ymperial de Potosí y de sus riquezas. *Historia del origen y genealogia Real de los Ingas del Peru de sus hechos, costumbres, trajes y manera de govierno.* Martín de Murúa, 1590: folio 141v. Colección particular S. Galvin. Irlanda.

▶ Fig. 5. Ciudad La Villa Rica Enpereal de Potosí. *Nueva coronica i buen gobierno.* Guaman Poma de Ayala, ca. 1615: 1057. Biblioteca Real de Copenhague. Dinamarca.



5

Aunque la figura del Inca tiene una función alegórica dentro de esa configuración, no está representada esquemáticamente. Muy por el contrario, ella presenta un alto grado de detalle iconográfico y un realismo figurativo muy específico. Vestido con un *uncu* verde con cuello en v, una capa roja, largas orejeras y la *mascaypacha* que ciñe su frente, su apariencia es sorprendentemente parecida a un retrato, cualidad de la imagen que parece haber sido intencionalmente buscada por Murúa si creemos que él dirigió la producción del manuscrito. Esta hipótesis se refuerza cuando consideramos que si bien todas las demás representaciones de ciudades y pueblos en el manuscrito de Murúa fueron hechas por Guaman Poma, este no fue el caso de la imagen de Potosí. Y aunque las representaciones de Potosí son también muy similares en los dos manuscritos, Guaman Poma no es el autor original de esta composición particular. Más bien, esta fue la única creada por un artista diferente.

En esta figura el Inca aparece mayor, algo acartonado, con pómulos hundidos y líneas faciales marcadas. Estos particulares rasgos son creados a través de una suave línea de contorno, el modelado y el sombreado, lo cual indica que el artista fue entrenado en las técnicas europeas. (En la técnica andina de colores planos los detalles se pintan sobre la superficie como se aprecia en las imágenes de los *qeros* virreinales y las imágenes coloreadas de Guaman Poma). La mirada, que se dirige hacia arriba a la derecha, lejos del espectador, le da una apariencia pensativa, pose tomada directamente de la tradición de los retratos imperiales, supuestamente iniciada con los retratos de Alejandro El Grande pintados por Apeles. Nuevamente las figuras andinas son representadas ya sea frontalmente o de perfil, pero no existen las gradaciones que muestra una figura que voltea. Todas las figuras de Guaman Poma, sean a color, a lápiz, o a tinta. siguen esos principios andinos, y Murúa no escogió su estilo para esta figura. En lugar de ello, eligió al mismo artista que creó los retratos individuales del comienzo del manuscrito (ello será analizado más adelante). Quizá Murúa sintió que Guaman Poma no estaba a la altura de la importante tarea de retratar al Inca entre las columnas de Hércules y encima de la mina. En su descripción de la ciudad, folio 142v, lo denomina *bolsa de Dios* y luego llama la atención sobre la escritura que acompaña la imagen, añadiendo que su riqueza *sustenta la cristiandad como se ve esta pintura en que dize el Inca ego fulcio collumans eius*, texto que ya está escrito dentro de la imagen. Es decir, no solo se trata de las riquezas de las mina de Potosí, que sirven de soporte a las columnas simbólicas de Hércules y por consiguiente al imperio español, sino es la enorme figura del Inca que las abraza y parece mantenerlas en su lugar, además de ser él quien pronuncia la sentencia en latín y quien sustenta a España y a su rey.

Es también importante notar que aunque no se encargó a Guaman Poma la pintura de esta imagen de Potosí para el manuscrito de Murúa, la copia sin embargo con algunos cambios en su propio manuscrito (fig. 5); por ejemplo, al añadir una vista esquemática de la ciudad al pie de la montaña, con lo cual le da un aspecto similar a las demás pinturas con vistas de ciudades en la *Nueva coronica*. Sin embargo, otros rasgos añadidos intensifican la complejidad de la naturaleza alegórica de la composición. Estos nuevos elementos no solo clarifican la importancia de Potosí para el bienestar y defensa de España y la Santa Iglesia Católica Romana, sino que el papel central del imperio inca es proporcionar este apoyo. Es decir, que la figura alegórica del Inca no solo pronuncia la frase *Ego Fulcio Collumnas Eius* mientras está de pie

BARBARICIFASCES
CONTREMVNT STEGM
PHILIPPI: CVITAGVS
ETGANGES SERVIT ET
ANTIPODES
PLVS
VLTRA
mare atlantico
mare eum

entre las columnas, que ahora sostienen el escudo de armas de España, rodeándolas con sus manos, sino que está acompañada, a su vez, por otras cuatro figuras llamadas reyes incas, que aparecen alrededor. De modo que ya no podemos reducir esta pintura a un retrato individualizado del Inca que participa solo de manera figurativa en una imagen alegórica totalmente europea del papel de Potosí. Más bien, la imagen del Sapa Inca es parte de la visualización que se tenía de la composición sociopolítica del imperio inca en aquel tiempo. En dicha imagen se personifica la forma espacial y social del Tahuantinsuyo como una entidad política compuesta por cuatro partes distintas (cuatro *suyos*) y un centro (Cusco). Los cuatro reyes incas, como Guaman Poma los llama, portan vestimentas diferentes, que corresponden a los cuatro suyos respectivamente. El Sapa Inca, por su lado, está parado en el centro y es denominado emperador inca. Lo que es importante reconocer es cómo la figura del Inca de estilo europeo y la organización política europea de reinos e imperio son transformadas para expresar nociones andinas de organización sociopolítica. En este contexto Guaman Poma ha añadido una dimensión andina a la composición alegórica de la ilustración de Murúa, haciéndola aún más específica en relación a una cosmovisión local que no podría existir en Murcia o Madrid.

Las dimensiones políticas que la figura del Inca tiene en estas dos ilustraciones de Potosí no solo son anticipadas por la figura de Atahualpa en el escudo de armas de Pizarro, sino también por los retratos del Inca comisionados por Francisco de Toledo en 1571 y pintados por artistas nativos en el Cusco para ser enviados a Felipe II. Al mismo tiempo que las pinturas eran trabajadas, algunos intelectuales e historiadores incas fueron reunidos por Toledo, quien les pidió que presentaran su relato de la historia imperial inca, la cual fue entonces transcrita y ordenada de acuerdo a las normas del género de las historias europeas por Sarmiento de Gamboa. Las cuatro primeras páginas fueron hechas en el Perú, de las cuales las primeras dos son la página introductoria y la que presenta el escudo de armas de España (figs. 8 y 7), y las dos siguientes las que despliegan los escudos de armas del virrey Francisco de Toledo y de Felipe II, respectivamente (figs. 9 y 6). Estos escudos de armas fueron reproducidos en otras pinturas por artistas nativos que fueron también comisionados por Toledo para tejer tapices.

◀ Fig. 6. Escudo de España. *Historia de los Incas*. Pedro Sarmiento de Gamboa, 1572.

▲ Fig. 7. Escudo dinástico de Felipe II. *Historia de los Incas*. Pedro Sarmiento de Gamboa, 1572.

▲ Fig. 8. Portada de *Historia de los Incas*, Pedro Sarmiento de Gamboa, 1572.

▲ Fig. 9. Escudo de Francisco de Toledo. *Historia de los Incas*. Pedro Sarmiento de Gamboa, 1572.

◀ Fig. 10. Tupac Inca Yupanqui. *Historia del origen y genealogía real de los Ingas del Peru de sus Hechos, costumbres, trajes y manera de govierno.* Martín de Murúa. 1590: folio 18v. Colección particular S. Galvin. Irlanda.

▶ Fig. 11. Chimpo Ocllo Coya. *Historia del origen y genealogia real de los Ingas del Peru de sus hechos, costumbres, trajes y manera de govierno.* Martín de Murúa, 1590: folio 26v. Colección particular S. Galvin. Irlanda.

Tanto el manuscrito como los retratos de los incas y sus reinas (coyas) fueron enviados como regalos a la corte real española [11]. No obstante, antes de remitirlos, los miembros de la familia real inca fueron invitados a dar fe de la veracidad de los cuadros y a escuchar los textos que habían sido escritos en ellos. Como en muchas otras situaciones similares, repetidas en los distintos virreinatos, los testigos indígenas fueron invitados a verificar la verdad del contenido de las pinturas antes de que fueran aceptadas en términos de lo que representaban [12]. Como el escudo de armas de Pizarro, que podría haber sido visto por muchos de los mismos testigos que vieron los retratos encargados por Toledo, estas pinturas estaban íntimamente relacionadas con la representación pictórica de una nueva historia a través de nuevos medios. Se

pidió a la audiencia inca que las observó que reconocieran que eran pinturas, y que siéndolo representaban individuos que no estaban presentes pero que a través de su representación se manifestaba una verdad sobre sus ancestros y sobre ellos mismos, que sería trasmitida al rey.

Por lo tanto es importante visualizar el rol de los retratos de los incas como un componente temprano y significativo en lo que respecta a la manera de pensar el barroco peruano. Casi de inmediato los retratos de los incas y de sus descendientes se convierten en algo específico en el curso de la historia andina. Tienen una parte activa en ella, y como tal no pueden ser una representación estática sino sometida al cambio

◀ Fig. 12. Escudo de los descendientes del Inca Tupac Yupanqui circa 1600. AGI Legajo, Mexico, 2346. MP Escudos y Arboles Geneaológicos. 78.

▶ Fig. 13. Inca y Coya en Cusco. *Relación del viaje de fray Diego de Ocaña por Nuevo Mundo*, Diego de Ocaña Biblioteca de la Universidad, Oviedo.

dentro del género del retrato. Al hablar de cambio no quiero aludir simplemente a una mudanza en el estilo e iconografía, que dentro del estudio de las imágenes, y especialmente de su iconografía, es un obstáculo principal para la investigación en historia del arte. Más bien, se puede demostrar que esta aproximación no es un fin en sí misma sino un impulso para el trabajo interdisciplinario, ya que las imágenes y la iconografía atraviesan los campos del conocimiento social de manera que articulan las cambiantes condiciones coloniales. Si volvemos nuevamente al estudio de los manuscritos de Guaman Poma (1615) y de Martín de Murúa (1590 y 1614), relacionados históricamente, y a la serie de retratos de incas y coyas, y a los subsecuentes retratos de capitanes y sus esposas, podemos ver cuán rápidamente ocurren esos cambios (figs. 10, 11, 15, 16, 17, 18, 19). La relación entre los manuscritos es muy compleja por muchas razones, entre las cuales no es la menos importante el hecho de que las imágenes de Guaman Poma aparecen en los tres y que el manuscrito de Murúa de 1590 le sirve de modelo para escribir la *Nueva coronica*. Pero con respecto a los retratos de los incas, es importante señalar que en cada manuscrito la serie de incas y coyas fue realizada por diferentes artistas. Al menos dos trabajaron en la serie del manuscrito de Murúa de 1590; Guaman Poma dibujó la serie entera de la *Nueva coronica* y otros dos artistas pintaron la serie del manuscrito de Murúa de 1614. Sin embargo, cada artista utiliza más o menos las mismas posturas, composición e iconografía general, que probablemente se derivan de los retratos encargados por Toledo así como de otros comisionados por Rodrigues de Figueroa en 1582. Todas estas series fueron las que dieron lugar a la multitud de retratos de incas pintados durante los siglos XVI y XVII. Además, hay otros retratos individuales de incas, que estudiaremos más adelante, y que circularon simultáneamente y que eran muy similares a los que aparecen en el manuscrito de Murúa y en la *Nueva coronica*.

En estos tres manuscritos, los retratos de los incas siguen las mismas convenciones en cuanto a composición. La figura aparece ligeramente atrás del primer plano, en una pose *contrapostta*, con la cabeza volteada un tanto hacia la derecha o izquierda. Estas son las convenciones de los retratos imperiales que proliferaron a fines del siglo XVI

y comienzos del XVII tanto en el Perú como en España, tal como ocurrió con el retrato del Inca Yupanqui pintado en el siglo XVI, que acompaña al escudo de armas concedido por Carlos V a sus descendientes en 1545, en una ejecutoria que data de fines del siglo XVI o a comienzos del XVII (fig. 12). Diego de Ocaña también desplegó estas convenciones en el retrato que hizo del Inca a comienzos del siglo XVII (fig. 13), y también están presentes en el frontispicio del *Tratado de confirmaciones reales de encomiendas, oficios, i casos en que se requieren para las Indias Occidentales* de Antonio de León Pinelo de 1630 (fig. 14). El grabado de Juan de Courbes representa un Inca sorprendentemente similar a la imagen del Inca Yupanqui de la ejecutoria, tanto en su pose como en su iconografía, en la cual destaca el *uncu* que presenta también un diseño en forma de tablero de ajedrez. Sin embargo, el grabado incluye el escudo de armas que aparece en el frontispicio de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. Tanto el escudo como el retrato del Inca son descritos en el prólogo de Juan Rodrigues de León, hermano de Antonio, quien cita el texto de Garcilaso de la Vega al hacer una explicación iconográfica de la vestimenta del Inca y el significado simbólico del escudo de armas. Añade, sin embargo, que su descripción es tomada de una pintura y por ello describe algunos de los colores de los objetos. Debido a la estrecha relación visual y textual con los *Comentarios reales* también es posible que Courbes y Pinelo se valieran de una de las pinturas que habían sido enviadas a Garcilaso en la petición que hicieron en la corte de Felipe III. Lo central es comprender que

◀ Fig. 14. Portada de Juan de Courbes. *Tratado de Confirmaciones Reales de Encomiendas, oficios I casos en que se requieren para las Indias.* Antonio de León Pinelo, 1630. Madrid.

un juego común de imágenes del Inca circuló simultáneamente en el Perú y España y finalmente aparece en los *qeros*, tema sobre el cual volveremos luego. Estas imágenes fueron portadoras de varias y a menudo distintas agendas y deseos, de acuerdo a quien las encargó y al público al cual se dirigían. De muchas maneras, esta es materia de una historia del arte más bien directa, del seguimiento de fuentes y de la determinación de qué tipo de género se trata.

Si regresamos, sin embargo, a las tres series de retratos del manuscrito de Murúa y el de Guaman Poma podemos proseguir la investigación de manera más directa, comparándolos en términos de la composición y la iconografía que presentan, pero con la intención de preguntarnos si no existe quizá una serie andina de condiciones que subrayan la necesidad de cambios.

Con esto queremos decir que es importante describir la presentación de los incas y coyas en los tres manuscritos. En la *Historia General* de Murúa de 1590, y la *Nueva*

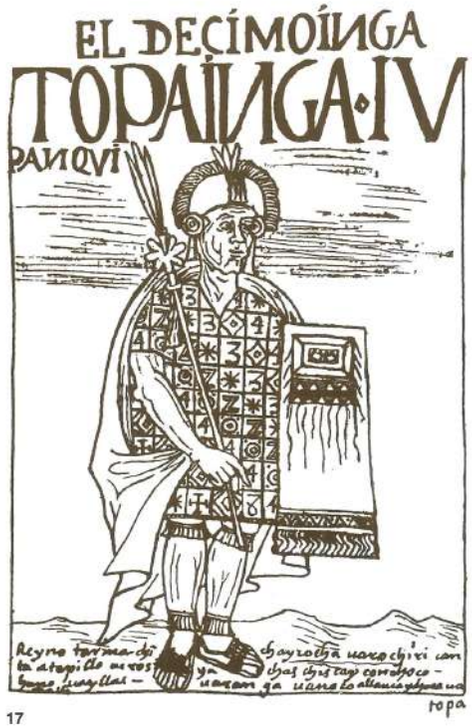
coronica de Guaman Poma, los retratos están presentados en dos series, que comienzan primero con todos los incas y luego con las coyas. Ambas series van seguidas por los retratos de los capitanes y sus esposas; así tenemos dos grupos en base a un criterio jerárquico, internamente organizados, a su vez, de acuerdo al género. En la *Historia general* de Murúa de 1614 no se sigue este patrón sino que el retrato de cada Inca va seguido del retrato de la Coya, y los capitanes y sus esposas no aparecen en absoluto. Es decir, se presenta al espectador los retratos de la pareja real, en oposición a dos grupos organizados en base al género. La serie de retratos de Guaman Poma de la *Nueva coronica* sigue el patrón del primer manuscrito de Murúa, vale decir, en ella se presenta a los reyes incas seguidos por las coyas. Por otro lado, iconográficamente, hay un cambio aún más radical entre los dos manuscritos de este autor y el de Guaman Poma, quien evita cualquier modificación en los retratos de su manuscrito. En el primer manuscrito de Murúa los retratos de los incas no están asociados con el escudo de armas (fig. 10), sino los femeninos, como es el caso de Chimpo Ocllo, esposa de Capac Yupanqui (fig. 11). En el segundo manuscrito, en cambio, el escudo de armas está ahora asociado con el retrato de Capac Yupanqui (fig. 15), o con el linaje masculino, ya que el retrato de Chimpo Ocllo (fig. 16), que representa al linaje femenino, no tiene escudo de armas alguno. Todos estos retratos fueron hechos por un primer artista. Otro completó la serie y otorgó ya sea al Inca o a la Coya un escudo de armas. Sin embargo, ambos artistas coinciden al hacer un segundo cambio en los retratos de 1590, en los cuales las coyas son representadas portando coronas de estilo europeo, mientras que en la versión de 1614 no las usan [13].

Es evidente que algo importante ha sucedido en los retratos, y los cambios no solo se dan en la iconografía de los escudos de armas y de las coronas, sino también en la naturaleza del poder real y su transmisión. Es decir que aunque estos retratos se derivan de una tradición iconográfica europea, que es la base de los escudos de armas y las coronas, tratan simultáneamente asuntos europeos y no europeos. Por lo tanto, es importante prestar atención primeramente a la construcción misma de los manuscritos, ya que nos permite concluir que los cambios de una serie a otra no fueron accidentales sino intencionales.

▶ Fig. 15. Capac Yupanqui. *Historia general del Perú*. Martín de Murúa, 1614: folio 30. Colección particular S. Galvin. Irlanda.

▶ Fig. 16. Chimpo Ocllo Colla. *Historia general del Perú*. Martín de Murúa, 1614: folio 31v. Colección particular S. Galvin. Irlanda.

Desde hace tiempo se sabe que varias de las imágenes del manuscrito de Murúa de 1614 difieren en estilo y ubicación de las de los otros dos. Estas ilustraciones aparecen en el anverso de la página. El reverso apareció recientemente como una página en blanco, ya que otra había sido pegada sobre el mismo, que está ilustrado. En 1979, sin embargo, esta protección fue retirada por Kraus, librero de la ciudad de Nueva York, lo cual reveló que el reverso original tiene un texto que no está relacionado con el del manuscrito. Ahora está claro que estas páginas provienen más bien del de 1590. Lo más importante para nuestro análisis es que una de estas páginas presenta a una Coya con una corona y que el ahora legible texto del reverso revela que es el retrato faltante de la octava reina inca, Mama Raba Ocllo. No obstante, en el manuscrito de Murúa de 1614, la imagen no constituye un retrato de la Coya, aun cuando la figura no solo porta una corona sino que tiene un escudo de armas (fig. 19). Más bien, esta ilustración aparece como reverso del folio 79 o unos 20 folios después del último retrato de los incas y coyas. Es usada como una figura general para ilustrar el texto que acompaña, sobre las costumbres de los incas. El punto importante es que los artistas que crearon la serie de los incas y coyas en el último manuscrito de Murúa tuvieron acceso a la iconografía real temprana, y que la alteraron intencionalmente para dar énfasis al Inca, lo cual se anticipa al presentar al Inca y la Coya como pareja real, en oposición a las series paralelas organizadas por género. En otras palabras, no solo los retratos masculinos y femeninos están emparejados, presentándose a la Coya como dependiente de su relación con el Inca al ser su esposa, sino que esta aparece ya sin el escudo de armas ni la corona.



17

18

Por muchas razones, el primer manuscrito de Murúa se identifica mucho más con los conceptos andinos que la versión de 1614. Más aún, el estudio de esta última revela que todo texto o imagen ofensivo que hubo alguna vez en él, ha sido tachado o arrancado. Por ejemplo, los textos en los que aparecían quejas sobre los maltratos que Pizarro infligió al Inca han sido tachados, y dos capítulos completos que tratan de las festividades llevadas a cabo en el Cusco para celebrar el nacimiento de Felipe IV han sido arrancados por completo. Estos probablemente daban noticia de celebraciones que deben haber parecido demasiado idolátricas a las autoridades españolas, aunque ello es solo una hipótesis. También queda el rastro de imágenes que fueron arrancadas, pero cuyo contenido desconocemos. No obstante, lo que nos interesa destacar es que existen muchas evidencias sobre un mayor compromiso con las preocupaciones y patrones españoles en la segunda redacción de Murúa que en la primera, hasta el punto de que aquellas fueron eliminadas.

Este alineamiento tardío con los intereses españoles es crítico para comprender lo que sucedió a la serie de retratos a medida que cambiaron del primer manuscrito al segundo. En otras palabras, ¿podemos atribuir un sentido significativo a estos cambios específicos de orden organizativo e iconográfico? ¿Debemos hacerlo? ¿Es algo

▲ Fig. 17. El decimo inga Topa Inca Yupanqui. *Nueva coronica y buen gobierno*. Guaman Poma de Ayala, ca. 1615. Biblioteca Real de Copenhague. Dinamarca.

▲ Fig. 18. La dézima coia. Mama Ocllo. *Nueva coronica y buen gobierno*. Guaman Poma de Ayala, ca. 1615. Biblioteca Real de Copenhague. Dinamarca.

▶ Fig. 19. Raba Ocllo Coya. *Historia general del Perú*. Martín de Murúa, 1590: folio 33. Colección particular S. Galvin. Irlanda.

que encontraríamos en Madrid o Nápoles con la misma facilidad? Mi respuesta es no. Estos cambios deben verse más bien a la luz de los aspectos relacionados específicamente con las formas andinas de organización y su transformación a fines del siglo XVI y comienzos del XVII. En este contexto, es esencial destacar que las panacas –grupos pertenecientes al linaje real de los incas– estaban formadas por todos los hijos de las esposas secundarias. El heredero del trono, el siguiente Sapa Inca, era el hijo del Inca reinante y su esposa principal, la cual era el *sine qua non* para que este se convirtiera en el siguiente Sapa Inca, es decir que era a través del estatus de ella que procedía su derecho a serlo.

Este aspecto de la descendencia inca está claramente demarcado por dos elementos en el manuscrito de Murúa de 1590, y por uno en la *Nueva coronica*. En primer lugar, ambos manuscritos tienen dos serie separadas de retratos: los Sapa Inca y luego las coyas. En el de Murúa, es la segunda serie o conjunto de coyas la que está ilustrada con los escudos de armas ficticios que marcan el linaje, también indicado por una corona. Sin embargo, en todos los casos en los que hay estudios sobre la concesión de escudos de armas por el rey de España a la nobleza andina, estos son entregados al linaje masculino y no al femenino. De modo que lo que se muestra en los retratos de las coyas de Murúa es una fusión entre la tradición de linaje andina con la de la realeza española. No es que en el caso europeo no se herede a través del lado materno, sino que en el caso andino el elemento distintivo del parentesco real del Inca es el hecho de que se transmite a través de la madre. Como mencionáramos antes, los hijos de esposas secundarias tenían esa misma categoría y el Sapa Inca reinante era hijo de un Sapa Inca, pero quien le otorgaba su estatus era su madre, la cual era, a su vez, esposa principal y hermana del Sapa Inca precedente.

Las reglas de descendencia y herencia en el Perú se consolidaron solo después de que Felipe II mandó un consejero real al Perú en 1590 para investigar y registrar de manera adecuada su observancia. Bonilla, el consejero real, informó al rey que habían demasiadas formas de descendencia y que sería mejor reconocer solo la primogenitura a través del hombre [14]. No interesa realmente que los retratos del manuscrito de 1614 hayan tomado en cuenta este aspecto de manera específica. Lo que encontramos es un cambio radical en los atributos que alinean las imágenes incas de la realeza con las de Europa. El escudo de armas aparece ahora con el retrato del Inca, y el retrato de la Coya ahora sigue al del Inca. Ya no hay dos líneas de descendencia separadas. Más bien la pareja real con el rey precediendo a la reina son los progenitores del siguiente rey. Esto no encaja con los conceptos españoles establecidos en las Leyes de Toro, y así cuando Garcilaso de la Vega escribe en 1611 que está esperando que los retratos de los incas sean presentados ante el rey en nombre de una petición de los descendientes reales de las panacas incas del Cusco, anota que se muestra la descendencia a través de la línea masculina. Es esta forma de descendencia la que utiliza el manuscrito de Murúa de 1614 en

lugar de la descendencia dual que estructuran los retratos reales de los reyes y reinas incas en su primer manuscrito. E igualmente importante es que Guaman Poma, conociendo la serie del primer manuscrito de Murúa, y quizá los problemas que representaba, decide que sus retratos sean una línea media entre ambas. En efecto, mantiene intactas las dos series paralelas, primero la de los reyes incas (fig. 17) y luego la de las reinas incas (fig. 18). Sin embargo, no asigna a las reinas incas ningún elemento iconográfico que les pudiera dar un valor diferente. Es decir, estas no tienen escudos ni coronas sino que se trata simplemente de dos series que se interpretan de acuerdo con la perspectiva cultural del observador, sea esta la andina o la real (madrileña).

Este momento de transición en la representación es crítico para el siglo XVII, al igual que la proliferación de retratos de curacas y reyes incas, especialmente en el Cusco. Los comentarios de Garcilaso de la Vega en relación con la esperanza de que los retratos de los reyes incas se presentaran en nombre del derecho de sus descendientes son cruciales. Los retratos tienen un valor de validación no solo en el Perú, sino también en España. No sabemos claramente cuándo es que los curacas empezaron a posar por primera vez para ser retratados, pero alrededor de mediados del siglo hay un registro claro de ello, relacionado las más de las veces con la personificación que estos hacían de sus ancestros reales en procesiones como la del *Corpus Christi*. Por ejemplo, dos retratos cuya factura se puede ubicar entre la mitad y finales del siglo XVII claramente fusionan elementos iconográficos de los antiguos reyes incas con la apariencia de sus descendientes contemporáneos del Cusco. Ahora perdida, una descripción de esos dos retratos, del siglo XIX, nos permite imaginarlos bastante fielmente [15]. La primera pintura, fechada en 1664, es un retrato de Don Xfero Chiguantilo del Cusco. La descripción de la pintura revela cuán cerca está a algunos de los tempranos retratos incas, como es el caso del retrato del Inca del grabado de Courbes de 1630 (fig. 14):

> *...un indio de piel oscura está representado de pie con la mirada hacia arriba y su mano izquierda sobre el pecho. En su mano izquierda (sic) sostiene un ornamento colgante de color blanco con las armas de Castilla y León sobre él. Alrededor del cuello lleva un ancho collar de pluma blancas, amarillas y rojas. En su pecho hay un sol de oro. Porta brazaletes de oro, adornos en las rodillas y en el empeine, y está vestido con una camisa sin mangas con el tejido característico de los peruanos aborígenes. El color de la prenda de vestir es blanca, adornada con el cantu real o flor de lo incas que es escarlata. Sobre sus hombros, cintura y los márgenes inferiores hay bandas decoradas con diseños geométricos intrincados (tocapu). Esta figura lleva aretes de oro macizo y un tocado muy elaborado En la esquina inferior izquierda se encuentra la figura de un indio sosteniendo un...medallón en el que está escrito "Don Xfero Chiguantilo, Caballero Católico de su Majestad, y uno de los 24 electores escogidos entre los incas nobles de las Parroquias de la esta ciudad del Cusco".*

La transcripción del nombre parece estar algo equivocada y el individuo es probablemente Cristófero Chiguantopa. Esto parece razonable en tanto que el segundo retrato es alrededor de veinte años posterior y la descripción dice que:

> *El otro retrato es el de un hombre de complexión más ligera. No tiene adornos de oro, pero lleva un tocado similar al primero. Su camisa sin mangas es de color rojo oscuro, y tiene bandas decoradas alrededor del cuello en v, los hombros y el margen inferior. Debajo de esta (uncu) lleva calzones hasta las rodillas pero sus piernas están desnudas y sus pies están calzados con sandalias. En la esquina inferior aparece un medallón con la inscripción: "Don Juan Marcel Chiguantopa, Inca Noble, descendiente directo del Real Ccapac Lloque*

▶ Fig. 20. Marcos Chiguantopa. Anónimo. Óleo sobre lienzo. 1720. Coronel inca, caballero católico por la gracia de Dios, descendiente de sangre real de Capac Lloque Yupanqui, cacique principal y conde de la villa de Guallabamba y de San Gerónimo de Colquepata.

20

Yupanki. El excelentísimo Señor Duque de la Palata le otorgó el título de Cacique Principal y gobernador Propietario por descendencia de sangre del Pueblo de San Gerónimo de Colquipa de Palucereo y lo invistió con su título el 2 de Julio de 1684".

Este retrato se ubica de manera secuencial entre otros dos: uno póstumo de don Alonso Chiguantopa –el primero de su linaje en convertirse en cristiano–, que fue pintado a finales del siglo XVII o a comienzos del siglo XVIII, y el de Don Marcos Chiguantopa (fig. 20), pintado a inicios del siglo XVIII. Estos dos retratos están en el Museo Inca del Cusco y son parte de una serie de doce de la familia Chiguantopa que se prolonga hasta el siglo XIX[16]. Los dos retratos perdidos que acabamos de describir forman parte también de la serie que estaba intacta hasta finales del siglo XIX. Lo que debemos tener presente es que la secuencia de los retratos incas –tal y como aparecen en los manuscritos–, las pinturas de Toledo y las últimas series de pinturas sobre los incas, han sido rearticuladas para ajustarse a los reclamos sobre la descendencia y privilegios de la familia Chiguantopa. Este acomodo no solamente se logra a través de las series y la composición sino también mediante la iconografía. Este tipo de ajuste se inicia, tal vez, con los retratos enviados a Garcilaso de la Vega a España a comienzos del siglo XVII pero se vuelve aún más particular y puntual a mediados de la centuria.

Invención

El género de los retratos de incas y curacas sigue una agenda política que cambia a lo largo del curso de la historia virreinal del Perú. Ellos están vinculados con preocupaciones en torno a derechos y privilegios. Es posible seguir fácilmente su desarrollo en el sentido de que una vez que la serie de los retratos de los incas fue establecida, se tendió a copiarla con las modificaciones necesarias para expresar necesidades específicas dentro del contexto para el cual fueron producidas. Un aspecto diferente pero más sutil del barroco peruano es la transformación de imágenes con el fin de convertirlas en algo más, vale decir la adaptación de modelos existentes para satisfacer nuevas necesidades expresivas.

Una de las fuentes contemporáneas más importantes son las *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo Nadal, impresas en Amberes en 1594 y reeditadas en edición mejorada en 1607. Publicadas catorce años después de la muerte de Nadal, las *Evangelicae Historiae Imagines* constituyen una secuencia ilustrada de eventos de la vida de Cristo destinadas a ser utilizadas en sermones (fig. 21). A despecho de su finalidad original, también fueron convertidas en fuente principal para las composiciones de las pinturas religiosas peruanas de los siglos XVII y XVIII[17].

A la manera de la *Nueva coronica* de Guaman Poma, el trabajo de Nadal es una secuencia de ilustraciones y comentarios. Sin embargo, es poco probable que la forma del libro, con su propio orden de grabados y comentarios, tuviera impacto en la estructura general y el aspecto exterior de la *Nueva coronica*. Está claro, sin embargo, que Guaman Poma tuvo acceso a las *Evangelicae Historiae Imagines*, o por lo menos a algunos de los grabados realizados por la familia Wierix, empresa de Amberes

◀ Fig. 21. La resurrección de Lázaro. *Evangelicae Historiae Imagines*. Jerónimo Nadal, 1594.

▼ Fig. 22. Coregimiento Otro Coregidor... *Nueva coronica y buen gobierno*. Guaman Poma de Ayala, ca. 1615. Biblioteca Real de Copenhague. Dinamarca.

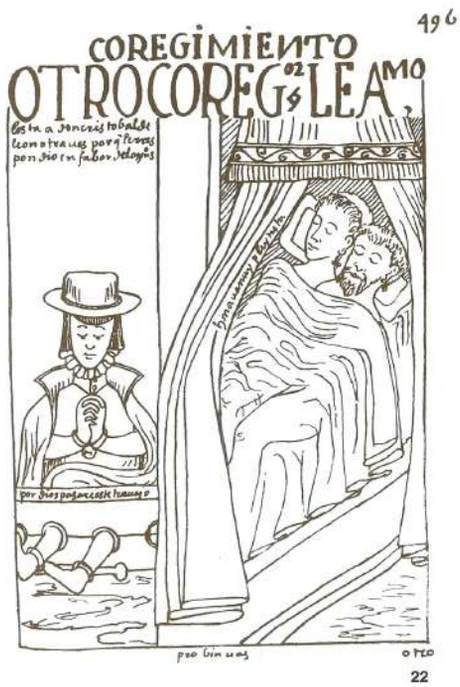
▼ Fig. 23. Coregimiento Coregidor tiene Preso... *Nueva coronica y buen gobierno*. Guaman Poma de Ayala, ca. 1615. Biblioteca Real de Copenhague. Dinamarca.

que produjo los grabados tanto en libros como en hojas sueltas. Quizás incluso distribuyera algunos de ellos.

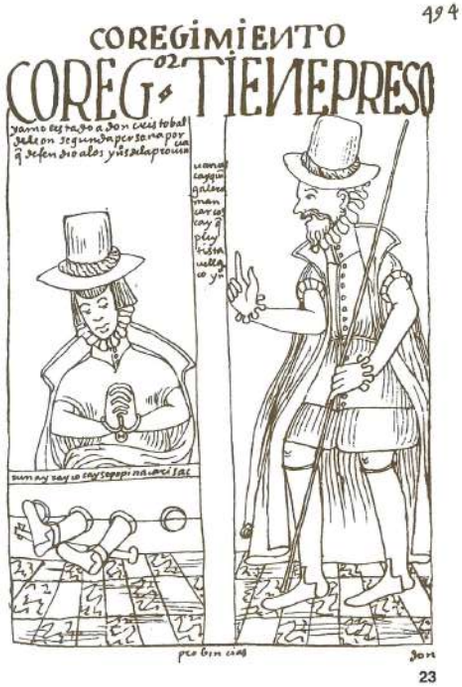
El uso de los grabados de Nadal como fuente en la *Nueva coronica* es evidente en la poco frecuente distribución de la composición, en la cual el corregidor duerme como apreciamos en el folio 496 (fig. 22). En esta imagen, Guaman Poma se aparta drásticamente de las normas formales que predominan en la inmensa mayoría de sus dibujos. Casi siempre dispone la figura en forma paralela al plano del dibujo, ya sea frontalmente o de perfil hacia cualquier acción que se desplaza a través del la superficie. Por ejemplo, en el folio 871, las figuras de los durmientes están ubicadas horizontalmente, en primer plano. Sin embargo, en el folio 496 la pareja durmiendo está colocada de manera muy diferente. En lugar de estar paralela al plano del dibujo, la figura retrocede hasta formar una diagonal dentro del mismo, de manera tal que los pies de la cama se ubican en primer plano al centro, y la cabeza aparece cerca del ángulo superior derecho. Guaman Poma no maneja correctamente las convenciones de la perspectiva; por ejemplo, sus líneas ortogonales convergen hacia el observador. Así y todo, esta construcción intenta crear un espacio ilusorio que no se halla en los demás dibujos.

Otros elementos convencionales de la composición también aparecen alterados en esta imagen. Normalmente las imágenes de Guaman Poma están enfocadas en un plano y un evento únicos. En el folio 496 aparecen dos escenas relacionadas pero muy distintas entre sí, que están divididas espacialmente en dos áreas desiguales por un separador vertical. El observador, por lo tanto, tiene acceso simultáneo tanto a la pareja durmiendo en la cama como al hombre sentado, esposado y aprisionado en el cepo.

Al yuxtaponer las dos escenas en una única composición, Guaman Poma pone en claro que a pesar de que ambas deben entenderse visualmente como separadas en el espacio y, tal vez, en el tiempo, deben interpretarse en mutua interrelación. No obstante, el significado de esta relación no se revela dentro de la imagen ni por medio del dibujo ni a través del texto. El epígrafe simplemente dice: *Corregimiento/Otro corregidor le molesta a don Cristóbal de León otra vez porque le respondió en favor de los indios*. Sobre el cepo están escritos los pensamientos de don Cristóbal: *Por Dios pasaré este trabajo*. Sobre un pliegue de la cortina de la cama está escrita la expresión quechua *Hinaunuy pleytista* (muere de esta manera, pleitista).



22



23

El texto en la página siguiente finalmente permite que el observador entienda quién está representado en la figura, y cuáles son las razones por las que está esposado y se encuentra en el cepo. El observador/lector ya tiene cierto conocimiento sobre el individuo, porque este aparece en una actitud similar en el dibujo anterior (folio 494)y el texto que lo acompaña (fig. 23). Es probable que el texto en quechua sobre la cortina del lecho exprese el pensamiento del corregidor sobre don Cristóbal (el corregidor ya había hablado en quechua en el dibujo anterior), de modo que la figura del barbado durmiente puede entenderse como el corregidor responsable de la situación de don Cristóbal. Así se establece una narración de causa (defensa legal/crimen)

y efecto (castigo/abuso) entre las dos escenas de la imagen, una relación que ya había sido construida temáticamente en el dibujo previo. Guaman Poma también preanuncia la división en la composición del segundo dibujo en dos escenas separadas al crear dos compartimentos en el dibujo anterior, ya mencionado (folio 494). Estas, sin embargo, son iguales, casi a manera de díptico. Pero incluso si la disposición de la composición del folio 494 es anormal en Guaman Poma, las dos figuras interactúan con el corregidor que habla a don Cristóbal. En el folio 496, en cambio, no lo hacen. Está claro que son dos espacios y dos tiempos distintos. Así, sea cual fuere la causa de que estos dos sucesos sean representados juntos, la explicación debe hallarse fuera del dibujo mismo. La proporciona el texto narrativo que sigue. En él Guaman Poma recurre a una relación entre dibujo y texto que no existe en la vasta mayoría de sus otros dibujos. Normalmente, la comprensión visual de la imagen es independiente del texto que la rodea, y, como ha indicado Rolena Adorno, la ilustración a menudo proporciona información alternativa y/o contradictoria con la del texto.

El cambio efectuado por Guaman Poma depende de su comprensión de las convenciones de la retórica gráfica europea, aparentemente adquirida a través de la observación de los grabados de Nadal. Su dibujo es un compuesto de dos grabados, tomados de este autor, que se sirven de los mismos recursos de composición para presentar una figura en la cama, y hechos relacionados que ocurren en otro espacio: la resurrección de Lázaro y la muerte de María (figs. 21 y 25). En ambos grabados, la composición está dividida verticalmente en dos partes por una pared cortada, ubicada en ángulo recto con el plano del dibujo, la cual separa el espacio interior del exterior. La proporción entre el tamaño de las dos partes es casi exactamente la misma tanto en Nadal como en Guaman Poma: de uno a tres (de cuatro y medio a catorce milímetros en el grabado europeo, y de cuatro a doce milímetros en el dibujo americano). Estas estructuras de composición comprimen la temporalidad de la narración en un espacio pictórico único y coherente, cuya consistencia depende, sin embargo, de que uno lo entienda y acepte.

A pesar de que el libro de Nadal fue editado por los jesuitas, y por lo tanto su uso como fuente para los dibujos de Guaman Poma puede ser tenido en cuenta como otra prueba de la conspiración de Blas Valera, es importante señalar que las imágenes de Nadal tuvieron amplia circulación. Fueron empleadas por las órdenes mendicantes y de seguro estaban al alcance de las manos de Guaman Poma. Por ejemplo, casi en el mismo año en que este cronista completó su manuscrito, el mismo grabado de Nadal que utilizó fue empleado por el fraile dominico Pedro Bedón como fuente para una de las iluminaciones (ilustraciones) de un libro de coro de canto llano que escribió en Quito. La mayor parte de sus iluminaciones siguen una tradición noreuropea, excepto una, a página completa, hacia el centro del volumen. Es la única imagen en el libro que ocupa una página entera, y es la escena de un hombre durmiendo en un dormitorio lujosamente decorado (fig. 24). Aquí, la cortina roja de la cama está

24

◀ Fig. 24. El sueño de Inocencio III. *Libro de coro*. Fray Pedro Bedón, 1613. Convento de San Francisco.

▲ Fig. 25. Muerte de María. *Evangelicae Historiae Imagines*. Jerónimo Nadal, 1594.

retirada hacia la izquierda para revelar que el hombre acostado en un lecho muy pequeño es un Papa, como lo indica la tiara sobre la mesa de luz. A la derecha de la cama hay una división arquitectónica que también separa al Papa que duerme en la tierra de su sueño inspirado por el cielo. El sueño, identificado pictóricamente por su ubicación en el ángulo superior derecho de la pintura, tiene relación con dos frailes, en hábitos de franciscano y dominico, respectivamente, que levantan una iglesia totalmente construida hasta su sitio empujando juntos la pared exterior.

Esta pintura representa el Sueño de Inocencio III (1160/61 - 1216). Sin embargo, la composición de la imagen de Bedón, se basa en el grabado de la resurrección de Lázaro de Juan Wierix, creado para las *Evangelicae Historiae Imagines* de Nadal (fig. 21)[18]. Bedón usa el interior arquitectónico del grabado, con sus paredes divisorias verticales macizas como fondo, y también retiene la vista de la cama con dosel, y transforma la figura de Lázaro en la del Papa durmiendo. Todas las demás figuras han sido eliminadas, de modo que el elemento arquitectónico que separa el interior del cuarto de Lázaro del exterior en el grabado de Wierix ahora divide el espacio entre el Papa que sueña y el tema de su sueño.

Es todavía más interesante que, a pesar de que el tema de su pintura tiene una larga tradición en representaciones franciscanas y dominicas, Bedón recurriera a la imagen jesuítica como fuente para la composición. Las imágenes jesuíticas cumplieron un papel mucho más amplio en el mundo religioso del virreinato del Perú; no debe extrañarnos, por lo tanto, encontrarlas en los dibujos de Guaman Poma. Éste participó en el mundo visual de los Andes, aprovechando las fuentes que encontró así como su propio trabajo previo. De esta manera el historiador del arte puede construir la larga historia de la compilación del manuscrito a través de la vida y la producción artísticas de este autor.

Un ejemplo diferente de reelaboración de la iconografía religiosa común o conocida para expresar temas y problemas andinos específicos puede apreciarse en un manuscrito ligeramente posterior a la *Nueva coronica y buen gobierno*. Un frontispicio decorado de manera muy elaborada y pintado con ricos matices da inicio a un manuscrito oficial más bien ordinario, escrito en 1630 por Francisco López de Caravantes (fig. 29). El documento fue preparado en Lima para ser enviado a Felipe IV en Madrid, y desde entonces forma parte de la colección real. El frontispicio es un ejemplo raro y a la vez espléndido de una escuela de pintura en miniatura establecida en Lima a principios del siglo XVII, y es prácticamente una pintura única de un paisaje andino. De hecho, además de los paisajes que conforman las escenas en las ilustraciones de Murúa y Guaman Poma, existen pocos mapas del Perú de los siglos XVI y XVII, como el que fue encargado por Dávila Brizeño (fig. 28) para la *Descripción y relación de la provincia de los yauyos* (1568). Este

mapa toma una vista imaginaria a vuelo de pájaro desde el océano, viendo primero la costa y luego la elevación de las montañas [19]. Aquí el paisaje natural está inspirado por dos de los elementos socioculturales más importantes del mundo andino: la división imaginaria, pero real en lo social, en las mitades *Hanan* y *Hurin*, señalada por una línea en el mapa que corre en sentido este/oeste, y la representación de la entidad religiosa más importante, esto es la huaca de Pariacaca, señalada por unas escaleras y una figura burdamente tallada en la cima de la montaña más alta en el centro.

La sacralización del paisaje imaginario andino, no obstante, cambia rápidamente de ser un lugar lleno de huacas a ser otro de promesa cristiana. Esto ya está implicado por las riquezas de Potosí como sostén de la Iglesia Católica Romana en las imágenes de Guaman Poma y de Murúa. Sin embargo, los Andes son también figurados en ambos manuscritos dentro del imaginario cristiano de un mundo edénico. Este es el caso del dibujo de Guaman Poma que representa a Adán y Eva luego de la caída, o al menos eso sería lo que un observador europeo habría supuesto, ya que Adán es representado trabajando la tierra con una *chakitaclla* y Eva amamanta a un niño mientras sostiene a otro (fig. 26). Murúa representa un mundo aún más paradisíaco en su primera ilustración del manuscrito de 1590 (fig. 27). Un paisaje suntuoso y casi tropical habitado por un león, un jaguar y una familia de llamas, mientras que un hombre andino armado con una honda aparece en primer plano. No existe un texto identificador que acompañe la imagen, y puede ser que haya sido colocado en un lugar equivocado en el manuscrito; sin embargo, los colores más bien plácidos y los contornos suaves de las montañas y árboles crean una escena evidentemente tranquila, que evoca una especie de paraíso. Estas imágenes, así como los textos, inscriben los Andes dentro de una topografía cristiana y anticipan algunas de las intenciones que inspiran la imagen de Caravantes.

López de Caravantes encargó de manera específica y cuidadosa el frontispicio, eligiendo a uno de los artistas más talentosos que trabajaban en Lima. Lo más probable es que el hombre escogido fuera Pedro de Reynalte Coello [20], quien habría tenido sesenta años en la época en que se le hizo el encargo, o tal vez fue alguno de sus aprendices. Coello había nacido en Madrid y aprendió con su padre, Sánchez Coello, pintor de la corte de Felipe II. Era ya un artista reconocido cuando llegó a Lima con el virrey Conde de Villar en 1585 [21]. La conexión con la corte real habría determinado que Coello fuese la elección lógica para el encargo del frontispicio que debía ser visto por el rey.

26

Francisco López de Caravantes, autor del manuscrito, era representante del rey en la corte virreinal de Lima. Fue Contador de Cuentas de las provincias del Perú, y el manuscrito representa su informe oficial dirigido a la corona. Su contenido detalla el estado financiero del virreinato así como los temas sociales y políticos que concernían más a su bienestar. No había asuntos pequeños para una corte real asediada por las deudas. Por lo tanto, el opulento frontispicio tenía la intención de ser algo más que un adorno decorativo para el deleite momentáneo del rey. Su propósito era atraer la atención inmediata hacia uno de

◀ Fig. 26. El primer mundo Adan Eva. *Nueva coronica y buen gobierno.* Guaman Poma, ca. 1615. Biblioteca Real de Copenhague. Dinamarca.

▲ Fig. 27. *Mundo andino. Historia del origen y genealogia real de los Ingas del Peru de sus hechos, costumbres, trajes y manera de govierno.* Martín de Murúa, 1590: folio 2r. Colección particular S. Galvin. Irlanda.

los problemas más apremiantes que enfrentaba la productividad financiera del Perú, y por lo tanto la estabilidad de España. Si bien aún no se ha ubicado contrato alguno en los archivos limeños, es evidente que López de Caravantes y los artistas trabajaron juntos para lograr este particular efecto visual. Su objetivo era enfocar la mirada del rey directamente en la escena pictórica en el centro de la página, lo cual explicaría, al menos en parte, toda la composición del frontispicio.

La página está marcada por un título y una dedicatoria que forman una elaborada estructura arquitectónica barroca, enmarcando la figura central de dos indígenas en un paisaje que corresponde a la parte alta de un valle, donde se mueven a través del plano de izquierda a derecha. El espectador tiene la sensación inmediata de observar una pintura dentro de otra, de manera que la composición de toda la página está efectivamente separada en dos registros. Uno es el marco barroco del frontispicio de un libro o manuscrito, y el otro es una pintura del Perú. Este tipo de composición no es inusual en el caso de libros y manuscritos. Y si bien la escena parece más imaginaria que real y el terreno parece más europeo que andino, las dos figuras y la llama definen claramente el ambiente como serrano, haciendo de esta una imagen muy poco común.

Como tal, el observador/lector pertenece de manera imaginaria a un mundo ubicado detrás de la estructura cerrada del marco. El rey habita un mundo artificialmente construido de imágenes e ilusiones conscientes como las sombras proyectadas por los insectos, pintadas como si recién se hubieran posado en la parte superior de la hoja plana. Al mismo tiempo, la atención del rey es enfocada por medio de estos artificios como si fuesen los elementos de un marco elaborado de una pintura que se abre hacia una visión del mundo andino. Este mundo parece natural tanto por la ausencia de arquitectura como por la falta de referencia consciente al artificio de una ilusión creada por el pintor. La vista es sellada por el escudo de armas real que invade los dos espacios. En un sentido le otorga un sello de dominio sobre el paisaje natural habitado por los pobladores andinos y sus animales domésticos, que es al mismo tiempo removido de la realidad física del espectador. También está el juego de palabras barroco entre la página y la imagen y su ubicación en el manuscrito. Tanto la página como el frontispicio y la estructura arquitectónica que enmarcan la vista del paisaje andino son denominadas portadas, y ambas sugieren una entrada hacia algo. Sin embargo, la única entrada a la que refiere el término portada es en este caso la del rey, quien abre el manuscrito para entrar en su discurso económico. Al mismo tiempo se le induce a mirar de manera imaginativa el paisaje andino y sus pobladores, aunque manteniendo la gran distancia social y cultural de su regia persona.

La profundidad del espacio amplía la escena más allá del rey como observador, invitando a una mirada que se prolonga de la superficie plana hacia el espacio andino. Este distanciamiento cada vez mayor se inicia con los elementos arquitectónicos del marco o portal, ubicando el paisaje lejos del espacio del espectador mediante el uso

ilusionista de la perspectiva. Las columnas aparecen más cercanas al espectador, mientras que la superficie de la escena que ellas enmarcan parece estar atrás. Las dos figuras no están ubicadas en el primer plano, de manera que es difícil que el espectador se las imagine escapando a través de este portal hacia su propio mundo. De hecho, la mano del hombre parece extenderse detrás del borde del marco para indicar que están pasando a través de este lugar particular hacia otra parte en un ilimitado paisaje andino.

Todo esto forma parte de los efectos calculados por el arte de comienzos del siglo XVII, una inteligente demostración de la habilidad del pintor. Sin embargo, es el pasaje escrito al dorso de esta particular pintura en miniatura lo que revela que Caravantes deseaba que la habilidad artística proporcionara más que una simple decoración traviesa antes de que el lector sucumbiera a la tarea tediosa de leer y responder. El frontispicio de Coello tiene un propósito didáctico, por el cual el artista y el funcionario del virreinato trabajaron juntos para atraer la mirada cercana del rey hacia los Andes a partir de una escena construida de manera tan singular. Caravantes escribe:

> *Por estos retratos de los del Perú y de los animales que les dio para su servicio la divina providencia, tan domésticos como ellos, que se llaman carneros por su lana (pareciendo camellos) se reconocen sus personas y trajes en cuya conservación consisten las riquezas desde Reino, por depender desta gente la labor de sus minerales y campos, guarda de ganados y beneficios de sus lanas. Veránse a su aumento y perpetuidad en el discurso séptimo desde número 248 hasta 256* [22].

Por ello, el frontispicio del informe de López de Caravantes no es una ilustración inocente o anecdótica destinada simplemente a destacar el inicio de un informe fiscal más bien árido. El autor emplea la destreza del artista para conducir a su destinatario, Felipe II, al hecho crucial de que las riquezas del Perú no serían nada sin los indios, que aquel sería un paisaje vacío y no trabajado sin esta pareja edénica, su progenie y su última llama, que son recursos naturales tan valiosos como sus minas, y que ocuparse de su bienestar, no es solo responsabilidad del rey sino un beneficio para él. Este punto es subrayado por dos conos portados en la bandeja que lleva la mujer, y que probablemente aluden a las dos minas más importantes del Perú virreinal: Potosí y Huancavelica. Sin la extracción de plata y el mercurio necesario para su amalgamación, no podría asegurarse ni la salvación política ni religiosa de España y su virreinato. El sentimiento de que la riqueza del Perú es lo que sostiene a España ya estaba expresado en las imágenes alegóricas de Potosí que hemos analizado antes. No obstante, esta imagen tiene una elaboración más sutil en su composición, menos emblemática y más narrativa.

El paisaje del cual proceden estas figuras de campesinos andinos es un mundo natural en el cual el hombre se encuentra en la misma relación con el rey de España que la llama con aquel. Ambos, poblador y animal, son recursos naturales que deben ser

◀ Fig. 28. Mapa de Yauyos. *Descripción y relación de la provincia de los yauyos en 1586.* Diego Dávila Brizeño.

manejados con criterios económicos para lograr mayores riquezas. Como lo pinta Coello, el mundo natural andino está separado de la esfera cultural del español por el marco arquitectónico. La relación entre la escena pastoral andina y el texto explicativo que la acompaña establecen la diferencia. Se ha dado a los naturales la forma de una imagen real en oposición a la información que se proporciona sobre ellos, que se presenta por medio de los signos convencionales de la escritura a través de los cuales el rey puede conocerlos [23]. De esta manera se representan dos vías de conocimiento (conocer y saber), la primera de las cuales –basada en el reconocimiento a simple vista– debe preceder a la segunda.

Al mismo tiempo, el pintor ha apelado a una asociación distinta y aparentemente singular a través de la composición particular de ambas figuras. De derecha a izquierda observamos a un hombre que lleva a una mujer sentada sobre un animal de carga, escena que nos recuerda sin mucho esfuerzo imaginativo las imágenes de la huida a Egipto. Es evidente que Coello basó su imaginativa pintura de la pareja india en este conocido tema bíblico. Pero, ¿se trataba tan solo de un asunto de préstamo formal? Tal vez lo era, pero ciertamente significa que Coello no solamente tenía que vestir a José y María como andinos; tenía que reemplazar la figura de Cristo con los dos conos.

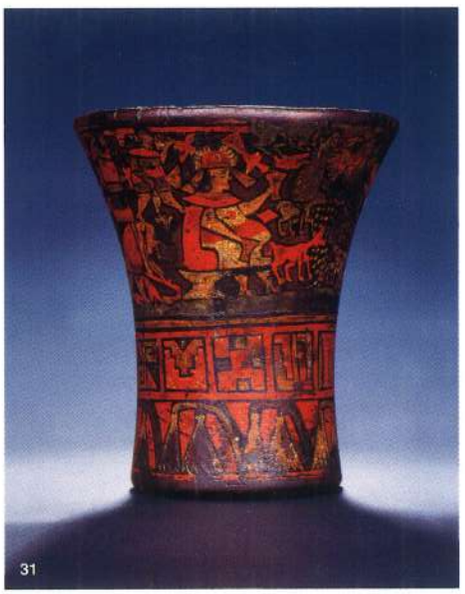
¿Significa esto acaso que el rey se ha convertido en un ser omnisciente, protector y omnipresente como Dios? ¿Dónde está la noción de salvación implícita en los conos sobre el regazo de las mujeres andinas, que representan al Niño Jesús y su promesa? Pero si recordamos que Dios envió a su hijo como regalo a la humanidad para la salvación, entonces la sustitución de la imagen de Cristo por las minas del Perú no sería solamente una recreación artística del tema del Nuevo Testamento. Existe una relación metonímica entre las minas del Perú y la obligación sagrada del rey forjada a través de un concepto colonial de salvación y la difusión de los Evangelios [24]. El texto que acompaña al de Caravantes ciertamente evoca la idea de que la riqueza material de los Andes constituía una obligación sagrada que había que proteger y explotar. Era un regalo de Dios (de la Divina Providencia) a los hombres del Ande para así atraer a los españoles, y por lo tanto a la cristiandad que les proporcionaría los medios para su salvación. Ya en 1570, el oro y la plata del Perú fueron transfigurados en el discurso local del virreinato como don que Dios entregó a los andinos para atraer la difusión de los Evangelios [25]. Esta suposición llevó a afirmar en 1611 que el Perú era para España

> *...Provincia famosísima en la India Occidental, conquistada y señoreada de los Católicos Reyes de España, de donde se han traído tantos millones de oro y plata. Y en cambio desto se les ha comunicado la Santa Fé Católica, tan asentada en aquellas partes, como en las demás donde se ha predicado al Evangelio* [26].

El frontispicio, tal como fue concebido por el Contador de Cuentas y muy probablemente ejecutado por el hijo del pintor de la corte de Felipe II, exhorta a Felipe IV –en 1630– a mirar el paisaje andino como una obligación sagrada, colocada en sus manos como un regalo de Dios, un lugar que debe protegerse y cuidarse. A su vez, un Perú bien cuidado rendirá frutos, llenando las agotadas arcas de la corona [27]. Esta es una promesa visual hecha ya en las imágenes de Potosí de Guaman Poma y Murúa. En este caso se trata de un paisaje cristiano protegido por un rey cristiano para beneficio del mundo cristiano. Pero, ¿qué hay del paisaje andino del barroco peruano? ¿No se configuró como parte de la batalla cósmica de imágenes de los peruanos para los peruanos? ¿Lo que he descrito se encuentra solamente en la esfera cultural española?

▼ Fig. 29. Frontispicio de *Noticia General de las provincias del Perú Tierra Firme y Chile* de López de Caravantes. Atribuida a Pedro de Reynalte Coello, 1630. Biblioteca del Palacio Real. Madrid.

30



31

32

El barroco peruano en manos peruanas

La inventiva en el frontispicio de Caravantes hace referencia, en términos visuales, a la economía política del Perú a través del lente moral de España. Atrae al observador al que se quiere llegar a través de varios niveles de reconocimiento. Pero las intenciones complejas del artista están justificadas en tanto que el espectador (el rey) es muy erudito y entendería los distintos niveles de significado transmitidos por la composición. Al mismo tiempo, existen imágenes andinas tan complejas como este frontispicio, pero que no habrían podido ser penetradas por la mirada mayestática del rey español. Y si queremos pensar verdaderamente acerca de la inventiva del barroco peruano desde el punto de vista formal y de estilo para dirigirse a una audiencia diferente, entonces también debemos mirar algunas de estas imágenes, especialmente aquellas que aparecen en los *qeros* virreinales –esos vasos para beber hechos de madera y con carácter ceremonial, de antiguo origen andino–, y que continuaron elaborándose durante todo el periodo virreinal. Estas imágenes deben ser vistas como parte del barroco peruano, al igual que las pinturas de los ángeles arcabuceros, las pinturas de Potosí por Holguín, o el frontispicio de Caravantes. Las imágenes de los *qeros* circularon en el mismo mundo y también se refieren a la eco-

◀ Fig. 30. Qero con representaciones de incas. S. XVIII. Museo Inca. Universidad Nacional San Antonio Abad. Cusco. Los personajes se muestran al igual que los arcángeles de la pintura virreinal cusqueña.

◀ Fig. 31. Inca brindando con el rey de los collas. S. XVIII. Museo Inca. Universidad Nacional San Antonio Abad. Cusco.

◀ Fig. 32. Arco iris que enmarca la figura del soberano inca. S. XVIII. Museo Inca. Universidad Nacional San Antonio Abad. Cusco.

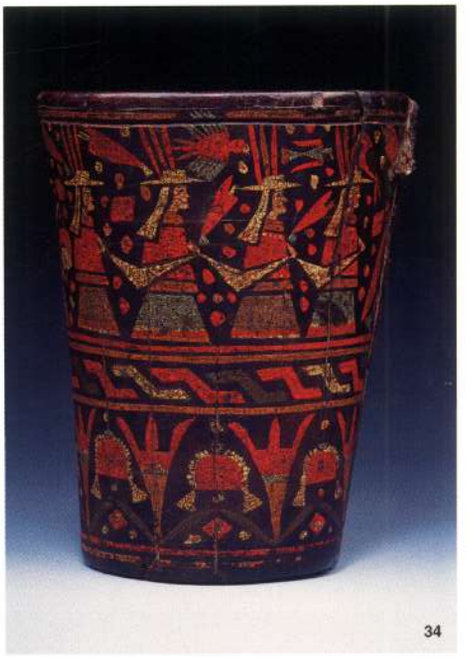
▼ Figs. 33 y 34. Qeros de madera. S. XVIII. Museo de Arqueología. Universidad Nacional de Arequipa. Los músicos tocan zampoñas y llevan penachos con plumas multicolores. Sus capas serían similares a las que usan hoy en día algunos de estos grupos.
Las bailarinas lucen trajes que combinan mantas y faldas de origen prehispánico con sombreros alones que están adornados con plumas de guacamayos.

nomía política del Perú vista a través de un lente moral, pero en este caso andino, y en un paisaje social y ritual también andinos.

La misma producción y decoración de los *qeros*, así como la manera en que son utilizados y vistos ritualmente, implican una moralidad andina de obligación mutua a través de la cual sobrevivieron las comunidades[28]. Estos son significados que ya existían en la manufactura y uso del vaso antes de la conquista española, pero lo que lleva al objeto andino ritual a la esfera del barroco peruano es que estos conceptos comienzan a ser expresados en las mismas vasijas pero en un idioma visual europeo. Algunas veces el préstamo es casi literal. Por ejemplo, la imagen del Inca, que es un elemento dominante en la iconografía de los *qeros*, algunas veces parece inspirada directamente en los retratos que hemos analizado. En un ejemplar del siglo XVIII (fig. 30), la figura está de pie en primer plano, en una pose de *contrapostto*, sosteniendo en una mano un escudo y un *yauri* o bastón en la otra. El modelo para esta imagen del *qero* se deriva evidentemente de la misma fuente que origina los retratos reales de los incas que hemos examinado anteriormente (figs. 10, 12, 15, 17). No obstante, la iconografía de las pinturas de los *qeros* es bastante limitada en general, y raramente traspasa los temas de las pinturas virreinales en los manuscritos y lienzos[29]. De esta manera la pintura de los *qeros* es raramente vista en relación con esta esfera del arte virreinal más europeizada.

Sin embargo, la imaginería de los *qeros* coloniales está íntimamente relacionada con la pintura virreinal porque recoge las composiciones figurativas y las imágenes narrativas introducidas en el Perú desde España, y se apoya en estas ideas para elaborar un cuerpo de imaginería pictórica que aparece en un vaso ritual trabajado en armonía con la naturaleza de la pieza para expresar solidaridad social. Por ello, los temas de las imágenes de los *qeros* apelan a este ideal. En primer lugar, los qeros deben hacerse y utilizarse en pares (figs. 33, 34 y 35). Esta técnica de producción en pares manifiesta las categorías sociales *Hanan* y *Hurin* en las que está organizada social y moralmente cada comunidad andina. Cuando el par de vasos es utilizado ritualmente, a menudo en actividades agrícolas, las dos mitades de la comunidad se entienden como una unidad. La pintura de los *qeros* materializa esta idea porque las imágenes en los vasos se reflejan entre sí. El concepto de la imagen individual o única no es deseado. Más bien cada par de *qeros* lleva la misma imagen. Es decir, las categorías estéticas andinas inspiran las nuevas imágenes pictóricas en los *qeros* de

33


34

múltiples maneras, y esta es una estética que no encontramos ni en Murcia ni en Madrid, a pesar de que este tipo de vasos fueron enviados a la colección real. Tampoco encontramos esta estética en las imágenes analizadas en páginas anteriores debido a que la relación entre la imagen y el objeto en el cual aparece no es crucial para el significado de la imagen en ninguna forma ontológica [30]. Así, si bien podemos encontrar relaciones iconográficas y formales entre las pinturas de la época y las imágenes de los *qeros*, ellas son producidas en muchas formas distintas y con propósitos diferentes. De hecho, el material y la técnica de la imagen del *qero* son totalmente andinos, pero se han acomodado de manera que parece que la imagen estuviese pintada. Es decir, las imágenes de los *qeros* imitan las pinturas europeas en términos de composición y figura, pero lo hacen sin recurrir a técnicas y materiales europeos. Existe entonces una fusión de conocimientos artísticos andinos y europeos que es utilizada para lograr algo muy diferente para una audiencia andina.

36

Los *qeros* incas no eran decorados con una superficie colorida, más bien se tallaban en ella diseños geométricos abstractos. La superficie de la vasija virreinal también era tallada, pero en este caso la talla daba lugar al perfil levantado de una figura. El espacio cavado era entonces llenado con una sustancia resinosa mezclada con color, proceso logrado calentando y estirando el material [31] (fig. 36). El resultado era una superficie plana de color a la que se añadían detalles faciales como ojos, y elementos decorativos como *tocapus* sobre *uncus*. Estos tampoco eran pintados; más bien se cortaban pequeños pedazos de resina de la forma deseada y se colocaban sobre la superficie con color. Este fino proceso aún practicado en Pasto, Colombia, y conocido como barniz de Pasto o *mopa mopa*, no está relacionado con el dibujo o pintura en tanto que se trabaja manualmente con la goma, calentando y cortando las formas deseadas para ser colocadas en el patrón ya cortado en la madera. Al final, se lograba un sorprendente juego de imágenes duraderas que representan de manera pictórica el pasado inca en relación con las preocupaciones rituales andinas del momento. La combinación de la tradición (vaso), la técnica y los materiales andinos (la resina *mopa mopa*) y nuevas formas (imagen pictórica narrativa) dan origen a un tipo muy particular de expresión visual que une a las distintas comunidades que constituyen el mundo del barroco peruano, que es a la vez muy local (pequeño pueblo andino) y global (imperio español).

Conclusiones

Las pinturas de los *qeros* son también expresión del barroco peruano y no solamente porque estos bellos objetos fuesen hechos en los Andes. Ellos se engranan con las formas y los significados de expresión que constituyen este estilo tal como lo hacen las demás formas de arte que hemos examinado. Copiar e imitar modelos que son traídos desde muy lejos no significa suprimir la creatividad o inventiva. Es más bien lo opuesto, en tanto que las necesidades expresivas cambian a medida que la sociedad se reconstituye a sí misma en lo político, social, cultural y estético. Lo que estas descripciones de tipos muy distintos de imágenes han tratado de demostrar es que las relaciones que vinculan la creación de imágenes son extremadamente complejas y a menudo están entretejidas, y que su apreciación no puede reducirse simplemente a un método comparativo basado en una jerarquía de valores que comienza en la corte de España. Debemos adoptar una perspectiva múltiple, de manera que el caleidoscopio que constituye la cultura moderna temprana permita repensar el barroco en todos los niveles.

◀ Páginas anteriores:
Fig. 35. Pareja de qeros con arrieros. S. XVIII. Museo Inca. Universidad Nacional San Antonio de Abad. Cusco. El hallazgo de los yacimientos de plata de Potosí dio lugar a una intensa actividad comercial interna y externa en todo el sur andino, que fue atendida con el sistema de transporte denominado arrieraje.

▲ Fig. 36. Qero de madera con dos bandas de cóndores en vuelo y decoración geométrica incisa. S. XVII. Museo Inca. Universidad Nacional San Antonio de Abad. Cusco.

NOTAS

1. Brown 1997: 27.
2. La ubicación actual de la colección de pinturas reales españolas en los museos destaca esta pretensión. El Museo del Prado exhibe las posesiones europeas de la colección real mientras que algunas pinturas virreinales de la misma colección han sido ubicadas en el Museo de América. Tal es el caso del retrato de 1599 de Don Alonso y sus dos hijos de Esmeraldas, pintado por Sanches Gallque en Quito. Incluso las pinturas que poseen los mismos números de inventario que aquellas de Flandes, Italia y España, han sido segregadas espacial e intelectualmente como para enmarcar un sentido particular de *la historia de la pintura barroca española*. Más recientemente, la proliferación de exhibiciones del arte virreinal en España ha mantenido las tradiciones separadas y ciertamente no se ha preparado exhibición alguna en el Museo del Prado y dudo que se realicen en el futuro.
3. Mesa y Gisbert 1976: 64, nota 7; Pal Keleman 1977 y Herzberg 1986: 64-75.
4. Ocaña 1969: 174, folio 158 r.
5. De la Peña 1995: 471.
6. AGI Lima 565 libro 2, folios 327R-329R.
7. Signatura: Lima 565 libro 2, folios 327-329 (339R-341R), 22 de diciembre de 1537; Real provisión de don Carlos y Juana al marqués Francisco Pizarro, gobernador del Perú, por la que le conceden el uso de nuevas armas en su escudo, además de las concedidas anteriormente en otras dos ocasiones. Todas ellas están descritas detalladamente con sus respectivas leyendas, la última de las cuales está en lengua india.
8. Alberti 1547: Libro II1435-36.
9. Véase Rosenthal 1973.
10. Para una descripción y dibujo de los dos escudos de armas, véase Arzáns de Orsúa y Vela 1965: primera parte, libro 1, cap. 2, portada y página 10.
11. Hace poco Catherine Julien ha sugerido que las pinturas de Toledo fueron hechas de acuerdo a un sistema perdido de pintura inca (Julien 1999). Sin embargo, esta suposición no se ajusta a los hechos históricos. Las pinturas son descritas en el inventario de Felipe II (1599) como retratos. Este inventario fue realizado por Pantoja de la Cruz pintor de la corte mejor conocido por sus retratos, lo que nos lleva a creer que se trataba de retratos de estilo europeo (véase Cummins en prensa).
12. Véase Cummins 1991, 1995. El testimonio de los testigos incas de la veracidad de las pinturas fue registrado y llevado a España por Toledo como figura en un inventario posterior de algunos de sus documentos que menciona al *Testimonio de la pintura de los quatro paños de la averiguación que se hizo con los Indios de la descendencia de los yngas* (AGI Patronato 192 N2, r14, folio 2V: Inventario de los papeles tocantes a la sucesión de los incas de Perú, de sus ritos, tiranía y delitos y castigos q ellos se hizo de las guacas). Desafortunadamente encontré solamente el inventario y no el testimonio. Sin embargo, este podría estar en el archivo al igual que otros papeles mencionados en el inventario, incluyendo una investigación sobre la idolatría en el valle de Yucay.
13. La figura de una reina coronada probablemente viene de los grabados de los antiguos reyes y reinas españoles como puede observarse en las series pintadas para el Convento de San Francisco en el Cusco alrededor de 1590 y atribuido al artista local Andrés Sanches Gallque. Lo que llama nuestra atención es que los retratos de las coyas en la versión de Murúa de 1590 son los únicos que poseen la corona europea y el escudo de armas. El Inca porta la *mascaypacha*.
14. Rementería 1977.
15. Ambos retratos fueron comprados por William Edwin Safford en Lima en 1892 para ser exhibidos en la Feria Mundial de Chicago. Habían sido llevadas a Lima desde el Cusco por el Coronel Sarmano quien fue subprefecto del Cusco. Es probable que estas pinturas aún se encuentren en alguna colección en los Estados Unidos y tal vez en el Field Museum de Chicago, del cual hay un registro en una carta de Safford de 1923-25 en el archivo del museo. Desafortunadamente esta institución no ha deseado seguir con las indagaciones. Véase los Archivos de la Ross County Society (Chillicothe,Ohio) y Laufer 1923-25.
16. Dean 2003: 111.
17. Véase Mesa y Gisbert: 1983: 10-11.
18. Vargas 1982: 121.
19. Esta preocupación por describir las ciudades y tierras del Perú deriva claramente del edicto real *Instrucción y memoria de las relaciones que se han de hazer para la descripción de las Indias que su Majestad manda hazer para el buen gobierno y enblescimiento dellas*, en la cual *Primeramente los Gobernadores, Corregidores o Alcaldes mayores a quien los Virreyes o Audiencias y otras personas del gobierno embiaren estas instrucciones y memorias impressas ante todas cosas haran lista, y memoria de los pueblos de Españoles y de Indios que vuiere en su jurisdicción en que solamente se pongan los nombres de ellos escriptos de letra legible y clara y luego la embiaran a las dichas personas del gobierno para que juntamente con las relaciones que enlos dichos pueblos se hizieren, la embien a su majestad, y al consejo de las Indias*. Este documento por ejemplo aún está adjunto a la *Relación de Guamanga de 1585* (AGI Patronato 294, N15). La instrucción número trece dice: *Lo que quiere dezir en lengua de Indios el nombre del dicho pueblo de Indios y porque se llaman asi, si huviere que saber en ello, y como se llama la lengua que los Indios del dicho pueblo hablan*. La instrucción número diez dice: *El sitio y asiento donde los dichos pueblos estuvierne, si es alto, o en baxo, o llano con la traça y designo en pintura de las calles y plaças y otoros lugares señalados d monestarios como quiera que se pueda rascuñar facilmente en una paple en que se declare que parte de pueblo mira al medio día o al nore*. Pocos mapas como el de *Descripción y relación de la provincia de los yauyos* han sobrevivido. Sin embargo hay claras evidencias que otros fueron hechos como el de Jauja, pintado dos veces en 1576 por Ruy López Araque por lo que le pagaron 55 reales (AGI Real Disposición Signatura: Indiferente 426, L 26, F 54, 16 de setiembre de 1577.
20. Guillermo Lohmann Villena (1985: CXVI) sugiere que Reynalte Coello es el artista que hizo la miniatura.
21. Gretenkord 1993: 144.
22. López de Caravantes 1634.
23. No voy a entrar en la discusión en torno a la diferencia entre imágenes y palabras como distinción entre signos *naturales* y *convencionales* (Mitchell 1986: 47-149). Solamente es importante reconocer que esta distinción opera en dos niveles: uno es el de la diferencia en el signo gráfico y que esta diferencia es adjudicada a la diferencia cultural en el tema de cada tipo de signo gráfico.
24. La naturaleza retórica de la imagen en relación con las responsabilidades y el carácter del rey tenía su contraparte en las piezas de autores como Calderón de la Barca (véase Aercke 1994: 139-164 y Greer 1991).
25. Pérez Fernández 1995: 78-79.
26. Covarrubias Orozco 1995: 819.
27. El tropo del Nuevo Mundo como un jardín que debía ser cultivado para rendir los frutos de la cristiandad y la gloria de España era muy común, véase por ejemplo Peterson 1993.
28. Cummins 2002: 270 - 296.
29. Para un análisis de la iconografía de los *qeros* véase Flores Ochoa et al. 1998 y Cummins 2002: 221-269.
30. Las comunidades andinas ciertamente invisten a las imágenes y objetos de culto europeos con este aspecto estético mediante el duplicado. Así por ejemplo, habrán dos altares levantados en la plaza para una festividad litúrgica, y habrán dos imágenes del mismo santo o habrán imágenes sagradas en pares de alguna manera inesperada.
31. Véase Howe et al. 1999 para una descripción de la técnica y análisis de la decoración de los *qeros* coloniales.

► Página siguiente:
Fig. 1. La Virgen-Cerro. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Museo de la Moneda. Potosí, Bolivia.

S. S. CARLO OTO REY X V del Catholico IEI MAXIMO EL AÑO

Del Cusco a Potosí. La Religiosidad del Sur Andino

Teresa Gisbert

El proceso del sincretismo. Los conflictos gremiales ocurridos entre indios y españoles en la ciudad del Cusco el año de 1688 alertan no sólo sobre la gran tensión que existía entre ambos grupos, a los que se adscribieron criollos y mestizos de acuerdo a sus preferencias, sino que permiten penetrar en la hermenéutica de un mundo donde la imagen es la transmisora de ideas y políticas. Se recurre a la organización gremial y a los instrumentos a su alcance, tales como los grabados, los sermones a través de los cuales se dan las pautas a seguir, y el teatro donde las ideas expuestas se popularizan. Los caciques y los doctrineros son quienes impulsan este proceso tendiente a englobar un mundo tan disímil como el andino. Los resultados sincréticos así conseguidos se evidencian en los pueblos de indios y en las grandes ciudades, como Cusco y Potosí, donde la población indígena es mayoritaria.

En lo religioso el proceso de transferencia nace porque al español del siglo XVI le era difícil aceptar que Dios hubiera dejado a toda una parte de la humanidad en total ignorancia de las verdades de la fe, con la imposibilidad de conseguir la salvación. Así surge la tesis, ya esbozada por San Agustín, de que Dios de alguna manera había

dejado su huella en el hombre no cristiano. Esa fue la posición de cronistas como Bernabé Cobo, quien afirma que el Sol y el Trueno eran revelaciones de la Trinidad cristiana. Así pervivió el culto a los antiguos dioses prehispánicos. Los doctrineros se preguntaron, una y otra vez, si aquellos dioses no eran vestigio de la revelación divina, alterada por el demonio. También se planteó la tesis de que el mundo indígena había llegado al conocimiento de Dios creador tan sólo mediante el entendimiento; así lo predicaba Avendaño (1648). Aceptada esta proposición, que se aplicó al dios-creador Viracocha, se ingresó a una dialéctica de analogías en busca de la equivalencia de los antiguos dioses prehispánicos con santos de la Iglesia Católica. De esta aventura del pensamiento y del deseo, de parte de los indígenas, de evitar la desaparición de sus dioses, nacieron diversas identificaciones, como la de la Virgen María con la Pachamama, de San Bartolomé con Tunupa y de Santiago con Illapa, identificaciones que necesitaron de un apoyo iconográfico inmediato, ya que se trataba de trasmitir las verdades de la fe cristiana por medio de la imagen, aunque fuera sobre el recuerdo de los antiguos dioses.

Imágenes que sustituyen el culto idolátrico: la Virgen-Cerro, Copacabana y otros ejemplos

El culto a la Madre Tierra, que se cuenta entre los más antiguos y que, sin duda, es anterior al incario, debió ser uno de los escollos fundamentales para la cristianización pues estaba arraigado desde tiempos muy antiguos en una sociedad eminentemente campesina. Es necesario leer a Alonso Ramos Gavilán, agustino que vivió en Potosí y Copacabana, para comprender el proceso de sincretismo. Él nos dice: *María es el monte de donde salió aquella piedra sin pies ni manos que es Cristo,* y añade refiriéndose a Cristo: *es piedra sin pies cortada de aquel divino monte que es María.* Al decir que Cristo carece de pies quiere indicar que no huyó ante el sacrificio de la cruz. También nos dice que Cristo es diamante que comunica su resplandor a la entraña que lo cobija [1]. Este complicado símil permite imaginar a María como monte de piedras relucientes, o monte de reluciente metal. De ahí a identificar a María con el cerro de Potosí, sólo hay un paso.

En las *Relaciones de Indias* se lee: *el Cerro Rico que se llama Potoschi,* [es] *de una muy hermosa hechura* [...] *y por esto, o porque a las minas llaman "Coya" en lengua de los indios,* [...] *llaman a este cerro por excelencia "Reina".* Aquí se da a la montaña un carácter femenino que la hace identificable con María. Este concepto es el que se plasma en el lienzo de la Casa de la Moneda que muestra a María-Cerro coronada por la Trinidad (fig. 1). Por otra parte, en carta del jesuita José de Arriaga al General de los jesuitas en Roma, de 1599, se lee con referencia al cerro de Potosí: *que los indios desde tiempo inmemorial han tenido extraña devoción acudiendo allí a hacer sus ofertas y sacrificios* [2]. Lo cual prueba que la identificación de María con el cerro de Potosí no hace más que cristianizar una antigua práctica idolátrica.

El mito emigra de Potosí al lago Titicaca y viceversa, dejando a su paso una estela de vírgenes superpuestas a los *apus*, montes que recibían culto en tiempos prehispánicos; ejemplo de esto es la Virgen de Sabaya que sustituye al volcán de este nombre. De la identificación de María con un monte se pasa a la identificación de María con la Pachamama, proceso que se dio fácilmente a nivel rural y popular. La Pachamama, en la que están inmersos todos los cerros (*apus*), recibía culto en Copacabana en un terreno baldío donde se reverenciaba a la tierra directamente. La Virgen y la Madre Tierra se reúnen

conceptualmente en la obra de Ramos Gavilán, quien nos dice: *Dios (es) el padre que produce la vida,* [y] *porque ningún bien llegue a la tierra sin que se deba a la Virgen, deposita en ella los rayos de su poder, para que después ella, como Madre, los comunique a la tierra* [3].

Los actuales *pagos* a la Pachamama, así como la acendrada devoción a la Virgen en sus diversas advocaciones, nos hablan de esa coexistencia a través de la cual se reverencia a Dios tanto a través de su madre como de los frutos que la tierra nos brinda.

El día de hoy la devoción saliente, relacionada con un cerro *productor de plata*, es la devoción a la Virgen de Urucupiña, la cual tiene su santuario en el pueblo de Quillacollo (Cochabamba). La noticia más antigua sobre esta Virgen nos la da Vargas Ugarte al mencionar que existe en el pueblo de Colpa (o Collpa) una imagen muy venerada de la Virgen María. El origen de la devoción es el siguiente:

> ... *al pie de* [...] *un cerrillo o altozano de escasa elevación, que los naturales en su lengua llaman orcopiña o sea cerro de plata* [...] *se verificó la aparición* [...] *de Ntra. Sra. de la Candelaria.* [...] *Un pintor se propuso retocarla, por ser algo tosca y al efecto comenzó a cincelar el rostro de la Virgen, pero* [...] *advirtió que brotaban gotas de sangre...* [4]

Seguramente la Virgen de Colpa emigró a Quillacollo hacia 1746, año en que hay noticia de la existencia de minas de plata cerca del lugar.

La relación de la Virgen de Urucupiña con un cerro de plata (o un cerro que proporciona plata) es clara en el caso de Colpa, en tanto que Quillacollo sólo recoge y hace suya la tradición de este pueblo, quedando hoy la costumbre de que quien lleva un trozo de roca del santuario recibirá *plata* de la Virgen. Antiguamente estos trozos eran pintados con la imagen de María, hoy son sólo pedazos de roca. Se conoce únicamente un lienzo de la Virgen de Urucupiña, identificado con la siguiente inscripción: *Copia de la Milagrosa Yma. de Ntra. Sra. de Orcopiña- 1761.* Esta Virgen del valle, al recoger la tradición potosina de la Virgen-Cerro, transforma a la patrona de los indios en una patrona de criollos y mestizos venerada en los valles cochabambinos.

El pueblo de Copacabana antes de la invasión incaica estaba poblado por collas y urus. Situado a orillas del lago Titicaca, fue convertido por los incas en un gran santuario en el que se mantuvo al antiguo dios del lago que se conocía con el nombre de Copacabana. Lo adoraban en la figura de un ser antropomorfo y pisciforme y, según Alonso Ramos Gavilán, este ídolo *era de piedra azul vistosa y no tenía más de la figura que un rostro humano, destroncado de pies y manos*, y lo compara con Dagón (o Derceta) de los filisteos; diosa (o dios) relacionado con el sexo y el amor [5]. El agustino Calancha completa la descripción diciendo:

> ... *Era de piedra azul vistosa, y por esta piedra y su ídolo se llamaba el pueblo de Copacabana, lugar o asiento donde se puede ver la piedra preciosa. Este ídolo no tenía más figura que un rostro humano, destroncado de pies y manos, el rostro feo y el cuerpo como pez. A este dios adoraban por dios de su laguna, por creador de sus peces y dios de sus sensualidades* [6].

Asumimos que es un dios puquina adorado por los urus y, por lo tanto, anterior a los aimaras e incas que lo asimilaron a su panteón sagrado. Su imagen, reinterpretada en el Renacimiento por los españoles, es la de una sirena pisciforme. Para sustituir a este ídolo se entronizó a la *Virgen de la Candelaria* que desde entonces recibió el nombre de Copacabana (fig. 2); esta Virgen vence al demonio representado, algunas veces, en forma de sirena.

◀ Fig. 2. La Virgen de Copacabana. Francisco Tito Yupanqui. Escultura en madera. 1584. Santuario de Copacabana. La Paz, Bolivia.

La devoción a la Virgen de Copacabana fue inmensa y, sin duda, es la más importante de Sudamérica. Sobre su leyenda Calderón de la Barca escribió una comedia, Ramos Gavilán una crónica, Calancha todo un libro, Valverde un poema gongorino de más de 600 páginas, y Marrachi una crónica tardía; todo esto antes del siglo XVIII.

La imagen de la Virgen es obra del indio Francisco Tito Yupanqui quien, en 1584, a instancias de Alonso, cacique de la parcialidad de Aransaya de Copacabana, fue a Potosí a fin de hacerse escultor y realizar la imagen de María. Yupanqui en su autobiografía relata todo el proceso de su trabajo [7].

Una de las representaciones más antiguas de la Virgen de Copacabana, se debe a Guaman Poma de Ayala, el cual en un dibujo la representa asimilada a Ntra. Señora de la Peña de Francia y a la Virgen del Rosario, en una unión poco usual y premonitoria de otros ensayos que pretenden la conjunción de las diferentes advocaciones. Esta imagen, como otras representaciones andinas de María, se difunde a través de grabados locales hechos al gusto de las devociones rurales e indias. Hay varias estampas sobre la Virgen de Copacabana y consta que también se hicieron varias de la Virgen de Pomata, pues se conservan cuatro planchas sobre esta advocación. Hay un grabado de la Virgen de Cocharcas y otros dos de las Vírgenes de Surumi y Arani.

Pomata y Cayma: los grabados producidos en los pueblos de indios

La representación barroca de la Virgen de Copacabana, con el manto triangular, aparece en el sencillo grabado del libro *Historia del Santuario de Ntra. Señora de Copacabana* de Ramos Gavilán (1621), copiado por Francisco de Bejarano en la portada del libro del agustino Fernando de Valverde sobre Copacabana (1641), sólo que esta última composición es más elaborada, pues María está sobre toda Sudamérica inserta en el globo terráqueo; a ambos lados hay dos doncellas representando la Fe y la Gracia, y al pie podemos ver a un indígena adorando a un ídolo personificado por el demonio. Volveremos sobre esta composición cuando nos refiramos a los ritos idolátricos de los indios.

El libro de Ramos Gavilán presenta dos grabados más. El primero ilustra el capítulo XXXII del libro II, y muestra cómo en la ciudad de Potosí la Virgen, milagrosamente, detiene los mazos de molienda de un ingenio, donde un indio mitayo había sido arrojado por el mayordomo. El grabado es local y probablemente fue hecho en Lima, donde se imprimió el libro. El segundo representa el milagro de la Virgen salvando a un indio cogido por un toro en una corrida. Ambos grabados son muy ingenuos.

Próximo a Copacabana estaba el pueblo de Pomata. Según el *Vocabulario Aimara* de Bertonio *pumatha* significa *comer el león a los animales que coge*, lo que equivale a hablar de un puma feroz. Sabemos que en esa zona, concretamente en la isla Titicaca (hoy isla del Sol), se adoraba a un gato montés con ojos que ardían como brasas, el Titi, pudiendo pensarse como hipótesis, que la Virgen de Pomata se *apropia* de un sector dominado por un felino sacralizado.

El santuario de Pomata permaneció en manos de dominicos y a él se refiere Meléndez en su famosa obra *Tesoros Verdaderos de Indias*. Con respecto a la Virgen este mismo autor nos dice: *Los milagros que a su invocación, y presencia, con sus medidas y estampas se han hecho son innumerables y requieren libro aparte* [8]. Texto que indica que las estampas o grabados de la imagen circulaban profusamente por esa época. La uniformidad iconográfica de la Virgen de Pomata en lienzos, todos

► Fig. 3. Virgen de Pomata. Anónimo. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Convento de Santa Catalina. Cusco.

◀ Fig. 4. Virgen del Rosario de Pomata. Anónimo. S. XVIII. Convento de Santa Catalina. Cusco.

▶ Fig. 5. Virgen de Pomata coronada por la Trinidad. Anónimo. S. XVIII. Plancha de cobre grabada y pintada. Museo Nacional de Arte. La Paz, Bolivia.

anónimos, fechados entre 1670 y 1720, indica que la iconografía había sido fijada por esa época y que, al igual que en Copacabana, la imagen cristiana no revelaba el trasfondo idólatrico que tenía. La Virgen de Pomata es una Virgen del Rosario con un amplio tocado de plumas sobre la corona, lo que le da un carácter muy especial (figs. 3 y 4). Las pinturas de la imagen, hechas en base a una estampa, circularon por todo el Perú y así sabemos que el año de 1677 el maestro pintor Lorenzo Pérez Lhoman, mestizo natural de la ciudad de La Plata, deja en Chuquisaca, mediante su testamento, algunos lienzos aún sin vender, entre ellos uno de *Ntra. Sra. de Pomata* y otro de la *Virgen de Belén* [9]. Esto indica que devociones tanto collas como cusqueñas se habían difundido por todo el virreinato a través de estampas locales.

El santuario que hoy se ve es esplendoroso. El cura Santiago de la Concha manda labrar la gran portada del atrio en 1763, año en que llegó a levantarse sólo el primer

cuerpo, siendo concluida por el cura Mateo Quiroga en 1794 [10]. La decoración es una de las más significativas del llamado *barroco mestizo*, y en ella intervinieron varios canteros como se infiere de los documentos existentes en el archivo de la Catedral de La Paz. Los canteros fueron indios y también los dos tasadores: Pedro Limachi y Ambrosio Quispe Cavana. Nada se dice de la imagen cuya iconografía y devoción estaba bien asentada por esos años.

La noticia de Meléndez sobre la existencia de numerosos grabados nos alerta sobre el tema, y al respecto vale la pena consignar que se han encontrado diecisiete planchas grabadas, trece de las cuales están pintadas al óleo. Estas presentan el problema de su destino, pues no sabemos si se pensaron como *cuadros* o si fueron pintadas una vez que cayeron en desuso. Las que posee el Museo Nacional de Arte de La Paz pertenecieron a la colección Villamil de Rada, que se formó a fines del siglo XIX, lo que abona en favor de la autenticidad de las piezas, además de su muy buena calidad.

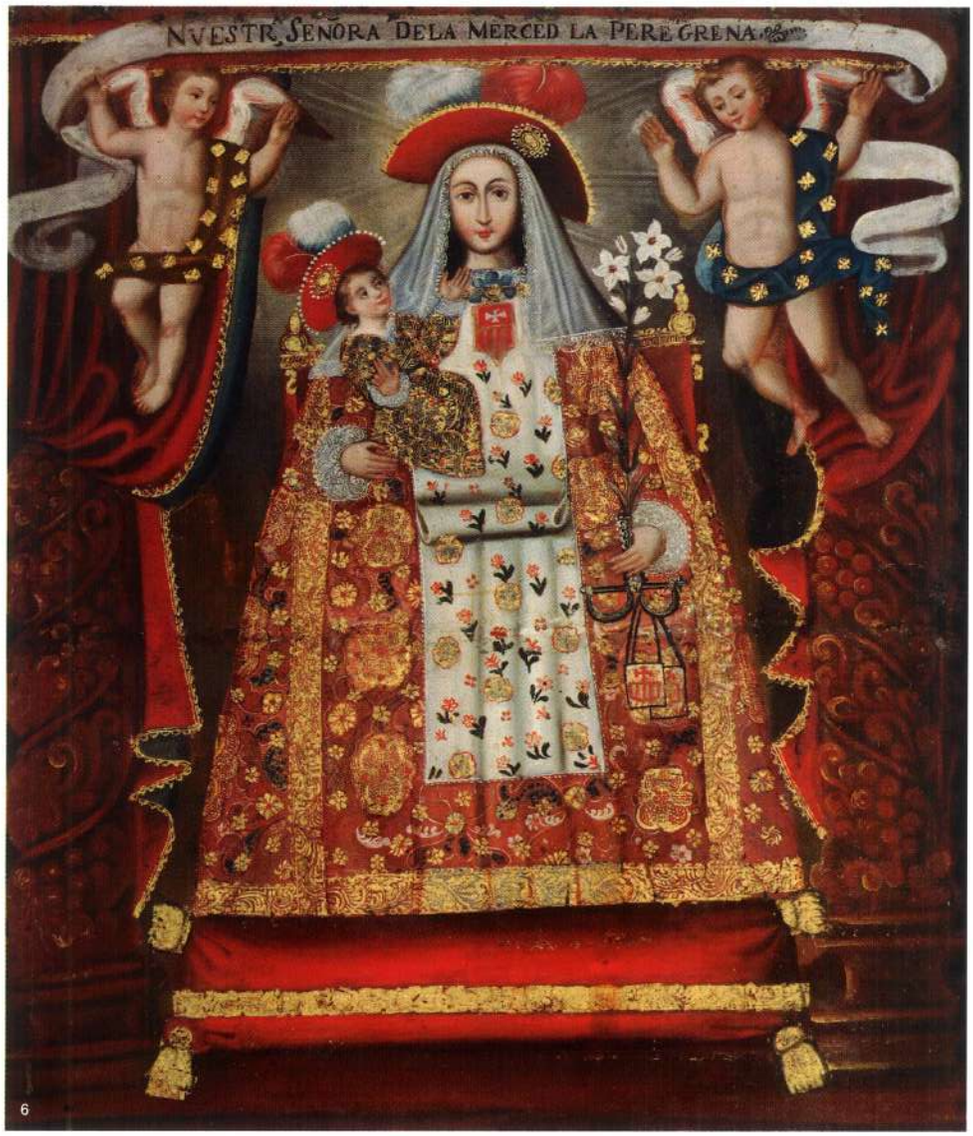
Estas planchas presentan, en su mayoría, una orla decorada con querubines y azucenas. Cuatro de ellas corresponden a la imagen de Ntra. Sra. de Pomata, con un estilo propio de fines del siglo XVIII, por lo tanto no se trataría de las estampas a las que se refiere Meléndez sino de otras posteriores. De las planchas referentes a la Virgen de Pomata, dos están en el Museo de La Paz y las otras dos en colecciones particulares, una en Lima [11] y otra en La Paz. Las del museo muestran a la Virgen coronada por la Trinidad (fig. 5) y a la Virgen en su retablo. Esta última carece de orla.

También tienen la misma orla, con querubines y azucenas, las planchas que representan a la Virgen de la Merced, la Inmaculada, San Ignacio, San Cristóbal, dos sobre San José y una sobre San Pedro de Alcántara. Provienen, al parecer, de un mismo taller situado en los alrededores del lago Titicaca.

Esta serie de grabados indica que se tallaban estampas independientemente de si allí existían imprentas en el lugar. Vale la pena recordar que en el siglo XVII hubo una imprenta en Juli y que seguramente allí se entrenaron artesanos en este tipo de trabajo; también allí permanecieron los jesuitas hasta 1767, y se puede suponer que mantuvieron talleres como centros difusores de religiosidad.

Un centro documentado como productor de grabados es Potosí. Así sabemos que en 1816 había dos grabadores en esta ciudad: Calixto Benavides y Antonio Moreira, el cual grabó una lámina de la Virgen para imprimir estampas [12]. Pero la tradición de maestros potosinos que practicaban el grabado era más antigua, pues hay una plancha que representa a San Eloy firmada por el pintor Gaspar Miguel de Berrío (1706-1762?). Esta, así como otra de San Agustín de autor desconocido, muestra muy buen dibujo y son mucho más elaboradas que las que encontramos en La Paz.

A los dos grupos consignados, el de Potosí y el relacionado con la Virgen de Pomata, debemos adscribir tres planchas más: una de la Virgen de Cocharcas, que no responde a la iconografía tradicional y que parece fallada (Museo Nacional de Arte de La Paz); una de la Virgen de Arani (Nuestra Señora la Bella) (fig. 7) existente en una colección particular de Lima; y, una de la Virgen de Surumi de la que no queda la plancha propiamente dicha, pero sí la estampa firmada por *Joseph de Cordua (sic) esculp*. Esta Virgen es patrona de San Marcos de Miraflores, pueblo de indios caracaras cercano a Potosí.



El hecho que los grabados de la serie de la Virgen de Pomata fueran convertidos en *lienzos* mediante una capa de pintura, propició su conservación, pudiéndose afirmar que hubo grabados y grabadores locales al servicio de la devoción rural y, básicamente, al servicio de la devoción indígena que era poco exigente en cuanto a modas artísticas. Las dieciséis planchas encontradas, más la estampa de Surumi, testifican que en un momento dado la producción iconográfica se hizo local, dejando la dependencia de los modelos europeos encaminados a las grandes composiciones, los cuales se usaron modificándose de acuerdo al imaginario indígena y a la intención doctrinera de extirpar los brotes idolátricos que aún quedaban. Las estampas de la Virgen tienen un carácter popular y son muy simples, aunque la serie de Pomata es de calidad si la comparamos con algunos grabados contemporáneos [13].

No se puede dejar de citar una notable plancha, en una colección privada de Lima, que representa a *un clérigo evangelizando a un Inca noble* [14]. Por la temática de la pintura que esta lámina lleva al reverso y por el motivo elegido, pensamos que también procede de la zona Cusco-Juli.

También los artistas de la Audiencia de Quito participaron de esa independencia compositiva que permitía dar relieve a las patronas lugareñas, tal es el caso de Ntra. Señora de Agua Santa que, como ocurre con la Virgen-Cerro de Potosí o la Virgen de Sabaya, está relacionada con un volcán, en este caso con el Tungaragua,

◀ Fig. 6. Nuestra Señora de la Merced. La Peregrina quiteña. Anónimo. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Museo de Osma. Lima.

▶ Fig. 7. Nuestra Señora la Bella de Arani. Pedro Azurdui. Grabado sobre metal. 1773. Asociación Civil Museo Enrico Poli Bianchi. Lima.

N.S. LABELLA D ARANI
Pedro de Azuadui En Punata
a 2 de Abril ā de 734

que se muestra como la boca del infierno. La leyenda dice: *N.S. de Agva Santa de la Provincia de Qvito-ruega por mi a Tv Hijo* [aquí un espacio para el nombre del devoto] *pves soy yo del nvmero de vuestros esclavos y os pagare el jornal de cada dia resando dos salves a Tvs dos ojos purisimos...* Lleva el nombre del párroco Fr. Jorge Andino, quien reconstruyó la iglesia en 1745 [15]. La Virgen es la típica Peregrina quiteña (fig. 6), tocada con sombrero al igual que el niño que lleva en brazos; junto a ella están San Francisco y Santo Domingo, y al pie la iglesia de Agua Santa y los baños termales contiguos. Pueden verse a varios demonios saliendo del volcán.

Aunque las devociones de muchas vírgenes surgen entre indios, estos pocas veces se muestran en el lienzo como donantes; tampoco suelen aparecer en el contexto de la composición, por lo cual es importante la serie de pinturas sobre los milagros de la Virgen de Cayma en Arequipa (Perú), pintada por Jacinto Carvajal por encargo del cura Domingo de Zamácola y Jaúregui. Los lienzos, que sustituían a una antigua serie muy dañada, fueron pintados hacia 1780 [16]. La serie consta de las siguientes composiciones: 1) La Virgen muestra voluntad de quedarse en el lugar para la veneración de los naturales; 2) Ampara a la ciudad de Arequipa en el terremoto de 1600 producido por el volcán Huaynaputina; 3) Curación de fr. Juan Ortiz en 1673; 4) En 1712 cae de la bóveda de la iglesia un obrero y, por intercesión de la Virgen, queda salvo; 5) En 1726 la Virgen sana al hijo del capitán Huerta; 6) En 1735 salvó de caer a un precipicio a una india; 7) En 1776 cura a Antonio Cornejo; 8) En 1779 Gregorio Rodríguez cayó desvanecido a las puertas de la iglesia y fue curado; 9) Llevan a la Virgen en procesión para aplacar la peste; 10) La Virgen es venerada por los fieles que curó (fig. 8).

La serie es interesante por el contexto tanto paisajístico como costumbrista, así como por los indígenas que están presentes. La india arrojada al precipicio es tratada en forma realista aunque ingenua, al igual que el obrero que cae de la cúpula, en cambio los indígenas de la primera composición, cuando la Virgen se les aparece pidiendo quedarse en el lugar, son indios vestidos con *uncu* y plumas sobre la cabeza, tocado propio del *salvaje*. Esta representación deriva de grabados europeos, sobre todo de aquellos que representan a los tupi-guaraníes; vemos imágenes similares en Curahuara de Carangas (Oruro, Bolivia) donde San Francisco Xavier, que nunca estuvo en América, figura bautizando a indígenas andinos, vestidos con *uncu* y con alto plumaje sobre la cabeza. Estos mismos indios se convierten en *chunchos* en pequeñas tablas votivas como la de la Virgen de la Asunción, con danzantes al pie, con un cartel donde se lee: *Don Mariano Pina Fondador (fundador) y mayordomo de los chunchos ..., año 1792*. La mujer del mayordomo viste como las indias del altiplano.

La serie de Cayma es prueba de una devoción nacida entre indios que se extiende también a los mestizos, negros y criollos que están representados en ella. Zamácola, quien encargó la reposición de la serie haciendo copiar a Jacinto Carvajal los viejos lienzos, tenía los prejuicios propios de su tiempo, pues perteneció a una generación influida por los terribles acontecimientos de la rebelión de 1781. Esto no impidió que él cuidase de su parroquia y que en ello hayan participado todos, especialmente los indios. Fomentó la devoción a Ntra. Señora de Cayma encomendando reimprimir su novena y encargando al impresor limeño José Vázquez, una edición de cinco mil copias de una lámina de esta imagen. Es posible que una estampa de la Virgen de Cayma en su altar haya servido para que en 1800, Zamácola indique que las modificaciones del camarín debían hacerse *al modo que se representa en la estampa* [17].

► Fig. 8. La Virgen de Cayma venerada por los naturales. Jacinto Carvajal. 1780. Iglesia de Cayma. Arequipa.

CAIMAN
Es tradicion asen
da, ser la S.ra de Caima, una
de las preciosas Joyas con q
el Emperador Carlos V. enri
queció este Ymperio, Y que al p
sar por este Sitio, habló por
dos ocasiones a los Yndios
que la conducian: Caim
Caiman, i no la pudie
ron mover mas
estos milagros el Mro D.n Jacinto Carbajal. Por mandado del
Juan Domingo de Zamacola y Jauregui Cura de Caima. Año de 1780

VIELDEL

◀ Fig. 9. Arcángel arcabucero. Anónimo. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Iglesia de Calamarca. La Paz, Bolivia.

▼ Fig. 10. Grabado. *El Ejercicio de las Armas*. Jacob de Gheyn, 1607. Amsterdam, Holanda.

Grabados contra la idolatría y la modificación de las composiciones

La conocida serie del Zodíaco existente en la Catedral del Cusco firmada por Diego Quispe Tito el año de 1681, es un ejemplo de la evangelización dirigida a la extirpación de la idolatría [18]. Esta, de la que sólo se conservan nueve lienzos de los doce originales, responde a un modelo grabado en 1585 firmado *H. Bol inventor, Adrian Collaert fecit* y *Sadeler excudebat*. El año zodiacal comienza en Aries y termina en Piscis, cuadro en el que Quispe Tito estampa su firma. En la serie de la Catedral del Cusco faltan Géminis, Virgo y Capricornio.

En el inicio de la serie se lee *Emblemata Evangelica ad XII signa celestia totidem ani mensis accommodata...* [19]. Texto que traducido dice:

> *Emblemata evangélica de los doce signos celestes acomodados según los meses del año. Cristo dio al hombre los astros para que por ellos puedan distinguir la evolución del tiempo iniciado con Dios (seg. Cen. I) y para que ellos puedan revocar el culto idolátrico, y por medio de estas creaturas llegar al culto de un solo Creador, y que pongan los ojos en el reino místico de los cielos.*

Palabras que revelan la intención con que la serie fue hecha. Se grabó en Amberes, donde artistas como los Wierix, Galle, Collaert, Sadeler y otros, trabajaban para las diferentes órdenes religiosas con series destinadas a la evangelización de América. Pocos casos son tan explícitos como este sobre la finalidad de las pinturas que fueron encomendadas para sustituir el culto idolátrico de los astros con imágenes cristianas.

El caso de los ángeles arcabuceros parece ser similar, pues los nombres apócrifos que llevan están relacionados con los astros [20]. Estas series se encuentran en pueblos de indios como Calamarca. También sabemos que algunos señores aimaras los tenían, tal es el caso documentado de los Guarachi, caciques de Jesús Machaca (La Paz, Bolivia), que conservaban en su residencia *doce ángeles de marcha*.

Sobre la sustitución de los astros por ángeles tenemos el testimonio de Valverde, quien en su poema sobre Copacabana presenta al arcángel Baraquiel a orillas del lago Titicaca luchando contra el viento y el sol [21]. Baraquiel es el ángel que domina el rayo y el relámpago, y aparece como un ángel luminoso y eminentemente guerrero. El viento (Eolo) al verlo exclama:

> *¿Quién eres tú, le dije, o soberano/ capitán, a quien arman luces bellas/ parientas del fulgor de las estrellas?/ Ministro soy, me dijo, de María, / de los que en escuadrones luciformes/ venimos en su escolta, y de su guardia/ a derrocar la torpe Idolatría.*

Baraquiel, después de luchar contra el *dios del viento*, lo expulsa. También vence al Sol, al que le quita su resplandor y lo sumerge en la sombra.

Esta lucha entre los ángeles y los antiguos dioses celestes no solo fue comentada por un restringido círculo de eruditos, como Valverde, sino que llegó a todos los estratos, pues se menciona en los villancicos de Navidad. Una canción descubierta en el Archivo de la Catedral de Sucre dice:

> *Afuera, afuera nubes, / afuera, afuera astros/ desvíense las sombras/ el sol, luna y estrellas, / que María asciende/ al solio de su Grandeza/ a recibirle, Ángeles, / Arcángeles, Virtudes, / Potestades, Dominaciones, / Querubines* [22].

Los grabados que inspiran las series de ángeles guerreros nada tienen que ver con el problema religioso ni con la extirpación de la idolatría, pues se trata de la serie de Jacob de Gheyn sobre el *Ejercicio de las Armas,* que fue publicada en 1601 y

10

traducida a varios idiomas [23] (fig. 10). Si bien las actitudes de los ángeles pudieron copiarse de esta u otras series, la intencionalidad con que fueron mostradas es una creación andina (fig. 9).

Finalmente, tenemos la alteración de los grabados en manos de indígenas, lo que puede verse en la serie de San Juan Bautista de la parroquia de San Sebastián del Cusco, firmada: *Don Diego Quispe Tito me facit*. Los lienzos estaban concluidos en 1663 y consta que varios de ellos fueron tomados de la serie grabada por Cornellis y Felipe Galle, y diseñada por Juan Stradanus. Quispe Tito altera varias composiciones añadiendo ángeles a las escenas terrenales, como en las familias de Jesús y San Juan en las que hay serviciales angelitos que no están en el grabado original. También añade flores, una fuente y varios pájaros.

Esta alteración de los grabados, detectable en la obra de Quispe, señala la tendencia de los pintores cusqueños a poblar sus paisajes con múltiples pájaros y flores, hecho que se convierte en una característica de esta escuela junto con el sobredorado, que explica la frecuencia con la que encontramos en los contratos a maestros pintores que hacen de doradores y viceversa. Asimismo la disputa de 1688 entre pintores indios y españoles lleva a la independencia de los primeros, que quedan al arbitrio de los caciques y doctrineros acostumbrados a la antigua pintura española que aún utilizaba sobredorados, así como a los libros de coro, usualmente miniados.

La contraparte barroca de criollos y españoles

En 1601 llegó a Potosí el monje jerónimo fray Diego de Ocaña, con el objeto de difundir la devoción a Ntra. Sra. de Guadalupe pintando su imagen (fig. 11). La vio el obispo de Charcas, Alonso Ramírez de Vergara, y pidió a Ocaña que pintara otra para la ciudad de La Plata (Chuquisaca, hoy Sucre). En su diario, este último nos dice:

> *Comencé* [...] *a hacer la imagen como si yo fuera el pintor más extremado del mundo y puedo afirmar con toda verdad que en toda mi vida había tomado el pincel al olio para pintar, si no fue esta vez* [...] *sin tener yo más práctica de esto que la que tenía de la iluminación de aquellas imágenes que en España, sin haber tenido maestro que me enseñara, hacía; y con la ayuda de Ntra. Sra.*[...] [24]

Es difícil creerle, pues algunos dibujos de su manuscrito donde relata su viaje por el Perú, Bolivia y Chile, muestran cierta práctica; en todo caso, sabemos que era iluminador de libros de coro. El disminuirse en el oficio se debe a una tendencia, muy difundida en la época, a atribuir a la mano divina la perfección del arte. La imagen que pintó Ocaña recibió de limosna innumerables joyas y, en el siglo XVIII, fue colocada sobre una plancha de plata. El obispo planeó hacer para esta imagen una capilla especial, adjunta a la Catedral que se construyó entre 1616 y 1625. Iconográficamente la Virgen de Guadalupe de Sucre es igual a la de Extremadura, a diferencia de la de México que presenta muchas diferencias, ya que es una Inmaculada nominada Guadalupe.

La Virgen chuquisaqueña que nació para las *elites* de la capital de la Audiencia terminó, como la mayoría de las devociones marianas, en el ámbito indígena, como lo testifica la bellísima tabla existente en el Museo Nacional de La Paz. Su devoción fue difundida a través de grabados como lo atestigua la estampa de la Virgen de Guadalupe de Pacasmayo, localidad situada al norte del Perú. La estampa está fechada en 1794 y la firma Baltasar Chirinos; la plancha se conserva en el Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile.

▶ Fig. 11. Nuestra Señora de Guadalupe. Diego de Ocaña. Óleo sobre lienzo. 1601. Catedral de Sucre. Bolivia. Un riquísimo conjunto de joyas adorna el manto de plata.

La devoción a la Virgen de Guadalupe se desarrolla en el contexto barroco del virreinato peruano, como puede verse a través de uno de los sermones del famoso jesuita limeño José de Aguilar, publicado el año de 1722. El sermón tuvo lugar en la Catedral de Chuquisaca y conviene resaltar algunos de sus contenidos [25].

Seguramente por aquel entonces la estética arcaico-bizantina de la imagen guadalupana no gustaba lo suficiente a la sociedad barroca chuquisaqueña, pues Aguilar se permite contar en su sermón un episodio mitológico muy crítico para la imagen. Dice el jesuita:

> *Mandó Zeuxis a un discípulo suyo, que sacase una Imagen de Venus: dispuso el lienzo, formó idea, entró colores al rostro; mas reconociendo bastardo el pincel a su hermosura formóle de piedras preciosas todo el cuerpo, para suplir con lo rico defectos de lo hermoso* [...]. *Presentó la obra a Zeuxis, quien burlándose dijo: hicístela rica porque no la pudiste hacerla hermosa* [26].

Pero Aguilar replica refiriéndose a la Virgen de Guadalupe: *¡O imagen Soberana! hermosa y rica te hizo Chuquisaca* [...]. Si la última premisa correspondiese a su pensamiento sobraba la alusión mitológica.

El gusto barroco, que admite todo si se lo reviste adecuadamente, acepta también esta imagen que se muestra a los ojos de Aguilar con todo su esplendor y riqueza, que el panegirista trata de explicar: *Parece esta imagen la imagen de los Cantares* [...]. Y añade Aguilar: *es su hermosura como Jerusalén* [...] *y en qué está de Jerusalén la hermosura? Dígalo Juan pues la vió* [...]. Y describe la Ciudad Santa del Apocalipsis como hecha de piedras preciosas, y agrega: *Fundamenta muri civitatis, omnni lapide pretioso ornata. Fundamentum primun jaspis, secundu sapphirus; tertiu calcedonia* [...]. Y así compara la ciudad de Jerusalén enjoyada con la Virgen de Guadalupe, cuyo cuerpo está formado *de oro, y piedras preciosas, perlas, esmeraldas, topacios, jacintos, y amethistos* ...

En este juego de comparaciones Aguilar escamotea algunas verdades, entre ellas el hecho que la imagen hubiera sido pintada localmente, pues dice *que habían traído rostro y manos de España*, afirmación del todo falsa, pues sabemos que fue pintada en Chuquisaca por Diego de Ocaña. Aguilar recurre a la procedencia lejana pues da lugar a sugerencias piadosas y fantásticas, cosa que no permite el escueto hecho histórico.

El jesuita en su sermón no sólo justifica la riqueza sino que aprovecha la ocasión para explicar las bases teológicas de la devoción mariana, pues nos dice que la Virgen de Guadalupe *No solo es la imagen de los Cantares, pero imagen de todas las imágenes de María.* Y continúa: *Si el original es uno, ¿para qué tantas imágenes?* Y responde: *para satisfacer aquella ansia de favorecernos en María* [...].

Más adelante veremos cómo esta idea de *que el original es sólo uno pese a la multiplicidad de imágenes* se hace carne en la sociedad potosina, siempre afecta a la pirotecnia barroca que inventa todo tipo de composiciones, pues allí nace una Virgen de advocación múltiple como otrora nació la Virgen-Cerro.

Aguilar en su sermón abandona la comparación de María con Jerusalén y la multiplicidad de sus imágenes, para referirse a su esencia, y de una manera sorpresiva dice: *Y es, que por altas providencias Divinas, oculta María Santísima en los arcanos del entendimiento Divino, ni favorecía por sí misma ni era venerada en su persona* [...]. Y luego justifica la multiplicidad de advocaciones diciendo: *Assi pues, para que al nacer, ni extrañe ella lo que ha dejado de favorecer, ni el hombre lo que ha dejado de venerar, multiplíquense imágenes favorables, al paso que veneradas.* Es como una compensa-

▶ Fig. 12. Nuestra Señora de Guadalupe con donantes indígenas. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Hacia 1800. Museo Nacional de Arte. La Paz, Bolivia.

ción que el hombre da a María, multiplicando su culto, cuando naciendo humana abandona la mente de Dios [27].

El sermón de José Aguilar explica, muy oscuramente, las razones de la veneración a María, propicia la diversidad de imágenes, justifica la riqueza y calla la intervención humana, por lo que esta pieza oratoria es una buena muestra del tortuoso camino barroco que lleva a la contemplación de lo extraordinario. Si uno contempla a la Virgen de Guadalupe de Sucre y escucha el sermón de Aguilar, queda asombrado ante la pirotecnia conceptual de su palabra y suspenso ante la belleza de la imagen.

De esta Virgen de Guadalupe se hicieron muchas copias, siendo la más notable la ya citada del Museo Nacional de Arte de La Paz, donde la imagen está rodeada de las banderas reales y tiene una serie de armas que nos indica que estamos en los turbulentos años que precedieron a la independencia; al pie hay dos indios tarabuqueños, vestidos a su usanza, él junto a su ganado y ella hilando (fig. 12).

◀ Fig. 13. Virgen de iconografía múltiple. Atribuido a Miguel Gaspar de Berrío. Óleo sobre lienzo. 1706 - 1762. Museo Fernández Blanco. Buenos Aires, Argentina.

La virgen de iconografía múltiple

A la dispersión de la imagen de María que se representa a través de múltiples advocaciones, se opone la reconstitución de la imagen única que muestra a la Virgen reuniendo en sí a todas estas. Este hecho, que modernamente parece razonable y aun necesario, no se dio en ninguna parte del mundo católico y tuvo que ser Potosí, ciudad llena de sorpresas, el lugar donde se crea esta Virgen de iconografía múltiple que engloba en sí todo lo que María representa para el mundo andino. No olvidemos que en Potosí es donde se da forma a la teoría cosmológica de Platón en la portada de la iglesia de San Lorenzo; allí también se construye un santuario que trata de reproducir lo que fue el Templo de Salomón; y allí nace la iconografía de la Virgen-Cerro.

En el Museo Fernández Blanco de Buenos Aires hay un lienzo, acertadamente atribuido al pintor potosino Miguel Gaspar de Berrío, que representa a la Virgen coronada por la Trinidad con diversos atributos (fig. 13); junto a ella están San Francisco, Santo Domingo, San Juan de Dios y San José. Es la Virgen de Copacabana con la cesta de palomas, lleva los escapularios del Carmen y La Merced, tiene en sus manos un rosario y una daga sobre el pecho que la identifica con la Dolorosa, y finalmente emerge del Cerro de Potosí. Todas estas características hacen que esta imagen incluya en sí las siguientes seis advocaciones: Copacabana, Virgen del Rosario, Virgen de la Merced, Virgen del Carmen, Dolorosa y Virgen-Cerro.

Es una imagen bella y serena, con una dignidad no perturbada por los múltiples atributos. El lienzo es de excepcional calidad y no es el único, pues se han encontrado dos más con las mismas características: una tabla popular en una colección particular de la ciudad de Sucre y un pequeño cobre en el Museo de la Casa de la Moneda (Potosí). Estos tres ejemplos testifican que existió la devoción a una imagen que reunía varias advocaciones, que infelizmente no pervivió.

Las innovaciones iconográficas que aparecen en Potosí nos hablan de una sociedad populosa llena de intelectuales, lo que se manifiesta en historiadores como Arzáns de Orsúa y Vela, teóricos como Juan Vásquez, quien en 1650 escribe un opúsculo defendiendo a Galileo. Por allí pasaron José de Acosta, Blas Valera, así como Antonio y Diego León Pinelo, y allí trabajó el metalurgista Alonso Barba. Estos son unos cuantos de los muchos escritores cuyo pensamiento influyó para que los artistas se atrevieran a innovaciones como las citadas, todas las cuales son únicas en su género.

El indígena ante el problema de la muerte

¿Cómo insertar al indígena en el teatro barroco de la muerte? Es algo que se dio en muy escasa medida. En el mundo andino el culto a los antepasados suponía la conservación del cuerpo momificado que era tratado como un objeto sagrado, se hacían sacrificios a los muertos y periódicamente se repetían los ritos funerarios. Nada más opuesto a esta costumbre que el enterramiento cristiano que implicaba la descomposición del cuerpo. Por ello en el Collao los cadáveres eran robados de los cementerios de las iglesias y llevados a los chullpares, práctica que Toledo prohibió expresamente. Pensar en que las riquezas se abandonan con la muerte, era paradójico en un mundo donde los muertos llevaban consigo todo su ajuar. Por todo ello no extraña que los indígenas estén escasamente representados en las *Postrimerías* que, copiadas de grabados las más de las veces, nos dan la visión europea de la muerte.

► Páginas siguientes:
Fig. 14. La Muerte con inclusión de elementos idolátricos e indígenas. Anónimo. Óleo sobre lienzo. 1739. Iglesia de Caquiaviri.La Paz, Bolivia.

La muerte es el primer paso que espera al hombre al final de su vida, luego de ella viene el Juicio, y después la Gloria o el Infierno. Estos cuatro pasos, que se conocen con el nombre de *Postrimerías*, fueron representados desde los primeros tiempos en aquellos espacios destinados a adoctrinar indios. Sobre esta temática Bitti pintó unos murales en 1583, para la Capilla de Indios que los jesuitas tenían en Cusco. Guaman Poma nos dice al respecto: *Y en cada yglesia ayga un juicio pintado. Allí muestre la venida del señor al juycio, el cielo y el mundo y las penas del ynfierno* [28]. Guaman Poma no nos da su versión gráfica del Juicio pero sí la del Infierno, con la boca de Leviatán como tema principal, respondiendo así a la iconografía medieval que pervive en las iglesias de indios hasta el siglo XVIII.

Las dos series más importantes sobre las *Postrimerías* están en las iglesias de Caquiaviri y Carabuco, ambas en el departamento de La Paz (Bolivia). La serie de Caquiaviri, fechada en 1739, es de autor anónimo; esta presenta los cuatro pasos últimos del hombre, más un lienzo dedicado al *Reinado del Anticristo*. En la mayoría de estos cuadros están representados los indígenas: así en el *Juicio Final* hay un cacique al centro de la composición junto a un ángel que lo conduce al cielo; y en el *Reinado del Anticristo* hay indígenas entre quienes lo adoran [29].

El cuadro de la muerte, con gran sentido barroco, está concebido como un espejo, pues a cuanto ocurre en el lado derecho donde están los bienaventurados que suben al cielo, corresponde exactamente el lado izquierdo donde se ubican los pecadores que van al infierno. Tiene un eje central con un cadáver en putrefacción y sobre él está la muerte pisando los despojos de reyes, papas, caballeros e incas pues, junto a la corona papal y real, vemos un *uncu* o túnica incaica. La muerte es doble, pues *mata* con azucenas a los justos y con fuego a los pecadores. En la muerte del justo están presentes las siete virtudes; y, en contraposición, el pecador (fig. 14) tiene a su lado los siete pecados capitales representados por los respectivos animales, entre los que figura la idolatría a través de una pareja de indios, con la vestimenta propia de la zona de Pacajes, adorando a un macho cabrío, imagen del demonio según la concepción de los españoles. Al pie, podemos ver un *qero*, un jarro con chicha y hojas de coca, que son claras señales de antiguos ritos. Junto al lecho del pecador también están los demonios y, encima del que representa la ira en forma de *otorongo*, hay un demonio volante brindando con un *qero*, insinuando así que la chicha es la bebida de los demonios y los *qeros* la vajilla infernal. El demonio de Caquiaviri recuerda el dibujo de Guaman Poma de Ayala que muestra al Inca en el Inti Raymi y sobre él un demonio que ofrece chicha en un *qero* al dios Sol. Completan la serie los cuadros de la *Gloria* y el *Infierno* (fig. 17).

También en Carabuco, pueblo de indios collas que se encuentra en la ribera del lago Titicaca, tenemos la relación del *qero* con la idolatría. Se trata de otra serie de las *Postrimerías*. En la parte alta del lienzo del *Infierno* se muestra la predicación, la penitencia y la muerte, y al centro está representado el pecado de idolatría: una escena de danza y dos mujeres que adoran a un demonio ofreciéndole chicha en sendos *qeros*. La escena recuerda el Taqui Oncoy, aunque el lienzo fue pintado por encargo del cura Joseph de Arellano años después, en 1684, cuando este movimiento había desaparecido. Sin embargo, quedaron prácticas idolátricas relacionadas con la danza, el consumo de chicha y el uso de los *qeros*. El autor de la pintura es el maestro Joseph López de los Ríos, quien consigna su nombre en uno de los lienzos (fig. 15).

El hecho que la serie esté destinada a la extirpación de las prácticas idolátricas no impide que al pie de esta, en varios recuadros, figure la vida de Tunupa, dios de la

PERESA
EMBIDIA
CVLA
YRA
Todo, ya lo he perdido ya no ai Remedio
Soberbia
Avaricia
Luxuria
Mundo.
De monio
Carne
de decir,
leer

14

región, que, identificado con San Bartolomé y considerado como *santo*, tenía vía libre para figurar en la iconografía cristiana. Su caso es similar al de Illapa.

Todo esto muestra cómo en el tratamiento de los antiguos dioses hay tolerancia, pero no en los rituales o en los actos de idolatría que son castigados.

Los caciques

La lengua y las costumbres del mundo indígena pervivieron, no así la estructura mental a la que se le superpusieron elementos extraños y perturbadores[30]. La lengua se mantuvo dada la gran desproporción entre hispanoparlantes y habitantes de habla quechua o aimara, y resultó mucho más práctico para los conquistadores hacer que los doctrineros aprendieran las lenguas indígenas que intentar una castellanización de la población nativa. Esta estaba adscrita a las doctrinas respectivas y, al ocupar el *hábitat* primigenio, se mantuvieron costumbres y tradiciones. El traslado de indígenas a las ciudades para servir en la mita u otros sitios de trabajo se hacía ubicándolos en rancheríos, o barrios de indios, separados de la población criolla y española, lo que también fue favorable para la continuidad de su cultura.

Diferente es el caso de la religión que supuestamente era común a ambas *repúblicas*, la de indios y la de españoles, pero esta pretendida uniformidad de creencias implicaba la erradicación de los antiguos dioses y rituales, paso obligado para la cristianización, tal como la entendía la mentalidad intransigente de la Europa que se decía moderna.

En el siglo XVI, la inestabilidad política debida al levantamiento de Manco II así como a las luchas entre conquistadores, no permitió encarar el problema religioso en profundidad, pues la ayuda indígena era indispensable a los españoles, no sólo en sus guerras sino como fuerza de trabajo y como conocimiento del territorio. Esta circunstancia impidió que en los primeros tiempos tuviera lugar una extirpación dura. El problema se plantea después del Concilio de 1584, cuando se reconoce *que estos indios están tan idólatras como en un principio*.

La percepción que pudieron tener los indígenas de su realidad política, incluida una presunta participación en el gobierno a través de los sucesores de la dinastía incaica,

▲ Fig. 15. El infierno (detalle). José López de los Rios. Óleo sobre lienzo. 1684. Iglesia de Carabuco. La Paz, Bolivia. El demonio vestido de indio recibe la ofrenda en unos qeros de mano de dos mujeres.

▶ Fig. 16. Procesión del Corpus Christi (detalle). Anónimo. Óleo sobre lienzo. 1674-1680. Museo de Arte Religioso. Cusco.

abortó con la muerte de Tupac Amaru I. Quedó, sin embargo, latente la utopía de volver al incario. Es un problema que el gobierno español encara paulatinamente quitando fuerza a los caciques, hecho que aparentemente se resuelve en el siglo XVIII con los castigos impuestos después del fracaso de la rebelión de 1781.

Si bien la población india mantiene las costumbres y algunas expresiones propias de su cultura, son los caciques (fig. 16) los depositarios de las tradiciones, sobre todo después de que se recluye a los hechiceros, pues ellos eran quienes tenían a su cargo la continuidad del antiguo culto prehispánico. Acertadamente dice Millones que *La pieza clave para el mantenimiento de la religiosidad aborigen fue el curaca* [31]. Los caciques eran los únicos que podían asumir el papel de conservadores, más o menos solapados, de los valores indios. La alianza de muchos de ellos con los conquistadores y la franca ayuda que les prestan, los convierte en piezas indispensables del sistema colonial. Se puede citar en los primeros tiempos la actitud de Aymoro, cacique de los yamparaes de Chuquisaca, quien dejó vacío todo un pueblo para entregarlo a los españoles y la de Juan Guarachi de los quillacas, quien ayuda con dinero, tropas y bastimentos a las fuerzas del rey en contra de Gonzalo Pizarro [32].

La ayuda que prestaron los caciques del Collao a los conquistadores puede tener varias explicaciones: estos fueron el apoyo y formaron parte del consejo de Huascar, por lo tanto no debieron ver con malos ojos a quienes dieron muerte a Atahualpa. Por otra parte, los españoles eran pocos y no podían sostener el sistema sin la ayuda indígena. Es posible que los caciques del sur, a quienes no pudo pasar desapercibido este hecho, pensaran reconstituir de alguna manera sus antiguos señoríos y que, poco contentos con la dominación inca, quisieran sacar provecho de la caída del Imperio. Finalmente, ellos estaban muy conscientes de la derrota de Manco II (1534) y tuvieron que reconocer el fracaso del movimiento del Taqui Onqoy (1565). Estos hechos explican la prudencia con que se manejan los señores del sur en el eje Cusco-Potosí.

16

La perspicacia y astucia de las autoridades españolas, tanto del virrey Toledo como de sus asesores, como es el caso de Matienzo, hicieron que se planteara un programa a largo plazo que fue debilitando las prerrogativas de los señores indios. A los caciques no se les permitió usar andas y, muy excepcionalmente, se dejó en sus manos armas españolas. Las contribuciones pecuniarias y en bastimentos que brindaron en un principio, esperando una recompensa que nunca llegó, dejó exhaustas las arcas de muchos de ellos y sólo algunos, por medio del comercio, mantuvieron su rique-

AY, DE MI, QVE ARDIENDO QVEDO. AY, QVE NO PVEDEN SACARME. AY, QVÈ DOL
AY, QUE NO ESPERO ALIVIARME. AY, QVÈ PUDE, Y YA NO PUEDO. AY, QVE NO AY

▲ Fig. 17. El Infierno con la ilustración de los siete pecados capitales. Anónimo. Óleo sobre lienzo. 1739. Iglesia de Caquiaviri. La Paz, Bolivia.

za. Por último, la mita fue socavando la fuerza humana haciendo cada vez más distante la posibilidad de una rebelión. En la primera década del siglo XVII todas las posibles esperanzas estaban perdidas; es entonces que la cultura india se sumerge y los caciques, usando el *uncu* incaico sobre el traje español, son el símbolo de un mestizaje formal que se apropia de todo: vestimenta, decoración de las iglesias, pinturas, etc. Los planteamientos políticos se convierten en historia y son las *Dinastías de los Incas*, pintadas innumerables veces, las que reflejan el nostálgico deseo de volver hacia un estado sino totalmente indio, al menos compartido.

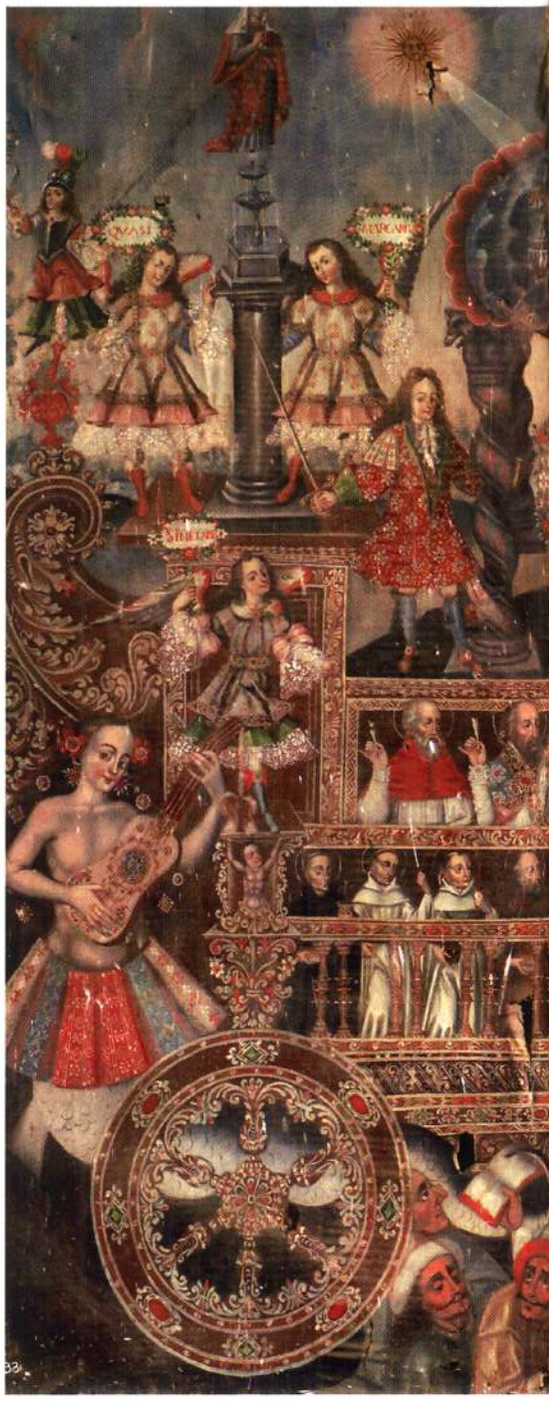
Los Guarachi y su patrimonio pictórico

Uno de los cacicazgos más importantes del Collasuyo fue el de la familia Guarachi en sus dos ramas, la de Quillacas, al sur de Bolivia, y la de Pacajes, en el departamento de la Paz (fig. 19). El testamento de Gabriel Fernández Guarachi, cacique de Machaca la Chica de los pacajes, fechado en Potosí el año de 1673 [33], nos permite conocer su cuantiosa fortuna. Era dueño de siete haciendas, varias casas en Oruro, La Paz y Potosí, viñedos en Moquegua y comerciaba con vino transportándolo hasta Potosí mediante los camélidos que poseía, mil quinientos según su testamento, y finalmente más de dieciocho caciques le debían dinero. Al morir dejó encomendada la construcción de la iglesia a su sucesor José Fernández Guarachi. En el testamento de este último, fechado en 1734, se describe su residencia y bienes personales, entre los cuales se mencionan varios importantes lienzos, entre ellos uno del *Inca con su Coya*; el retrato del padre del cacique, Pedro Guarachi; la *Virgen de Copacabana* y la *Virgen de Pomata*; un cuadro que representaba *La batalla contra los Urus*, que probablemente rememora el levantamiento de Chacamarca de 1718; y, finalmente, *Un lienzo grande con los reyes incas y españoles*.

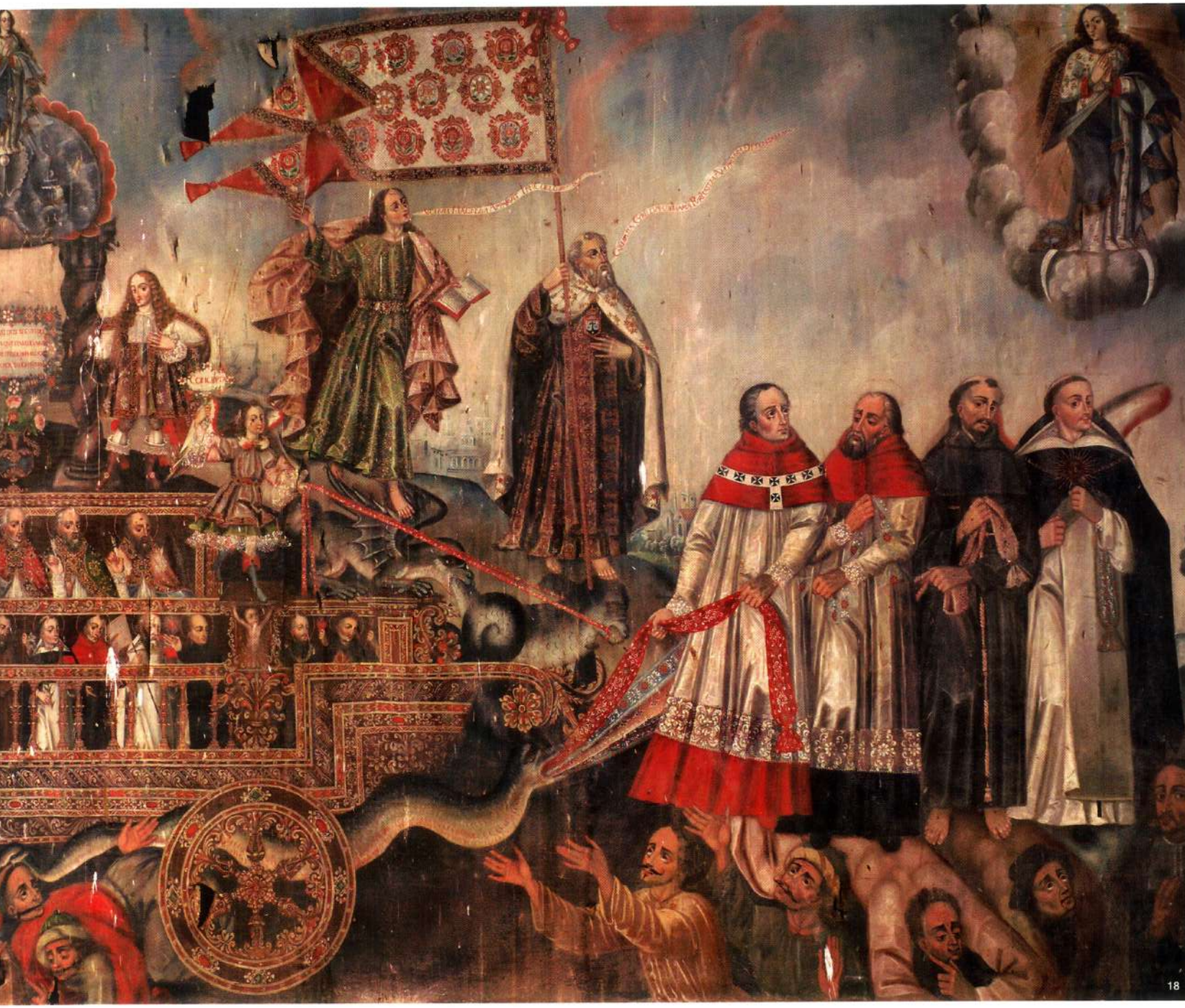
En una colección particular de La Paz existe un lienzo representando al *Inca con su Coya* [34], que recuerda el mencionado en el testamento de Guarachi; las figuras son de tamaño natural y el Inca ostenta la *mascaipacha*. No ha sido posible identificar el lienzo de la *Dinastía incaica* descrito, en cambio hay dos lienzos del siglo XIX sobre el mismo tema, que fueron mandados pintar por la familia Guarachi. El primero se encuentra en una colección particular de Lima, y el segundo, mutilado, en el Museo de Brooklyn en Nueva York [35]; en ellos están representados los doce incas, incluyendo a Atahualpa. En la leyenda se hace referencia al origen de los indios mencionando los cuatro períodos de la humanidad primigenia y al fundador de la familia Guarachi en los siguientes términos:

> *Efigies de los Ingas o Reyes del Perú con su origen y serie. Algunos historiadores ponen antes de estos señores Ingas quatro Edades en que florecieron quatro Famos. capitanes el 1° Huari Viracocha Runa casado con Mama Huarmi* [...]. *Otros cuentan por sus nombres desde el Diluvio hasta el primer Inga ciento y quatro Reyes noticia de sus Quipos o Anales escritos o Firmados con ñudos en hilos de varios colores. Uno de ellos el mejor (sic) por su grandeza y azañas fue APO GUARACHI antecedente (sic) de los Ingas. Dominó desde el desaguadero hasta Charcas tuvo su Palacio en Hatun Quillacas.*

Es muy significativa la mención de los ciento cuatro reyes anteriores a los incas, lista que figura en el libro de Montesinos, manuscrito inédito cuando el cuadro se pintó. Según este lienzo uno de los reyes anteriores a los incas es Apu Guarachi. En un manuscrito fechado en 1806 existente en el Archivo de la Universidad de La Paz [35], José Fernández Guarachi presenta los méritos de su familia y dice que Apu



▲ Fig. 18. El Triunfo de María. Juan Ramos. Óleo sobre lienzo. 1703. Iglesia de Jesús de Machaca. La Paz, Bolivia. Bajo el carro, la *culpa* en forma de sirena. A la izquierda, en la parte baja, el cacique Gabriel Guarachi.



18

Guarachi *fue señor absoluto de todas estas provincias independientes y antecedente al dominio de los Incas Grandes,* que *A la aparición del primer Inga Manco Capac en Paucartambo, Apo Guarache envió a dos hijos suyos, Copatiti y Llanquetiti* [...] *habiéndose vuelto al pueblo de Hatun-Quillacas y Asanaques donde tuvo su palacio el dicho Apo Guarache* [36].

Esta parte del manuscrito concuerda con la lectura del lienzo que habla del Palacio de Hatun Quillacas y de Apu Guarachi como anterior a los incas. Tan gran concordancia y el estilo del cuadro nos hacen pensar que este lienzo recoge parte del testimonio presentado por los Guarachi al rey de España.

Por lo expuesto se ve que los Guarachi mantenían viva la costumbre de poseer una pintura con la *Dinastía Incaica*, a la cual se consideraban ligados no sólo por suponer que su familia era más antigua que los propios incas, sino por lazos de sangre a través

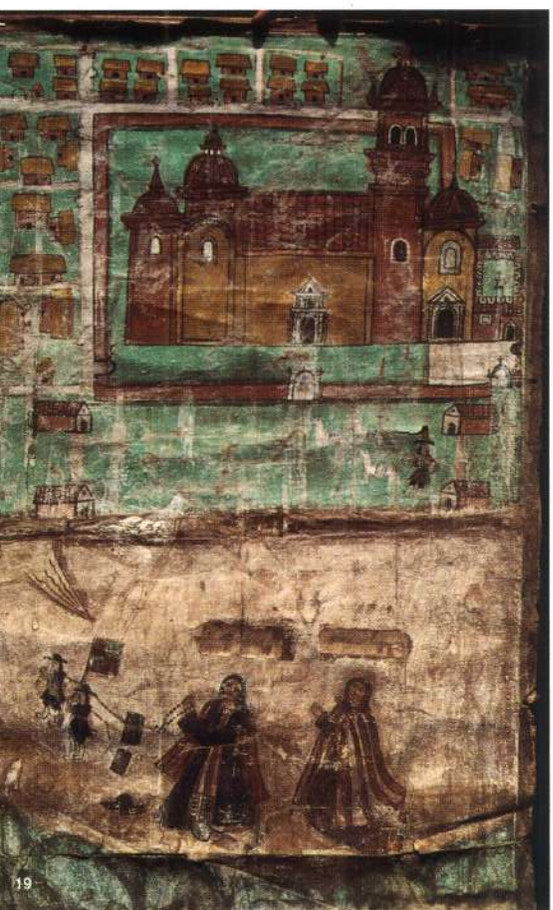
de tres siglos de virreinato, pues se autotitulan descendientes de *Capac Yupanqui, Viracocha Inca, Maita Capac y demás monarcas del Cuzco*.

Además de la pinacoteca que los Guarachi tenían en su residencia, fueron donantes de los dos grandes lienzos del presbiterio de la iglesia de Jesús de Machaca, junto con el cura Juan Antonio de Mogrovejo, que fueron pintados por Juan Ramos el año de 1703. El retrato del cacique Gabriel Guarachi está en el cuadro que representa el *Triunfo de María* defendido por la monarquía española y las diferentes órdenes religiosas (fig.18) [37].

El sentido mesiánico en los Siñani y Pumacahua. La huella de Tupac Amaru

En el siglo XVIII el cacique Agustín Siñani decora la iglesia de Carabuco, pueblo situado a orillas del lago Titicaca. De los Siñani queda esta obra más la portada de su casa, tallada en piedra y decorada en estilo *barroco mestizo*, que tiene en el dintel una cruz, dos conchas de Santiago y leones rampantes flanqueando la corona real. El tema de la corona y la cruz es característico en las casas de los caciques del Collao, a diferencia de las casas de los caciques cusqueños que muestran la *mascaypacha*. Ejemplo de esto último es la casa de Tupac Sinchi Roca en Maras [38]. Es importante señalar la ostentación que hacían los caciques de su catolicismo, actitud propia de cristianos nuevos en una sociedad poseedora de una religiosiodad intransigente.

La alegoría que Agustín Siñani hace pintar en Carabuco [39], tanto en el coro como en el baptisterio de la iglesia, es datable hacia 1781, fecha en que este cacique pierde la vida defendiendo Sorata, pueblo de su jurisdicción, frente a las tropas de Andrés Amaru. La ideología de los caciques está expresada en esta alegoría (fig. 20) que muestra en su parte central dos figuras mitológicas: Hércules y Apolo en el episodio en que el héroe consulta a Apolo si debe o no matar a su hermano, el rey Euristeo, y asumir el poder. El oráculo aconseja a Hércules respetar la autoridad de Euristeo y dedicar sus esfuerzos al mejoramiento espiritual; es por ello que se le considera como el modelo del caballero cristiano. Esta escena va relacionada con otra existente en el baptisterio, donde el cacique y su mujer acompañan al emperador, hincado ante el Papa; esto supone que la alianza de los caciques con el rey es valedera siempre y cuando éste se sujete a la autoridad de la Iglesia. Estamos pues ante el compromiso de los caciques con la corona española en tanto ésta sea la defensora de la fe.



Finalmente, en el mismo baptisterio se encuentra la representación dieciochesca del bautizo de Fernando Siñani, primer cacique cristiano de la familia. La pintura es del siglo XVIII y tiene la misma factura popular de las otras. Testifica el valor del compromiso cristiano que algunos caciques asumieron después de la conquista. El cacique viste un lujoso *uncu* adornado con *tocapus*, a la manera incaica, y lleva el sol en el pecho.

◀ Fig. 19. El cacique Guarachi y su mujer orando frente al pueblo de Machaca. Pintura popular en libro de música. Anónimo. Paradero desconocido.

▶ Fig. 20. Alegoría que muestra a Hércules y Apolo, junto a San Jorge y San Miguel. Anónimo. Hacia 1781. Coro de la iglesia de Carabuco. La Paz, Bolivia.

Conviene recordar que a los lados de la escena que muestra a Apolo con Hércules están dos santos: San Jorge y San Miguel. Tanto Apolo como Hércules son dioses sauráctonos; Apolo, como dios del sol y de la luz, mata a un lagarto, y Hércules da muerte a la Hidra de Lerna que es un dragón con siete cabezas. En Carabuco los cuatro personajes, dos mitológicos y dos cristianos, se caracterizan por dar muerte a saurios que representan al demonio y a las tinieblas; no olvidemos que en los Andes, según Gonzales Holguín, dragón se traducía como *amaro*, razón por la que no debe descartarse que el mural de Carabuco aluda al triunfo, o por lo menos a la lucha, contra Tupac Amaru. Siñani se enfrentó a las tropas de este último y murió en la batalla. La pared del coro de la iglesia de Carabuco se había caído en 1768 y por esos años se inicia su reconstrucción con la participación personal del cacique; no sabemos cuándo se concluyó ni cuándo se realizó el mural, pero debió ser hacia 1780, con la participación de los Siñani quienes quisieron conmemorar el hecho. El mural de Carabuco recuerda por su simbología los que mandó pintar Pumacahua en Chincheros, con el puma venciendo al dragón, en una composición también relacionada con la antigüedad clásica, pues Pumacahua coloca junto al dragón la frase del César: *Vine, vide, vinci.*

Mateo Pumacahua fue en 1781 otro cacique defensor de la causa real. Era como los Siñani afecto a la alegoría, característica de los caciques educados en los colegios de jesuitas donde se les daba una formación humanista y se les inculcaba, junto a los prin-

cipios cristianos, la fidelidad a la corona. Pumacahua manda pintar un importante mural en la iglesia de su pueblo, Chincheros, representando la batalla y la consiguiente victoria, obtenida sobre las tropas de Tupac Amaru. El mural hace par con otro donde se muestra al cacique orante agradeciendo el éxito a la patrona del pueblo, la Virgen de Monserrat. En esto Pumacahua sigue una tradición familiar, pues en 1693, cuando Francisco Chihuantito pinta a la Virgen de Monserrat, coloca en uno de los costados a la iglesia con su atrio más la plaza, y en esta última al cacique con su familia [40].

En la pintura mural que nos ocupa Pumacahua coloca, al centro de la composición, los animales que lo identificaban tanto a él (el puma) como a su enemigo, Tupac Amaru (el dragón) (fig. 21). Pumacahua repite este símbolo, lo que indica que pese a su acendrado hispanismo no puede olvidar al animal totémico que su nombre representa. La otra pintura, donde el cacique de Chincheros muestra al puma venciendo al dragón, se conserva en Urquillos, capilla de la que fue mecenas. Este importante lienzo presenta no sólo la victoria del caudillo sobre Tupac Amaru, sino toda su ideología antes de que los tiempos amargaran su ánimo y le mostraran el error de su elección [41].

El motivo central del lienzo de Urquillos, que se guarda en la recolección franciscana, es el león y la sierpe, y alrededor hay escenas alusivas a la vida de Pumacahua (fig. 23). La composición tiene un eje central en el que está la Porciúncula (aparición de la Virgen y Jesús a San Francisco), la Virgen de los Ángeles patrocinante del convento de Urquillos y debajo San Miguel luchando contra las fuerzas infernales personificadas por un dragón (Amaru). El arcángel es ayudado por el león (Pumacahua) de manera que la antinomia Pumacahua-Amaru, simbolizada por el león y la sierpe, está en un contexto religioso. Al lado de la Virgen de los Ángeles se ha colocado al obispo del Cusco, Moscoso y Peralta, muy involucrado con la rebelión; y, junto a San Miguel, los retratos del Papa y del rey Carlos IV, reiterando el pacto entre los caciques y la monarquía española. Debajo de las advocaciones patronales y de las autoridades, se encuentra el pueblo de Urquillos con una leyenda que dice: *La milagrosa y prodigiosa Na.S.Sta.Maria de los Angeles de la Porciuncula venerada en el Conv.To de Urquillos*. El lienzo fue pintado poco después de 1781.

La composición tiene tres cenefas horizontales de carácter devocional y familiar; en la superior hay dos escenas de la vida de San Francisco de Asís en el lado izquierdo, y en el derecho está la donante, que es una monja, presumiblemente Ignacia

▲ Fig. 21. La batalla entre las tropas de Pumacahua y Tupac Amaru (detalle). Temple seco sobre pared de adobe. Anónimo. Después de 1780. Iglesia de Chincheros. Cusco. Al centro de la composición, hoy parcialmente perdida, figura el puma luchando contra el dragón.

▶ Fig. 22. La Virgen de Monserrat. Francisco Chihuantito. Óleo sobre lienzo. 1693. Iglesia de Chincheros. Cusco. Detalle que muestra al cacique y su familia en la plaza de Chincheros.

hija de Pumacahua [42]. A continuación hay un recuadro donde se ven los barcos que trajeron de España la imagen titular. En la segunda cenefa hay varios milagros: Cristo muestra a San Francisco enfermo, una sala de armas, escena que quizás alude a la misión militar de Pumacahua; en otro recuadro hay una mujer india frente al Niño Jesús (¿Juliana, esposa de Pumacahua?) y, en la parte baja, escenas con los milagros realizados por la Virgen en el pueblo de Urquillos y la batalla en que las tropas de Pumacahua vencen a Tupac Amaru. Finalmente está la familia de Pumacahua orante.

Este lienzo, similar al mural de Chincheros (batalla y familia orante con la Virgen) evidencia el sentido mesiánico de la lucha de 1781. La relación de los episodios bélicos con la Virgen y la Vida de San Francisco muestran cómo la fidelidad al rey y el cristianismo estaban relacionados a través de la propaganda visual de su tiempo. Desde el siglo XVII numerosos lienzos representan al rey de España defendiendo a la Eucaristía o la Inmaculada, como puede verse en las iglesias de Guaqui y Jesús de Machaca. Guarachi, cacique de Machaca, retratado como donante en el *Triunfo de María*, asume igualmente esta posición, otro tanto ocurre con Agustín Siñani, pues ambos se involucran con el rey y el Papa, como lo hace Pumacahua en el lienzo de Urquillos.

Hay otro aspecto que relaciona la alegoría de Carabuco con las pinturas que encarga Pumacahua. El cacique de Chincheros se presenta como el puma vencedor de Tupac Amaru personificado por el dragón; en Carabuco, Hércules y Apolo, como dioses de la luz, matan al lagarto y al dragón. Esta escena se complementa con las imágenes de San Jorge y San Miguel, Santos vencedores de saurios, pintados al lado de Hércules y Apolo. El paralelo mitológico-cristiano es tan evidente como el paralelismo cristiano indígena.

En la capilla del pueblo de Tinta, llamada Ntra. Sra. de los Dolores, y que está ubicada al lado de la iglesia principal, existía un importante lienzo que relata un milagro relacionado con la última batalla de Tupac Amaru. Este muestra al pueblo de Tinta rodeado por los fortines que mandó hacer el mariscal José de Valle, secundado por Pumacahua, para resguardarse de las tropas insurgentes. Al centro de la composición, cruzando la plaza con dirección a la iglesia, está la Virgen María llevando de la mano a un hombre vestido según la moda del siglo XVIII. La leyenda del cuadro dice:

22

LA MILAGROSA, Y PRODIGIOSA N.ª S. S.ta M
de Porciuncula Venerada en el Com

de los Angeles
Urquillos

◀ Páginas anteriores:
Fig. 23. La Porciúncula. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Después de 1781. Recolección de Urquillos. Cusco. Milagros de la Virgen en favor de Pumacahua. En la parte baja la batalla con las tropas de Tupac Amaru.

◀ Fig. 24a. El pueblo de Tinta y el milagro de la Virgen a José Illatinta. Anónimo. Óleo sobre lienzo. 1792. Paradero desconocido.

▶ Fig. 24b. Detalle. Virgen María llevando de la mano a José Illatinta en la plaza austral de Tinta.

> *...prodigio obrado por esta Santísima Señora a vista de mas de 12 mil personas que concurrieron en el castigo de 75 aliados del Casique José Gabriel Tupa Amaro. Fue pasado por las armas entre estos Josep Illatinta pero la piedad de María Santísima despues de muerto hizo se levantase y siguiese por entre las gentes sin ser visto* [...] *Murió a los dose años despues en el mismo dia en que lo abalearon y se enterró en el mismo que sus compañeros se sepultaron* [...] *año de 1792.*

El lienzo que fue pintado años después del suceso muestra, además del milagro, a un grupo de reos vigilados por los soldados del rey, uno de los cuales se confiesa. La opinión popular suponía que el reo ubicado en primer plano era el retrato de Tupac Amaru. El cuadro, que lamentablemente fue robado, muestra cómo la ayuda divina también se dispensó a los rebeldes [43] (figs. 24a y b).

Los donantes y la fiesta del Corpus Christi

Los Pumacahua, Guarachi y Siñani fueron donantes, y con ellos muchos más. Cabe recordar a los caciques de Tinta que contratan a un pintor español tan acreditado como Marcos Ribera para que pinte la serie de la vida de San Juan Bautista (hacia 1660); pero la serie más significativa es la del *Corpus Christi* del Cusco, minuciosamente estudiada por Carolyn Dean [44]. Al referirse a los caciques cusqueños, la autora menciona disfrazados, pero a mi juicio disfraz es lo que encubre una identidad, no lo que la manifiesta, y en el caso de la serie del *Corpus* lo que desean los caciques representados es mostrarse como señores descendientes de los incas, asumiendo así su realidad. Este hecho no pasa desapercibido a Dean, quien nos dice: *El significado bicultural de su vestimenta* [de los caciques] *les permitió encarnar la alteralidad, no como una referencia nostálgica a un pasado irrecuperable, sino como un medio de construir una nueva identidad.* Es una afirmación acertada, pues creemos que todo andino sabe que debe asumir su realidad, tanto ayer como hoy, y no puede negarse a esa alteralidad que lleva dentro (fig. 25).

El último cuadro, con el obispo Mollinedo entrando en la Catedral, representa una escena real, en tanto que los lienzos de los caciques junto a los carros con los santos de

sus parroquias son un documento idealizado, creado para la posteridad. Sabemos que los carros se copiaron de unas estampas de José Caudi, posiblemente llevadas al Cusco por el obispo Mollinedo [45]. Los retratos de los caciques, enaltecidos por los vistosos carros, corresponden a la visión que tenían de sí mismos, asumiendo la realidad bicultural que vivían, y con la que querían mostrarse a través del tiempo. Seguramente las pinturas se hicieron con la aquiescencia del propio obispo, que participa del conjunto.

Los donantes de la serie del *Corpus* son varios, y todos ellos mestizos e indios, lo que no impide que la sociedad representada sea pluricultural, ya que incluye a blancos y negros. Queda, sin embargo, un punto por considerar en cuanto a la procedencia étnica de los retratados: ¿cómo es posible que en el Cusco, donde estaban todos los descendientes de los incas, se representara en primer plano una tropa de cañaris, sus enemigos tradicionales? Pienso que los cusqueños no lo hubieran permitido, ni los españoles –incluido el obispo– hubieran cometido semejante afrenta [46].

Hagamos una nueva lectura de la escena: los personajes en cuestión visten túnicas de raso en delicados colores salmón y celeste, llevan sobre la cabeza una vincha con una luna creciente, y sobre ella blancas plumas; finalmente, portan arcabuces que disparan delante de la Virgen. La luna facilita su identificación con los cañaris: *Encontramos una confirmación de su identidad étnica en las insignias que algunos de sus integrantes llevan en el tocado. Por lo menos tres de ellos lucen lunas crecientes de plata en*

24b

sus vinchas [47]. Si nos atenemos a la iconografía de Guaman Poma, los que llevan lunas en su tocado son los collas, pero no creo que se trate ni de collas ni de cañaris, sino de ángeles arcabuceros. La luna en la vincha de los danzantes representa a María, pues los ángeles guerreros son los que luchan contra el demonio ante la Virgen Apocalíptica. El niño que va delante del conjunto de danzantes con casco y armadura es San Miguel, quien aún hoy preside todas las danzas de ángeles y al que puede verse en las diferentes series pictóricas. En el lienzo del Cusco ello parece confirmarse si consideramos que en 1750 los indígenas de Lima se rebelaron aprovechando los arcabuces que les dieron para la procesión a la que asistían vestidos de ángeles. Es cierto que se trata de ángeles sin alas, al igual que los que acompañan al Niño Jesús en el altar de la puerta de la Compañía. Las series de ángeles tienen un abanderado que también está presente en el cuadro del Cusco. Finalmente, los arcabuceros del gran cuadro del *Corpus* nos recuerdan al ángel con tocado de plumas de la iglesia de Chincheros [48].

Para concluir diremos que no se sabe con certeza si la serie del *Corpus* fue pintada para la parroquia de Santa Ana. En todo caso, parece extraño que jesuitas, mercedarios, dominicos y agustinos, hayan encomendado lienzos destinados a una iglesia de indios y lo más probable es que la serie originalmente tuviera otro destino, pasando luego a una parroquia, como ocurrió con muchos bienes eclesiásticos que fueron vendidos y rematados, o simplemente donados a feligresías pobres después de la expulsión de los jesuitas y de la independencia, cuando tuvo lugar la dispersión de una buena parte de los bienes eclesiásticos.

Las consideraciones que aquí se hacen sobre la serie del *Corpus*, proponen una lectura diferente según la cual los lienzos fueron pintados para que nosotros los veamos tal como los protagonistas deseaban ser vistos. Si bien estos cuadros muestran una realidad tangible con espectadores multiétnicos, calles balconadas e iglesias bien identificadas, también muestran a esos hombres que asumen su biculturalidad *como un medio de construir una nueva identidad*. Ellos se visten con los signos del incario, como lo harían años después los caciques rebeldes como Pumacahua, Tupac Amaru y Tupac Catari, a quienes se acusa precisamente de haberse vestido como incas.

◀ Fig. 25. Procesión del *Corpus Christi* (retorno a la Catedral). Atribuido a Basilio de Santa Cruz Pumacallao. Óleo sobre lienzo. Tercer cuarto S. XVII. Museo de la Catedral del Cusco.

NOTAS

1. Ramos Gavilán 1976: 154.
2. Egaña 1974, tomo VI: 688.
3. Ramos Gavilán 1976.
4. Vargas Ugarte 1956, tomo I: 309. Noticia tomada del libro *Historia Universal de la Primitiva y Milagrosa Imagen de Na. Sa. de Guadalupe de Fr. Francisco de San José*, publicado en Madrid en 1743 (caps. XXVI y XXVII).
5. Ramos Gavilán *op. cit.*
6. Calancha 1972a: 139.
7. Ramos Gavilán 1988: 234.
8. Meléndez, vol. I: 620, citado en Gisbert 1980: 83.
9. Mesa y Gisbert 1977: 72.
10. Mesa y Gisbert 1997: 363 ss.
11. Estabridis 2002: 39. El grabado en colección particular que representa a la Virgen de Pomata mide 20.5 x 16.5 cm. y el del Museo de La Paz con la Virgen coronada por la Trinidad mide 26.5 x 21 cm., mientras que la Virgen en su retablo en el mismo museo mide 31 x 24.5 cm. Esta última carece de orla.
12. Chacón 1973: 167.
13. Estabridis 2002: figs. 46, 47 y 50.
14. *Ibid.*: 106.
15. Huerta 1950.
16. Málaga 1997: 61 ss.
17. En el libro de fábrica Zamácola escribe: *los indios y los mestizos jamás han hecho obra ninguna por su miseria y ociosidad a que se han visto reducidos* (Gutiérrez 1997: 43).
18. Mesa y Gisbert 1982, tomo I: 153 ss.
19. El texto original dice: *Emblemata Evangelica ad XII signa celestia totidem ani mensis accommodata:... quibus Churistus Homines, qui astris, ad distinguenda tantum tempora initio à Deo (ut est Gen.I) conditis idolatricum cultum presbiterant; per has ipsas creaturas ad unius homnium Creatoris cultum revocat, regnum celeste mystice ob oculos ponit.*
20. Gisbert 1980: 86, 1999: 127 y 128.
21. *Ibidem.*
22. Seoane y Eichman 1993.
23. Herzberg 1986.
24. Ocaña 1969: 168 ss.
25. Aguilar 1722-24, Sermón II: 28-48.
26. *Ibidem.*
27. Francisco Stastny trata del tema y nos dice: *No eran éstos tampoco conceptos restringidos a eruditos círculos teológicos. La exaltación mariana y su aproximación a la persona divina era el sentir general de la gente* (Stastny 1982: 153).
28. Mesa y Gisbert 1974: 45.
29. Gisbert 1999: figs. 79 y 118b.
30. Respecto al cambio de mentalidades después de la conquista véase Gruzinsky 1991: 186 ss.
31. Millones 1987: 175.
32. Este hecho se consigna en un documento existente en el Archivo Nacional de Bolivia (Sucre). Aguilar 1563 DXXIII, según ficha de Gunnar Mendoza.
33. Archivo de la Universidad Mayor de San Andrés. Folios sueltos. Testamento fechado en agosto de 1734.
34. Reproducido en Gisbert 1992: 120.
35. Aquel de la colección particular de Lima, que está completo y con texto incluido, se reproduce en Gisbert 1980: fig 125.
36. Aguirre 1978: 131 ss.
37. Mesa y Gisbert 1977: 88-89, Gisbert 1992: 58 y 55.
38. Gisbert 1980: fig 201.
39. Gisbert y Mesa 1997: 54 ss.
40. Mesa y Gisbert 1982, tomo I: 174; Flores, Kuon y Samanez 1993: 121 y 250; Gisbert 1980: 214 ss.
41. Luego de servir al rey y en las postrimerías de su vida, Pumacahua se unió a la rebelión de 1814 encabezada por Angulo; fue apresado por los españoles y ejecutado. Entre los cargos que se le imputaban estaba el de querer coronarse como Inca. Varios testigos responden afirmativamente a la pregunta *Preguntado si sabe que el referido Brigadier Pumacahua deseoso de que lo coronasen por Emperador Inca vistió el traje de tal y se tituló Marqués del Perú* (Cornejo 1952: 155 ss).
42. Rojas 1984: 49 ss.
43. Gisbert 1980: 210.
44. Dean 2003.
45. Gisbert 1987: 236. También hay que considerar, como advierte Dean que los grabados de los carros de Caudi fueron publicados en la obra de Juan Bautista Valda. Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción (Valencia 1663).
46. Dean (2003: 161 ss.) afirma que se trata de cañaris.
47. *Ibid.*: 163.
48. Algunos autores, como Mujica Pinilla (1992: 297), apoyaron la tesis de que se trata de indígenas que asisten a la procesión vestidos como ángeles.

► Página siguiente:
Fig. 1. *Español con India Serrana, producen mestizo* (detalle). Anónimo. Lienzo remitido por el Virrey Amat al Rey Carlos III en 1770. Escuela andina. Museo Nacional de Antropología, Madrid. España.

Mestiza.

El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material

Scarlett O'Phelan Godoy

Que cosas ignora el que vive encerrado en el vientre de su patria, pues si llega a morir en ella sin experimentar ni reconocer las muchas provincias, distintas gentes, variedad de idiomas, diferencia de trajes... es lo mismo que si no hubiese nacido.

Gregorio de Cangas

La sociedad virreinal estuvo profundamente estratificada y las jerarquías se materializaron no solo a través de la actividad económica del individuo, de su grupo étnico de referencia, de sus cargos de poder, o del inmueble que habitaba, sino también y en forma determinante, a partir del vestido. La ropa iba acorde con la condición social del individuo y no es exagerado afirmar que éste podía ser identificado por su indumentaria [1]. En este sentido, el hábito *sí* hacía al monje (fig. 2).

Es claro que el carácter del vestuario tampoco era idéntico todos los días y en todas las circunstancias. Las reglas variaban de acuerdo a la ocasión y teniendo en cuenta si se iba a utilizar la prenda en un espacio público o en el ámbito privado. El modelo a copiar era, sin duda, el impuesto por la aristocracia. De allí que los sectores popula-

res urbanos tendieran a imitar la indumentaria de la elite, aunque la confección de su atuendo fuera distinta en la precisión del corte, lo mismo que en la calidad de la tela y profusión y valor de los accesorios. No obstante es oportuno destacar que este afán de imitación fue propio de las ciudades y tuvo solo una influencia marginal en las áreas rurales. La moda se configuró, por lo tanto, como un distintivo de la elite y de los centros urbanos, más que del campo [2]. Y es que, a diferencia del aislamiento de los poblados rurales, la ciudad propiciaba una proximidad e interacción entre los diferentes grupos sociales que eventualmente los integraba y hacía partícipes de los vaivenes de la moda [3].

A partir de estas premisas se está, de alguna manera, aceptando la teoría de la emulación, que mantiene que la moda se inicia en la clase alta y de allí se irradia a los sectores populares. Es decir, la clase baja consume o copia la moda impuesta por la elite, en un intento por *emular* a sus señores. Pero, vale la pena hacer la salvedad que este patrón de imitación se observa sobre todo en las ciudades. La teoría de la emulación tiene entonces ciertas limitaciones en el contexto de su aplicación. No obstante, hay que reconocer que es precisamente a partir de estas pautas teóricas, por ejemplo, que se ha explicado la expansión de la moda ocurrida en los siglos XVIII y XIX, aunque Fernand Braudel argumenta que los orígenes de la moda se remontan al siglo XIV europeo [4].

El periodo que comprende este trabajo va de 1650 a 1750, época conocida por los numerosos inventarios y cartas de dote en las cuales se describía con detalle y minuciosidad las prendas de vestir, siendo esta meticulosidad una característica propia del barroco [5]. Se puede afirmar que la moda que se inició a mediados del siglo XVII tuvo ecos hasta 1800, aunque habrá que precisar que para el siglo XVIII el consumo de telas y trajes no era exclusivo de los sectores privilegiados sino también, en cierta medida, de los sectores populares de las grandes ciudades. De allí que se afirme que el siglo XVIII marca el inicio de nuevos hábitos de consumo. En Francia –y probablemente también en España– fue precisamente en el siglo XVIII que las clases populares estuvieron por primera vez en condiciones de acumular ropa, en su afán por imitar los modelos de consumo establecidos por los sectores más acomodados [6].

Austeridad y severidad en el traje: siglos XVI y XVII

Cuando en 1556 Felipe II sucedió a Carlos V como Rey de España, la corte española fue tomada como ejemplo para el resto de Europa. Ya Carlos V había mostrado sus preferencias por el color negro en el vestir, tendencia que mantuvo, impuso y propagó su sucesor, Felipe II. Inclusive la corte francesa, con el rey Enrique II a la cabeza, adoptó el negro en la indumentaria y Enrique VIII de Inglaterra buscó los colores sombríos para su vestuario, antes que los luminosos. A pesar de entrar en guerra Inglaterra y España en la segunda mitad del siglo XVI, la influencia española en la moda persistió en plena Era Isabelina [7]. Y es que, la España de Felipe II era, a la sazón, el imperio más importante de Europa y sus alcances llegaban a establecer los cánones en la moda.

▲ Fig. 2. Serie del Corpus Christi. El obispo Mollinedo saliendo de la catedral. Anónimo. 1674-1680. Museo de Arte Religioso. Cusco.

▶ Fig. 3. Matrimonio de don Martín de Loyola con doña Beatriz Ñusta. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Beaterio de Copacabana. Lima.

Pero no solo el negro fue adoptado como color favorito por parte de la aristocracia europea, de España también provino y se difundió la *golilla o cuello alechugado* que es como se denominaba al adorno circular de finos pliegues que iba colocado en forma de rueda de molino alrededor del cuello [8]. Hay que destacar que la golilla era una marca de privilegio aristocrático y con el pasar del tiempo sus dimensiones fueron haciéndose cada vez mayores, cuanto mayor era la prominencia de quien la usaba, hasta llegar a provocar incomodidad. Las mujeres también la utilizaron bajo el nombre de *gorguera* para acentuar su estatus social, pero como signo de coquetería la modificaron con una abertura en el frente que les permitía lucir el cuello y hasta la entrada del pecho [9].

La moda, evidentemente, llegó a las colonias. Así, en el lienzo del Beaterio de Copacabana, Lima (fig. 3), que representa el matrimonio de Martín de Loyola y la ñusta Beatriz Clara Coya, aparecen en primer plano dos parejas. A la izquierda los novios, cuyo atuendo analizaremos más adelante, y a la derecha la hija de éstos, doña Ana María Coya de Loyola Inga y su consorte, don Juan Henríquez de Borja, quienes contraerían nupcias en 1622 [10]. Esta última pareja, paradójicamente, está vestida a la usanza del siglo XVI. El novio, Juan Henríquez, va íntegramente de negro y lleva el cuello de golilla y los calzones bombachos propios del siglo XVI, además de la capa con el emblema de la orden de Santiago. La novia tiene un discreto cuello de gorguera y las mangas acuchilladas que dejan ver una delicada blusa interior, por debajo de un ceñido jubón finamente bordado. Doña Ana María Coya, por lo tanto, una mestiza real, va ataviada completamente a la europea, haciendo gala de la moda propia de un siglo anterior al que realmente le corresponde, como si se tratara de equipararla a los conquistadores en una relación de equidad recreada por la pintura. No en vano se afirma que el traje contribuye a la construcción de una apariencia, de una imagen [11].

En contraposición don Martín de Loyola, suegro de Henríquez y quien desposara a la ñusta Beatriz Coya en 1572 [12], aparece con atuendo propio del siglo XVII. Lleva el calzón convertido en ceñido pantalón corto que le llega hasta la rodilla, un jubón o especie de casaca que da paso a las mangas acuchilladas que se empleaban en la moda tanto masculina como femenina, y un cuello postizo o *valona*, especie de delicada pechera en forma de babero confeccionada con primorosos encajes blancos [13]. Completan el atuendo unas finas medias de seda sostenidas por lazadas de cinta [14]. Es interesante destacar que la vestimenta ya no es de color negro, sino de suaves tonos ocres. Representar a Martín de Loyola con indumentaria del siglo XVII quizás sea el recurso utilizado para incidir en la prolongación de la unión de un español y una ñusta en los siglos venideros, como mecanismo para reforzar la alianza y la colaboración entre la elite peninsular y la nobleza indígena.

En la copia de este óleo que se encuentra en el Museo Pedro de Osma, Lima, tanto las mangas acuchilladas como el pantalón que conforman el vestuario de don Martín de Loyola, dan la impresión de estar bordados con hilos de oro. Vale recordar que aunque desde la Edad Media hubo serios intentos por regular el exceso de lujo que llevaba a la ostentación, tan propia del barroco, prohibiendo bordar el vestuario con hilos de oro y plata o aplicarles pedrería, la medida tuvo un efecto restringido. La Pragmática de 1723 insistió en este asunto, pero sin tener éxito [15]. El limitado alcance de estos decretos explica la extensa presencia de prendas de vestir guarnecidas de oro y plata (fig. 4) que aparecen consistentemente entre la ropa incluida en los inventarios de los testamentos consultados: faldellines de brocado con franjas de oro, faldellines de persiana con franjas de plata, chalecos o chupas de tisú de oro, chupas ojaladas de plata, faldas o sayas de dorado con sobrepuestas de plata, sayas de montar con franjas de plata, entre otros [16].

A mediados del siglo XVII el rey Felipe IV mantenía aún el color negro como señal de elegancia en traje, capa y sombrero, mientras que la corte francesa ya había optado por una vestimenta de colores brillantes y llamativos [17]. El afrancesamiento llegaría a España en el siglo XVIII, con el ascenso al poder de la dinastía de los borbones. Así, el auge de la moda francesa en la península y sus colonias se atribuye a la invasión de aristócratas franceses llegados con la corte de Felipe V [18]. No hay que olvidar que la esencia de la moda es la mutabilidad y sin los caprichos de la moda el traje se habría mantenido sin variaciones, el único cambio habría sido, probablemente, el género de tela empleado en su confección [19]. Pero en el siglo XVIII en Francia, la moda estaba lejos de ser estática y esta versatilidad en el vestido fue rápidamente asimilada por la Casa de Borbón.

Del recato a la impudicia*: la moda del siglo XVIII*

Con el cambio de dinastía se introducen los denominados *trajes de corte* conformados, en el caso del atuendo femenino, por la saya del siglo anterior –falda con pliegues acolchados que ahora podía llevarse hasta media pierna o prolongarse hasta los tobillos– a lo que se agrega el jubón, pero modificándose algunas de sus características: las mangas se llevan a medio brazo, el escote se vuelve redondeado dejando al descubierto el cuello y el pecho favoreciendo, de esta manera, el uso de collares (fig. 5). Se entiende entonces que Concorlorcorvo se escandalizara de que la nueva moda adoptada por las grandes señoras *descubre sus brazos hasta el codo y su garganta y pecho hasta manifestar el principio en que se deposita nuestro primer alimento* [20]. Precisamente, debido a los pronunciados escotes se recurrirá a mantas, mantillas y rebozos –que en el siglo anterior con la moda de

◀ Fig. 4. Virgen de la Nieve con bordadores de adornos en oro y plata. Anónimo. S. XVIII. Museo de Osma. Lima.

los cuellos altos y las mangas largas habían sido menos demandados– con la finalidad de cubrir los escotes impuestos por los nuevos diseños. También se tratará de prolongar el largo de la manga a partir de blondas y encajes cuya intención era cubrir el antebrazo, en un afán de decoro.

El manto merece un párrafo aparte. De origen árabe, fue una pieza fundamental en la indumentaria tanto femenina como masculina y además, en el siglo XVIII se transformó en un implemento del vestido característico tanto en el mundo ibérico como en la América española. Así, el manto puede ser considerado una pieza clave dentro del juego de las apariencias, tan acorde con el barroco [21]. Poseía un carácter enigmático cuando era largo, opaco y se utilizaba para ocultar el rostro, y se le imprimía un toque sutil cuando era más bien transparente aportando de esta manera una dosis de misterio. El viajero francés Amadeo Frezier describe ampliamente, en 1713, los rebozos, mantos y mantillas utilizadas por las mujeres del virreinato peruano. En sus palabras,

> *en las regiones frías se cubren siempre con un rebozo, que no es otra cosa que un trozo de bayeta sin hechura* [...] *uno de cuyos picos cae en punta sobre los talones. Los suntuosos son de ricas telas cubiertos de cuatro o cinco hileras de puntillas anchas y rara vez finas. Por lo demás, sus vestidos de ceremonia son iguales que los de las españolas de Europa, es decir, el mantón de tafetán negro que las cubre de pies a cabeza. Para vestir mas modestamente se sirven de la mantilla en lugar del rebozo. Es una especie de mantón redondeado por la parte baja, de color oscuro y orillado de tafetán negro. Su atuendo de gala consiste en llevar manto de tafetán negro y saya, que es una falda cerrada de color pardo con florecillas, bajo la cual hay otra falda cerrada de tela de color, llamada pollera. Así vestidas van a las iglesias con paso grave, y el rostro velado, de manera que nunca se les ve mas que un ojo* [22] (fig. 6).

Al iniciarse el siglo XVIII el traje masculino dio un vuelco total cambiando las piezas principales que lo habían venido formando, aunque hay que admitir que en la segunda mitad del siglo XVII ya se habían incorporado elementos del corte militar que adquiriría posteriormente, al convertirse en un traje de tres piezas [23]. Así, se introduce el gabán, una especie de sobretodo que se usaba abierto en la parte delantera para lucir el chaleco o chupa adornado con botones de oro y plata, manteniéndose en uso el calzón ceñido hasta la rodilla. Si bien los hombres no usaban joyas –salvo sortijas–, los botones labrados a base de metales preciosos tuvieron gran importancia decorativa y se convirtieron en un símbolo de prestigio social. Los botones se hacían de seda, de pelo, de estambre, de cerda, de hilo de plata o bien de plata al martillo, con piedras falsas o de oro con esmeraldas [24]. Hubo también posibilidad de exhibirlos, cuando el vestuario masculino adoptó el redingote, que siendo una pieza de corte similar al gabán, llegaba a media pierna con abotonadura de arriba abajo [25]. En opi-

◀ Fig. 5. Doña Ana Antonia Teresa Delgadillo Sotomayor Bolívar, marquesa consorte de Villafuerte y heredera del marquesado de Sotomayor. Óleo anónimo, ca. 1700. Colección particular. Lima.

▶ Fig. 6. Mujeres luciendo mantillas (detalle). San Francisco en el cepo. Serie de la vida de San Francisco. S. XVIII. Museo Colonial de San Francisco. Santiago de Chile.

nión del viajero francés Frezier, los hombres que pudo observar en Lima *se visten hoy a la francesa pero, por lo general con trajes de seda con una extravagancia de colores vivos. Por una vanidad propia de su nación no quieren aceptar que han tomado esa moda de nosotros* [26]. En efecto, al extenderse la moda francesa, comenzaron paulatinamente a reemplazarse los materiales de fabricación por géneros de colores menos opacos, como el aceituna, encarnado, canelado, musgo, carmesí, azul.

Al abrir el siglo XVIII se introduce también el corbatín y la corbata. El corbatín, pieza inseparable de la corbata, era una especie de pañuelo corto que solo daba una vuelta al cuello y se ajustaba por detrás. La corbata, por otro lado, era un pañuelo largo de forma rectangular, que se anudaba sobre el corbatín y sus puntas se dejaban caer hasta mitad del pecho, sobre la chupa abierta formando varios pliegues [27]. La peluca fue otro de los grandes aportes de la moda francesa que pasó a España por la influencia de los Borbones. Aparentemente las pelucas podían ser llevadas por todas las clases sociales a excepción de los esclavos. Las de vestir siempre eran blancas y empolvadas con polvos de arroz o harina. Su importancia fue tal que se estimaba como desacato el presentarse a las ceremonias sin llevarla puesta [28].

Se puede decir que la primera mitad del siglo XVIII marca la desaparición de la austeridad en el traje debido al declive de la influencia española en la indumentaria y como resultado de la aparición de una conciencia del buen vestir. A través de los testamentos se percibe claramente una mayor riqueza y presunción en el arreglo personal. No solo las cantidades de prendas de vestir aumentaron en esta época, sino que los géneros empleados fueron más ricos y lujosos [29].

Testamentos y dotes

Una valiosa fuente para reconstruir el vestuario de la elite y plebe durante el barroco colonial, son los testamentos y las dotes, cuya documentación abunda en los archivos históricos. Los testamentos fueron suscritos tanto por la clase alta como por los sectores medios y populares. Los peninsulares y criollos testaban, pero también lo hacían, aunque en forma más modesta, los mestizos, indios y castas. Las dotes, por otro lado, fueron más exclusivas de las clases privilegiadas que estaban en condiciones de respaldar económicamente –con propiedades, esclavos, enseres y vestuario– a la hija que iba a contraer matrimonio. Tanto los inventarios incluidos en los testamentos, como las cartas de dote, nos ofrecen una aproximación a las cantidades de dinero que hombres y mujeres invertían en su apariencia personal, en un intento por hacer explícito su rango y adquirir prestigio [30].

A través de las dotes, por ejemplo, es posible observar que una prenda femenina propia del siglo XVIII como el faldellín o falda fruncida, podía costar 120 pesos si estaba guarnecida de encaje de chambergos, o 25 pesos si era más corriente. En forma similar, un rebozo o especie de chal grueso, podía costar 70 pesos si era de buena calidad y diseño, o solo ocho pesos si era llano. Igualmente un jubón de encajes de chambergos costaba 50 pesos, mientras que si era llano valía 12 [31]. Es decir, había prendas para ocasiones especiales, con adornos y bordados, y el mismo tipo de ropa pero de manufactura mucho más simple, se usaba cotidianamente o dentro de la casa (fig. 7). Ambas se incluían en el ajuar de la novia.

Los pañuelos de encajes parecen haber sido un accesorio de prestancia. Así los había de encajes nevados, a 40 pesos, y de encajes de chambergos, a 20 pesos. Ninguna dama que se preciara de serlo dejaba de llevar un pañuelo bordado [32]. De allí que

▼ Fig. 7. Españoles merendando, vistiendo trajes de uso cotidiano. Acuarela. S. XVIII. Colección Martínez de Compañón. Biblioteca Real. Madrid, España.

▶ Fig. 8. *Señora principal con su negra esclava.* Vicente Albán. Escuela quiteña. 1783. Museo de América. Madrid, España.

muchas mujeres de alcurnia se hicieran retratar con un pañuelo en la mano como signo de prestigio. Otro accesorio importante era el abanico. Los había de diferente precio, pero los más apreciados eran los de Nápoles, que se hallaban perfumados y tenían adornos de plata [33]. Se consideraba al abanico como *la segunda lengua del país*, en la medida que a partir de sus movimientos las damas que los manejaban daban a entender signos y códigos [34]. Su uso estuvo restringido a las mujeres adineradas que, como rasgo distintivo, se retrataron con ellos en la manos, o bien mostrándolos abiertos, o bien manteniéndolos cerrados. También aparecen en las dotes pañuelos de cabeza o paños de cabeza. Los más valiosos parecen haber sido los de encajes nuevos de cambray avaluados en 20 pesos, frente a los de encaje de palmitos, que tenían un costo de 12 pesos. Estos pañuelos envolvían la cabeza a modo de turbante y se les colocaba adornos en forma de flores o mariposas, constituyendo a veces, complicados aderezos.

Pero las dotes no solo se componían de propiedades, inmobiliario, enseres y ropa de cama y de vestir. También incluían esclavos. Así por ejemplo, Nicolasa de Alarcón y Manrique recibió como parte de su dote *una negra esclava llamada Isabel estimada en 400 pesos* [35]. Por otro lado, entre los bienes inventariados de doña Josefa de Losada y Agüero, en 1734, se incluyó *una negra esclava llamada Rosario* [36]. Parece haber sido parte de la imagen de una mujer acaudalada el preocuparse no solo de vestir bien,

sino también de cuidar que la esclava que la acompañara llevara puesta una indumentaria acorde al prestigio de su señora. El cuadro del Museo de América, Madrid, que representa *a una Sra. Principal con su esclava negra* (fig. 8), nos ilustra como el vestuario de la esclava era una extensión del estatus de su ama. La dama en cuestión –peninsular o criolla– está ataviada a la usanza del siglo XVIII. Lleva una saya en tonos rojos, más bien pálidos, que cuajada de puntillas blancas y doradas le cae hasta la mitad de la pierna. La camisa que acompaña a la saya –o falda engominada– es blanca, de manga corta –a diferencia del siglo anterior en que cubría por completo los brazos– y con encajes adornados con cintas doradas; está aprisionada por un corpiño que se inicia debajo del busto y el escote del diseño le permite lucir una gargantilla y collares que complementa con pendientes y un complicado aderezo en el peinado. El viajero francés Delaporte nos describe la elaboración de este tipo de tocados: *los cabellos los levantan y se hacen cinco o seis trenzas, que ocupan todo el ancho de su cabeza. Por allí pasan una aguja de oro un poco curva, que termina en dos puntas, y en cada una de ellas hay dos botones de diamante* [37]. En el caso concreto de la Sra. Principal del cuadro que se ha descrito, el peinado que luce está coronado con una diadema, cintas, horquillas, y punzones de oro y perlas que se denominaban *polizones* [38].

La esclava, por otro lado, si bien va descalza poniendo en evidencia su condición, tiene puesto un faldellín –por la caída de los pliegues– color canela de confección más sencilla pero igualmente listado con cintas blancas, al final del cual sobresalen los encajes del fuste o enagua. La camisa que completa el atuendo es blanca pero tiene una franja roja bordada en el pecho y el escote pronunciado le permite exhibir una gargantilla dorada y pendientes de perlas, accesorios que son complementados con un discreto aderezo en la cabeza. El vestido deja en claro que no se trata de una esclava de hacienda (fig. 9), sino de una de la ciudad y su atuendo indica que pertenece a una familia distinguida, de alcurnia. Y es que, en una sociedad rígidamente jerarquizada como la virreinal, el lujo operaba como un mecanismo que exteriorizaba el estatus personal y familiar [39], pudiendo incluir el entorno doméstico a los esclavos de servicio. La ropa de color blanco, utilizada consistentemente en camisas, enaguas y encajes, se había venido propagando durante el siglo XVII como símbolo de pulcritud –cuellos y puños eran blancos– y sus connotaciones de limpieza no sólo física sino también moral se mantuvieron en vigencia en el siglo XVIII, a pesar de que la moda se hizo más indecorosa [40].

Lo que es posible observar, a través de los testamentos, es que prendas de consumo español, como camisas con mangas de cambray, o camisas con mangas de bretaña, aparecen entre las pertenen-

9

▼ Fig. 9. *Negra de hacienda* con camisa de algodón. Acuarela. S. XVIII. Colección Martínez de Compañón. Biblioteca Real. Madrid, España.

▶ Fig. 10. Doña María Ramos Tito Atauche descendiente del gran emperador Huayna Capac, cacica de Mumipata. Colección particular.

10

cias de las testadoras indias, al lado de *anacos y llicllas*, prendas propias del vestuario indígena [41]. Más aún, entre las pertenencias inventariadas en el testamento de Asencia María, india principal y natural del pueblo de Paccho, Checras, se incluían medias de seda, *sayas*, faldellines guarnecidos, fajas, camisas, fustanes, jubones y lo único que delataba su grupo étnico de referencia eran *dos mantas serranas, una morada y otra azul* [42]. Esto no debe extrañar demasiado en la medida que los indios nobles estaban habilitados para vestir a la *usanza española* (fig. 10). Lo que quizás sorprenda es lo proclives que demostraron ser para hacer uso de este privilegio. Las indias del común, por el contrario, dan la impresión de haber sido más proclives a mantener su indumentaria nativa. Tal fue el caso de María Llacsa, cuyo inventario de bienes incluía dos pares de *topos* (*tupus*) grandes de plata y dos pares de tupus pequeños de plata [43]; o el caso de María de Robles, en cuyo inventario de bienes aparecían una *lliclla* de bayeta musgo de castilla, otra azul de bayeta de cuenca con fajas negras, y otras dos *llicllas* coloradas con puntas repujadas [44].

Pero, lo interesante es comprobar que hubo indias del común, como Elena de Hunco, natural de Jauja quien, de acuerdo a su testamento, contaba entre sus pertenencias con un faldellín de dama de nápoles, un jubón de nápoles, un jubón blanco de bretaña, un jubón de bayeta de castilla, una mantilla de bayeta de castilla morada nueva, una camisa con cuerpo de bretaña y mangas, un paño de cabeza guarnecido de encajes [45]. Esta evidencia puede llevar a varias explicaciones. Puede ser indicio que en el temprano siglo XVIII las indias que se trasladaron del interior del virreinato del Perú a la capital, adoptaron rápidamente el vestuario occidental, renunciando a su indumentaria de origen. Pero, poseer cuatro jubones también nos habla de una capacidad de consumo más alta que el término medio del poblador indígena, lo cuál podría entenderse si parte de las piezas inventariadas habían sido heredadas o, en todo caso, adquiridas de segunda mano, como se acostumbraba en la época [46].

Un elemento común entre las pertenencias inventariadas fue la notable presencia de joyas y la amplia variedad de las mismas. Las dotes otorgadas a mujeres casaderas de la nobleza dan cuenta de esta diversidad. Los recibos dotales mencionan diferentes clases de alhajas dentro de las que se incluían:

> *gargantillas o ahogadores, relicarios con sus cadenas, cintos, brazaletes, pulseras o manillas, relojes, anillos y sortijas, zarcillos o pendientes, aretes o polisones de orejas, petos o broches, diferentes flores, plumas, mariposas y tembleques para adorno de la cabeza, así como rosarios, hebillas para los pies y una serie de otros objetos* [47].

Las joyas fueron sin duda parte importante de la indumentaria de las mujeres de la elite, pero también fueron adoptadas extensamente por las mujeres de los sectores populares, ya que indefectiblemente aparecen listadas en los testamentos. Utilizar joyas no contribuyó exclusivamente al embellecimiento de la apariencia sino que, a partir de su riqueza y refinamiento, hacían explícita la categoría social y el nivel económico de quien las portaba [48]. Por lo tanto, tener una idea aproximada del precio de

Retratos de Dª Josepha y D.
thomas de valenzuela, los q se sacaron
en 10. de Junio. del año de 1756. siendo
la vna de edad, de 17a. y el otro de
hizo. de su mano Ignacio. de Val

◀ Fig. 11. San Juan de Dios y donantes mestizos (detalle). Doña Josepha y don Tomás de Valenzuela. 1756. Museo de Osma. Lima.

▼ Fig. 12. Corte de los cabellos. Laureano Dávila. Escuela quiteña. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Monasterio de Santa Rosa. Santiago de Chile.

las joyas que una persona lucía, daba un estimado de su capacidad adquisitiva (fig. 11). Tenemos que los zarcillos de perlas costaban en la primera mitad del siglo XVIII entre 35 y 50 pesos, los de coral 40 pesos, los de esmeraldas 150 pesos, los de perlas y diamantes 200 pesos, los guarnecidos en oro 200 pesos y los cuajados de diamantes podían llegar a 480 pesos [49]. Es posible constatar que hubo cierta predilección por las perlas, esmeraldas y diamantes aunque, una vez más, esmeraldas y diamantes eran auténticos en el caso de la elite y podía ser de fantasía –descritos como *de vidrio*– entre los sectores populares. Pero las joyas también eran para muchas mujeres una inversión, ya que las podían empeñar cuando tenían apuros económicos. Doña María Josepha Pacheco, por ejemplo, había empeñado en 1722, dos pares de zarcillos, uno de esmeraldas y perlas y el otro de coral, en 18 reales [50].

El impacto visual de ver circular por las calles a mujeres enjoyadas que pertenecían a distintos estratos sociales, es registrado por Gregorio de Cangas en su célebre *Descripción en diálogo de la ciudad de Lima*, afirmando que ellas

> *hacían gala de un lujo exagerado, todas tenían el prurito de ostentar una costosísima vestimenta. Desde la infancia* (fig. 12) *ya usaban encajes de los más finos y ricos, sortijas y otros adornos extraordinarios de piedras y perlas preciosas, principalmente en los pendientes, brazaletes, collares y sortijas, tan similar a los que se estilaba en la antigüedad francesa* [51].

Su opinión es valiosa en la medida que hay que recordar que la forma cómo la ropa se ve depende no solo del diseño, sino principalmente de cómo es percibida por quien la observa [52]. La inclinación de las mujeres por lucir joyas es corroborada por el viajero francés Delaporte quien, a mediados del siglo XVIII, expresaba que entre los accesorios más utilizados para embellecerse estaban

> *los collares de perlas, los brazaletes de diamantes y todo aquello que pueda dar brillo a los adornos es tan profuso en su persona, que toda mujer incluso sin clase, sin título, sin nobleza, muy rara vez sale de su casa sin llevar encima veinte mil escudos de pedrerías y otros adornos. Cada una, en su esfera, imita a aquellas de las clases más distinguidas, sin exceptuar a las mismas negras, que también quieren imitar a las grandes damas* [53].

Su opinión coincide con la de Frezier, quien años antes no había dudado en afirmar que en la ciudad de Lima

> *hombres y mujeres son igualmente dados a mostrarse magníficos en su atavío; las mujeres, no contentas con la riqueza de las más hermosas telas, las adornan a su manera con una prodigiosa cantidad de puntillas, y son insaciables con las perlas y las pedrerías, con los brazaletes, zarcillos y otros accesorios, que cuestan mucho y arruinan a los maridos y a los galanes. Hemos visto damas que llevaban sesenta mil pesos en joyas sobre su cuerpo, es decir, más de doscientas cuarenta mil libras* [54].

Las joyas son consideradas como uno de los índices mas precisos del grado de refinamiento de una sociedad y del nivel de su cultura y, en el caso del virreinato peruano y concretamente de la ciudad de Lima, se puede establecer –a partir de los finos diseños de las piezas descritas en los inventarios y plasmadas en el lienzo– que hubo un extraordinario desarrollo artístico y sensibilidad estética con relación a este tipo de accesorios del vestido, que impactó no solo sobre la elite –como era de esperarse– sino también en los sectores sociales menos favorecidos.

El vestido en las pinturas de castas

Los borbones demostraron tener particular predilección por la taxonomía. Se entiende entonces que enviaran sucesivas expediciones científicas durante el siglo XVIII con la finalidad de estudiar e ilustrar debidamente la flora y fauna de sus colonias hispanoamericanas. Era, sin duda, una manera de conocerlas mejor y, adicionalmente, de enterarse de sus recursos naturales. Pero su interés no quedó allí. También, aceptando el amplio mestizaje ocurrido en la América española, se sintieron motivados a plasmar en el lienzo las diferentes mezclas raciales que se habían producido en los dos siglos de dominación colonial. Los cuadros de castas, por lo tanto, tuvieron el propósito de mostrar al mundo la diversidad racial de sus territorios de ultramar y acentuar, de esta manera, su carácter de gran imperio. De allí que se afirme que la elaborada estratificación social a partir de castas fue un producto de la Ilustración, y que el mercado para las mencionadas pinturas estuvo restringido a los *ilustrados* residentes en la península [55]. Pero también, de alguna manera, hay que reconocer que estas representaciones evidenciaban que la rígida separación entre república de españoles y república de indios, impuesta por la legislación en el virreinato, operaba sólo en la teoría. Aceptar la diversidad racial implicaba entonces reconocer la existencia de un proceso de mestizaje que trascendía a las dos repúblicas. Era una nueva manera de aproximarse a la sociedad de aquella época. Además identificar y reconocer debidamente a las castas también respondía a un interés de carácter fiscal. En el caso concreto del Perú, la administración borbónica preparó y elevó para su aprobación un proyecto para extender el tributo a mestizos, zambos y mulatos [56]. Los cuadros de castas también ilustraban, por lo tanto, a los futuros contribuyentes.

Las colecciones de cuadros de castas se mandaron realizar para los dos grandes virreinatos: México y el Perú. No obstante, mientras en el caso de la Nueva España existen varias colecciones que ilustran su diversidad racial, en el caso del Perú se cuenta casi exclusivamente con los cuadros que ordenó pintar el virrey Amat. Algo más. Mientras en la mayoría de las colecciones mexicanas aparecen en el lienzo la pareja en cuestión y su vástago en un contexto que alude a su actividad económica o estilo de vida, en el caso peruano el único elemento que ayuda a diferenciarlos unos de otros,

▶ Fig. 13. Pareja de españoles. Anónimo. Lienzo remitido por el virrey Amat al rey Carlos III en 1770. Escuela andina. Museo Nacional de Antropología. Madrid, España.

aparte de los rasgos físicos y el color de la piel, es el vestido. Esto implica que a través de estas ilustraciones es posible tener una idea aproximada del tipo de indumentaria con que vestían los diferentes grupos sociales en el tardío período virreinal.

En un principio se tuvo la impresión de que las representaciones de los cuadros reproducían una visión idealizada de las castas. Lo recargado de las joyas en el atavío de los personajes, el aparente cuidado en el vestido, parecían no ser reales sino estar orientados ex profeso a crear una imagen ideal. Pero, la revisión de testamentos de criollos, indios y castas, demuestra –a través de los inventarios– que hubo en los diferentes grupos sociales una especial dedicación a la ropa y a la apariencia física. Claro está que en el caso de los grupos más pudientes se evidencia un despliegue mayor de accesorios lujosos pero, en todo caso, también ha habido intencionalidad de incorporar en el lienzo los implementos del atuendo particular de cada una de las castas representadas. Estos constituyen así una lectura interesante que conjuga estatus social y vestido. Con cierta razón se ha argumentado que los cuadros de castas tenían un carácter científico, más que un carácter artístico [57].

En la serie peruana el eje lo establece el hombre español, ya que –a diferencia de las series mexicanas–[58] ninguna española aparece representada. De las quince parejas mixtas de la serie de Amat, once están conformadas por un hombre español proce-

14

dente de la elite si usa peluca y de menor rango social si usa redecilla en el pelo. En este sentido la serie ilustra las transformaciones de indias y negras para convertirse en españolas (o no), pero nunca a la inversa. Se confirma, de esta manera, que la mezcla con español es el único camino que permite salir del engranaje de las castas y volver a un –por no decir el principal– tronco de origen. La mezcla con el español lleva a un progresivo ascenso social puesto que implica acercarse al tronco más prestigioso dentro de la jerarquía social [59].

Es posible observar en la colección de cuadros del virrey Amat, que en el caso de la pareja de españoles (fig. 13), descritos como *gente blanca*, ambos van vestidos a la usanza del siglo XVIII, con un fuerte acento afrancesado en el traje. El personaje femenino, además, lleva en las manos dos indicadores que ponen en evidencia la prominencia de su estatus social. Así, en la mano derecha luce un abanico abierto, mientras que en la izquierda lleva un pequeño pañuelo blanco entre los dedos. En cuanto al peinado, hacia la nuca se ha colocado cintas y en la frente luce punzones aparentemente incrustados con diamantes, que acompaña con pendientes de forma circular haciendo juego. Como único adorno en el cuello luce un collar de perlas de dos vueltas. El personaje masculino, por otro lado, viste chaleco y gabán en color carmesí con botones plateados, la manga guarnecida de encajes sobresale del sobretodo y en el cuello lleva anudada una discreta corbata. Una peluca empolva-

◀ Fig. 14. *Español. India Serrana o cafe[t]ada.* Produce Mestizo. Anónimo. Lienzo remitido por el virrey Amat al rey Carlos III en 1770. Escuela andina. Museo Nacional de Antropología. Madrid, España.

▼ Fig. 15. La décima Coya Mama Ocllo. *Nueva corónica y buen gobierno.* Guaman Poma, ca, 1615. Biblioteca Real de Copenhague. Dinamarca.

▶ Fig. 16. Mama Ocllo. Anónimo. Mediados del S. XVIII. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia. Lima.

15

16

da, propia del siglo XVIII y de evidente influencia francesa, completa el atuendo. Es interesante constatar que dentro de las colecciones de castas mexicanas no aparece una pareja equivalente a la de *gente blanca* que integra la colección peruana. Las colecciones mexicanas ilustran fundamentalmente parejas conformadas por individuos de diferente condición étnica y social.

Una representación que es común tanto a la colección peruana de los cuadros de castas, como a la mexicana, es el que corresponde a la unión de español e india, cuyo vástago es mestizo. En la colección del virrey Amat el español que aparece en el lienzo no lleva peluca empolvada sino una redecilla, haciendo notar, de esta manera, que no pertenece a la elite. Esto probablemente explicaría su unión con una india (fig. 14), ya que la aristocracia española y criolla era altamente endogámica. Nuestro personaje viste chaleco y gabán de color gris, debajo de los cuales deja entrever el puño de una camisa blanca de encaje con botones dorados. Lleva además una capa negra y en la mano derecha un *tupu* de plata en forma de flor, de regular dimensión, que ofrece a su pareja como resaltando con este gesto la condición étnica de ella. El *tupu* (fig. 16), una especie de alfiler con un disco ornamentado a modo de cabeza en uno de los extremos, se usaba para asegurar el manto –*lliclla*– que las indias se colocaban sobre los hombros. Su uso se remonta al período prehispánico, siendo ilustrado en la crónica de Guaman Poma al representar a Mama Ocllo Coya [60] (fig. 15). Es interesante constatar que este implemento no desapareció durante la colonia y su supervivencia como parte del atuendo indígena, puede haber llevado a que haya sido destacado en un primer plano del cuadro. El personaje femenino, por otro lado, es una india serrana que aparece con una colorida *lliclla* a rayas sin decoración en las franjas –sin *pallai*– que lleva sobre los hombros, la cual está tejida en tonos carmesí, azul y ocre, combinándose con una montera tejida en tonos similares. En el dedo anular de la mano derecha lleva un anillo de esmeralda y como única otra joya luce unos discretos aretes circulares. Tanto ella como su vástago mestizo llevan en el cuello rosarios. El que luce el niño tiene una pequeña medalla de oro o relicario, que así se convierte en objeto de lujo [61], además de ser una muestra de la religiosidad de la pareja, sobre todo teniendo en cuenta que la madre es india. La diferencia radica en que mientras en España los rosarios se llevaban enrollados alrededor del puño dejando ver la cruz y las medallas [62], en el cuadro al que se hace referencia los personajes lo llevan alrededor del cuello. Es interesante observar que en la colección peruana de las pinturas de castas, también llevan rosarios alrededor del cuello los vástagos mestizos, chinos y zambos; como poniendo énfasis en su condición cristiana. De acuerdo a los inventarios de la época, los rosarios podían ser manufacturados de plata, cristal, perlas, coral, cuentas azules, concha de perla etc. y aparecen inexorablemente entre los bienes inventa-

17

riados. Prácticamente no hay testamento donde no queden registrados. Claro que el precio de los mismos variaba de acuerdo al estatus social de quien los poseía. Por ejemplo, un rosario de perlas con cruz de diamantes podía costar 400 pesos, un rosario de oro con 92 castellanos de hechura de filigrana 368 pesos y un rosario de Jerusalén con su cruz y botones de perlas 110 pesos [63]. Pero los había, evidentemente, más modestos. Así, un rosario de Jerusalen con solo dos botones de perlas costaba 25 pesos y uno de cuentas de oro de filigrana 50 pesos [64].

En el caso de la colección de cuadros de castas mexicana que ilustra la unión de español con india –tomando como referencia la procedente de Breamore House, Londres– (fig. 17), el personaje masculino representa a un individuo que, a diferencia de la colección de Amat, parece provenir de la elite: lleva una frondosa peluca de bucles empolvados, corbata y corbatín, gabán y lo que parece ser un sombrero tricornio bajo el brazo. En el caso de la representación femenina, el carácter étnico de la indumentaria india se encuentra más diluido que en la colección peruana. El *huipil* (blusón-túnica) de la mujer, de suaves tonos pasteles, es bastante estilizado, lo mismo que el tocado que lleva en la cabeza, ambos ribeteados con encajes. En el cuello luce un delicado collar de perlas y cuentas de coral, que combina con unos sencillos pendientes. El hecho de que el atuendo en el caso de la pintura mexicana sea más elaborado y delicado que en el de la colección peruana, puede deberse a que se trata de la unión de un español o criollo de elite con una india de elite, aunque esto resulte un tanto extraño en la medida que este tipo de enlaces interétnicos entre la nobleza nativa y la peninsular ocurrieron sobre todo en los siglos XVI y temprano XVII. En el caso de la serie de castas mexicanas perteneciente al Museo de América, Madrid, la *españolización* del vestuario de la india es aún más pronunciada (fig. 18). Se le ha representado con una saya cuyos bordados geométricos recrean diseños indígenas, lleva además un corpiño en lugar del *huipil*, y lo único que parece tener una lejana inspiración nativa es el tocado blanco con que cubre su cabeza. Adorna el cuello con un collar de perlas de cinco vueltas y lleva en las orejas zarcillos de perlas y coral. La transmutación de su vestido es extrema, aludiendo probablemente al amplio mestizaje ocurrido en Nueva España o, en todo caso, a la extensa aculturación por parte de la elite indígena.

En el caso del cuadro del virrey Amat que ilustra la unión entre mestizos (fig. 19), la representación de la pareja refleja un modesto nivel de vida. Recordemos que el mestizo era el vástago producto de la unión de español con india. En el lienzo el personaje masculino va vestido con gran sobriedad: camisa blanca, gabán gris y una capa marrón. No lleva chaleco. La mestiza, por otro lado, viste una saya oscura de color indeterminado que acompaña con una manta de bayeta rosada, cuelga de su cuello un rosario que se pierde en el escote de la camisa, completando su atuendo con un aderezo en la cabeza a base de cintas y punzones que representan hojas y

flores. No lleva joyas. El vástago de la pareja va descalzo y con una fajilla azul y blanca al cinto, además de llevar también un rosario alrededor del cuello. Si nos atenemos al cuadro, la pareja de mestizos denota una extrema sencillez en el vestir, haciendo explícita una situación económica bastante precaria. Más humilde aún es la representación de la pareja compuesta por mestizo e india (fig. 20), cuya unión produce cholo. El mestizo, quien lleva unas tijeras en el bolsillo que denotan su actividad como sastre, viste un atuendo descuidado: camisa de algodón abierta adelante, casaca azul de aspecto gastado, capa color vicuña, el cabello de apariencia desordenada lo lleva recogido en la nuca. La india que lo acompaña viste una saya oscura y un jubón floreado con mangas recogidas, que cubre parcialmente con un rebozo blanco que le cae sobre el hombro izquierdo. Casi no lleva joyas, salvo unos diminutos aretes, y se adorna el cabello, que lleva suelto, con una cinta roja y un punzón en forma de flor. Se puede observar –tomando como punto de referencia la vestimenta– que como resultado de su convivencia cotidiana la india se ha *amestizado*, mimetizándose de esta manera con el estatus social y condición étnica de su pareja. Ha cambiado la *lliclla* y el *tupu* por un

◀ Fig. 17. *De español y de india produce mestizo.* Escuela mexicana, ca. 1725. Colección particular. Breamore House, Londres, Inglaterra.

▶ Fig. 18. *De español e india nace mestizo.* Andrés de Islas. Escuela mexicana. 1774. Museo de América. Madrid, España.

▶ Páginas siguientes:
Figs. 19, 20, 21, 22 y 23. Anónimo. Lienzos remitidos por el virrey Amat al rey Carlos III en 1770. Escuela andina. Museo Nacional de Antropología. Madrid, España.

rebozo. En ambos casos el mestizo da la impresión de carecer de recursos económicos y, aunque la mestiza del primer caso exterioriza con los accesorios de su ropa una mejor ubicación social que la india del segundo caso, la distancia entre ambas parejas no es demasiado evidente.

La estrechez económica con que se representa a los mestizos contrasta con el cuadro que ilustra la unión de negro con mulata y el vástago zambo (fig. 21), donde se puede observar que el negro va vestido austeramente aunque –a diferencia de los mestizos– lleva chaleco y gabán, pero no usa ni corbatín ni corbata, solamente una camisa blanca llana entreabierta. La mulata, por el contrario, viste una saya azul con múltiples puntillas en tonos rosa y blanco, además de un rebozo rosado que le cubre hombros y brazos. Como accesorios luce un collar de cuentas, pendientes aparentemente de perlas, una vincha con lazo y como aderezo lleva en la cabeza polizones en forma de flores. En contraposición con la india en el cuadro anteriormente descrito, la mulata luce joyas bastante más llamativas y un elaborado tocado. Su atuendo es ostensiblemente más colorido. El vestuario del negro –compuesto de chaleco y gabán– denuncia su calidad de liberto, lo cual puede ser corroborado por su unión con una mulata. No hay que olvidar que los negros libertos que ejercían como artesanos tenían posibilidades de alcanzar una posición económica aceptable. En México, por otro lado, los cuadros de castas consistentemente representan al negro en el oficio de cochero [65].

19

20

Siguiendo con el estudio de los cuadros que ilustran la unión de descendientes de africanos, está el lienzo que se refiere a la pareja conformada por mulato con india (fig. 22) que produce chino. La vestimenta con que se representa al personaje masculino –el mulato– ofrece sin duda un mejor aspecto que la indumentaria que llevan los mestizos de las ilustraciones previamente descritas. El chaleco y gabán que componen su atuendo dan la impresión de ser de brocado azul y blanco, aunque la camisa que se asoma por debajo es llana, probablemente confeccionada en algodón, y carece de encajes o adornos. Completa su vestimenta una capa color vicuña que cubre sus hombros.

▲ Fig. 19. *De mestizo y mestiza produce mestiza.*

▲ Fig. 20. *Mestizo con yndia producen cholo.*

▲ Fig. 21. *Negro con mulata producen sambo.*

▲ Fig. 22. *India con mulato producen chino.*

► Páginas siguientes:
Fig. 23. *Mulata con español producen quarteron de mulato.*

En la mano lleva un polizonte en forma de flor que ofrece a la india que lo acompaña, quien va ataviada en forma muy similar a la que aparece en el cuadro de la unión de español con india y el vástago mestizo.

Finalmente, en la pareja que representa al español con mulata (fig. 23), cuya unión da cuarterón de mulato, el personaje masculino viste redingote en color carmesí con botones plateados, sobre una camisa de seda blanca con corbata y puños de encaje. Lleva sobre los hombros una capa de corte militar en tono gris con galones dorados. El pelo lo sujeta con una redecilla, en lugar de llevar peluca, denotando de esta manera que no pertenece a la elite. La mulata que lo acompaña luce una fina camisa de encajes que le llega hasta el codo, a la que acompaña con un faldellín carmesí con puntillas blancas y cubre uno de sus hombros con un rebozo azul. En la cabeza lleva un pañuelo blanco a modo de vincha que complementa con un aderezo de flores azules. En el cuello luce un collar de cuentas de oro de dos vueltas, que combina con unos aretes también de oro. En definitiva, la mulata –como también señaláramos en el caso de los mulatos anteriormente citados– va bastante mejor ataviada que las indias y mestizas que aparecen en los otros lienzos que ilustran las castas.

Si tuviéramos que atenernos a la información que se filtra a través de los cuadros del virrey Amat, la impresión que se obtiene es que los españoles que se unieron a indias, mestizas y mulatas, siempre fueron de extracción media o baja, en la medida que absolutamente todos son ilustrados con la redecilla goyesca en el cabello y su vestimenta y accesorios son adecuados pero no lujosos. Por otro lado, las indias y mestizas parecen haber sido menos privilegiadas socialmente que las mulatas e, igualmente, los mestizos reflejan una extracción social más modesta que sus pares mulatos o, incluso, negros libertos. Se podría pensar, por lo tanto, que dentro de la pirámide social mulatos y mulatas ocuparon una mejor posición que mestizos e indios. Quizás de allí que hubiera mulatos que destacaron dentro del vireinato como el médico Valdéz, el músico de la Cadena y el pintor Gil de Castro. Claro que, en el caso de los indios y mestizos, aquellos que componían la nobleza

indígena, tuvieron mayores posibilidades de acceder a privilegios y ubicarse de forma favorable en la compleja estructura social del vireinato. No en vano pertenecían a la elite indígena y mientras más claramente pudieran demostrar que descendían de los incas, tenían mayores expectativas de lograr una mejor aceptación.

Indios nobles, rebeliones y la inversión del vestido

Los indios nobles –caciques, principales y sus descendientes– fueron tratados con deferencia en la colonia. Desde muy temprano se legisló que los indios nobles por derecho de sangre, quedaban libres de contribuir a las mitas y servicios personales y eran exonerados del tributo que pesaba sobre los indios del común. Adquirieron además una serie de privilegios –poder detentar escudos de armas, andar a caballo ensillado y enfrenado, vestir a la usanza española y portar armas ofensivas y defensivas– debido a su estatus como señores naturales [66].

Pero los caciques e indios nobles en general (fig. 24), no solo basaban la legitimidad de su estatus en su derecho de sangre o su descendencia de los incas. Era también importante que pudieran demostrar reiteradamente que eran buenos cristianos y que constituían un ejemplo vivo para sus comunidades de lo que significaba la piedad cristiana. Así, cuando preparaban su hoja de servicios o la de sus hijos para acceder a alguna posición civil o eclesiástica, era de suma importancia destacar entre sus méritos no solo sus complicados árboles genealógicos que los vinculaban al tronco principal de los incas, sino también su compromiso cristiano que se podía medir de acuerdo a las obras o donativos que hubieran realizado a favor de su parroquia, de una o varias cofradías, y del bienestar de su iglesia local.

24

Donantes indios y la representación de la identidad étnica

Dentro de este comportamiento que exteriorizaba su compromiso cristiano se encuadran los numerosos lienzos que hicieron pintar caciques del sur andino, en los cuales ellos aparecen en calidad de donantes. Así un célebre caso es el del cacique José Fernández Guarachi, quien realizó la construcción de la Iglesia de Jesús de Machaca. En 1706 se hizo pintar, en calidad de donante, en uno de los cuadros del baptisterio de la iglesia cuya edificación había financiado. Posteriormente, en 1720, y probablemente en reconocimiento a su generosidad cristiana, el mencionado cacique obtuvo, por cédula real, el título de Alcalde Mayor de los Cuatro Suyos, la legitimación de sus hijos, el uso de blasón y armas reales, casa de cadena, entre otros privilegios [67]. Siguiendo una línea de comportamiento similar, el cacique de Zurite, Cusco, donó a su iglesia frontales de plata en los cuales se hizo retratar con el siguiente texto en la leyenda: *Al lector cristiano se le demanda una Ave María por el devoto que dio este frontal, el cacique don Juan Suncu...1770* [68].

Es probable que el despliegue más impresionante de caciques donantes sea el compuesto por quince lienzos procedentes de la parroquia de Santa Ana, Cusco, que representan la famosa y colorida procesión del *Corpus Christi* (fig. 25), que se efectuaba anualmente en la ciudad imperial. Dentro de los cuadros se encuentra el que ilustra la presencia en el desfile del corregidor general Pérez, quien desempeñó el cargo de 1670-1676 [69]. En el extremo izquierdo del lienzo aparece una india donante, anciana, acompañada de dos niños indios, uno ubicado a su lado y el otro al extremo derecho del cuadro. La india –noble probablemente– lleva una *lliclla* color carmesí cruzada sobre el pecho con un *tupu* de oro, sobre la cual tiene puesta una manta negra que le cae por encima de los hombros. En la

▲ Fig. 24. Indio noble, donante (detalle). La Virgen Dolorosa. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Casa Lorca. Lima.

▶ Fig. 25. Serie del Corpus Christi. Detalle del desfile del Corregidor General Pérez. Anónimo. Colección 1670-1676. Museo de Arte Religioso. Cusco.

cabeza luce una montera tejida en tonos blanco y azul –tocado que aparentemente se difundió en el Cusco a mediados del siglo XVII–[70] y en uno de los dedos de las manos –que ha juntado en actitud de oración– luce un anillo de oro que da la impresión de llevar engastado un diamante. Los niños que la acompañan visten jubones marrones aparentemente de paño, con mangas acuchilladas que dejan asomar, en el caso del niño de la izquierda, una camisa blanca y llana. A pesar de ser privilegio de los indios nobles el poder vestirse a la usanza española, la india del lienzo ha escogido piezas del traje tradicional andino que resaltan su grupo étnico de procedencia: la *lliclla* y la montera tejidas en lana y manufacturadas en los obrajes locales.

Caso similar aunque no idéntico es el de la india –probablemente principal– que aparece como donante en la advocación de San Miguel Arcángel (fig. 26) que se encuentra en la capilla del Niño de Huanca ubicada en la Iglesia de San Pedro, Lima. A diferencia de la donante del Corpus cusqueño, que lleva montera, la india del lienzo que representa a San Miguel aparece cubriéndose la cabeza con una *uncuña* o manta tejida con franjas de colores bermellón y negro, que le cae sobre los hombros. La manta tiene como diseño a la altura de la sien un listado estrecho en tonos azul, amarillo, verde y rojo, seguido de una amplia franja negra donde han sido representados con bastante detalle dos papagayos rojos mirando hacia lados opuestos. Los papagayos son aves emblemáticas que aparecen en la iconografía virreinal vinculados a la nobleza indígena, como es el caso del lienzo que representa el matrimonio de Martín de Loyola con la ñusta Beatriz Clara Coya, donde un miembro femenino del séquito de la novia lleva en la mano un papagayo (fig. 27).

25

A diferencia de las donantes femeninas, los donantes masculinos parecen haberse sentido más inclinados a ser representados en atuendo español. Es interesante constatar, por ejemplo, que en lienzo que se refiere a la *Presentación de María al Templo* que se encuentra en el presbiterio de la iglesia de Tiahuanaco, en el Alto Perú, mientras el cacique de la parcialidad Urinsana (fig. 28), don Martín Pacci Pati, quien gobernara hasta 1649, va vestido a la española, su mujer cubre su cabeza con una *uncuña* en tonos negro y bermellón, que le cae sobre los hombros sobreponiéndose a una *lliclla* en los mismos tonos y diseño, que cruza sobre el pecho con un *tupu* de oro [71]. Igualmente en el caso de la iglesia Jerusalén de Potosí, en el lienzo *La Comunión de la Virgen*, fechado en 1671, el cacique don Miguel Huamán viste a la española e inclu-

26

27

28

◀ Fig. 26. Donante india (detalle). Cuadro de San Miguel Arcángel. Anónimo. S. XVII. Iglesia de San Pedro. Lima.

◀ Fig. 27. Matrimonio de don Martín de Loyola con doña Beatriz Ñusta (detalle). Óleo sobre lienzo. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Iglesia de La Compañía. Cusco.

◀ Fig. 28. Mujer del cacique don Martín Pacci pati (detalle). Presentación de María al Templo. Óleo sobre lienzo. S. XVII. Presbiterio de la Iglesia de Tiahuanaco. Bolivia.

▶ Fig. 29. Procesión del Corpus Christi (detalle). Parroquia del Hospital de los Naturales. 1674-1680. Museo de Arte Religioso, Cusco.

sive lleva un collar con el águila bicéfala de los Habsburgo, mientras su mujer se cubre la cabeza con una montera o turbante [72], de estilo muy similar al que se ha descrito para la donante india del cuadro del Corpus del Cusco. Esto implicaría que la nobleza india masculina –llámense caciques o principales– tendió a asimilar rápidamente la indumentaria de estilo español, quizás por tener que mantener un trato cotidiano con las autoridades peninsulares, o haber entrado tempranamente en negocios y transacciones con la elite peninsular y criolla. No olvidemos que los caciques más prominentes eran exitosos empresarios con inversiones en la producción de vinos, textiles, coca, jabón, pesquerías, además de conducir importantes empresas de arrieraje [73]. Por otro lado, al haber sido educados en colegios especiales para individuos de su rango, como eran el colegio de El Príncipe en Lima y el de San Borja en el Cusco, ambos regentados por los jesuitas [74], desde niños se les asimilaba a la cultura occidental y dentro de ella, a su moda. Mientras que en el caso de las indias nobles, apartadas del manejo de las empresas comerciales y de las instituciones educativas, hubo una mayor tendencia a preservar las piezas del vestido tradicional, sobre todo si residían en provincias un tanto apartadas de las grandes capitales. Además, hay que recordar que en muchas culturas, y porqué no en la andina, es tarea de la mujer el preservar y transmitir las tradiciones. No obstante, en algunas ocasiones especiales, como el desfile del *Corpus Christi*, los caciques participaban de la procesión ataviados con lujosos *uncus* estilizados confeccionados en seda (fig. 29), que complementaban con camisas cuyas mangas estaban ribeteadas con delicados encajes, y unas *mascaypachas* totalmente recreadas en relación a las originales usadas por el Inca [75]. Algunos caciques también se harían retratar en el siglo XVIII con los atributos propios del Inca, probablemente teniendo en cuenta el decreto real de 1691, ratificado en 1725, que señalaba que la nobleza indígena que pudiera demostrar, a través de complicadas genealogías, su descendencia de los incas, sería tratada con las mismas atribuciones y consideraciones que los hijosdalgos de Castilla [76].

Tupac Amaru: de chupa de tisú a uncu *incaico*

En efecto, en el siglo XVIII hubo varios indios nobles que consiguieron ser confirmados en su cargo como caciques y ser reconocidos como hijosdalgos de Castilla. Entre ellos estuvieron, por ejemplo, los Sahuaraura, los Choqueguanca, los Titu Atauchi, los Guambotupa [77], quienes llegaron a exhibir los escudos que hacían explícito su linaje. Hubo, sin embargo, otros caciques interinos que si bien pleitearon largamente en onerosos procesos judiciales para ser ratificados en su cargo y equiparados a la nobleza castellana, no consiguieron estos objetivos. Dentro de ellos se encontró el cacique de Pampamarca, Surimana y Tungasuca, en la provincia de Canas y Canchis (Tinta), don José Gabriel Tupac Amaru (fig. 30). A pesar de su viaje a Lima en 1777, no solo no consiguió que se le reconociera como a un descendiente de los incas, sino que tuvo que soportar –en su calidad de interino– el hecho que los corregidores lo removieran de su

cargo de cacique y colocaran en su lugar a un mestizo, desconociendo de esta manera la sucesión *por derecho de sangre*. Más adelante, el corregidor Antonio de Arriaga lo extorsionaría con el cobro de tributos y reparto, a lo que se sumó la inesperada demanda del alcabala a una nueva tasa de 6% con que fue hostigada su empresa de arrieraje en las aduanas por las que tuvo que transitar en su recorrido hacia el Alto Perú. Su antagonismo con Arriaga era claro, y la plataforma que crearon las reformas fiscales borbónicas al dar motivo de resentimiento a los diferentes sectores sociales del virreinato, favoreció una alianza incipiente entre criollos, mestizos, indios y negros, que se materializó en el estallido de la gran rebelión de 1780.

30

Así, la rebelión del cacique de Tinta, José Gabriel Tupac Amaru, se inició el 10 de noviembre, con un acto simbólico: la muerte del corregidor Antonio de Arriaga, que se llevó a cabo en la plaza central de Tungasuca y tuvo las características de un espectáculo público cuyo propósito era atemorizar a las autoridades peninsulares. Dentro de las descripciones que llevaron a cabo autoridades civiles y eclesiásticas sobre las acciones emprendidas por la rebelión, también se tocó el tema del vestido. Es más, sobre el atuendo adoptado por Tupac Amaru durante la gran rebelión existen informaciones contradictorias. El obispo de Cusco, Juan Manuel Moscoso informó, por un lado, en carta dirigida al visitador Areche, que cuando el cacique de Tinta hizo su ingreso a la plaza de Quiquijana, en Quispicanchis, vestía la ropa del malogrado corregidor Arriaga, *esto es un jaez muy costoso, volante y calzones de terciopelo negro y chupa de tisú y hebillas de oro, empuñando el mismo bastón que había usurpado*. Al entrar a la provincia de Lampa, por otro lado, un religioso agustino explicitó que Tupac Amaru llevaba puesto *un uncu o camiseta, encima un volante azul y un cabriolé del mismo color y en la cabeza una montera inglesa* (fig. 31) [78]. Es decir, al avanzar su campaña del Cusco hacia Puno, la indumentaria del líder rebelde había sufrido modificaciones.

Ensayemos algunas posibles explicaciones para tratar de entender esta aparente dualidad. Si en efecto, como manifestó el obispo Moscoso, Tupac Amaru tomó la decisión de vestir la ropa del corregidor Arriaga, debe tenerse en cuenta que lo hizo tan pronto estalló la sublevación. Bien puede haber sido esta su manera de demostrar que había capturado el poder y que con ello gozaba de las prerrogativas asignadas al extinto corregidor, la ropa le transmitía la fuerza política que había ostentado el difunto. Ahora gobernaba no solo sobre los indios sino también sobre los no-indios. Era legitimar, a través del vestido, su rebelión ante las autoridades peninsulares y la población blanca. Inclusive empuñar el bastón de mando del corregidor tenía un carácter jerárquico: era símbolo de autoridad. Su propósito de apelar a la identificación de *persona y prenda* respondía, entonces, al interés de hacer visible los alcances de su poder político [79]. Además, tampoco es que fuera inusual que los indios nobles vistieran a la española, como ha quedado demostrado en el caso de los caciques donantes. Pero ya en otro contexto, el de los cuadros retrato, tenemos el caso del cacique cusqueño Marcos Chiguantopa, quien se hizo plasmar en el lienzo vistiendo calzón y chupa de terciopelo negro (véase pág. 45), que en algo podría rememorar a la descripción del atuendo de Arriaga, si no fuera porque Chiguantopa complementó su traje con una camisa con mangas abuchonadas de finos encajes blancos.

En el transcurso de la gran rebelión, y sobre todo a nivel de las masas indígenas, la identificación de Tupac Amaru con la imagen del Inca fue tomando cuerpo. Su entrada a Lampa, provincia compuesta fundamentalmente por pobladores indios, también significaba su acceso al Alto Perú. El cacique debió sin duda entender la neurálgica importancia de este acontecimiento para garantizar la expansión de su rebelión. Dentro de este contexto vestir el *uncu* evidentemente reforzaba no sólo un acercamiento con la población indígena del sur andino sino también su compatibilidad con

◀ Fig. 30. Tupac Amaru a caballo vestido de rojo (detalle). La victoria de Sangarara. Temple sobre cueros de cabras. Atribuido a Tadeo Escalante. Inicios del siglo XIX.

▼ Fig. 31. Cacique vistiendo uncu. Anónimo. S. XVIII. Museo Arqueológico. Cusco.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 32. Mártires franciscanos e indios cristianos en la selva en 1766. Óleo sobre Lienzo. Convento de Ocopa. Junín.

la figura del Inca. De allí que el cacique se decidiera a pasar *por todos los pueblos de la quebrada vestido de Inga con clarines alborotando toda la gente....* No hay que olvidar que las trompetas –ahora sustituidas por clarines– eran considerados objetos emblemáticos de la nobleza indígena y se utilizaban para convocar a la gente [80]. Adicionalmente se observa que los signos exteriores en el ropaje demostraron lo que estaba ocurriendo al interior del movimiento. La alianza con los criollos había fracasado, la rebelión se había tornado básicamente india, con un componente mestizo en el liderazgo. La permanencia de la rebelión ahora dependía del apoyo que le brindaran las comunidades indígenas, era a ese nivel que había que ganar consenso [81].

Es posible constatar que Tupac Amaru denotó un especial cuidado al seleccionar su indumentaria. El *uncu* que utilizó es descrito como azul que era, precisamente, el color real. De acuerdo con Bertonio –citado por Gisbert– el *cagua* o *uncu era una camiseta azul hasta las rodillas y de ahí abajo colorada... era traje propio de los Incas* [82]. ¿Dónde recreó está imagen y por qué la elección del color azul? Durante el interrogatorio al que se sometió a los procesados por la gran rebelión, Francisco Tupac Amaru, tío del cacique rebelde, afirmó haber vestido *uncu* durante la sublevación porque *es insignia entre ellos de Inca, que así están pintados en San Borja.* Se estaba refiriendo, obviamente, al colegio de La Compañía que regentaban los jesuitas en el Cusco, donde había una reproducción del lienzo que representaba a la dinastía incaica. De allí parece por lo tanto que provino la inspiración de vestir *uncu* y la selección del color apropiado, recreando a la dinastía representada en San Borja.

Julián Apaza o Tupac Catari y la inversión del vestido

La primera fase de la gran rebelión o fase cusqueña, fue liderada en persona por el cacique de Tinta. No obstante, al incursionar en el Alto Perú, se necesitó la colaboración y el apoyo de un líder aymara. Julián Apaza, un indio tributario de Sicasica que comerciaba en coca y bayetas, sería el elegido para encabezar la segunda etapa de la rebelión, o fase aymara, utilizando como nombre de guerra el de Tupac Catari [83]. Su participación en el movimiento rebelde sería recordada por los 109 días en que sitió la ciudad de La Paz, constriñendo a los notables de la misma al hambre y la epidemia, como se pone de manifiesto en el diario del oidor Tadeo Diez de Medina.

31

Lo interesante es constatar que mientras las referencias aluden a un Tupac Amaru que en su entrada al Desaguadero, puerta de ingreso al Alto Perú, llevaba puesto un *uncu* azul, en el caso de Tupac Catari se cita constantemente que en sus incursiones bélicas iba vestido *a la española* [84]. Si aceptamos que las leyes virreinales reforzaron la distinción de clases a través del traje, y que los textiles importados diferenciaban a la elite de la plebe [85], vestir indumentaria de fino acabado y diseño hispánico cumplía con el propósito de hacer visible que Catari y su correligionarios habían logrado –con la rebelión– un ascenso social. Existió entonces una cierta intencionalidad de resaltar el prestigio social que ahora ostentaban, exhibiéndolo en costosos trajes, accesorios de valor y ornamentos de oro y plata, que fueron parte del botín de guerra. La restricción que estipulaba que sólo los indios nobles podían vestir *a la española*, quedaba a todas luces suprimida en la práctica [86].

Así, las descripciones coinciden en indicar que Julián Apaza Tupac Catari iba vestido consistentemente con cabriolé encarnado. El cabriolé era considerado un atuendo propio de mestizo, asimilado por algunos indios nobles. Se trataba de una especie de capote con mangas o aberturas a los lados, que podían utilizar indistintamente hombres y mujeres [87]. Pero el cabriolé de Catari venía complementado con otros accesorios: camiseta de terciopelo negro, chupa encarnada de galón. Como ha sido señalado previa-

P.e Fr. Maria
heRans. Hijo de
prov.a de Cantabri
nat.al de Cadiz. Fra
Cavallero. Religi
ego de la S.ta prov.a
ma. y nat.al de la mism.a
el Hermano Manuel de las Animas. donado Andalus
Moso chapeton. y dos indios christianos de la Conv.n
murieron a manos de los Sipivos. en S.ta Barva
de la Conv.on de Mañodelaño d 1766

mente, la chupa era una prenda de carácter hispánico y la camiseta, al ser de terciopelo –tela utilizada sobre todo por la elite– también tenía un componente español.

La reiterada descripción de Catari vistiendo cabriolé rojo se ve alterada en el registro que hace el oidor Diez de Medina en su diario, el 6 de Abril de 1781, en que señala que *el Tupac Catari dicen que bajó con mascaroncillos dorados en cada rodilla que llaman mascaipachas y en cada hombrera, y un sol en el pecho como acostumbran los Incas* [88] (fig. 34). Aquí el oidor confunde los accesorios del traje inca al definir como *mascaypacha* los adornos que Catari llevaba en las rodillas, cuando en realidad la *mascaypacha* se refiere al tocado o especie de corona con que se ungían los incas. Mas aún, la descripción que hace de la indumentaria de Catari tiene un gran parecido con el traje con que se hizo retratar el cacique cusqueño Alonso Chiguantopa, utilizando efectivamente hombreras doradas, unos discos también dorados en las rodillas, y un sol en el pecho, además de una *mascaypacha* estilizada (que recuerda a la de los caciques del desfile del *Corpus Christi* del Cusco). Se ha podido identificar de dónde recrearon la imagen del *uncu* real Tupac Amaru y sus parientes. ¿Es posible que Diez de Medina estuviera describiendo el atuendo de Alonso Chiguantopa y atribuyéndoselo a Catari? En todo caso, la referencia que hace Diez de Medina a un Catari vestido como Inca resulta cuestionable, pues rompe con los patrones de comportamiento que el líder aymara había establecido, vistiendo consistentemente a la usanza española.

A imitación de Julián Apaza, muchos de sus seguidores adoptaron el uso del cabriolé encarnado. En el mes de abril, por ejemplo, se registró el desplazamiento, por la cuesta de Potosí, de dos filas de soldados *con su caudillo, muchos caballos, con aderezos ricos y seis de ellos con cabriolé encarnado y pistoleras que habían hurtado* [89]. Si bien es cierto que el color encarnado –también descrito como carmesí– era considerado emblemático entre los caciques, es posible establecer una segunda lectura. De acuerdo a Betanzos –citado por del Río– los incas hacían vestir de colorado a los señores que sometían, en señal de sujeción [90]. Aunque es indiscutible que el ejército aymara mantuvo un margen de autonomía, no se puede obviar el hecho de que acató directrices provenientes de la dirigencia central conformada por el clan Tupac Amaru. El uso extendido del cabriolé encarnado puede ser simple coincidencia, pero no puede subestimarse la posibilidad de que su adopción también estuviera teñida de una significación política [91].

¿Cómo se agenciaron Tupac Catari y sus seguidores la ropa española con que se vestían? Es indudable que también los líderes aymaras utilizaron la indumentaria de sus víctimas como signo exterior de poder. Era como asumir el estatus de la persona a la cual habían despojado de sus vestimentas. Este recurso de *suplantamiento* ayudaría a explicar porqué los cadáveres de los españoles se encontraron en numerosas ocasiones desnudos (fig. 33). La información que ofrece Diez de Medina en su diario confirma que los rebeldes se apropiaban de ropa española desvistiendo a sus víctimas y, adicionalmente, saqueando las casas de peninsulares y criollos [92]. Se explica entonces que el 10 de mayo de 1781, *en San Sebastián tomaron prisionera una india que llevaba al Alto de los alzados dos capas y un cabriolé* [93]. Pero, si bien el vestir como españoles por parte del ejército aymara implicaba que la guerra los favorecía y estaban ganando una mayor fuerza política y un ascenso social, que los españoles fueran obligados a vestir como indios también era un reflejo del temor que se había desatado entre peninsulares y criollos, frente a los ataques de las huestes indígenas. La inversión del traje tenía entonces dos frentes: los indios vestían como españoles y los españoles utilizaban el atuendo indígena para acortar la distancia con sus atacantes y mimetizarse con ellos para evitar represalias. El mundo estaba al revés.

Oruro 1781: vestir como indios y mascar coca

La rebelión altoperuana avanzó hacia el centro minero de Oruro, el cual ya había tenido una conspiración abortada en 1739 y era proclive a la intranquilidad social. En Oruro, Sebastián Pagador se erigió como el vocero oficial de Tupac Amaru (fig. 35), convocando a la insurrección contra los chapetones [94]. Pero fue el minero criollo, don Jacinto Rodríguez, quien sería proclamado jefe del movimiento por parte de la plebe, viéndose obligado a aceptar el nombramiento por temor a antagonizar con las masas indígenas. No obstante, Rodríguez empezó a intranquilizarse cuando miles de indios comenzaron a ingresar a la villa de Oruro y a acampar en ella. Los notables de la ciudad sintieron entonces que se hallaban rodeados de indígenas, una sensación similar a la que debieron experimentar los peninsulares y criollos que vivieron el sitio de La Paz al ser cercada la ciudad por las huestes de Tupac Catari.

En un arrebato de temor, frente a la masiva presencia indígena, y probablemente con la intención de calmar cualquier posible disturbio, el justicia mayor Jacinto Rodríguez optó por ponerse un traje de indio, *de terciopelo negro, con ricos sobrepuestos de oro*, y así vestido *salió de esta suerte por las calles de la villa* [95]. Luego,

◀ Fig. 33. Tropas de Tupac Catari y la ciudad de La Paz (detalle). Óleo sobre lienzo. Copia de Florentino Olivares de 1880 del original perdido. Alcadía Municipal de la Paz. Bolivia.

▲ Fig. 34. Alonso Chiguantopa. Anónimo. Escuela cusqueña. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Museo Arqueológico. Cusco.

dirigiéndose a los criollos, *sentenció que todos ellos podían ser victimas de los rebeldes, a menos que lo imitaran a él* [96]. Posteriormente Rodríguez convocaría a los principales vecinos criollos a una reunión en su casa, donde decidieron gratificar a los indios por su apoyo e invitarlos a abandonar la ciudad. Pero el conflicto estalló cuando Jacinto Rodríguez ordenó a la plebe que, antes de abandonar la ciudad, devolvieran todos los objetos que habían robado a los chapetones, a lo cuál los rebeldes se opusieron categóricamente.

El vicario Meléndez informaría sobre los hechos señalando,

> *eran ya tantos los indios y tanta la dominación sobre la villa, que mandaron que hombres y mujeres vistieran sus trajes y mascaran coca: y los vecinos estaban tan miedosos y obedientes que no rabiaron por eso, y algunos días siguientes dejaron sus vestiduras y usaron las de los indios, saliendo de propósito por todas las calles a manifestar su ciega obediencia y eso fue tan general que solo los eclesiásticos y los religiosos no los imitaron* [97].

▲ Fig. 35. Procesión de agradecimiento a la Virgen de Monserrat por la victoria de Pumacahua sobre Tupac Amaru (detalle). Temple seco. Iglesia de Chinchón. Cusco.

Para recobrar el control del movimiento, Rodríguez tuvo que invocar el nombre de Tupac Amaru, proclamando ante los indios que cuando Tupac Amaru llegara, los recompensaría grandemente librándolos del tributo. El asalto de casas y tiendas por parte de los indios convenció a los criollos que había que expulsarlos de la ciudad, lo cual se llevó a cabo el 16 de febrero [98]. La ciudad volvió a la calma, pero igualmente quedó registrado el suceso de que los invasores indios provocaron tal nivel de pánico entre los notables de la villa, que estos no tuvieron reparos en salir a las calles en atuendo indígena y mascando coca y, precisamente, recurrieron al vestido para exteriorizar que eran –o que se sentían– más indios. El vestido, por lo tanto, fungió como un incuestionable indicador de identidad étnica.

NOTAS

1. Roche 1987: 160.
2. Cruz de Almenábar 1996: 45.
3. Breward 1995: 133.
4. Entwistle 2000: 98.
5. Cruz de Almenábar *op. cit.*: 39, 44
6. Roche *op. cit.*: 162, 164.
7. Laver 1966: 88, 90
8. Money 1983: 118.
9. Laver *op. cit.*: 93.
10. García Sáiz 2002: 210.
11. Revel 1991: 198.
12. Rostworowski 1970: 153
13. Money *op. cit.*: 93.
14. Deleito y Piñuela 1946: 205.
15. Diaz-Plaja 1997: 85.
16. AGN. Notario Orencio de Ascarrunz. Protocolo 75 f.17. En la tasación de bienes del general don Baltasar Hurtado Girón, realizada en 1748, aparecen inventariadas una chupa de tisú de plata y oro a 129 pesos, una chupa de tafetán amarillo de Francia bordada en plata a 80 pesos, una chupa de raso liso bordada en plata a 100 pesos, una chupa de brocado amarillo con plata a 64 pesos. Estas chupas contrastan en precio con una de persiana carmesí –sin bordados de oro o plata– avaluada en 36 pesos. En el recibo de dote de doña Rosa Antonia de Avendaño, AGN. Notario Gerónimo de Portalanza. Protocolo 887. f.730 aparece listado un faldellín cerezo con sobrepuesto de plata a 215 pesos, un faldellín carmesí de brocado de plata con franjas de oro a 239 pesos, un faldellín de brocado azul con franjas de oro y encajes de palmas a 193 pesos, un faldellín de brocado verde con franjas de plata a 140 pesos, un jubón de tisú con franja de Milán de plata a 100 pesos, un jubón de tisú con encajes de palmas y galón de oro a 178 pesos, una saya bordada de plata y sombras a 220 pesos.
17. Deleito y Piñuela *op. cit.*: 204.
18. Diaz-Plaja op. cit.: 60.
19. Delpierre 1977: 7.
20. Money 1983: 127.
21. Cruz de Almenábar 1996: 51.
22. Frezier 1982: 221.
23. Breward 1995: 81.
24. Duarte 1984: 65.
25. Cruz de Almenábar *op. cit.*: 148.
26. Frezier *op. cit.*: 223.
27. Duarte *op. cit.*: 66.
28. *Ibid.*: 71.
29. *Ibid.*: 74.
30. Roche 1996: 186, 188
31. AGN. Notario Joseph Altuma. Protocolo 36 f.430. Año 1710. Dote de doña Bibiana de Miranda Contreras.
32. Deleito y Piñuela 1946: 177
33. *Ibid.*: 177.
34. Diaz-Plaja 1997: 87.
35. AGN. Notario Cayetano Arredondo. Protocolo 64, f.37.
36. AGN. Notario Joseph Agüero. Protocolo 2, f.90.
37. Viajeros 1999: 174.
38. Los polizones podían variar en el precio y demostraban el poder adquisitivo de quien los lucía. Así uno de oro esmaltado con 19 castellanos podía costar 57 pesos, mientras que un par de polizones de oro con sus perlas grandes costaba 125 pesos. AGN. Notario Gerónimo de Portalanza. Protocolo 887 f.730. Dote de doña Rosa Antonia de Avendaño. Por otro lado, un polizón con cincuenta diamantes costaba 250 pesos. AGN. Notario Orencio de Ascarrunz. Protocolo 75 f.175vta. Dote de doña María Mendes del Campo.
39. Ruiz Medrano 1998: 50.
40. Cruz de Almenábar 1996: 85
41. AGN. Notario Cayetano Arredondo. Protocolo 61, f.24. Año 1723-26.
42. AGN, Notario Cayetano Arredondo. Protocolo 63, f.458.
43. AGN. Notario Cayetano Arredondo. Protocolo 60 s/f. Año 1750.
44. AGN. Notario Cayetano Arredondo. Protocolo 60. f.24. Año 1723.
45. AGN. Notario Cayetano Arredondo. Protocolo 60. f.139.
46. Roche 1997: 201.
47. Rizo-Patrón 2000: 135.
48. Cruz de Almenábar 1996: 55.
49. AGN. Notario Cayetano Arredondo. Prot.64 f.37. Dote de doña Nicolasa Alarcón y Manrique. Notario Orencio Ascarrunz. Protocolo 75 f.334vta. Año 1748. Dote de doña Catalina de Aspur.
50. AGN. Notario Miguel Andrade Santos. Prot.41 f.253. Testamento de María Josepha Pacheco. 1722.
51. Cangas 1997: XX.
52. Hollander 1993: 311.
53. Viajeros 1999: 174.
54. Frezier 1982: 191.
55. Estrada de Gerbero 1995: 235.
56. O'Phelan 1988: 254.
57. Romero 1999-2000: 24.
58. García Sáiz 1989: 176-177.
59. Estenssoro 1999-2000: 50, 52.
60. Fane 1996: 190.
61. Diaz-Plaja 1997: 83.
62. *Ibid.*
63. AGN. Notario Gerónimo Portalanza. Protocolo 887 f.730. Dote de doña Rosa Antonia de Avendaño.
64. AGN. Notario Asencio Ascarrunz. Protocolo 75 f.17. Tasación de bienes del general Baltasar Hurtado Girón.
65. García-Sáiz 1989: 41.
66. O'Phelan 1997: 17-18
67. Gisbert 1980: 93-94
68. *Ibid.*: 97.
69. Dean 1999: 77.
70. Gisbert *op. cit.*: 92.
71. *Ibid.*
72. *Ibid.*
73. O'Phelan *op. cit.*: 22-23
74. O'Phelan 1995: 53-54
75. *Ibid.*: 161.
76. *Ibid.*: 61-62.
77. O'Phelan 1999: 264.
78. O'Phelan 1995: 158.
79. Murra 1975: 165.
80. Martínez 1988: 68.
81. O'Phelan *op. cit.*: 160.
82. Gisbert *et al.* 1987: 59.
83. O'Phelan 1988: 257-258.
84. Del Valle de Siles 1990: 177, 336.
85. Schneider 1978: 416, 432.
86. O'Phelan 1995: 162.
87. Money 1983: 152, 211.
88. Diez de Medina 1981: 118.
89. *Ibid.*: 122.
90. Del Río 1990: 95.
91. O'Phelan 1995: 164.
92. *Ibid.*: 165.
93. Diez de Medina *op. cit.*: 157.
94. Lewin 1957: 544.
95. *Ibid.*: 550.
96. Robins 1997: 129.
97. *Ibid.*
98. *Ibid.*: 131.

► Página siguiente:
Fig. 1. Retrato del virrey Fernando de Abascal, marqués de la Concordia. Pedro Díaz. Óleo sobre lienzo. 1804. Escuela limeña. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Palacio del principe
Cuartel de la Guardia

El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder

Ricardo Estabridis

El hombre siempre ha buscado, en su afán de trascender, la representación de su imagen. En el mundo occidental cristiano su evolución fue tímida, desde una figura de donante ajustada al canon de respeto, disminuido en relación a la imagen sagrada, hasta ponerse en el Renacimiento a la escala de la divinidad y después independizarse de ella, dando inicio al género del retrato desacralizado o profano[1].

En el marco de las manifestaciones profanas del arte desarrollado en el Perú virreinal se encuentran los retratos, tema poco investigado en nuestra historiografía artística, por lo que desde hace varios años iniciamos un estudio para trazar el perfil de su evolución desde el siglo XVI hasta el epílogo del virreinato en el siglo XIX, tomando como muestra la colección de retratos de personajes ilustres que conserva la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en su Museo de Arte [2]. A este trabajo inicial siguió un estudio, en base a un convenio entre la Universidad de San Marcos y el Instituto Nacional de Cultura, a través, por una parte, del Instituto de Investigaciones Humanísticas y por otra del Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia del Perú (MNAAHP), para recuperar y poner en valor la colección de retra-

tos de los virreyes conservada en ese museo. Dicha tarea comprendió un trabajo en equipo con los restauradores que logró dar nuevas luces sobre repintes y autorías [3]. Por último, incentivado por el I Encuentro de Expertos en Pintura Virreinal, realizado en Lima en el año 2000, gracias a los auspicios del Banco de Crédito del Perú, Banamex y la OEI, efectuamos un estudio monográfico sobre la obra retratística del pintor Cristóbal Lozano [4], que nos llevó más adelante, en base a una revisión y actualización de fuentes bibliográficas y nuevos documentos, a presentar a este pintor en la totalidad de su producción, como *paradigma de la escuela limeña del siglo XVIII*, en el III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano, realizado en Sevilla [5].

En el marco de las manifestaciones pictóricas barrocas en el Perú, en busca de una identidad regional, tema central de este libro, se ha considerado acertadamente que no pueden faltar las expresiones profanas del género del retrato, que si bien no alcanzaron un gran porcentaje en comparación con la pintura religiosa, constituyen importantes muestras de una búsqueda de representatividad política y social en la Lima del siglo XVIII. Hemos dejado de lado por razones de espacio, los retratos de religiosos y donantes, y centrado nuestra atención en los del poder político y social, manifiesto en los retratos de virreyes, catedráticos de San Marcos y nobleza limeña.

Antecedentes del retrato en Lima

Las primeras noticias sobre un retrato pintado en el Perú en el siglo XVI nos remiten a la representación del Inca Atahualpa llevada a cabo por Diego de Mora en Cajamarca en 1533, uno de los acompañantes de Pizarro, natural de Bujalance en Córdoba [6]. En el Acta del Cabildo de Lima de julio de 1659 se informa sobre un retrato del Inca, en mal estado, existente en este recinto, lo que permitió a Lohmann suponer que se trate de este lienzo que no ha llegado a nuestros días [7].

Entre 1575 y 1625, aproximadamente, se hicieron presentes en nuestras tierras tres pintores italianos que dejaron una profunda huella en la pintura peruana a través de su obra y de su magisterio: el hermano jesuita Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro. El primero en llegar a Lima fue Bitti, considerado el mejor pintor de Sudamérica del siglo XVI, del cual sólo se conocía obra religiosa hasta que se identificó el retrato de Gerónimo López Guarnido en la colección sanmarquina, pintado en 1575, año en que coincide su nombramiento como rector con la llegada del maestro italiano [8].

Mateo Pérez de Alesio es el segundo en arribar a Lima, precedido de una brillante trayectoria que nos lleva hasta la Capilla Sixtina y otros monumentos romanos y sevillanos que aún conservan sus obras. En España, se documentan sus retratos dibujados del *veinticuatro* (regidor del ayuntamiento de Sevilla) Gonzalo Argote de Molina, el veinticuatro Melchor Riquelme y el licenciado Cristóbal Mosquera [9]. Ya en Lima alcanza un título que no había tenido ningún pintor hasta entonces en la corte virreinal: *pintor de su señoría el Virrey*; así figura en un concierto de 1590 [10]. El primer retrato oficial fue el del virrey García Hurtado de Mendoza, llegado a la ciudad en 1589 [11], e integra la galería de retratos de gobernantes que hoy se conservan en el MNAAHP. Muchos de ellos están repintados, e incluso algunos son copias de los originales hechas en siglos pasados, como es el caso del que pintara Alesio. No fue la única pintura de este género de Alesio en Lima, ya que un concierto de 1591 nos informa del retrato de doña Mayor Bravo de Saravia, esposa del general Alonso Picado [12]. A estos se suman muchos otros retratos documentados en un inventario de sus bienes de 1620, dado a conocer por Raúl Porras Barrenechea [13]; entre ellos se citan los de los monarcas Carlos V, Felipe II, Ana de Austria, los papas Inocencio V y

▲ Fig. 2. Retrato del virrey Melchor Portocarrero Laso de la Vega, III conde de la Monclova. Anónimo. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Escuela limeña. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Pío V, los de Miguel Angel, Cristóbal Colón, Hernando Cortés. De estos y muchos otros que figuran en el inventario no sabemos su paradero, sólo ha sido identificado el del agustino Luis López de Solís, en la colección del Museo de Arte de San Marcos, en base a la atribución de Bruno Roselli, a la que se agregan las atribuciones de los retratos del fundador de la Universidad, Fray Tomás de San Martín y el de Feliciano de la Vega, arzobispo de México [14].

A Angelino Medoro, aparte del conocido retrato desarrollado en base a un apunte del rostro de Santa Rosa ya difunta, le hemos atribuido, por sus características formales, el retrato del dominico salmantino Juan de Lorenzana, su guía espiritual, catedrático de San Marcos [15].

En todos los retratos citados, relacionados con los pintores italianos, se dan características que se convertirán en constantes compositivas, con variaciones formales en los siglos posteriores del virreinato: personajes de pie apoyados en una mesa con fondos neutros donde se ven cortinajes, y, en la zona inferior una cartela que da cuenta del retratado y la justificación de su trascendencia histórica.

Los retratos de los personajes del siglo XVII en la Ciudad de los Reyes siguen, en las primeras décadas, la influencia de los manieristas italianos a través de los llamados manieristas tardíos, quienes además reciben la influencia de los manieristas de Amberes a través de los grabados y del incipiente barroquismo de la pintura española enviada desde la metrópoli. Por ello veremos en esta época la preocupación por mostrar características naturalistas en base al claroscuro, principalmente en rostros y manos. Antonio Mermejo es un artista limeño que pertenece a esta época inicial del primer cuarto del siglo y es el que inaugura los lienzos firmados en la colección sanmarquina con el retrato de Juan de la Reinaga Salazar. Este incipiente naturalismo llegará a su esplendor en la segunda mitad del siglo XVII en los retratos de Diego de Vergara y Cipriano de Medina, obras anónimas que dan cuenta del alto nivel que alcanzan los pinceles limeños dentro del barroco realista [16].

El retrato de corte y el poder político: Los virreyes del siglo XVIII

Como era costumbre en España y en Hispanoamérica en los años virreinales, las casas de gobierno mostraban en sus muros los retratos de su máxima autoridad civil. Después de la independencia, las únicas ciudades que conservaron su galería de virreyes fueron la capital mexicana y Lima. La colección limeña a través de los años, fue objeto de muchos avatares salvándose casi por milagro, y está ligada estrechamente con la historia del Museo Nacional [17].

Los primeros años de la independencia dan cuenta ya de la preocupación de los gobiernos por crear un museo nacional. La instalación de la Sociedad Patriótica de Lima, encabezada por el ministro Bernardo Monteagudo, determinó la creación del mismo en 1822, el que estaba situado en un local que fue oficina del ministerio de gobierno, para pasar luego a los ambientes del Tribunal de la Inquisición, donde estuvo a cargo de Mariano Eduardo de Rivero y Uztáriz, y más adelante a un local en la calle del Espíritu Santo, hacia 1836, durante el gobierno del general José Luis de Orbegoso.

Se han ubicado en el Archivo General de la Nación tres documento, uno de 1835, donde se describe el presupuesto presentado por Jacinto Ortiz para los arreglos requeridos en el Hospital del Espíritu Santo, que servirá para museo, fechado el 27 de

enero de 1835; asimismo, una carta de fecha 29 de septiembre de 1837, dirigida al Ministro de Estado por Félix Brendis, donde le comunica: *...el haberse concluido la refacción completa y colocación de los retratos de los virreyes por el maestro D. Eusebio Paz...*, documento muy importante, ya que es el primero que informa de una restauración de la colección de retratos de virreyes en el siglo XIX. Por último uno fechado el 16 de mayo de 1839, durante el gobierno del Mariscal Antonio Gutiérrez de la Fuente, cuando el mismo Félix Brendis comunica al Secretario general el abandono del museo del local del Espíritu Santo [18].

◀ Fig. 3. Retrato del virrey José de Armendáriz, I marqués de Castelfuerte. Atribuido a Cristóbal Daza. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Escuela limeña. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

La siguiente ubicación del museo sería en dos salones de la Biblioteca Nacional donde, según testimonios de viajeros como Max Radiguet (1841-45) y Botmiliau (1848), se encontraban los referidos retratos de los virreyes [19]. En los años setenta del siglo XIX, al crearse la Sociedad de Bellas Artes, el museo es trasladado al Palacio de la Exposición. En 1873, Tomás J. Hutchinson, miembro de la comisión de traslado, da cuenta de que en la colección se encontraban los retratos de todos los virreyes.

En los primeros años del siglo XX, el 29 de julio de 1906, se inaugura en el viejo Palacio de la Exposición el Museo de Historia Natural con las secciones de Historia y Arqueología, a cargo de José Augusto de Izcue y Max Uhle respectivamente, a quienes va a seguir como único director Emilio Gutiérrez de Quintanilla en 1912 [20]. Esta última gestión duró cerca de veinte años, hasta que en 1930 se hace cargo Luis E. Valcárcel y se reestructura todo el llamado "Museo Nacional" y llegan los retratos de los virreyes al Museo de la Magdalena.

Al igual que en el virreinato de Nueva España, los retratos de los virreyes que gobernaron el Perú desde el siglo XVIII hasta el epílogo colonial, están en su mayoría firmados y son clara muestra del alto nivel alcanzado por los pintores hispanoamericanos en este siglo [21]. De ellos hemos seleccionado sólo a los más representativos de la época.

El virrey que representa el tránsito de siglo fue Melchor Portocarrero Laso de la Vega, III Conde de la Monclova de la Orden de Alcántara, nombrado por el rey Carlos II en 1688, después de ejercer dos años de gobierno en el virreinato de Nueva España, considerado ello como un ascenso político en base a la tradición [22]. Hijo segundo de Antonio Portocarrero, I conde de la Monclova y de María de Rojas Manrique de Lara, heredó el título de su hermano primogénito que había muerto sin sucesión. A la muerte de Carlos II en 1700, le sucederá en el trono Felipe V y ello no significará un cambio para este virrey, ya que permanecerá en el gobierno hasta su muerte en 1705. Según su testamento, publicado por Lohmann Villena [23], dejó de su matrimonio con Antonia Jiménez de Urrea seis hijos, tres varones, el primogénito Antonio José heredó el título, el segundo Joaquín y el tercero Baltasar y tres mujeres, Inés, María Felipa y Josefa [24].

Acontecida la muerte del conde de la Monclova, miembros de su familia permanecieron en la capital virreinal, entre ellos su hija Josefa quien pasó a la historia cuando, a pesar de la oposición de su madre, ingresó al convento de Santa Catalina y años después con otras dos monjas fundó el Monasterio de Santa Rosa, donde fue priora y vivió hasta 1743. De su hijo primogénito Antonio José hemos ubicado un inventario de sus bienes [25], realizado el 11 de mayo de 1736, que nos permite certificar la existencia en su colección de retratos de singular importancia, como las pinturas de los tres últimos reyes de España: Felipe IV, Carlos II y Felipe V, de los que debieron existir muchos, ya que como bien anotan Mesa y Gisbert, se juraba fidelidad ante ellos [26]. Asimismo se ha ubicado el inventario de los bienes del nieto del virrey, José Portocarrero, hijo de Antonio José, de fecha 20 de mayo de 1745, donde figuran algunos retratos nuevos, como el de su padre el conde de la Monclova, y el suyo propio [27].

El retrato del virrey Melchor Portocarrero que ha llegado hasta nosotros en la colección del MNAAHP sigue el formato general de todos ellos, con el personaje de pie, aún vestido a la moda del último rey habsburgo, en austero traje negro y con largos cabellos sobre los hombros; sólo destaca sobre su pecho un medallón de plata de la Orden de Alcántara. El brazo derecho lo lleva flexionado y la mano con guante, ya que lo había perdido en 1658 en los primeros años de su actividad militar en Flandes y reemplazado por uno de plata. Ya en esta época, si bien se mantiene el esquema general compositivo del siglo XVII con cortinajes recogidos, escudos nobiliarios y cartelas con leyendas, hay una mayor preocupación por la perspectiva, marcada en los pisos ajedrezados, y los fondos se abren al espacio abierto con celaje. En la mayoría de estos retratos el rostro no es realista, ya que, como bien anota Vargas Lugo para los retratos de virreyes de Nueva España, no se les pretendía pintar con apariencias reales, sino más bien como testimonios documentales [28] (fig. 2).

El retrato original del virrey napolitano Carmine Nicolao Caracciolo, príncipe de Santo Buono, se encuentra en muy mal estado y con grandes repintes, determinados gracias a las calas de los restauradores del museo que han permitido ver que el personaje original figuraba en otra posición. En exhibición se mantiene una copia realizada por José Gutiérrez Infantas, según consta en los inventarios de la época en que fue director del Museo Nacional José María Arguedas, entre 1964-66 [29]. Un retrato de este virrey, de prestigioso pincel, figuraba en la colección de Pedro Bravo de Lagunas, según el inventario de 1765: *Un retrato del príncipe de Santo Buono pintado en Venecia de la esquela del Ticiano* [30].

El retrato del virrey José de Armendáriz, marqués de Castelfuerte, figura en el inventario de Gutiérrez de Quintanilla, donde se lee: *De una casi borrada inscripción al pie del retrato, podría colejirse* (sic) *que lo pintó Cristóbal Daza* [31] (fig. 3). Daza está documentado entre los artistas activos en Lima desde 1680, comparado con Murillo por su obra en la Catedral en el libro *La Estrella de Lima convertida en Sol,* de Echave y Assu; asimismo, su nombre está presente en los inventarios de importantes colecciones como la de Pedro Bravo de Lagunas y Castilla [32]. No se han documentado hasta el momento retratos realizados por él, aparte de la escueta cita de Gutiérrez de Quintanilla; por ello, no es posible certificar la atribución.

Natural de Navarra, Armendáriz fue el primero de los típicos funcionarios militares que serían nombrados en el período borbónico. Al iniciar su gobierno en 1724, murió el rey Luis I y retomó la corona Felipe V, monarca que aparte de haberle dado el título de marqués de Castelfuerte en 1711, lo honraría a su regreso a España con la inusual distinción del collar de la Orden del Toisón de Oro, la más elevada de las

condecoraciones españolas, reservada para los miembros de la familia real. Así lo representó el pintor en este retrato, que podría ser posterior a su partida, porque en él ya figura la distinción mencionada tanto en su escudo nobiliario como en su pecho, donde resalta sobre la sobria vestimenta oscura con la cruz de caballero de la Orden de Santiago. En la sacristía del monasterio de Jesús María encontramos otro retrato anónimo de Armendáriz, de cuerpo entero y de pie, vestido enteramente de blanco, que creemos es más antiguo que el ya citado y de mayor calidad en el tratamiento de la vestimenta, a pesar del mal estado de conservación del cuadro. Este retrato estaría entre los votivos por el agradecimiento expresado en la leyenda, al ser Armendáriz benefactor del convento de monjas capuchinas [33].

El primer retrato en la colección de los virreyes del siglo XVIII que tiene la firma del autor es el de José Antonio de Mendoza Caamaño y Sotomayor, marqués de Villagarcía. La firma del pintor Cristóbal de Aguilar aparece, por partida doble, en los papeles que sostiene en su mano derecha, donde se lee: *Ex.mo. Sr. Está a los pies de V. Exc. Christoval de Aguilar,* y también en la zona inferior de la cartela repintada que lo acompaña y que da cuenta de su vida hasta su muerte en 1746. Asimismo, este retrato es el primero que muestra ya claramente las características propias de los retratos dieciochescos. El virrey figura vestido con ostentosas galas cortesanas borbónicas, coloridas e iluminadas con rameados en plata, además de la peluca empolvada y una medalla con la cruz de Santiago sobre el pecho. El rostro refleja la preocupación del pintor por la búsqueda de realismo y penetración psicológica. No falta el piso de baldosas en perspectiva, de tonalidades pastel, el escudo nobiliario, los cortinajes y la mesa con un reloj de artística caja (fig. 4).

En la memoria de los bienes de Pedro José Bravo de Lagunas, hecha en 1759, hemos podido leer que poseía en su colección los retratos del virrey Villagarcía y de sus hijos, Mauro de Mendoza y el marqués de Monroy, pintados por Cristóbal Lozano [34].

El gobernante más retratado de esta época fue José Antonio Manso de Velasco, nombrado virrey del Perú en 1745, después de nueve años de ser Presidente y Capitán General del reino de Chile. A inicios de su largo período de gobierno el destino lo enfrentó a una catástrofe, el terrible terremoto y maremoto de 1746, ocurrido en Lima y Callao, que dejó a la ciudad capital y su puerto en la más completa ruina. De la Lima antes de él solamente quedó el puente del marqués de Montesclaros, la fuente del conde de Salvatierra y los portales del conde de la Monclova. El título nobiliario de conde de Superunda fue otorgado en 1748 por el rey Fernando VI, alusivo a la fortaleza levantada sobre el lugar que ocuparon las olas en el Callao.

Antes de ocuparnos del retrato de Superunda en la colección del MNAAHP, pintado por José Bermejo, mencionaremos los retratos previos del pincel de Lozano, que sirvieron de referencia. A pocos años de haber asumido el gobierno el virrey, el pintor que consideramos paradigma de la pintura limeña de esta época, Cristóbal Lozano [35], se convierte en el pintor oficial del conde que gobernó el Perú por más de tres lustros, ya que pintaría tres de sus retratos conocidos, el primero de ellos en 1749 para las madres capuchinas del monasterio de Jesús María y José [36], y el segundo para la Catedral Metropolitana en 1758; ambos con carácter votivo, por el deseo de inmortalizar el agradecimiento de las instituciones eclesiásticas por el apoyo que recibieron para la reconstrucción de sus monumentos después del terremoto, tal como figura en la leyenda del primero y en la vista en perspectiva del segundo. Los dos lienzos están firmados, el de las capuchinas en el papel que sostiene el virrey en la mano izquierda, y el de la catedral en la cartela inferior que ya muestra elementos de rocalla [37].

El tercer retrato hecho por Lozano ha sido uno de los más grandes hallazgos de su producción en el Museo de América de Madrid, ya que representa al conde de Superunda a caballo, en un brioso corcel negro, vestido a la moda de la época, con el tricornio en la cabeza, mientras que a lo lejos una ciudad amurallada alude a la ciudad de los reyes y en la parte superior una figura alegórica de la Victoria sostiene su escudo nobiliario y bate la palma de triunfo sobre el personaje. Mientras que los dos primeros tienen un carácter votivo y siguen el esquema retratístico general de la época, el tercero es la única muestra de un retrato ecuestre en Lima. Debió ser pintado hacia 1760, poco antes de que Superunda finalizara su gobierno; por ello, como

▶ Fig. 4. Retrato del virrey José Antonio de Mendoza Caamaño y Sotomayor marqués de Villagarcía. Cristóbal de Aguilar. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Escuela limeña. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

suma conlleva indudablemente la intención de inmortalizar con gloria los años en que tuvo el poder en el Perú. Ya su figura ecuestre recorriendo la ciudad después del terrible terremoto de 1746, como una especie de nuevo Santiago calmando la tempestad, había sido destacada por todas las relaciones laudatorias [38].

El retrato de Superunda conservado en el MNAAHP, firmado por José J. Bermejo en la zona inferior de la cartela, es casi una copia exacta del realizado por Lozano para la catedral, con ligeras variantes en el fondo, donde la reconstrucción del monumento ha sido reemplazada por una vista del puerto del Callao [39] (fig. 5).

Las glorias de Superunda se alejaron de su destino final ya que después de entregar al virrey Amat el mando, en 1761, de regreso a España estuvo en La Habana cuando los ingleses capturaron el puerto y de este hecho la corona de España lo hizo responsable, exiliándolo a Granada, donde murió en 1767, soltero y sin hijos, dejando como heredero de sus bienes a un sobrino, según testamento dictado en Lima [40].

Manuel de Amat y Junyent sucede a Superunda y gobierna por quince años entre 1761 y 1776. Nacido en Varacinas, en el seno de una familia catalana noble, fue el segundo hijo del marqués de Castellbell [41], y siguió la carrera militar hasta que en 1755 fue nombrado Presidente y Capitán General de Chile, donde gobernó hasta 1761, en que el rey Carlos III le encargó suceder a Superunda en el Perú.

Al igual que Superunda, Amat fue un virrey que se preocupó por inmortalizar su figura, ya que conocemos de él varios retratos tanto en Lima como en Barcelona. En ellos es representado con la peluca a la moda del rey ilustrado, vestido con ricas telas en rojo y negro recamadas en oro, banda roja terciada y, como sus dos predecesores, sostiene el sombrero bajo el brazo izquierdo, lleva bastón de mando y las llaves de la ciudad asoman en su bolsillo. Sobre su pecho y en el escudo no faltan las medallas que aluden a sus dignidades, la de pertenecer a la Orden de San Juan y la última distinción otorgada por el virrey de Nápoles en 1773, la Gran Cruz de la Orden de San Genaro.

El retrato de Amat firmado por Cristóbal de Aguilar en el monasterio de las Nazarenas (fig. 6), tiene la fecha de 1769 y podría ser el más antiguo conocido, ya que el de Lozano que integra la colección del MNAAHP, está firmado pero no tiene fecha [42] (fig. 6a);

▲ Fig. 5. Retrato del virrey José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda. José Joaquín Bermejo. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Escuela limeña. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

▲ Fig. 6. Retrato del virrey Manuel de Amat y Junyent. Cristóbal de Aguilar. Óleo sobre lienzo. 1769. Escuela limeña. Monasterio de las Nazarenas.

▲ Fig. 6a. Retrato del virrey Manuel de Amat y Junyent. Cristóbal Lozano. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Escuela limeña. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

▶ Fig. 7. Retrato del virrey Ambrosio O'Higgins, marqués de Osorno. Pedro Díaz. Óleo sobre lienzo. 1798. Escuela limeña. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

1. El Exmo Sor Dn Ambrosio O. Higgins de Ballenár, Barón de Ballenari, Marques de Osorno, Teniente Grāl de los Reales Exercitos: Superintendente Grāl de R.l Hacienda: Pasó de Presidente del Reyno de Chile a este Virreynato del Perú: Entró en Lima el 6 de Junio de 1796 y murió en esta Capital el 18 de Marzo de 1801, con universal sentimiento del Pueblo

ambos retratos son muy similares con pequeñas variantes sobre todo en el fondo, donde la vista del templo de las Nazarenas del cuadro de Aguilar es reemplazada por una escena de batalla cercana a un volcán en el de Lozano [43]. Quizás ayudaría a dilucidar cuál es más antiguo el collar que pende del escudo en el lienzo de Lozano, que corresponde a la Gran Cruz de la Orden de San Genaro, cuya ceremonia de investidura se llevó a cabo en Lima en 1773, aunque existen muchos de estos retratos donde figuran agregados posteriores a su ejecución, sobre todo condecoraciones o fechas de muerte.

8

◀ Fig. 8. Retrato del virrey Fernando de Abascal, marqués de la Concordia. Pedro Díaz. Óleo sobre lienzo. 1804. Escuela limeña. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

A los retratos de Amat firmados por Aguilar y Lozano se suma uno conservado en el Museo de Arte de Cataluña, España, firmado por el pintor limeño Pedro José Díaz, el que nos remite al de Lozano, ya que al igual que en este el escudo lleva la Cruz de la Orden de San Genaro; aquí se ha cambiado el fondo por una escena de batalla al pie de una muralla [44].

Los virreyes que gobernaron entre 1796 y 1816 fueron retratados igualmente por Pedro Díaz. Los dos primeros correspondientes a Ambrosio O'Higgins, marqués de Osorno, firmado en 1798 (fig. 7), y a Gabriel de Avilés, III marqués de Avilés, firmado en 1804, se encuentran en el MNAAHP, mientras que el tercero, correspondiente a Fernando de Abascal, marqués de la Concordia, firmado en 1807, se haya en el Museo de Arte de San Marcos (fig. 8). El retrato de Abascal del MNAAHP es una copia de este último, realizada por José Gutiérrez Infantas. El original que figura en el inventario de Gutiérrez de Quintanilla [45], atribuido a Matías Maestro, José del Pozo o Javier Cortés, se destruyó en el incendio del Palacio de Gobierno en 1921, como se pone de manifiesto en el inventario de la época de Arguedas [46].

En los retratos de O'Higgins y Avilés se mantiene en líneas generales la acostumbrada postura del personaje y la vestimenta a la moda de Carlos IV, mientras que en el de Abascal ya se está más cerca a la moda de Fernando VII. Los rostros son productos de una observación más minuciosa y hay preocupación por conseguir una perspectiva correcta marcada por el piso de baldosas, el fondo arquitectónico y sobre todo por la abertura a un paisaje a través de un arco. En el caso de Abascal el pintor se ha detenido en destacar los dibujos que están sobre la mesa con los proyectos de las principales obras realizadas por este virrey: el Colegio del Príncipe, el Cementerio General, la capilla de Matías Maestro, la reconstrucción de las murallas de Lima y por último, en lontananza, el antiguo Colegio de Medicina de San Fernando en su ubicación de la Plaza Italia. Asimismo la condecoración de la Orden de Carlos III sobre el pecho [47].

Los tres últimos retratos de Díaz citados, que se suman al temprano del obispo Juan José Priego y Caro, firmado en 1772, en la iglesia de Santo Domingo de Arequipa [48] y al ya mencionado del virrey Amat existente en Barcelona, son de excelente calidad y demuestran que Díaz era un pintor de oficio, con un desarrollo académico de corte neoclásico en sus composiciones.

En 1816 sube al gobierno Joaquín de la Pezuela y Sánchez Muñoz de Velasco, aragonés de larga carrera militar que ya se encontraba en el Perú desde 1805 como coronel comandante de la artillería de Lima y el Callao. Su gobierno duró hasta el año de la independencia en 1821, y después se retiró con su familia a la casa de campo en la Magdalena, donde actualmente se encuentra el Museo Nacional. En él se conserva un retrato que según el inventario de Gutiérrez de Quintanilla [49] se atribuye a José del Pozo; sin embargo, en últimas calas de su proceso de restauración en el museo, han salido a luz dos firmas que estaban cubiertas por repintes posteriores, una del pintor Julián Jayo, fechada en 182..? y otra más antigua de Mariano Carrillo de 1816 (fig. 9). Del pintor Carrillo sólo se tiene la escueta referencia que hace de él Flores

► Fig. 9. Retrato del virrey Joaquín de la Pezuela. Firmas de Mariano Carrillo, 1816 y Julián Jayo, 182..? Óleo sobre lienzo. Escuela limeña. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Araoz, sin citar ninguna obra de su autoría, e igualmente Harth-terré años después [50]. A diferencia de Carrillo, Jayo está mejor documentado por su labor en la serie de la vida de San Pedro Nolasco en el convento de La Merced, además por su pintura profana en el género de retratos, como aquel que hizo de la abadesa del Monasterio de la Concepción Micaela Barba de Cabrera, en 1811; asimismo, se sabe que decoró el gabinete de la marquesa de Guirior con figuras femeninas levemente vestidas [51]. Según Vargas Ugarte era natural de Chilca y según Harth-terré de Trujillo. Hemos localizado un testamento con su nombre completo: Julián Jayo Taurichumbi Saba, donde declara ser natural de Lima [52].

Por el momento es difícil determinar cuánto se conserva del pincel de los dos autógrafos en el lienzo que muestra a Pezuela con uniforme decimonónico, con las medallas de Gran Cruz de la Real Orden de Isabel la Católica y de San Fernando, en el marco escenográfico característico, donde destacan, a través de una ventana, una pequeña escena de batalla que incluye figuras alegóricas, y, en la zona inferior, un par de angelotes que sostienen la cartela.

▲ Fig. 10. Retrato de Pedro José de Peralta Barnuevo y Rocha. Anónimo. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Escuela limeña. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

▶ Fig. 11. Retrato de Juan Cabero de Toledo. Anónimo. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Escuela limeña. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Señores del poder en las cátedras sanmarquinas

El Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos se fundó en 1970 como institución museística con la denominación de Museo de Arte e Historia, en la Casona del Parque Universitario, donde se reunieron todos los retratos de rectores, decanos y catedráticos ubicados en diferentes dependencias de la Universidad, patrimonio histórico artístico constituido por ciento cuarentaitrés lienzos que, aparte de su importancia como documento histórico, reflejan en conjunto la evolución de los estilos pictóricos en la historia del retrato peruano; por ello, en nuestras líneas del acápite sobre los antecedentes del retrato en Lima, citamos varios de esta colección como los mejores ejemplos de los siglos XVI y XVII.

Entre los lienzos recuperados en el proceso de restauración de los últimos años se encuentran retratos del siglo XVIII de Cristóbal de Aguilar, Cristóbal Lozano y José Joaquín Bermejo, aparte del ya citado de Pedro Díaz de inicios del siglo XIX en el acápite de los virreyes. La mayoría de los conservados fueron realizados por pintores anónimos de gran oficio, y otros que, aun sin llevar la firma, muestran la huella de la autoría o influencia de Cristóbal de Aguilar o de Lozano [53].

Durante el virreinato la Universidad de San Marcos ejerció una función evidente en la difusión de la cultura europea a través de los catedráticos procedentes de la nobleza y las familias adineradas. Ella fue un reflejo de la estratificación social virreinal, por la cual se privilegió a personajes procedentes de esos estamentos, no permitiendo a través de sus estatutos el ingreso de mestizos, mulatos o zambos. Sin embargo, debido a la cierta flexibilidad manifiesta en el ingreso de personas de origen poco claro, el virrey Amat se quejó al rey. Por ello, en 1768, Carlos III ordenó se mantuviera la observación de los estatutos *para evitar perniciosas consecuencias*, lo que se cumplió sólo por poco tiempo [54].

El poder de la cátedra para difundir e imponer ideas fue ansiado por los estamentos de la nobleza y la alta burguesía; estatutos que les permitían a su vez conseguir puestos de importancia cercanos al gobierno y al alto clero, como veremos en varios de los personajes cuyas figuras se inmortalizaron a través del pincel.

Un retrato anónimo del catedrático de origen trujillano Juan Cabero de Toledo (fig. 11) nos sirve de inicio para el estudio de las pinturas representativas del siglo

El D.D. Iuan Ca
bero de Toledo
Cath.a de Artes y
Prima de Theolog.a
Obispo de S.ta Cruz
de la Sierra y Arequi.pa
Cath.a a.r 1712 an.s

XVIII en la colección sanmarquina. Toledo estudió en el colegio Real de San Martín, fue seminarista en Santo Toribio, doctor en teología en la Universidad Mayor de San Marcos y catedrático de esta última en varias materias de teología, hasta su elección como rector en 1712. Se suman a sus dignidades la de Caballero de la Orden de Calatrava, obispo de Santa Cruz de la Sierra y, por ultimo, obispo de Arequipa, donde murió en 1741. El ilustre trujillano fue representado de pie en el marco de una habitación que tiene como fondo cortinaje recogido, un escudo nobiliario y biblioteca; sus dignidades episcopales están representadas por dos mitras sobre una mesa a su lado y la medalla de Caballero de la Orden de Calatrava sobre el pecho. El tratamiento del rostro refleja las características del naturalismo ya conseguido en los retratos del siglo XVII en la misma colección.

Conforme avanza el siglo los retratistas centrarán su atención en el rostro, donde se logrará una gran fuerza expresiva. Además habría que resaltar que si bien en los retratos de religiosos no aparecen las pelucas empolvadas, sin embargo la moda se pone de manifiesto en el gusto por el detalle ornamental, en el fino trabajo de los encajes y bordados del traje eclesiástico, como es posible apreciar en el retrato anónimo del dominico limeño Pedro José de Peralta Barnuevo y Rocha, donde además vemos un ampuloso cortinaje de damasco (fig. 10).

Pedro de Peralta Barnuevo y Rocha, hermano de Pedro José fue uno de los más destacados pensadores de la época, con erudición en diferentes materias, poeta lírico y épico, dramaturgo, ensayista, historiador y científico, y llegó a ser rector de la Universidad de San Marcos en los años de 1715 a 1717. Sus ideas de orden político se ponen de manifiesto sobre todo en las relaciones de las fiestas reales y en exequias, como la del duque de Parma [55]. Su retrato nos alcanza el primer cuadro firmado en esta colección, dentro de los que pertenecen al siglo XVIII (fig. 12). En la cartela que lo acompaña se lee la firma de Cristóbal de Aguilar y el año de 1751, lo que nos conduce a definirlo como un retrato póstumo, ya que el políglota murió en 1743. Ello no era extraño en la época, ya que se acostumbraba hacerlo en base a mascarillas de cera tomadas del cadáver. Entre los retratos identificados pintados por Aguilar este y el del virrey marqués de Villagarcía son los más tempranos; ellos reúnen

◄ Fig. 12. Retrato de Pedro de Peralta Barnuevo y Rocha. Cristóbal de Aguilar. Óleo sobre lienzo. 1751. Escuela limeña. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

◄ Fig. 13. Retrato de Diego Hurtado de Mendoza Iturrizaga. Atribuido a Cristóbal de Aguilar. Óleo sobre lienzo. 1740. Escuela limeña. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

► Fig. 14. Retrato de Antonio de la Cueva. Atribuido a Cristóbal de Aguilar. Óleo sobre lienzo. 1755. Escuela limeña. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

D. Antonius Pichardo
Oros de apicibus
Arprectus Supinstit
D. Antonius Pichardo
Sarmiento Select
Arprectus Supinstit
Instituta
S. D. Antonio de
la Cueva - Califica-
dor, Consultor, Co-
misario, del Santo
Oficio - Prima de
Teologia
21 de Mayo 1755

15

15a

16

características similares y la diferencia fundamental la encontramos en la austeridad del severo negro de la vestimenta del catedrático y en el reemplazo del fondo del escudo nobiliario del virrey por el estante con los numerosos libros de Peralta. Entre ellos se lee en los lomos: *Lima Triunfante, El cielo en el Parnaso* y *Defensa de Lima*. Una esfera armilar sobre la mesa hace alusión a sus conocimientos de astronomía.

Dentro de la égida de la escuela de Cristóbal de Aguilar creemos oportuno incluir dos lienzos de los restaurados durante nuestra gestión en el museo sanmarquino, uno correspondiente al retrato del limeño Diego Hurtado de Mendoza Iturrizaga, fechado en 1740 (fig. 13), y el otro al retrato del panameño don Antonio de La Cueva,

fechado en 1755 (fig. 14). Hurtado de Mendoza, abogado de la Real Audiencia, catedrático de leyes y rector de San Marcos de 1740 a 1742, año de su muerte, y de La Cueva, prior del Convento del Rosario y del de la Recolección de María Magdalena, calificador, consultor, comisario del Santo Oficio, y catedrático de Prima de Teología Moral en San Marcos; murió en Lima en 1768.

Cristóbal Lozano, por la calidad de su pincel, fue el más notable de los pintores dieciochescos de la escuela limeña, con una actividad certificada que va desde 1734, fecha en que firma su lienzo con *La Imposición de la Casulla a San Ildefonso* de la colección de Manuel Gastañeta, hasta su muerte en 1776. Obras religiosas de él se encuentran en varios conventos y monasterios de Lima. Sus obras profanas son mayores en número, y en ellas inmortalizó a muchos personajes importantes de la época; posaron para él virreyes como el conde de Superunda y Amat, igualmente autoridades religiosas, universitarias y personajes de la nobleza limeña.

La vida de Cristóbal Lozano está estrechamente ligada a la de los padres camilos, para quienes realizó una gran cantidad de lienzos, no sólo de temática religiosa, sino también retratos de los frailes, y aunque varios de ellos no ostentan su firma, sin embargo figuran en las cuentas de los archivos del convento de la Buena Muerte como encargados a él. En los referidos documentos consta un pago hecho al pintor en 1771 por el retrato póstumo del padre Martín Pérez, fallecido en 1770 con fama de santidad. El retrato de Martín de Andrés Pérez, conservado en el Museo de San Marcos, no está firmado pero es sin lugar a dudas del pintor Lozano, tanto por las referencias documentales como por las características del estilo [56].

En el rubro que nos ocupa debemos incluir dos retratos del limeño Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla, nacido en 1703, hijo de Pedro Bravo de Lagunas y de Mariana Castilla Altamirano, personaje muy importante de la época, doctor en derecho que ejerció su poder a través de la asesoría de virreyes y de la cátedra sanmarquina. Fue Fiscal Protector de los naturales y oidor supernumerario de la Audiencia de Lima. En 1756 ingresó en la Congregación de San Felipe Neri y en 1762 murió como presbítero. Uno de los retratos se conserva en la colección Aliaga y está firmado y fechado por Cristóbal Lozano en 1752 (fig. 15), artista de su preferencia, y de quien sin duda fue mecenas, dada la gran cantidad de pinturas de su autoría que figuran en el inventario de sus bienes [57]. El otro retrato, en el Museo de Arte de San Marcos, corresponde a uno póstumo, firmado por José Joaquín Bermejo en 1778 [58] (fig. 15a). En él se aprecia claramente que Bermejo ha tomado como modelo el lienzo de Lozano, ya que lo copia casi en toda la composición, salvo en el fondo exigido para los catedráticos sanmarquinos, donde el muro ha sido reemplazado por una biblioteca y se ha incluido una cartela oval que pormenoriza su trascendencia histórica en los claustros universitarios, y donde también se destacan sus cargos públicos honoríficos, como el de Consejero Honorario del Consejo Supremo de Indias, distinción otorgada por detener la conspiración de indígenas del Cercado en 1750. No fue la única vez que Bermejo tomó como modelo un lienzo pintado por Lozano, ya que como hemos visto en el acápite de los retratos de los virreyes, hizo lo mismo en el que realizó del conde de Superunda para la galería de gobernantes.

En la misma colección de la Casa Aliaga se puede apreciar el retrato del limeño Francisco Antonio Ruiz Cano Sans Galiano, marqués de Soto Florido, quien ostentó importantes cargos públicos, aparte del ejercicio de la docencia universitaria. Fue abogado de la Real Audiencia y de presos del Santo Oficio, Asesor General de este Reyno y de Correos, fallecido el 27 de marzo de 1792, según reza la leyenda que lo acompaña en el lienzo firmado: *José Bermejo Fecit* (fig. 16). Bermejo deja en este

◀ Fig. 15. Retrato de Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla. Cristóbal Lozano. Óleo sobre lienzo. 1752. Escuela limeña. Colección Casa Aliaga.

◀ Fig. 15a. Retrato de Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla. José Joaquín Bermejo. Óleo sobre lienzo. 1778. Escuela limeña. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

◀ Fig. 16. Retrato de Francisco Antonio Ruiz Cano, marqués de Soto Florido. José Joaquín Bermejo. Óleo sobre lienzo. fines S. XVIII. Escuela limeña. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

lienzo uno de sus mejores retratos, en el que la figura del personaje en traje oscuro, de corte a la moda de Carlos IV, destaca sobre un fondo de habitación donde predominan los tonos de rojo y siena en el piso, mobiliario, cortinaje, escudo y biblioteca [59].

Retratos del poder en la nobleza y burguesía del siglo XVIII

Uno de los estamentos importantes, aparte del virrey, de gran fuerza política y económica en los reinos del Perú fue la nobleza, ya sea europea, criolla o aquella obtenida por sucesión o por méritos ante la Corona de los descendientes de los criollos en el Perú. Desde el registro de los miembros de la nobleza en Lima que estableció el virrey Caracciolo en 1721, que dio como resultado a ventisiete personas con título nobiliario, a lo largo del siglo XVIII los Borbones otorgaron más de ochenta títulos a naturales peruanos [60]. Es destacable este número de títulos, ya que los de la dinastía Habsburgo fueron muchos menos.

Entre aquellas ilustres familias del siglo XVII es digna de destacar la de los Pérez Manrique de Lara, de rancio abolengo en España, a quienes el rey Felipe IV en 1660 dio uno de los tres escasos títulos que otorgó: el marquesado de Santiago en la persona de Dionisio (fig. 17). Actualmente en el Museo de la Nación, pero procedentes de la Quinta de Presa, encontramos tres excelentes retratos de los primeros marqueses de Santiago: el de Dionisio Pérez Manrique de Lara, I marqués de Santiago, y los de Carlos y Dionisio, II y III marqués de Santiago, firmados los dos últimos por el pintor limeño Cristóbal de Aguilar en 1769, uno en el reloj sobre la mesa y el otro en la cartela (figs. 18 y 19).

Otro marquesado del siglo XVII fue el de Corpa otorgado por el rey Carlos II en 1683 al madrileño Luis Ibáñez de Segovia y Peralta [61], nacido en 1638, gracias a sus méritos como gobernador de Huancavelica y superintendente de la mina de azogue, y cuyo nieto, el limeño Juan José de la Puente Ibáñez de Segovia, hijo de Lorenzo de la Puente y Mariana Ibáñez, lo ostenta en el retrato que se conserva de él en el Convento de Copacabana de Lima, firmado por José Bermejo en 1796, como Maestro Mayor de las Obras Reales y Pintores de esta Ciudad. Según se lee en la leyenda del lienzo, aquel, fue además *Caballero de la orden de Calatrava..., Alcalde del Crimen, Fiscal y Oidor Sub Decano de la Real Audiencia y Consejero en el Real y Supremo de Indias* [62].

Entre los retratos de damas de las primeras décadas del siglo XVIII ubicamos en la colección Aliaga el de María Fernández de Córdoba y Sande, señora de Valdemoro [63]. El retrato anónimo nos alcanza la figura de una dama de sobrio traje oscuro con total ausencia de joyas, a pesar de ser una mujer adinerada que heredó no sólo por su marido sino también por su padre muchos bienes tanto en el Perú como en España. Al parecer fue muy piadosa, ya que la leyenda de su cartela la vincula con la fundación de las Nazarenas; en ella se lee: *fundadora del monasterio de monjas nazarenas teresianas*, fundación ocurrida en 1730 [64] (fig. 20).

Los burgueses limeños, poseedores de gran riqueza, poco a poco fueron escalando posiciones en la elite del poder al establecer lazos por matrimonio con la nobleza reconocida, asegurándose por una parte un título nobiliario y por otra amasando fortuna y consolidándola a través de los mayorazgos. Estos consistían en la institucionalización de su patrimonio, el que se mantenía por herencia y debía permanecer intangible de generación en generación. Lo podían integrar una gran cantidad de bienes inmuebles, muebles y semovientes, e incluso un título, y hasta un puesto público que marcaba aún más la jerarquía de la familia. A pesar de que algunos

▶ Fig. 17. Retrato de Dionisio Pérez Manrique de Lara, I marqués de Santiago. Atribuido a Cristóbal de Aguilar. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Escuela limeña. Museo de la Nación. Instituto Nacional de Cultura.

▶ Fig. 18. Retrato de Carlos Francisco Pérez Manrique de Lara, II marqués de Santiago. Cristóbal de Aguilar. Óleo sobre lienzo, 1769. Escuela limeña. Museo de la Nación. Instituto Nacional de Cultura.

▶ Fig. 19. Retrato de Dionisio Pérez Manrique de Lara Roxas y Jarava, III marqués de Santiago. Cristóbal de Aguilar. Óleo sobre lienzo. 1769. Escuela limeña. Museo de la Nación. Instituto Nacional de Cultura.

17

18

19

puestos como el de virrey estaban vedados para los criollos peruanos, tenemos un ejemplo singular en la persona de Juan de Acuña y Bejarano, marqués de Casafuerte, quien fue virrey de Nueva España entre 1722 y 1734 [65].

En el siglo XVIII los criollos paulatinamente fueron ocupando los puestos importantes hasta tener casi el control en la Audiencia de Lima, ante la preocupación de las autoridades españolas [66]. Ya veremos en las muestras de retratos cómo aquellos se preocupan por escribir en sus cartelas los cargos conseguidos de oidores, jueces supremos y abogados de la Real Audiencia, y otros en el Tribunal Mayor de Cuentas, la Real Aduana, la Real Casa de Moneda, el Tribunal del Consulado, entre otros. Un claro ejemplo lo vemos en la leyenda del retrato de José Rodríguez de Carassa, conservado en la colección de María Mujica y Barreda de Landázuri, donde se lee: *Caballero de la Orden de Calatraba. Ensayador Mayor de las Provincias*

Las D.ª Maria Fer
nandes de cordo
ua Y Sande Seño
ra de ual de mo
robiu da de el Ce
D.n Alonso Cald
ron de la Bur
ca de el orde
de cala traua Fun
dadora del mo
nasterio de mo
njas Nasare
nas Feresian

del Perú en las Cajas de Lima y de su Real casa de Moneda. Sigue la firma: *Aguilar me fecit ao. 1797.* El personaje es representado por el pintor Cristóbal de Aguilar de pie con todas sus galas borbónicas, el tricornio bajo el brazo izquierdo, con la mano entre los botones de la casaca y la medalla de la orden de Calatrava sobre el pecho (fig. 22). La fecha de este lienzo plantea la interrogante de si Aguilar sobrevivió tantos años después de hacer testamento en 1769; el documento fue ubicado en el Archivo General de la Nación y señalado al final del volumen.

Aparte de las haciendas que poseían fuera de Lima, las casas de los dueños de mayorazgos en la ciudad eran verdaderas muestras de despliegue suntuario, mansiones confortables de fino mobiliario y obras de arte de destacados pintores europeos, tal como se da cuenta en los inventarios anexos a los testamentos o a las dotes de matrimonio de damas limeñas, que incluían además un sorprendente joyero con infinidad de piezas de oro, plata, diamantes y brillantes, perlas, esmeraldas, muchas de ellas incluidas en los aderezos de su vestuario para posar ante el pintor y pasar a la inmortalidad.

No es nuestra intención recorrer la historia de la nobleza limeña en estas líneas, sólo hemos seleccionado muestras de familias prominentes, sobre todo de aquellas que se preocuparon por perennizar sus figuras y sus títulos nobiliarios y cargos públicos en lienzos pintados por pintores de la escuela limeña del siglo XVIII, que no sólo firmarán sus obras, en algunos casos en lugares poco visibles, como la firma pequeña de Aguilar que figura en el reloj, en el retrato de Carlos Francisco Pérez Manrique de Lara de 1769, sino que en otros casos harán ostentación de sus cargos como en el caso del retrato citado de Juan José de la Puente Ibáñez de Segovia de 1796, donde se lee que José Bermejo es el Maestro Mayor de las Obras Reales y Pintores de esta Ciudad. La autoseguridad del artista pintor se desarrolla plenamente en esta época y ya lo veremos más adelante sobre todo en la figura de Cristóbal Lozano, quien de firmar sus primeras obras en forma modesta, tal como lo hace en la serie del Monasterio del Carmen: *una oración por Lozano* [67], pasará ya como reconocido pintor a escribir sólo un monograma con su nombre en el retrato del I conde de Monteblanco, y a llamarse en documentos de tasaciones *Profesor Inteligente del Arte de la Pintura* [68].

◀ Fig. 20. Retrato de María Fernández de Córdoba y Sande, señora de Valdemoro. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Primera mitad S. XVIII. Escuela limeña. Colección Casa Aliaga.

▶ Fig. 21. Retrato de Mariana Bravo de Lagunas Villela. Atribuido a Cristóbal Lozano. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Escuela limeña. Colección Manuel Gastañeta Carrillo de Albornoz.

▶ Fig. 22. Retrato de José Rodríguez de Carassa. Cristóbal de Aguilar. Óleo sobre lienzo. 1797. Escuela limeña. Colección María Mujica y Barreda de Landázuri.

◀ Fig. 23. Retrato de Agustín de Salazar y Muñatones. I conde de Monteblanco. Cristóbal Lozano. Óleo sobre lienzo. 1765. Escuela limeña. Colección Manuel Gastañeta Carrillo de Albornoz.

La familia Carrillo de Albornoz, de origen sevillano, es una de las que hemos tomado como modelo de lo enunciado líneas atrás, ya que nos sirve de buen ejemplo de cómo a través de los matrimonios formarán en Lima uno de los troncos genealógicos más sólidos del siglo XVIII, primero con la familia Presa al unirse Diego Bernardo Carrillo de Albornoz, I conde de Montemar, con Rosa María de la Presa y de La Presa, cuya madre había heredado de su abuelo el Mayorazgo de Presa, y más adelante con los Bravo de Lagunas al casarse en 1723 el hijo de ambos, Diego Miguel de la Presa Carrillo de Albornoz, IV conde de Montemar, con Mariana Bravo de Lagunas y Villela, señora del Castillo de Mirabel.

En la colección de Manuel Gastañeta se conserva un excelente retrato de Mariana Bravo de Lagunas Villela, recuperado en el taller de restauración de Liliana Canesa,

que atribuimos al pincel de Lozano [69] (fig. 21). Ya en este retrato de dama ha quedado muy atrás la austeridad de la moda austriaca del siglo XVII, y aquella se viste de color, ostenta generoso escote y joyas por doquier, no inventadas por el artista, sino salidas de sus joyeros, y entre las que llaman la atención figuran los enormes brazaletes de oro, perlas y corales, en ambos brazos. Mariana era hija de Fernando Bravo de Lagunas y Bedoya. Hace menos de un año pude ver en la colección de la familia Aliaga una plancha de cobre con el retrato de medio cuerpo de este personaje, quien fue Alcalde de Lima, y en la parte posterior tenía pintado un descendimiento de la cruz, obra anónima y al parecer *postmortem*.

A partir de la descendencia de Mariana Bravo de Lagunas, señora del Castillo de Mirabel, y de Diego de la Presa Carrillo de Albornoz, IV conde de Montemar, se establece un nuevo entronque familiar al casarse dos de sus hijos, Fernando y Pedro José, con las hijas de los condes de Monteblanco.

El limeño Agustín de Salazar y Muñatones, nacido en 1702, hijo del español Andrés de Salazar y Alcedo y de la peruana nacida en Pisco, Josefa Rosa de Muñatones, recibió el título de conde de Monteblanco del rey Fernando VI en 1755, y dos años más tarde fundó el Mayorazgo de Monteblanco, definió escudo e hizo inventario de sus bienes que comprendían, aparte de su casa principal ubicada en la esquina de la Caridad y Santo Tomás en Lima, la hacienda principal de Cañaveral que fue de sus padres, en el valle de Chincha, entre otras propiedades [70]. Para esos años ya estaba casado con Francisca de Gabiño y Reaño, limeña nacida en 1725, hija del gallego Lorenzo de Gabiño y de la limeña Juana de Reaño.

El documento fechado el 9 de octubre de 1763 referente a la tasación de las pinturas de la colección de Agustín de Salazar y Muñatones, I conde de Monteblanco, nos da una idea de la preocupación de estas familias limeñas por incluir en su patrimonio las obras de arte, no solamente europeas sino de artistas locales como Cristóbal Lozano, quien realiza la tasación e incluye en ella varias pinturas de su pincel [71].

En la colección de Manuel Gastañeta se conservan los retratos de los padres del conde de Monteblanco, firmados al reverso con el monograma de Lozano y sin fechar. El padre murió en 1705, y la madre en 1736, por lo que deducimos que Lozano debió inspirarse para estos retratos, de discreta ejecución, en otros pintados en la segunda mitad del siglo XVII, ya que los personajes son representados aún jóvenes. Asimismo se ubican en esta colección los retratos de los primeros condes de Monteblanco, firmados igualmente por Cristóbal Lozano.

Agustín de Salazar y Muñatones posa para el pintor a los 63 años de edad; ya en el año de 1765, que figura en el lienzo, tenía título nobiliario, mayorazgo y había consolidado su patrimonio, por ello eran imprescindibles los retratos de su familia. Vestido a la moda del rey Carlos III en traje rojo, adopta la pose de los virreyes con el tricornio bajo el brazo y un bastón de mando en la mano derecha como autoridad, ya que llegó a ser Alcalde Ordinario de Lima y Provincial de la villa de Pisco. A ello se suma la cruz de caballero de la Orden de Santiago. La cortina recogida sobre una pilastra sirve de soporte a su escudo nobiliario y deja al descubierto una panorámica de alguna de sus haciendas en lontananza, con una iglesia, diminutas figuras ecuestres y un par de pajes negros vestidos a la moda de la época preparando su caballo (fig. 23). Francisca Gabiño y Reaño posa para Lozano a los cuarenta años y muestra al igual que su marido, la ostentación de la nobleza criolla. La condesa es retratada de pie, en la pose característica de las damas nobles europeas, con un abanico en una mano y en la otra una flor; viste traje de brocados y encajes finamente trabajados, y se adorna generosamente con un aderezo de perlas. El cortinaje recogido deja al descubierto el

24
La Señora Doña Francisca Clavijo y Bazán Condesa de Monte Blanco

◀ Fig. 24. Retrato de Francisca Gabiño y Reaño. I condesa de Monteblanco. Cristóbal Lozano. Óleo sobre lienzo. 1765. Colección Manuel Gastañeta Carrillo de Albornoz.

▶ Fig. 25. Retrato de Rosa de Salazar y Gabiño, II condesa de Monteblanco. Anónimo. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Escuela limeña. Colección Manuel Gastañeta Carrillo de Albornoz.

▶ Fig. 26. Retrato de Fernando Carrillo de Albornoz y Bravo de Lagunas, VI conde de Montemar. Anónimo. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Escuela limeña. Colección Manuel Gastañeta Carrillo de Albornoz.

25

26

escudo familiar sobre una columna y a lo lejos una alameda con una fuente. Consideramos este retrato el mejor de los hechos por Lozano y prototipo de muchos otros de esta época (fig. 24).

Los primeros condes de Monteblanco tuvieron tres hijas, de las cuales dos de ellas, como anotamos líneas atrás, se casaron con los hijos del IV conde de Montemar y de Mariana Bravo de Lagunas. Rosa de Salazar y Gabiño, quien heredó el titulo de II condesa de Monteblanco, se casó con Fernando Carrillo de Albornoz y Bravo de Lagunas, VI conde de Montemar, y su hermana Josefa con el coronel Pedro José. Los retratos de los herederos de estas dos casas, que cimentan el poder de los Carrillo de Albornoz y los Monteblanco, se encuentran en la colección de Manuel Gastañeta (figs. 25 y 26). Corresponden a un autor anónimo que usa el pequeño formato requerido para un retrato de busto, de finales del siglo XVIII.

Una hija de este último matrimonio, llamada Petronila Carrillo de Albornoz y Salazar, traerá a su familia el marquesado de casa Boza al casarse con Antonio José de Boza y Eslava, III marqués de Casa Boza, nieto de la limeña Juana Guerra de la Daga y del canario Jerónimo de Boza, I marqués de casa Boza, título otorgado por Felipe V en 1736 [72]. En la misma colección Gastañeta se conserva un retrato anónimo de *Juana Guerra, Marquesa de Casa Boza,* realizado a mediados del siglo XVIII (fig. 27). Ya en el siglo XIX el enlace de su bisnieta Manuela de Boza y Carrillo de Albornoz con Francisco de Mendoza Ríos y Caballero enriquecerá aún más el árbol genealógico de esta familia con los mayorazgos de Ríos y Caballero.

Francisco de Mendoza Ríos y Caballero tiene como abuela paterna a una señora muy poderosa de la época, la limeña Andrea de los Ríos Berris Miranda y Caballero, nacida en 1703, que se convirtió en la única heredera de los Mayorazgos de Ríos y Caballero, verdadera matriarca que vivió en Lima hasta los 83 años [73] (fig. 28). Su retrato anónimo de medio cuerpo en medallón oval, trabajado con gran fuerza expresiva, de la segunda mitad del siglo XVIII, lo conserva Francisca Carrillo de Albornoz 159. El hijo de Andrea, Tiburcio de Mendoza Ladrón de Guevara, Ríos, Berris Miranda y Caballero, fue casado con *Catalina Sánchez Boquete y Román de Aulestia* (fig. 29), padres de Francisco. Los retratos de ambos se ubican en la colección Gastañeta; el de Tiburcio, de blanda ejecución, contrasta con el pincel del lienzo de su esposa, que a pesar de haber sufrido intervenciones en el vestuario en años pasados, muestra un rostro de excelente calidad plástica que abre camino para los estu-

La Señora Doñ
Juana Guerra
dela Daga, yd
la Queba, yG
sman Marqu
za de Ca
sa Boza

27

dios del retrato del siglo XIX ya que reúne las características neoclásicas de la pintura limeña. Estos retratos nos permiten conocer a los tatarabuelos maternos de José de la Riva Agüero, VI marqués de Montealegre de Aulestia.

Catalina Sánchez Boquete y Román de Aulestia nos da pie para dedicar unas líneas a su familia materna de cuyos miembros se conservan tres retratos en la Casa Riva Agüero. El retrato de su abuela Josefa Leonarda de Aulestia, consorte del II marqués de Montealegre de Aulestia, es de cuerpo entero y guarda mucha similitud con el de la I condesa de Monteblanco, pero indudablemente es de fecha anterior, ya que la marquesa murió en 1751. La composición, la frescura del rostro, la minuciosidad en describir las flores en la colorida decoración de las vestiduras y las joyas, nos permiten considerar la atribución al pincel de Cristóbal Lozano (fig. 30). Asimismo, el retrato de su hijo, Manuel Gabriel, III marqués de Montealegre de Aulestia, de cuerpo entero, vestido a la moda del rey Carlos III, recuerda las poses de los retratos del virrey Amat, sobre todo de aquel firmado por Lozano en el MNAAHP, con un papel en una mano, el bastón en la otra y un piso de baldosas exactamente igual (fig. 32). El

◀ Fig. 27. Retrato de Juana Guerra de la Daga, marquesa de Casa Boza. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Mediados del S. XVIII. Escuela limeña. Colección Manuel Gastañeta Carrillo de Albornoz.

▲ Fig. 28. Retrato de Andrea de los Ríos, Berris, Miranda y Caballero. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Segunda mitad S. XVIII. Escuela limeña. Colección Francisca Carrillo de Albornoz.

▶ Fig. 29. Retrato de Catalina Sánchez Boquete y Román de Aulestia (detalle). Anónimo. Óleo sobre lienzo. Primer tercio S. XIX. Escuela limeña. Colección Manuel Gastañeta Carrillo de Albornoz.

tercero de este grupo corresponde al retrato de su esposa, Catalina Laredo y Larrea Peña y Sagardia, que guarda mucha similitud con el de su suegra, sólo que este tiene la particularidad de mostrar un espejo en el tocador, detalle que se repetirá en algunos otros retratos de damas limeñas (fig. 31).

Otra de las poderosas familias limeñas del siglo XVIII son los Tagle, encabezados por José Bernardo de Tagle Bracho y Pérez de la Riva, nacido en Santander, España, Gobernador de las expediciones de guerra del Mar del Sur y Pagador General de la Armada, convertido en I marqués de Torre Tagle en 1730, durante el segundo reinado de Felipe V. En Lima ejerció poder como prior del Tribunal del Consulado y a través de sus hijos José Severino y Pedro Antonio, que fueron oidores de la Real Audiencia [74]. En 1707 contrajo matrimonio con la limeña, natural de San Jerónimo de Sayán, Rosa Juliana Sánchez de Tagle e Hidalgo, quien en cumplimiento del encargo de su marido, fallecido en 1740, funda el mayorazgo de esta familia en 1756.

◀ Fig. 30. Detalle del retrato de Josefa Leonarda de Aulestia, III marquesa de Montealegre de Aulestia. Atribuido a Cristóbal Lozano. Óleo sobre lienzo. Primera mitad S. XVIII. Escuela limeña. Colección Casa Riva Agüero. Pontificia Universidad Católica del Perú.

▶ Fig. 31. Retrato de Catalina Laredo y Larrea Peña y Sagardia, III marquesa de Montealegre de Aulestia. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Segunda mitad S. XVIII. Escuela limeña. Colección Casa Riva Agüero. Pontificia Universidad Católica del Perú.

▶ Fig. 32. Retrato de Manuel Gabriel de Aulestia y Aulestia Cabeza de Vaca, III marqués de Montealegre de Aulestia. Atribuido a Cristóbal Lozano. Óleo sobre lienzo. Segunda mitad S. XVIII. Escuela limeña. Colección Casa Riva Agüero. Pontificia Universidad Católica del Perú.

La mansión de los Tagle, ubicada en la calle de San Pedro, conocida como el Palacio Torre Tagle, actual sede del Ministerio de Relaciones Exteriores, fue construida hacia 1735 por el primer marqués de Torre Tagle en un solar que perteneció al conde de Villaseñor [75]; en ella vivió toda su familia, incluso en líneas colaterales. En el salón principal de este palacio ubicamos aún los retratos de los primeros marqueses de Torre Tagle. Estos cuadros en anteriores publicaciones se han considerado anónimos; sin embargo, hemos podido ver en el retrato de Rosa Juliana Sánchez de Tagle, I marquesa de Torre Tagle, la firma de Cristóbal Aguilar, el más importante pintor del siglo XVIII después de Lozano (fig. 33). La firma apenas es perceptible en un fondo oscuro debajo de la cartela, repintada en fecha posterior a su muerte, ocurrida en 1761. Nos encontramos ante uno de los mejores retratos de Aguilar, en el que en una composición de frente, sin uso de claroscuro, consigue un destacado realismo y captación psicológica de la modelo, aparte del relevante tratamiento descriptivo de las telas de las vestiduras, cortinajes y joyas. El retrato de su esposo reúne similares características de pincel, por lo que creemos pertenece al mismo pintor.

Los retratos de los segundos marqueses de Torre Tagle, Thadeo de Tagle y Bracho, y su esposa María Josefa de Isásaga, Muxica y Guevara, son contemporáneos a los de

La Sra. Dª Rosa Juliana Sanchez de Tagle Primera Marquesa de Torre Tagle y Confundadora delos Mayorasgos y Patronatos de su Casa. Murio Miercoles 11 de Nobre de 1764 de 76 as 8 meses 17 dias de edad.

◀ Fig. 33. Retrato de Rosa Juliana Sánchez de Tagle, I marquesa de Torre Tagle. Cristóbal de Aguilar. Óleo sobre lienzo. Mediados del S. XVIII. Escuela limeña. Palacio de Torre Tagle.

▶ Fig. 34. Retrato de José Manuel de Tagle, Bracho, Isásaga, Muxica, Guevara, Arrué, Urreamendi y Vásquez de Acuña, III marqués de Torre Tagle. Atribuido a Pedro Díaz. Óleo sobre lienzo. Primer tercio S. XIX. Escuela limeña. Palacio de Torre Tagle.

los condes de Monteblanco, y tal como escribiéramos en anterior trabajo, creemos que por su enorme semejanza, son del pincel de Cristóbal Lozano [76].

34

El retrato de José Manuel de Tagle, Bracho Isásaga, Muxica, Guevara, Arrué, Urreamendi y Vásquez de Acuña, tercer marqués de Torre Tagle, vestido a la moda de Carlos IV, con la medalla de la Real Orden de Carlos III en el pecho y en lontananza una marina con soldados, posee características compositivas y de pincelada semejantes a las de los retratos de los virreyes O'Higgins y Avilés, obras firmadas por Pedro José Díaz (fig. 34).

Se suma a las anteriores familias la de los Vásquez de Velasco con don Pedro Vásquez de Velasco y Esparza a la cabeza, de origen palentino, quien pasó a Lima y fue Capitán General y Presidente de la Real Audiencia. En 1757, uno de sus descendientes, Pablo Vásquez de Velasco y Bernaldo de Quirós, entroncó su genealogía con el linaje nobiliario de los condes de Las Lagunas, al casarse con Nicolasa de Ontañón y Valverde, tercera condesa con el título, obtenido por ser hija única de Simón de Ontañón. Esta dama era descendiente directa por parte de su madre del capitán Francisco de Ampuero y de la ñusta Inés Huaylas, hija del Inca Huayna Capac [77].

En la colección de los descendientes de la familia Vásquez de Velasco se conservan los retratos anónimos de este último matrimonio comentado, que consideramos muy próximos al estilo de Cristóbal de Aguilar. Él, vestido a la moda de Carlos III, lleva un bastón de mando como Maestre de Campo y un reloj en la mano derecha; ella, en traje delicadamente bordado, que por su altura ya deja al descubierto sus zapatos rojos, más a la moda de finales de siglo (fig. 35).

Como era costumbre y considerado conveniente, en esta época los enlaces que refuerzan el poder de la familia van en aumento, y así el hijo de los terceros condes de Las Lagunas, José Vásquez de Velasco y Ontañón hereda el título y pasará también a integrar la genealogía de los Carrillo de Albornoz al casase con Mariana de la Puente y Carrillo de Albornoz, nieta del IV conde de Montemar y de Mariana Bravo de Lagunas, señora del Castillo de Mirabel por rama materna, y los marqueses de Corpa por la paterna.

Dos sobrinas de los condes de Las Lagunas, de apellido Zavala y Vásquez de Velasco, fueron casadas con importantes personajes de la política del momento: Ana María con el Maestre de Campo José Bravo de Lagunas y Castilla [78] y Petronila, con el oidor Pedro Bravo de Rivero [79]. En la colección Aliaga se conserva el retrato del nieto de estos últimos, Pedro José Bravo y Aliaga, Zavala y Borda, aún niño, de unos seis años, en traje militar de corte napoleónico (fig. 37).

En la pintura virreinal son muy escasos los retratos de niños, tanto aquí como en la pintura novohispana [80]. En el Perú hasta el momento se han dado a conocer en publicaciones sólo dos retratos infantiles [81]. A ellos debemos sumar ahora el mencionado de Pedro José Bravo y Aliaga, Zavala y Borda en la colección Aliaga, y uno recién restaurado en la colección Barbosa-Stern, que tiene la particularidad de mostrar a un niño muerto, yacente sobre un ataúd, vestido con traje largo de amplias mangas, coronado de flores y con un ramo bajo el brazo derecho (fig. 36). Lamentablemente no aparecen inscripciones que nos permitan identificarlo, a diferencia de uno muy similar conservado en colección particular mexicana donde se lee su nombre, fecha de nacimiento y de muerte [82].

Entre todas las familias del siglo XVIII, indudablemente el tronco de los Querejazu fue uno de las más importantes, cuya figura central es Antonio Hermenegildo Querejazu y Mollinedo, nacido en Lima en 1711, personaje de gran poder en la Audiencia de Lima pero que no escapó, como la mayoría de los oidores de la época, a las aciagas críticas del arzobispo Antonio de Barroeta y Angel, enemigo acérrimo del virrey Conde de Superunda [83]. Ya escritos del siglo XX lo califican como un personaje de noble cuna, gran riqueza, notable talento y gran patriarca de los Querejazu, además de considerarlo el hombre más poderoso del virreinato [84].

En la figura de Antonio Hermenegildo de Querejazu y Mollinedo se juntan dos familias de singular importancia que se entroncan por la rama paterna con los Valdés y Llano, los Azaña y los Mollinedo, y por la paterna con los Querejazu. Los retratos de su tatarabuelo Juan de Valdés y Llano y de su bisabuela Juana de Valdés y Llano se conservan en la colección de la Casa Aliaga, y responden a las características del último tercio del siglo XVII [85]. De su abuela Gabriela de Azaña y Valdés se ha localizado un inventario de sus bienes donde figuran, aparte del retrato citado de Juan de Valdés, los de su padre Bartolomé de Azaña y su abuela Gabriela de Olmedo [86].

La rama de los Mollinedo de don Antonio Hermenegildo, que viene por su madre, llamada Juana de Mollinedo y Azaña, asciende hasta su tatarabuelo Juan Pérez de Mollinedo y Angulo, quien fuera padre de aquel famoso personaje del siglo XVII Manuel de Mollinedo y Angulo, obispo y gran mecenas de la ciudad del Cuzco.

En una colección particular limeña se conserva el retrato de Antonio Hermenegildo de Querejazu y Mollinedo y de sus padres el general Antonio de Querejazu y Uribe y Juana de Mollinedo y Azaña [87]. Los de sus padres son anónimos de la primera mitad del siglo XVIII. Su padre de rostro severo y sobrias vestiduras, no lleva la peluca empolvada de los borbones, sólo bastón, guantes y el sombrero a la moda de Felipe V bajo el

◀ Fig. 35. Retrato de Nicolasa de Ontañón y Valverde, III Condesa de las Lagunas. Atribuido a Cristóbal de Aguilar. Óleo sobre lienzo. Segunda mitad del S. XVIII. Escuela limeña. Colección particular.

▲ Fig. 36. Retrato de niño muerto. Anónimo. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Escuela limeña. Colección Barbosa-Stern.

▶ Fig. 37. Retrato de Pedro José Bravo y Aliaga, Zavala y Borda. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Primer tercio S. XIX. Escuela limeña. Colección Casa Aliaga.

38

39

40

brazo izquierdo; sobre el pecho la medalla con la cruz de Caballero de Santiago, bordada también en la casaca. En la leyenda de la cartela además se da cuenta de que era natural de Guipúzcoa, en España y que murió en 1751 (fig. 39). Su madre, al igual que la mayoría de las damas retratadas de esta época, va ricamente vestida con traje rojo rameado en oro, con cuello y puños de encaje que dejan al descubierto los aderezos de joyas, sobre todo en los brazos con las pulseras anchas de perlas y corales que vemos en los retratos de varias damas limeñas y un tembleque en forma de flor en la mano izquierda. Al parecer el piso de flores es un añadido posterior (fig. 38).

El retrato del patriarca de la familia, Antonio Hermenegildo de Querejazu y Mollinedo, aunque no lleva firma creemos que pertenece al pincel de Cristóbal de Aguilar[88] (fig. 41); existe una gran semejanza con el retrato que hizo del I marqués de Santiago, Dionisio Pérez Manrique de Lara, no sólo por la postura, el vestido oscuro con la Cruz de Santiago, la medalla de caballero de esta orden sobre el pecho, la posición y tratamiento de manos que igualmente sostienen un reloj y guantes, sino además por la espada y vara de mando sobre la mesa, por la forma de la cartela, pero sobre todo por el duro realismo del rostro. Tiene como fondo un cortinaje rojo corrido que resalta su figura y deja al descubierto su biblioteca, mientras que en la zona inferior la cartela da cuenta de sus cargos de Gobernador y Capitán General de la Provincia de la Plata, Oidor de la Audiencia de Lima, cargo que ejerció por casi medio siglo, y el de *Juez Privativo de este Hospital Real de San Lázaro desde el año de 1758 en adelante*; de aquí deducimos que es un retrato votivo pintado para este hospital.

El retrato de la esposa del oidor Querejazu, María Josefa de Santiago Concha y Errazquín, hija del I marqués de Casaconcha, se conserva en la colección de la Casa Aliaga, con una inscripción póstuma en la zona inferior donde se indica que murió en 1775. Su traje en tonos tierra no tiene la vistosidad de los de las condesas de Monteblanco o de las marquesas de Torre Tagle; sin embargo muestra particularidades en el fino tratamiento y posición de las manos, una de las cuales se refleja en el espejo de su joyero, artificio muy usado en el barroco español de la segunda mitad del siglo XVII (fig. 40). Ello también se aprecia aún posteriormente en retratos de rasgos neoclásicos en Lima, tal como en el de Catalina Sánchez Boquete.

◀ Fig. 38. Retrato de Juana de Mollinedo y Azaña. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Primera mitad S. XVIII. Escuela limeña. Colección particular.

◀ Fig. 39. Retrato de Antonio de Querejazu y Uribe. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Primera mitad S. XVIII. Escuela limeña. Colección particular.

◀ Fig. 40. Retrato de María Josefa de Santiago Concha y Errazquín. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Segunda mitad S. XVIII. Escuela limeña. Colección Casa Aliaga.

▶ Fig. 41. Retrato de Antonio Hermenegildo de Querejazu y Mollinedo. Atribuido a Cristóbal de Aguilar. Óleo sobre lienzo. Segunda mitad S. XVIII. Escuela limeña. Colección particular.

Del matrimonio Querejazu Santiago-Concha nacieron nueve hijos, que afirmaron más su presencia de poder en Lima; entre ellos, José, I conde de San Pascual Bailón y Micaela, quienes se casaron con los hermanos de La Puente y Castro, Josefa y Lorenzo, V marqués de Villafuerte, y Juana Agustina casada con el III conde de San Juan de Lurigancho, tesorero de la Real Casa de Moneda [89].

La escuela pictórica limeña del siglo XVIII proyecta su influencia hacia la costa norte, la que en el género del retrato sigue sus lineamientos, con ciertas particularidades, y de la cual sólo es posible alcanzar en estas líneas una muestra conservada en la colección de Liliana Checa de Costa. El retrato de la piurana Antonia Marcelina

Carrión de Iglesia, vestida a la moda de inicios del siglo XIX, refleja el gusto neoclásico provincial, que no deja de lado remarcar con el blasón familiar, su noble origen [90] (fig. 42).

Deseo expresar mi agradecimiento a los directivos del Museo de Arte de la Universidad de San Marcos y del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, así como a los coleccionistas particulares citados en mi texto, los que me permitieron estudiar los retratos de la nobleza limeña. Igualmente, expreso mi gratitud de manera muy especial a Manuel Gastañeta Carrillo de Albornoz y Cecilia Alayza de Losada, por su generosa ayuda en la ubicación de los retratos en colecciones privadas.

◀ Fig. 42. Retrato de Antonia Marcelina Carrión de Iglesia. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Primer tercio S. XIX. Colección Liliana Checa de Costa.

NOTAS

1. Francastel 1978.
2. Un avance de este trabajo fue publicado en Estabridis 1997.
3. Trabajo apoyado inicialmente por el Dr. Enrique González Carré y que quedó en suspenso por falta de presupuesto para la restauración.
4. Trabajo en prensa, a publicarse en México.
5. Estabridis 2001, tomo I: 345.
6. Marco Dorta 1950: 471. Véase también Benezit 1955, tomo III: 304.
7. Lohmann Villena 1940: 29.
8. Stastny 1975: 6.
9. Mesa y Gisbert 1972: 60.
10. Lohmann Villena *op. cit.*: 22-23.
11. Mesa y Gisbert *op. cit.*: 72.
12. Lohmann Villena *op. cit.*: 22-23.
13. Porras Barrenechea 1955.
14. Stastny *op. cit.*: 6.
15. Estabridis 1997: 25.
16. *Ibid.*: 29.
17. Castrillón 1986: 121. Véase también Ravines 1989.
18. AGN. Legajo RJ. Nº 190.
19. Radiguet 1971.
20. Gutiérrez de Quintanilla (1916) realizó un minucioso inventario de la colección donde se incluye a los virreyes.
21. Meyer y Ciancas 1996: 15.
22. Fisher 2000: 260.
23. Lohmann Villena 1974a: 58.
24. Lavalle 1891: 53.
25. AGN: Protocolo 352. Escribano Francisco Estacio Meléndez. Fechado el 11 de mayo de 1736. Folio 885 y 885v.
26. Mesa y Gisbert 1977: 318.
27. AGN. Protocolo 371. Escribano Francisco Estacio Meléndez. Fechado el 20 de mayo de 1745. Folio 538 y 538v.
28. Vargas Lugo 1983: 13.
29. El pintor peruano José Gutiérrez Infantas nació en 1897. Estudió en la Academia Concha y en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Fue restaurador oficial de los museos y colecciones del Estado.
30. AGN. Protocolo 83. Escribano Pedro de Azcarruns, 1765. Folio 477v.
31. Gutiérrez de Quintanilla 1916: 32.
32. AGN. Protocolo 83. Escribano Orencio de Azcarrunz, 1765. Folio 477v y 478.
33. Lo menciona José Antonio de Lavalle 1891: 64. De los retratos votivos nos hablan Mesa y Gisbert 1977: 317.
34. AGN: Protocolo 83. Escribano Orencio de Azcarrunz, 1765. Folio 477.
35. Estabridis 2001: 348.
36. Estabridis 1984a.
37. Sarmiento 1971: 68.
38. Pérez-Mallaína 2001: 270.
39. Querejazu 1995: 170. Véase también Rodríguez Moya 2001: 84. En estos escritos erróneamente se cita a Lozano como autor de toda la serie de virreyes del siglo XVIII.
40. Lohmann Villena 1974a: 81
41. Fisher 2000: 268.
42. En el catálogo de Gutiérrez de Quintanilla (1916: 33) figura como de autor desconocido; igualmente en el inventario hecho durante la dirección de Arguedas en 1964, a pesar de que ya Flores Araoz lo había citado en 1943.
43. Querejazu cita el lienzo de Aguilar en las Nazarenas y agrega a su autoría los retratos del rey Felipe V y del Papa Benedicto XIII, dos lienzos que no le pertenecen ya que están firmados por Miguel Adame (Querejazu 1995: 171). Rodríguez se basa en este escrito y repite el error (Rodríguez Moya 2001: 91). Estos retratos fueron dados a conocer en Estabridis 1984b: 277. Véase también Estabridis 1987.
44. Varios Autores 1988: 736. Véase también Cuyás 1999: 143.
45. Gutiérrez de Quintanilla 1916: 36.
46. Archivo del MNAAHP.
47. Válgoma y Díaz-Varela 1988, tomo I: 71.
48. Estabridis 1989: 115.
49. Gutiérrez de Quintanilla *ibid.*
50. Flores Araoz 1943. Véase también Harth-terré 1963: 75.
51. Vargas Ugarte 1947: 314. Véase también Harth-terré *op. cit.: 87.*
52. AGN: Protocolo 281. Escribano Juan Hurtado de Olivera, 23 de diciembre de 1809, folio 138v.
53. Durante nuestra gestión en la dirección del Museo de Arte de San Marcos entre 1993 y 1999, se restauraron dieciséis lienzos, en su mayoría del siglo XVIII, gracias al Convenio Perú-España.
54. Rizo-Patrón 2000: 96.
55. Estabridis 2002: 248.
56. Véase Estabridis 1997 y 2001.
57. AGN: Protocolo 83. Escribano Orencio de Ascarrunz. Año 1765. Folio 475v. Véase también Lohmann Villena 1974a: 17.
58. Lohmann Villena 1974b. La lámina 2 entre las pp. 16 y 17 le ha dado la autoría de esta obra a Cristóbal Lozano. La firma de Bermejo aparece en el libro del escritorio.
59. Sarmiento 1973: 68.
60. Balzo 1965: 107. Véase también Atienza 1947.
61. Rizo-Patrón 2000: 160.
62. Estabridis 1980. Véase también Lohmann Villena 1974b: 107.
63. Aliaga 1953: 31.
64. Vargas Ugarte 1984: 93.
65. Su retrato aparece en Varios Autores 1984, tomo 4: 459. Véase también Meyer y Ciancas 1996: 19.
66. Unanue 1793.
67. Estabridis 1994.
68. AGN: Protocolo 83. Escribano Orencio de Ascarrunz. Años 1764-68. Folio 1033.
69. Estabridis 2001: 355.
70. Swayne y Mendoza 1951: 503.
71. Estabridis *op. cit.*: 351.
72. *Ibid.*: 96 y 434.
73. Rizo-Patrón 2000: 105.
74. Lohmann Villena 1974b: 133.
75. Ortíz de Zevallos 1989: 6. Véase también Tord y Gjurinovic 2001: 33.
76. Estabridis 2001: 355.
77. Trazegnies 1943: 15.
78. Véase los retratos de este último matrimonio en Sarmiento 1973: 71 y 73.
79. Lohmann Villena 1974b: 18 y 20.
80. Vargas Lugo y otros 1991-1992.
81. Sarmiento *op. cit.*: 74. Véase también el catálogo *Viceregal Peruvian Barbosa-Stern Art Collection*, del 19 de julio al 8 de setiembre de 1989, p. 18.
82. Martínez del Río 1991-1992: 33.
83. Pérez-Mallaina 2001: 233.
84. Zizold 1958: 39. Véase también Rizo-Patrón 2000: 106.
85. El de la dama es de mayor calidad y figura en Sarmiento 1973: 70; acertadamente calificada como de influencia de Carreño de Miranda, pintor de la corte de Carlos II.
86. AGN: Protocolo 264. Escribano Pedro Espino Alvarado, 1724. Folio 799.
87. Su partida de matrimonio figura en el AGN con fecha 8 de octubre de 1706.
88. Lohmann publica este lienzo y lo relaciona con Cristóbal Lozano (Lohmann Villena 1974b: 110). Por su parte Rizo-Patrón lo menciona como anónimo de ca. 1770 (Rizo-Patrón 2000: 115).
89. Zizold 1958: 48.
90. Esta tipología de personajes de la época la vemos también en las litografías que figuran en los libros de viajeros como en el de Skinners (1805).

► Página siguiente:
Fig. 1. Portada principal. 1698. Iglesia de La Compañía, Arequipa.

EL
AÑO
DE
698

El Barroco en Arequipa y el Valle del Colca

Luis Enrique Tord

La ciudad de Arequipa, situada en el sur del Perú, a orillas del río Chili, a 2,335 m.s.n.m., en el corazón de una campiña feraz en cuyo horizonte occidental se abre una extensa llanura que desciende hacia la costa, y en cuyo extremo oriental se levantan las prominencias nevadas de los volcanes Misti (5,822 m.s.n.m.) y Chachani (6,075 m.s.n.m.), y más lejanamente las cimas aserradas del extenso Pichu Pichu (5,425 m.s.n.m.), ha sido un espacio privilegiado en el periodo del barroco hispanoamericano. No sólo por el número y calidad de sus monumentos sino por la singularidad de los mismos tanto en su decorativismo arquitectónico como en el material utilizado para edificarlos. Y es ese decorativismo, su manera, su planteamiento, sus contenidos y disposición el que ha aportado aquella singularidad que ha sido identificada con la denominación de arquitectura mestiza surandina. Una arquitectura nacida en el último tercio del siglo XVII, que desbordó los límites de la ciudad para extenderse desde aquella centuria hasta los primeros lustros del siglo XIX por el valle del Colca, los pueblos inmediatos al lago Titicaca y las regiones altoperuanas –hoy Bolivia– hasta la villa imperial de Potosí.

En ese resultado ha sido decisiva la interacción étnica y cultural habida entre la población aborigen de las aldeas nativas del Chili y la del valle de los cabanas y collaguas –que es el del Colca– y la población hispanocriolla de la ciudad. Por otro lado, hay que tomar en cuenta las vinculaciones de Arequipa con el Collao, así como con las poblaciones nativas tanto serranas como yungas de los valles cálidos de los actuales departamentos de Arequipa, Moquegua y Tacna que han estado política e históricamente muy vinculados entre sí. Sin embargo de ello, en nuestro parecer, la aparición del estilo mestizo estuvo estrechamente relacionada con la población nativa collagua por las razones que esgrimiremos líneas más abajo.

Efectivamente, para una adecuada aproximación al barroco arequipeño hay que empezar por subrayar que esta ciudad está situada en una región que fue sacudida frecuentemente por los terremotos en la época virreinal. Causaron fuertes estragos los sismos del 22 de enero de 1582; el del 19 de febrero de 1600; el del 24 de noviembre de 1604; el del 20 de octubre de 1687; el del 8 de enero de 1725 y el del 13 de mayo de 1784. De los mencionados, los tres primeros destruyeron las edificaciones renacentistas de la ciudad que los españoles fundaron el 15 de agosto de 1540 con el nombre de la Asunción de Nuestra Señora del Valle Hermoso de Arequipa. En este trágico sino tiene una curiosa similitud con la ciudad del Cusco, que sufrió la gran destrucción ocasionada por el sismo del 31 de marzo de 1650. Como en el caso de la ciudad imperial, Arequipa perdió en los primeros terremotos mencionados sus edificaciones primitivas, sobre cuyas ruinas se levantaron las construcciones barrocas que hoy apreciamos. Uno de los cataclismos más calamitosos fue el de 1600, provocado por la explosión del volcán Huaynaputina –conocido también como volcán de Omate o Quinistaquillas–, que suscitó un dramático dibujo de Felipe Guamán Poma de Ayala en su *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* (ca. 1615), y descripciones como las del historiador Bernardo de Torres, quien afirma que, luego de numerosos temblores y del gran movimiento principal, ocurrió que ... *al passo que las horas corrían, iba cayendo más espesa la seca lluvia, dexando tan escuro el ayre, que en poco menos de un mes, no se diferenció el día de la noche, sino que solo que unas sombras eran más densas que otras* [1].

Asimismo, los sismos de los siglos XVII y XVIII afectaron duramente a la ciudad, pero no lo suficiente como para haber provocado las devastadoras consecuencias de los anteriores. Por último, debemos recordar que han sido también considerables los daños ocasionados por los terremotos de los siglos XIX y XX, por lo que muchos templos, conventos y residencias debieron ser reparados, sufriendo en casos modificaciones a tener en cuenta en la apreciación de su historia.

En la reconstrucción de la ciudad colonial de los destrozos ocasionados por los sismos hay que destacar la fundamental intervención de la mano de obra indígena, principalmente de los nativos cabanas y collaguas del valle del Colca. En este sentido, las ordenanzas del cabildo de la ciudad de Arequipa obligaron a los encomenderos de esa región a destinar aborígenes de esa circunscripción para la reedificación y reparación de aquella, lo cual evidencia el papel protagónico que tuvieron en la plasmación de las formas arquitectónicas y ornamentales a las que se califica de mestizas. Hay que sumar a ello el hecho de que las tasas y censos de la población virreinal evidencian que los habitantes de los pueblos de San Juan Bautista de Yanahuara, San Miguel de Cayma y Santiago de Tiabaya –hoy integrados a la ciudad moderna– eran en su mayoría de procedencia collagua, de la misma forma que lo eran los pobladores de los antiguos barrios de Antiquilla, San Lázaro y Santa Marta. Es por ello que remarcamos líneas arriba la intensa vinculación entre la población hispanocriolla y la nativa, vinculación determinante en la aparición del estilo mestizo.

No podemos dejar de agregar acerca de la expansión de este estilo por las riberas del lago Titicaca y el Alto Perú, que esta sigue el itinerario de los arrieros comerciantes de vinos y aguardientes collaguas que hicieron la ruta entre los valles cálidos de Arequipa –donde se elaboraban estos productos– y el Collao y la villa imperial de Potosí donde se consumían. Este estilo se expandió ampliamente en el siglo XVIII en esas regiones, tal como se puede apreciar en la catedral de Puno y las iglesias puneñas de Vilque, Yanarico, Cabana y otras. Aquel tráfico de aguardientes pasaba por importantes ferias regionales –como la de Vilque–, a donde afluían comerciantes de ganado desde lugares tan lejanos como Jujuy, Salta y Tucumán. Hay que anotar también que los nativos collaguas tenían propiedades en los pueblos de Cabana y Cabanillas, situadas en la provincia de San Román, Puno.

Conviene recoger aquí las aseveraciones del historiador arequipeño Alejandro Málaga Medina en relación a cómo, desde el primer sismo de importancia, se aplicó la mano de obra collagua a la reedificación de la ciudad. Este autor explica que

> *...a consecuencia del terremoto de 1582 la ciudad de Arequipa fue reducida a escombros, encargándose su reedificación tanto a los mitimáes de La Chimba como a los naturales de la provincia de Collaguas, los mismos que cumplieron tareas propias de mitayos. De los ayllus de los Yanahuaras, Chumbivilcas y Chilques, así como de los naturales encomendados en Francisco Hernández Retamozo, Alonso Picado, Luis Cornejo y la Corona Real, se tomaron 239 mitimáes; 108 se destinaron al servicio de la plaza y reconstrucción de la ciudad, 86 para las sementeras y 45 para el trajín de vinos y aguardientes y guarda de ganados* [2].

En lo referente a las características de la arquitectura surgida en el último tercio del siglo XVII a orillas del Chili, en pleno periodo barroco, recurriremos a un estudio anterior donde afirmáramos que uno

> *...de los aspectos más sugestivos de la arquitectura arequipeña colonial es el contraste entre las amplias y claras superficies lisas de los edificios y la exuberante concentración de la decoración en el relieve de las portadas. El lienzo soporte común es la porosa textura de los sillares de lava volcánica de cálidas tonalidades blancas y blanco–almendradas. Estas albas superficies contrastan agradablemente con el azul intenso del cielo, subrayando con extremada precisión las líneas curvas de las cúpulas, las quebradas de los remates escalonados de contrafuertes y frontispicios, y los rectos trazos de torres, cornisas y estribos de las bóvedas de cañón. A ello hay que sumar el aprovechamiento de la luz en la proyección de la sombra de los relieves de tal forma que, en diferentes momentos del día, las exornaciones en la piedra encalada subrayan lenta y serenamente las formas antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas que adornan las portadas. A determinadas horas pareciera extenderse a la vista un tapiz sólido, sobre un fondo oscuro, en el que se desarrolla un conjunto de diseños de resonancia plateresca cuyo tratamiento planiforme y visual recuerda los textiles indígenas prehispánicos y coloniales* [3].

La primera referencia arquitectónica sobre la ciudad barroca la debemos hacer del templo y convento de Santo Domingo por razón de que en él se alza la portada mestiza más antigua de la urbe. Se trata de la portada de San Pablo (fig. 2), que es la lateral de la iglesia, compuesta por un cuerpo y tímpano. Tal como lo señalara Harold E. Wethey [4], habría sido labrada entre 1677 y 1680, que son los años de edificación del templo. En ella aparece el diseño y distribución de elementos arquitectónicos y ornamentales que se repetirán con algunas variantes en otras portadas de la ciudad.

El ingreso se abre bajo un arco romano cuyo intradós se aprecia exornado con rosetas, cuadrifolias, diseños avenerados y un querubín en la clave del arco. Este reposa sobre pilastras con relieves de follajería entrelazada, y cuadrifolias y rosetas que repiten las del arco, aunque en menores dimensiones. Las enjutas del arco están decoradas con ángeles trompeteros entre exornaciones florales y de follajería. En el tímpano resalta un relieve de cuerpo entero del apóstol San Pablo, espada en mano, bajo una venera. El fondo del tímpano está exornado de racimos de uvas, ángeles, rosetas y plantas. Entre los roleos del frontón se aprecia un orbe, y sobre este una cruz. Muy característico de la decoración de portadas mestizas es que a los lados de las pilastras corren unas orlas paralelas a estas con ondulante decoración de follajería, racimos de uvas, *putti* y mascarones de perfil sobre pétalos. Estos rostros antropomorfos que semejan máscaras tienen por característica unas narices pronunciadas, larga cabellera recogida en la nuca, grueso bigote, plumaje sobre la cabeza y un tallo vegetal que sale de la boca. Varios de estos elementos son de ascendencia renacentista pero están envueltos en una atmósfera barroca debido a la movida disposición del conjunto. El pronunciado frontón partido y curvo que enmarca el tímpano, y la repisa que corta por la mitad el arquitrabe que separa el único cuerpo y el tímpano, remarcan el carácter barroco de esta portada pionera.

En la propia iglesia una leyenda testimonia la fecha de su conclusión: 17 de febrero de 1680. La consagró el Obispo Antonio de León, el mismo que hacia finales de ese siglo se aplicaría a la reconstrucción de la importante iglesia de la Inmaculada Concepción de Yanque, en el valle de los collaguas, iglesia que se incendió hacia el año 1700. Sólo siete años después de su consagración el templo de Santo Domingo sufrió las consecuencias del terremoto de 1687, así como los de 1725 y 1784. No menos grave fue el sismo de 1868, que trajo por tierra las torres, los altares y la capilla de San José. La iglesia de tres naves que hoy apreciamos muestra en su interior como interesante decoración barroca un coro alto conformado por un arco trilobado de sillar con soportes de ménsulas. Imágenes de Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís, follajería y rosetas adornan el arco y las enjutas así como los escudos de las ordenes religiosas fundadas por ellos. Es importante asimismo la fecha temprana para la arquitectura mestiza labrada en el coro: 1677.

El claustro principal de Santo Domingo se levantó en 1734, bajo el priorato de fray Antonio Carnero, siendo de planta cuadrada, anchos pilares y bóvedas de arista. A pesar de la movida ornamentación de la portada de San Pablo, esos claustros son más bien austeros pues la única decoración que en ellos se aprecia es el relieve de un querubín en los sencillos capiteles. El segundo claustro, de menores dimensiones, igualmente severo, fue erigido bajo el priorato de fray Ángel Vicente Zea. Los otros recintos interiores –refectorio, sala capitular y celdas– no recogen el gusto por las exornaciones que apreciamos en otros edificios conventuales de la misma centuria. Respecto a imágenes de bulto del periodo barroco destaca un denominado *Cristo de la Veracruz*, del siglo XVIII, de madera tallada y policromada que algunos atribuyen a Lorenzana. Hay que sumar un excelente altorrelieve en forma de gran medallón con la imagen de Nuestra Señora con el Niño Jesús en ademán de entregar el rosario a Santo Domingo de Guzmán. Es pieza de madera tallada, dorada y esgrafiada que debió ser parte de un antiguo retablo. Si bien carecen de la calidad de las piezas anteriores destaquemos también un San Francisco de madera de cuerpo entero, un Cristo del Santo Sepulcro y una Dolorosa.

◀ Fig. 2. Portada lateral de San Pablo. 1677-1680. Iglesia de Santo Domingo, Arequipa.

◀ Fig. 3. Detalle de la portada principal. 1698. Iglesia de La Compañía, Arequipa.

No cabe duda de que el templo y convento de La Compañía es el ejemplar más acabado del estilo mestizo de la ciudad virreinal. Y no sólo por su decorativismo arquitectónico sino también por los valiosos altares y pinturas barrocas que atesora. Situada en la esquina suroriental de la Plaza Mayor, Rubén Vargas Ugarte S. J. [5] nos informa que su erección se inició en 1621 y su cuerpo principal se concluyó hacia 1649, habiéndose edificado la fachada lateral en 1654, la principal en 1698, en tanto que la torre original se terminó en 1662. Adoptó la planta en forma de cruz latina e inicialmente sólo poseyó su nave principal habiéndose agregado posteriormente las laterales que son de menor altura y están separadas de aquella por tres arcos formeros por lado. La principal está cubierta por una bóveda de cañón con amplios lunetos, en tanto que las laterales son de cúpulas que rematan en linternas. Una sólida cúpula de media naranja cubre el crucero, posee pronunciada cornisa con barandal y coro alto. Es entonces una construcción firmemente instalada en el periodo barroco.

Uno de los recintos más destacables de este templo es la capilla de San Ignacio de Loyola, que antiguamente fue sacristía, que es de planta cuadrada y está cubierta por una cúpula. Su singularidad reside en el hecho de que la cúpula, las paredes y las pechinas están decoradas con pinturas al fresco. El fondo todo es de follajería con imágenes de aves de exuberante y polícromo plumaje. Este paisaje de carácter tropical, extraño al entorno arequipeño, sólo se explica por el recuerdo de las misiones que mantenían los jesuitas en Paraguay, donde cumplieron su destino religiosos y novicios educados en los claustros arequipeños.

Mención especial requieren las dos magníficas portadas. La principal que da sobre la calle de La Compañía posee dos cuerpos y coronación (fig. 1). En el primer cuerpo el ingreso se abre en arco romano decorado con rosetas en su archivolta. Las calles están separadas por columnas pareadas de capitel compuesto y fustes cuyos dos tercios superiores son lisos y el inferior con motivos de zigzag que rematan en doble anillo con hojas y flores de acanto. A este diseño columnario se le denomina jesuítico. Sobre las columnas se desarrolla exuberante labra de enredaderas, follajería, espigas de trigo, frutos, aves y cabezas antropomorfas y zoomorfas. Sendas inscripciones en las calles laterales informan acerca de la fecha de su erección: *El año*, en el izquierdo, *de 1698* en el derecho. En el entablamento se leen las letras *SD-SF-SI-MN,* iniciales de *Sanctus Deus, Sanctus Fortis, Sanctus Inmortalis, Miserere Nobis*. A los lados de este primer cuerpo se

desarrollan unas orlas con elementos florales y follajería, mascarones con penachos de plumas y tallos en las bocas, figuras masculinas con grandes colas vegetales y la original inclusión de cuatro animales fantásticos que combinan el puma con el ciempiés o miriápodo.

El segundo cuerpo de este notable imafronte se levanta entre frontones partidos que rematan en pináculos adosados en los extremos. Posee columnas pareadas con un tercio de fuste en espiral. La hornacina del centro está decorada con una repisa, venera y relieves florales y en ella se abre una ventana que da sobre el coro alto. En este segundo cuerpo se repite el juego de orlas laterales del primero, habiéndose aplicado sobre las estructuras arquitectónicas y los lienzos de pared una intensa variedad de temas exornativos en relieve, destacando las águilas bicéfalas, blasón de los Austrias (fig. 3), dinastía bajo la cual se erigió esta portada cuando era soberano el último de los Habsburgo, el rey Carlos II, sobrenombrado el Hechizado. La conclusión de esta coronación es un pronunciado frontón trilobado y sucesivas cornisas superpuestas.

Pero con ser ésta portada tan importante por su estilo, encanto y proporciones no es menos notable la lateral que se levanta sobre la calle Ejercicios (fig. 4). Su singularidad reside en el hecho de que en ésta se aprecia marcadamente el contraste entre dos maneras decorativas: la de su único cuerpo labrada con criterio europeo, y la del tímpano, trabajada por un artífice indígena. El cuerpo de esta portada se compone de un arco de medio punto entre columnas pareadas. Estas columnas concluyen en capiteles corintios, y el primer tercio inferior está adornado con motivos de zigzag, repitiéndose así el modelo de las que adornan la portada principal. No cabe duda, entonces, de que por ser estas de 1654, es decir, erigidas cuarenta años atrás, sirvieron de modelo a las de la portada principal. Entre las columnas, sobre una repisa, está la labra del emblema de La Compañía, y en el friso, entre racimos de uvas y papayas, los relieves del león de San Marcos y el buey de San Lucas. Concluyen las calles laterales de este cuerpo en un entablamento de doble cornisa y pináculos adosados. Entre este cuerpo y el tímpano avanza sobre la fachada una pronunciada repisa escoltada por sirenas aladas, una a cada lado, que inician, por su antigüedad, las series de estas imágenes que hallamos en la iglesia de la Inmaculada Concepción de Yanque –valle del Colca–, y en algunas del Collao.

El tímpano de esta portada lateral está enmarcado por un cornisamento que termina en roleos. Es muy importante el relieve que lo adorna por su labra ingenua y talla planiforme representando un Santiago Apóstol ecuestre, espada en mano, cabalgando sobre cabezas de moros. A esta imagen la rodean exornaciones vegetales y, sobre ella, se abre una amplia venera, símbolo del Patrón de España, cuyo sepulcro se encuentra en la catedral de Santiago de Compostela, en Galicia.

Respecto del primer cuerpo de esta fachada la profundidad de la talla, la concepción volumétrica de las figuras y su diseño de inspiración clásica evidencian la formación europea del maestro español Simón de Barrientos que la talló en el año 1654, tal como lo hemos indicado. En cambio el tímpano, completamente diferente en su planteamiento y labra –sencilla y planiforme– es obra de un maestro anónimo de raíz indígena. El forzado tratamiento de las formas del caballo, la imagen ingenua y mayestática del Apóstol, la simplicidad de los elementos decorativos y la deficiente perspectiva revelan la tendencia *textil* que señaláramos para los relieves realizados en piedra por artistas aborígenes. Hay que destacar el genio jesuita que fue capaz de estimular a talentos locales a realizar un reto plástico de tamaña envergadura que debía acompañar en la misma portada al cuerpo que había realizado un maestro

◀ Fig. 4. Portada lateral. 1654. Diseño y talla de Simón de Barrientos. Iglesia de La Compañía, Arequipa.

español reconocido como Barrientos. Creemos leer en ello la elogiable tendencia de los hijos de Loyola a incorporar a los nativos en la fe cristiana haciéndolos intervenir directamente en las obras religiosas que levantaban en ciudades, pueblos y misiones apartadas.

Es igualmente destacable la colección de más de sesenta lienzos que guarda este templo, de los cuales son de singular importancia los del maestro manierista Bernardo Bitti quien, con Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro, puso las bases de la plástica colonial peruana. A raíz de dos estadías en Arequipa el hermano jesuita Bitti pintó cuatro obras que se aprecian en La Compañía: *Resurrección de Cristo*, *Nuestra Señora de la Candelaria*, *Lágrimas de San Pedro* y *Virgen con el Niño*. Precisamente esta última adorna el panel central del primer cuerpo del retablo mayor. Las otras tres telas están en la capilla de San Ignacio, destacando la espléndida *Resurrección de Cristo*, que es uno de los mejores desnudos del arte colonial de principios del seiscientos. En lo que se refiere propiamente al barroco hay que destacar la obra de otro pintor jesuita, Diego de la Puente, introductor del claroscuro hacia mediados del siglo XVII. De la Puente fue enviado al Perú por la Compañía para suceder a Bitti, fallecido en 1610. Había nacido aquel en Malinas –actual Bélgica– e ingresado a la orden en 1605. A partir de 1629 trabajó en el Perú hasta su fallecimiento en 1663. Es posible que se formara en Flandes y que conociera a Pedro Pablo Rubens (1577 – 1640) por la relación que tenía este pintor con los hijos de Loyola. Más tarde realizó de la Puente estudios en Roma pasando luego a Sevilla. De este maestro se encuentra en La Compañía de Arequipa el óleo *Éxtasis de San Ignacio de Loyola en la Storta*,

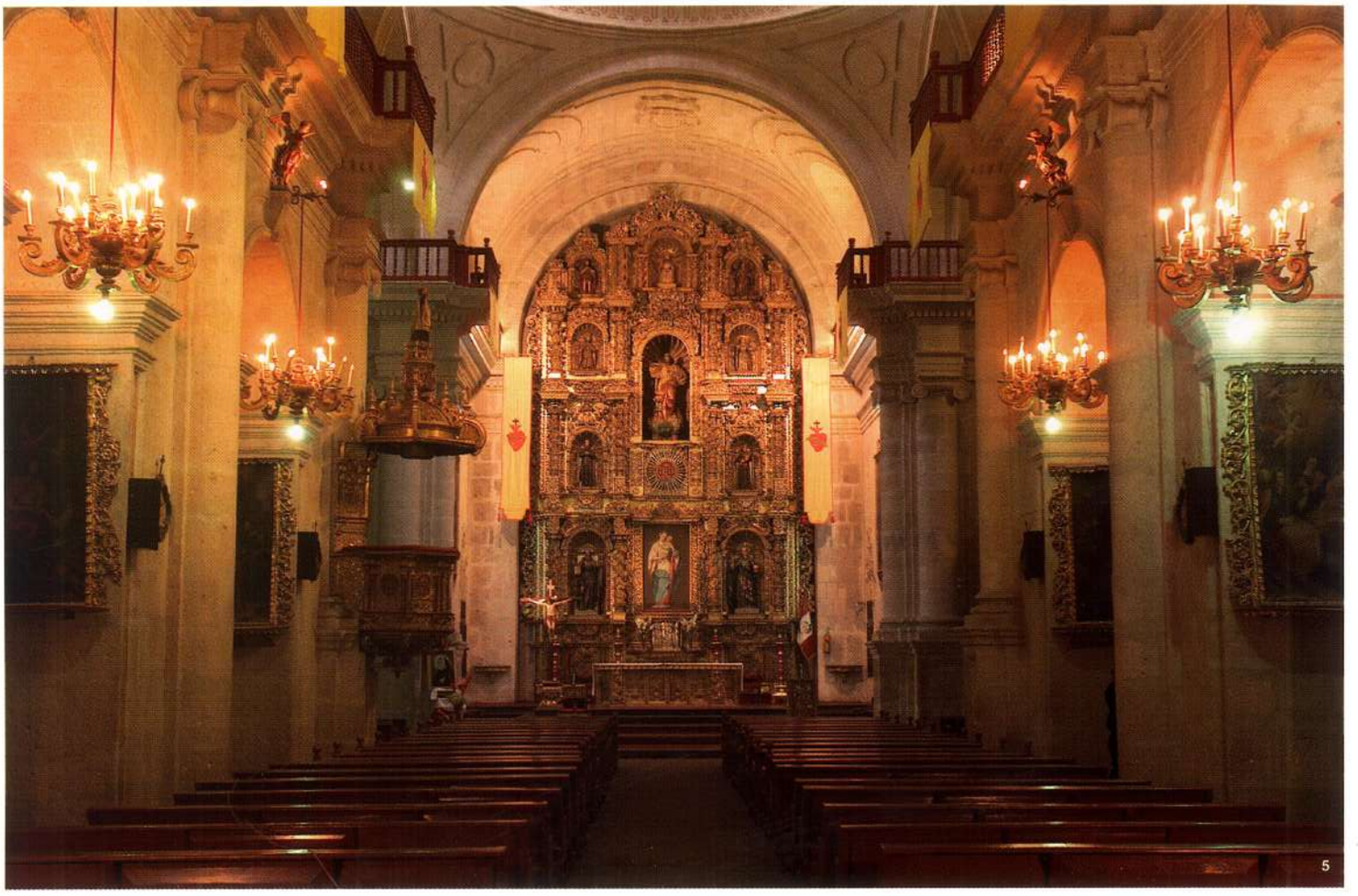
que se halla en el muro testero de la capilla que lleva el nombre del fundador de la orden. Es sobresaliente la pintura de los personajes allí representados. Es posible que también sea de su mano una *Presentación en el templo*, y que pintores vinculados a él sean los realizadores de una *Entrada en Jerusalén* y de *La Última Cena*.

Guarda asimismo esta iglesia varios óleos cusqueños destacables como una *Sagrada Familia*, una *Virgen coronada entre San Joaquín y Santa Ana*, una importante serie de la vida de San Ignacio, retratos de apóstoles situados sobre los arcos que comunican las naves laterales y, en el sotacoro, óleos con escenas de milagros de San Ignacio y San Francisco Xavier.

Evidencia de decoración pictórica mural del siglo XVIII se halla en los fragmentos que aún quedan en la pared de la nave de la Epístola, lo que nos trae a la imaginación la vistosidad que en aquella centuria debieron tener muchos templos, los cuales debido a los sismos y las modas, han perdido esas obras murales.

En lo que se refiere a piezas talladas en madera, son de primer orden los tres retablos barrocos y el púlpito del mismo estilo (fig. 8). Dañado y reparado a raíz de los varios sismos que ha resistido, La Compañía luce un monumental retablo mayor de tres calles, tres cuerpos y coronación (fig. 6). Es de un intenso movimiento suscitado por la columnas salomónicas dispuestas entre las hornacinas de cada cuerpo, y por la exuberancia de labras que representan imágenes caras al cristianismo como racimos de uvas. Es este un retablo principalmente de esculturas por las que ocupan las hornacinas: San Ignacio, San Francisco de Borja, San Juan Berchmans, San Estanislao de Kostka, San Joaquín, Santa Ana, San Juan Bautista y San Juan Evangelista. No menos importantes son los altares de los brazos del crucero, de una exuberancia ba-

▼ Fig. 5. Nave principal. S. XVII. Iglesia de La Compañía, Arequipa.



rroca similar al principal. Estos ejemplares arequipeños del siglo XVIII los encuentra Harold E. Wethey [6] vinculados a los retablos limeños de la misma centuria. Muy destacable es el hermoso púlpito de cátedra hexagonal, espléndidamente tallado y sobredorado, de finales del siglo XVII, en cuyos paneles se leen los monogramas de Jesús y la Virgen María, y cuyo tornavoz está coronado con una escultura de San Ignacio de Loyola.

En cuanto a imágenes de bulto este templo posee piezas barrocas muy destacables de los siglos XVII y XVIII. Importa señalar un magnífico Cristo crucificado que es la figura central del Calvario en el retablo del crucero del brazo de la Epístola. Está atribuido al escultor sevillano Gaspar de la Cueva, seguidor de Juan Martínez Montañés. Wethey llama la atención asimismo acerca de dos imágenes del retablo mayor: San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja que, asevera, *marcan el más alto punto de acabado de la escultura colonial* [7]. Es hermoso un San Sebastián, espléndida talla de madera atribuida a Diego Rodríguez, que en el último tercio del siglo XVII dejó obra en Lima, Cusco y el Alto Perú.

Como se puede apreciar, la importancia arquitectónica, pictórica, retablística y escultórica de este conjunto es sumamente destacable pues guarda lo que de más valioso ha producido el estilo mestizo arquitectónico, y mucho de lo que de importante en pintura cusqueña de los siglos XVII y XVIII preserva la ciudad de Arequipa.

A partir de 1621, paralelamente a la construcción de la iglesia de la Compañía, los jesuitas iniciaron la edificación del claustro mayor cuya exornada puerta principal, hoy cegada, da sobre el atrio de la iglesia. Las obras debieron marchar con lentitud, pues el gran patio rectangular de arquerías sobre pilares que hoy se aprecia (fig. 9) habría estado concluido sólo en la primera mitad del siglo XVIII según una tarja en él labrada, que anuncia el año de 1738. Es el patio barroco más elegante de la ciudad, con sus nueve arcos de medio punto por lado y sus pilares labrados por sus cuatro costados con imágenes de rosetas, veneras, acantos, sarmientos, uvas, papayas, follajería y querubines (fig. 10). Se repiten los monogramas de la portada principal y las imágenes talladas de San Ignacio de Loyola, San Francisco Xavier, el Apóstol Santiago y el arcángel Miguel. El segundo claustro es de menores dimensiones y carece de exornaciones, leyéndose en él una tarja que anuncia: *A 1759.*

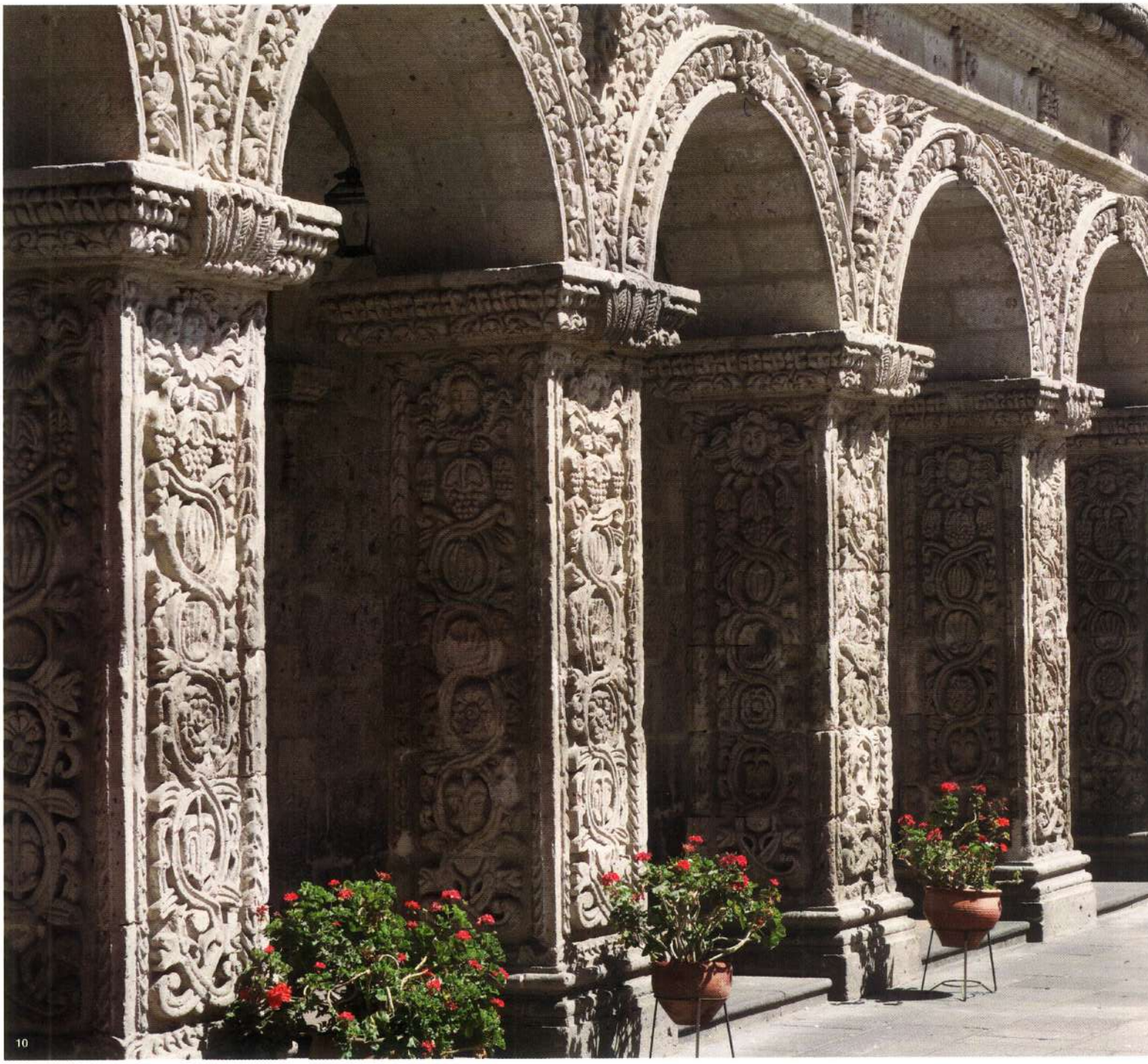
No cabe duda de que el cuidado tenido por la Compañía de Jesús en la decoración de su templo deriva del hecho de que esta Orden, nacida en medio de los

◀ Fig. 6. Retablo mayor de madera sobredorada. S. XVIII. Iglesia de La Compañía, Arequipa.

▲ Fig. 7. Cristo crucificado. Atribuido a Gaspar de la Cueva. S. XVII. Iglesia de La Compañía, Arequipa.

▶ Fig. 8. Púlpito de madera sobredorada. S. XVII. Iglesia de La Compañía, Arequipa.

Alpacazzi

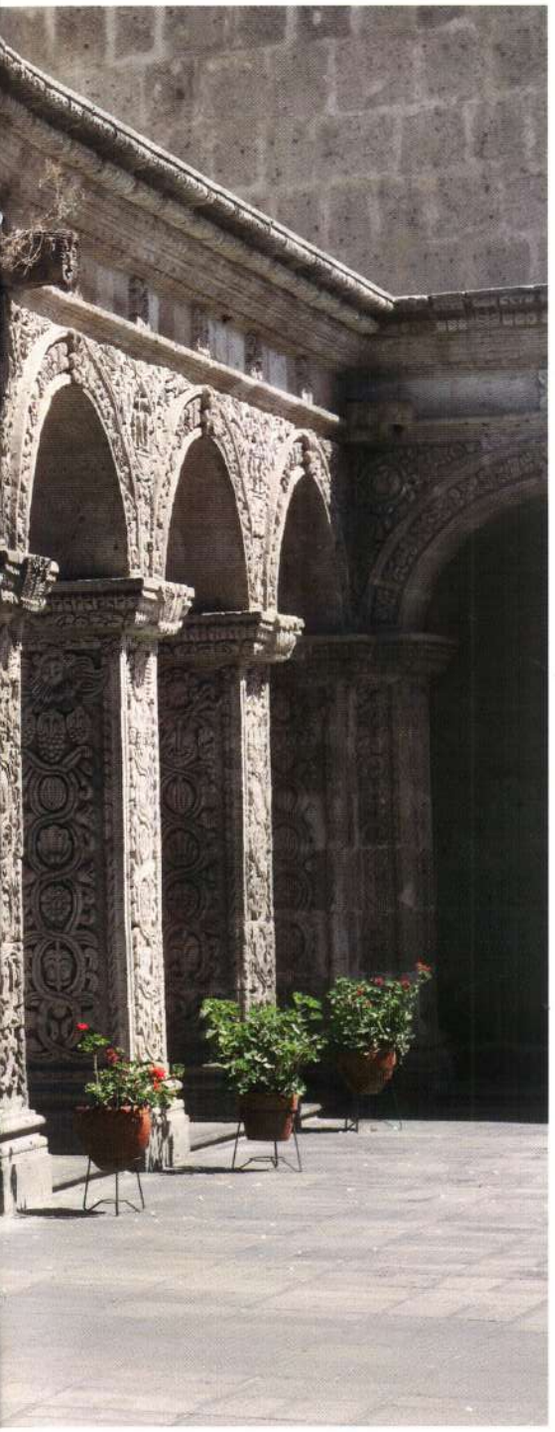


fragores de la Contrarreforma, había sido una de las más resueltas sostenedoras de las ordenanzas emanadas del célebre Concilio de Trento (1545 – 1563). A esta trascendental convocatoria destinada a establecer las directivas que en materia de doctrina, organización y liturgia debía obedecer el mundo católico luego de la profunda conmoción causada por el cisma protestante, habían asistido distinguidos teólogos jesuitas como Diego Laínez y Alfonso Salmerón, que habían tenido intervenciones destacadas, si no decisivas, en las definiciones finales de aquel cónclave. En lo que se refiere a las artes hay que recordar la Sesión XXV –de diciembre de 1563– en la cual se ordenó que

> *... las imágenes de Cristo, la Virgen Madre de Dios, y los otros santos deben colocarse y retenerse especialmente en las iglesias, y que se les debe rendir*

◀ Páginas anteriores:
Fig. 9. Claustro mayor. 1738. Convento de La Compañía, Arequipa.

▲ Fig. 10. Arquerías y pilares del claustro mayor. 1738. Convento de La Compañía, Arequipa.



honor y veneración, no porque se crea que contienen en si mismas virtud o divinidad se les debe venerar, o pedirles favores, o poner en ellas la fe, como lo hacían antiguamente los gentiles, que ponían su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se les rinde se refiere a los prototipos que las imágenes representan... Y estaba claro para los evangelizadores lo que dice la misma sesión en el sentido de que ...deben los obispos enseñar que por medio de la historia de los misterios de nuestra redención, contenidas en pinturas y otras reproducciones, la gente se instruye y se forma en los artículos de la fe, que se deben tener siempre en mente y sobre los que se debe reflexionar constantemente [...] *Y , por último, se advertía algo decisivo en relación a las poblaciones nativas:* [...] *si a veces pasa, cuando se trata de ayudar a los analfabetos, que las historias y las narraciones de las Sagradas Escrituras se representan y exhiben, se debe instruir a la gente que no por eso se representan en pintura a la divinidad como si se le pudiera contemplar con ojos corporales o expresar en colores y figuras...* [8]

Como Orden instituida bajo la obediencia al Sumo Pontífice y dedicada a la catequización de infieles, fueron los jesuitas celosos cumplidores y difundidores de las ordenanzas tridentinas, razón por la cual sus iglesias y conventos se distinguieron por concentrar espléndidas exornaciones y reunir selectas obras de arte. En ello impulsaron grandemente el estilo barroco, que precisamente se ha denominado también jesuita. Y conviene señalar asimismo que el rey Felipe II, que tanto hizo por mantener una destacada representación eclesiástica española en Trento –los teólogos Domingo de Soto, Antonio de Solís y Jerónimo Bravo–, aplicó con carácter de ley para sus dominios mundiales aquellas ordenanzas como fue el caso del virreinato del Perú, donde fueron difundidas entre 1565 y 1566. La Iglesia y la Corona caminaron entonces al unísono trasmitiendo a través del arte, y particularmente del arte barroco, con intensidad y grandeza, la fe católica.

Otro de los monumentos más notables de la arquitectura mestiza surperuana lo constituye la iglesia de San Agustín. Fue destruida por el terremoto del 13 de agosto de 1868, habiendo conservado sólo su notable fachada principal (fig. 11), la sacristía de planta octogonal cubierta por una cúpula. Su imafronte es de la primera mitad del siglo XVIII. Está compuesto de dos cuerpos. El primero tiene tres calles y el segundo una. A pesar de las altas calidades de la fachada principal de la Compañía, Enrique Marco Dorta asevera de la de San Agustín que ninguna *otra fachada arequipeña supera a esta en vibración cromática y en fuerza expresiva* [9]. Efectivamente, en esta se da el agradable movimiento que en las sucesivas horas del día van imprimiéndole los rayos del sol y las sombras a sus intensos relieves. Situada hacia el noroeste de la ciudad –en la esquina de las calles San Agustín y Bolívar– su orientación con respecto del sol permite ese agradable juego que hace más pronunciado su calidad de tapiz y de suaves claroscuros previsto indudablemente por los alarifes que la trabajaron.

La calle central de su primer cuerpo se abre en arco de medio punto cuyo intradós está exornado con rosetas. En las enjutas –como en el portal lateral de San Domingo– se aprecian los relieves de dos ángeles entre follajería. En sus calles laterales se abren hornacinas aveneradas entre columnas de capiteles corintios y fustes intensamente decorados de bandas onduladas hasta la mitad de su altura en que concluyen en brazaletes de hojas de acanto. Las características orlas laterales de hojas de racimos de uvas escoltan este primer cuerpo. Los dos cuerpos están separados por un entablamento muy pronunciado sobre el que se levantan las dos columnas del

◀ Fig. 11. Portada principal. S. XVIII. Iglesia de San Agustín, Arequipa.

▶ Fig. 12. Tímpano de la portada. S. XVIII. Templo de la Tercera Orden Franciscana, Arequipa.

▼ Fig. 13. Claustro mayor. S. XVII. Convento de San Francisco, Arequipa.

cuerpo superior que muestran en la mitad inferior del fuste labras de personajes que son ángeles de la cintura para arriba y vegetales de la cintura para abajo. A este cuerpo escoltan amplias orlas y medios frontones semicurvos. Al centro de este se abre sobre el coro alto una ventana con dintel avenerado en cuyos vanos laterales están tallados relieves de santos. En la proliferación de motivos ornamentales se aprecian águilas bicéfalas, cartelas y aves con dos colas que se prolongan en elementos vegetales.

Supervivencia del singular barroquismo arequipeño del siglo XVII es la sacristía de planta octogonal a la que cubre una notable cúpula. Esta se halla exornada con motivos planiformes como hojas estilizadas, rosetas, roleos, flores de cantuta y estrellas. Sus nervaduras radiales concluyen en un óculo rodeado de un círculo con exornaciones florales y veneras.

Los antiguos claustros del convento de San Agustín están ocupados por la Universidad del Gran Padre San Agustín. Sus pilares y bóvedas de arista tienen la robustez de la mayoría de claustros de la ciudad colonial, lo cual evidencia las prevenciones contra los sismos que debieron aplicar los constructores de los siglos XVII y XVIII.

En la conclusión de la calle de San Francisco y frente a la de Santa Teresa se encuentra el vasto convento de San Francisco. El templo es de planta rectangular, de tres naves, crucero y presbiterio cuyo muro testero es curvo. Según Emilio Harth-terré [10], el plano inicial fue diseñado por Gaspar Báez en 1569, a poco de la instalación de la Orden en Arequipa en 1552, en unos solares cedidos por el poderoso encomendero Lucas Martínez Vegazo. El cronista franciscano Diego de Mendoza, describe el templo original. Este sufrió los efectos de los sismos [11], y en el siglo XVIII se le agregaron las naves laterales. Su imafronte es sencillo, y recuerda el de las iglesias renacentistas iniciales por su claro planteamiento clásico, aunque hay que tener en cuenta que ha sufrido modernas intervenciones. Es más bien su estructura de tres naves, anchos pilares, sólida torre cuadrangular y cúpulas sobre el crucero y sus brazos, lo que le da su marcado carácter barroco.

Es muy destacado en esta iglesia el coro alto, tallado en sillar, compuesto por un arco rebajado esbeltamente decorado con rosetas, roleos, frutas, querubines, follajería y las imágenes de la Virgen María, San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán. Es, a no dudarlo, el mejor coro labrado de la ciudad barroca. Respecto de tallas de madera es pieza superior el púlpito de la iglesia que Wethey [12] fechó entre 1660 y 1670, subrayando la *expresión de vigor y movimiento en las heróicas proporciones de los cuerpos* refiriéndose principalmente a los relieves de San Francisco de Asís y Santa Agnes que se aprecian en los paneles de la cátedra. En el tercer altar de la nave del Evangelio señalaremos un dramático San Francisco de madera tallada, que puede provenir de un buen taller de Lima.

A la misma plazuela de San Francisco da la hermosa fachada del templo de la Tercera Orden Franciscana edificado entre 1775 y 1777, y reconstruido después de 1784 en que se desplomó. Su planta es de cruz latina, y una nave cubierta con bóveda de cañón y cúpula. Guarda importantes pinturas barrocas de origen cusqueño. La portada de la Tercera Orden constituye el elemento de mayor calidad de la fábrica. Se

halla escoltada por sólidos contrafuertes decorados en su parte superior con ricos relieves de ondulante follajería y perfiles caninos. Su ingreso es un arco de medio punto entre columnas de fuste en espiral sobre podios dobles muy elevados. El tímpano concluye en un ondulante frontón partido en cuyo centro hay una filacteria en la que se ha labrado la inscripción *Alabado sea el Santísimo Sacramento del Altar y la Virgen concebida sin pecado original*. En el medallón se aprecia los relieves de Santa Clara y San Francisco y al centro un ángel sobre el cual se alza una custodia (fig. 12). La decoración de la parte superior de los contrafuertes se compone de relieves de follajería ondulante y rosetas.

El interior del convento subraya el carácter barroco del conjunto con su espléndido gran claustro de planta rectangular (fig. 13), arcos romanos y bóvedas de arista que, junto con el refectorio, pasajes y patios menores, le dan ese carácter apacible y sólido a la arquitectura regional tanto religiosa como civil.

En el antiguo barrio de Antiquilla, sobre la ribera derecha de río Chili, que se une a la ciudad por el viejo puente virreinal denominado modernamente Francisco Bolognesi, existió una ermita dedicada a San Jenaro, Obispo de Benevento y patrón de Nápoles, veneración surgida a raíz del terremoto de 1600. Medio siglo más tarde se decidió levantar en esos terrenos una recoleta franciscana gracias a la cesión que hizo de los mismos el deán Juan Bautista Aguilar el 7 de noviembre de 1642. En 1648 se concluyeron las primeras obras debido a las donaciones del chantre de la Catedral don Fulgencio Maldonado, de la Orden de San Juan, y de don Andrés Pérez de Castro, de la Orden de Santiago y vecino de la ciudad del Cusco. Según el cronista fray Diego de Mendoza, fundó este convento fray Pedro de Mendoza, Definidor de la Provincia franciscana, y el predicador fray Pedro de Peñalosa que *fue el artífice de esta fábrica, y tan gran maestro, como lo publica la obra; y lo más admirable es, que sin haber estudiado, ni ejercitado esta Arte, sino solamente obrado por su especial genio de arquitectura, ha ejecutado con grandísimo primor cuanto edificó su idea, y su dictamen dispuso...* [13]

La atmósfera ascética de otra época ha sido preservada en los viejos claustros, principalmente en el de San Pedro de Alcántara (fig. 14), que es el que ha retenido de manera más encantadora el ambiente del seiscientos. Y sólo otros dos, el de la Portería y el de San Francisco, no han sido alterados por la modernización que ha transformado casi la totalidad del edificio. El de San Pedro de Alcántara es de planta rectangular y compuesto por arcos de medio punto y pilares con anchas bases y fustes cuadrados que rematan en capiteles escalonados. El carácter sencillo del lugar está subrayado por el techo inclinado de tumbadillo cubierto de tejas.

Esta Recoleta conserva pinturas de interés, como un *Rostro de Cristo* sobre metal, un *San Pedro de Alcántara* y un *San Pascual Bailón* que deben ser de un pintor del círculo del importante maestro cusqueño Lázaro Pardo de Lagos, que estuvo muy vinculado a la Orden seráfica como evidencian los lienzos de los santos mártires franciscanos que están en la Recoleta cusqueña. Importa destacar por otro lado el óleo de grandes dimensiones de Juan Espinoza de los Monteros –otro de los grandes maestros cusqueños del siglo XVII– en que retrata a Fulgencio Maldonado ofreciéndose a la Virgen y teniendo por testigos a Santa Catalina de Siena y a San Antonio. Otras obras de origen cusqueño son una *Sagrada Familia* y *El hallazgo del cuerpo de San Francisco*. De buena calidad es la serie de los Doctores de la Iglesia, en la sacristía, cuyas vestimentas se hallan cubiertas de bellos brocateados. En cuanto a imágenes escultóricas destacamos un *Cristo crucificado de Burgos*, y en el Museo de Arte Religioso un crucificado de madera y uno de marfil que puede ser italiano.

14

▲ Fig. 14. Claustro de San Pedro de Alcántara. 1668. Recoleta Franciscana, Arequipa.

La iglesia de la Merced –situada al suroeste de la Plaza Mayor– es una de las que más ha sufrido con los sismos por lo que de ella solo quedan fragmentos de sus edificaciones antiguas. Ya su primer templo debió ser reconstruido en 1657. La segunda obra estuvo a cargo del arquitecto español Juan de Aldana que intervino en otras obras importantes de la ciudad. Aldana edificó una iglesia de tres naves, cubriendo la central con bóveda de cañón y las laterales con cupulines. El sismo de 1787 destruyó parte de esa obra por lo que se procedió a reconstruirla una vez más. Nuevamente fue muy afectada por los terremotos de 1784 y de 1868.

De los pocos elementos que aún le quedan destaca la portada lateral, compuesta por un profundo arco de ingreso de medio punto coronado por una hornacina avenerada con relieve de santos arrodillados y la Virgen de la Merced escoltada por columnas

de fuste helicoidal. Otro elemento supérstite es la portada cegada que da sobre la calle de la Merced compuesta por jambas decoradas y un elegante arco trilobulado con bandas onduladas. Corona la portada el escudo de la Orden. Respecto de imágenes de bulto atesora la iglesia una preciosa *Nuestra Señora del Consuelo* del siglo XVI, atribuida a Gaspar del Águila, y dos Cristos crucificados del siglo XVIII, de los cuales uno se denomina del Auxilio, y forma parte del calvario de la capilla del muro testero de la nave del Evangelio. El otro está en el coro alto y debe ser obra de un artífice regional.

El claustro principal del convento está muy restaurado y se desarrolla en arcos de medio punto sobre pilares cuadrados. Lo más notable del interior es la sala capitular dividida en dos ambientes, uno de ellos cubierto por una bóveda de crucería y el otro por una bóveda de reminiscencias góticas con interesantes nervaduras.

En cuanto a los recintos conventuales para religiosas de clausura el más antiguo y prestigioso es el monasterio de Santa Catalina. Su antecedente más remoto se halla en la propuesta de la sesión del Ayuntamiento de Arequipa del día 3 de enero de 1559 en la que se consideró el establecimiento de una casa para religiosas de clausura. Ello se concretó varios lustros después cuando el 10 de septiembre de 1579 se asentó en el Libro de Cabildo de la ciudad el reconocimiento de la fundación del monasterio de Santa Catalina de Siena. Autoridades y particulares mediante limosnas y donaciones permitieron la adquisición de solares. Las obras avanzaron lo suficiente como para que el 2 de octubre de 1580 se efectuara la ceremonia solemne de fundación con la original denominación de Nuestra Señora de la Gracia.

En el siglo XVIII debió alcanzar la amplitud que hoy le conocemos en los veinte mil metros que ocupa. Tal como lo señaláramos:

> *...pareciera que las construcciones del monasterio se distribuyeron en dos grandes conjuntos. El primero comprende la actual portería, los tres claustros, las celdas vecinas a la enfermería, el dormitorio colectivo, el refectorio y el templo. El segundo conjunto incluye la antigua portería, las estrechas callejas, las placitas, la lavandería y la cocina, cuya distribución estaría indicando que se erigieron cuando se alcanzó un alto nivel de población en la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del XVIII* [14].

El primer claustro próximo al ingreso es el del noviciado, de sencillas arquerías sobre pilares de planta cuadrada y paredes adornadas con cuadros que narran pasajes de las Letanías del Rosario. El siguiente claustro es el de los Naranjos, de planta cuadrada, pilares, arcos de medio punto y bóvedas de arista. El más espacioso es el claustro mayor que es de planta rectangular y corre paralelo a la iglesia. Posee pilares de planta cuadrada, arcos de medio punto y bóvedas de arista en el que cuelgan lienzos con la vida de Jesús y María. En este lado del monasterio se encuentra el antiguo dormitorio colectivo y el refectorio de bóveda de cañón. De allí en adelante se inicia la ciudadela compuesta por las calles Córdoba, Toledo, Burgos y Granada, que se comunican con la placita Zocodover y la lavandería, así como con la calle Sevilla. Sobre estas calles se encuentran las pequeñas casas que albergaban a las religiosas y sus criadas.

Los sismos han afectado en varias ocasiones la ciudadela, cuyos estragos aún se aprecian en algunas construcciones. Sin embargo la torre de la iglesia ha soportado firmemente esos embates al punto de ser la única torre virreinal original que conserva la ciudad. El templo es de una sola nave y coro alto. Los terremotos han provocado la destrucción de numerosos obras de arte y valiosos retablos, a pesar de lo cual el

monasterio cuenta con una buena serie de pinturas de la vida de la Virgen de origen cusqueño de algún artista próximo a Antonio Huilca. Lienzo interesante es el que representa a *Santa Catalina de Siena con Cristo sostenida por ángeles*, y un interesante arcángel de carácter zurbaranesco que evidencia la influencia que ejercieron en la pintura virreinal las obras de artistas del barroco europeo que circularon en forma de lienzos o de grabados que llegaron al virreinato, como fue el caso de Bartolomé Esteban Murillo, Juan de Valdés Leal, José de Ribera el Spañoleto, Bartolomé Román, Alonso Cano, Pedro Pablo Rubens y Simón de Vos. En cuanto a imágenes de bulto posee el monasterio una buena Virgen de los Remedios con el Niño, sedente, en el altar mayor neoclásico del templo, y otra imagen de igual advocación en el altar barroco de la capilla del convento moderno.

Otro notable monasterio de religiosas es el de Santa Rosa de Lima, fundado por religiosas de Santa Catalina con autorización del Obispo de Arequipa Juan Bravo del Rivero. Los sectores antiguos del monasterio se circunscriben a ser parte del templo y los claustros. Destaca en el templo barroco su portada lateral que cuenta hoy con un solo cuerpo cuyo diseño está dentro de la tradición iniciada por el portal lateral de Santo Domingo. Es portada con arco de medio punto con los clásicos relieves de cuadrifolias y rosetas. De la misma forma en las orlas se aprecia las flores de la cantuta, piñas y rosetas, y en los netos del arco, ángeles turiferarios.

El claustro principal de Santa Rosa está compuesto por cuatro galerías de pilares de planta cuadrada y bóvedas de arista. Del denominado *claustro de la cocina* sólo quedan en pie dos galerías y es de menores dimensiones que el principal. El tercer claustro *de la sacristía* ha perdido sus cuatro galerías. Tanto el templo como varios de los recintos del convento están muy reconstruidos, pero a pesar de las destrucciones originadas por los sismos este cenobio conserva pinturas interesantes de los siglos XVII y XVIII que evidencian, como en los demás monumentos de Arequipa, que fueron los periodos de mayor auge por cuanto estos claustros estaban habitados por religiosas que pertenecían a las altas clases sociales de la ciudad y por tanto recibían donaciones que permitieron embellecer este edificio con obras de calidad. Debemos mencionar la serie de cuatro profetas del Antiguo Testamento –Moisés, Hageo, Zacarías y Jonás–, una importante Inmaculada de carácter manierista rodeada de letanías lauretanas; y de diez interesantes lienzos zurbaranescos de santas de la Iglesia Latina.

El templo también preserva lienzos destacables como los ocho de la vida de Santa Rosa, los once con los retratos de Santa Catalina, Santo Domingo y otros santos así como diecisiete óleos con escenas del Antiguo Testamento. En el coro bajo del templo hay piezas importantes como una Virgen a la que rodean escenas de su vida y santos dominicos y franciscanos. Dos pinturas sobre vidrio –una *Virgen* y *Virgen con el Niño*– son muy destacables, así como un óleo de *Nuestra Señora de Legarda* y un magnífico *San Agustín de Hipona*. De las mejores épocas del barroco arequipeño es el bello frontal de plata repujada que cubre el banco del primer altar del lado de la Epístola y que trae a la memoria el auge de las minas argentíferas de Caylloma en los siglos XVII y XVIII, así como los orfebres indígenas que trabajaron para el valle del Colca y la ciudad de Arequipa piezas de calidad. Son interesantes también los ricos ornamentos, las custodias, cálices y alhajas que guardan celosamente las religiosas, entre las cuales destaca una espléndida custodia mayor. Es un bello ejemplar del siglo XVII que exhibe una intensa exornación a base de esmeraldas, brillantes y rubíes. El eje de la misma lo forman cubos, ánforas y fuentes circulares, y un delicado angelito que sostiene el sol radiante trabajado en oro, brillantes y espigas de trigo que rematan en una cruz. Es interesante también, por

su carácter alegórico, una custodia en forma de rosa semiesférica, de plata, que recuerda a la patrona del monasterio. En cuanto a imágenes de bulto se admira del siglo XVIII un Cristo crucificado y una imagen de Nuestra Señora, denominada La Priora, en el coro bajo.

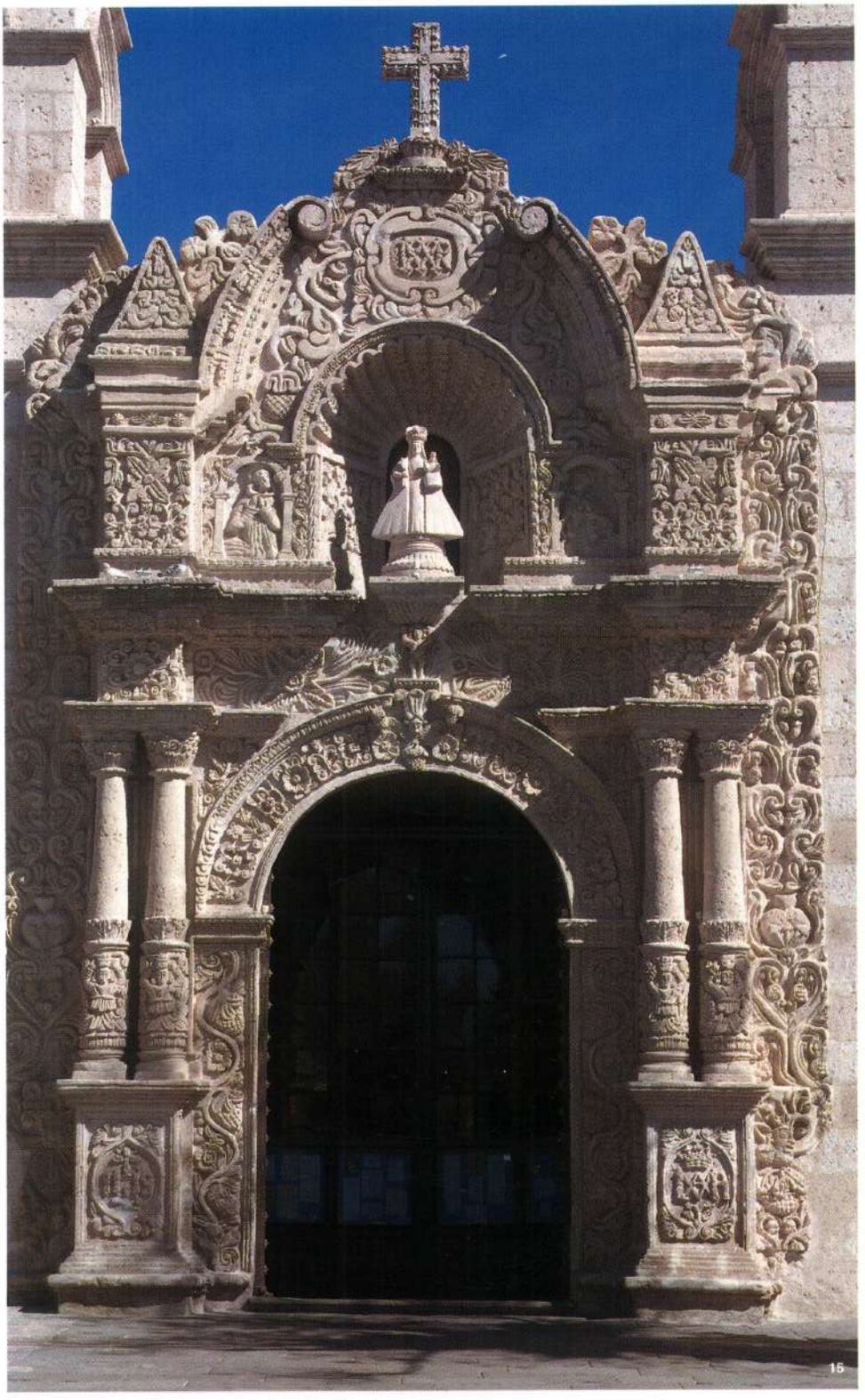
El tercer monasterio de clausura es el del Carmen, también llamado de Santa Teresa, cuyas obras se iniciaron en 1701 bajo el obispado de don Antonio de León. A pedido del Cabildo Eclesiástico de Arequipa, el Cusco envió tres religiosas del monasterio de Santa Teresa las que instalaron el convento arequipeño. Las obras concluyeron en 1710, pero como todas las edificaciones religiosas de la ciudad sufrió los continuos estragos de los sismos aunque conserva varios ambientes antiguos. El claustro mayor es de planta cuadrada con galerías de arcos sobre pilares y bóvedas de arista. El refectorio es de grandes dimensiones y sobre la galería norte se halla el De Profundis. A pesar de las restauraciones y transformaciones sufridas por el templo teresiano quedan fragmentos del pasado, como el coro alto sustentado por un amplio arco adornado de relieves tallados al que exornan querubines, cuadrifolias, follajería y el blasón carmelita.

Es valioso el tesoro de pinturas que preservan las religiosas teresianas. Inclusive es el cenobio que conserva el mayor número de pinturas murales, principalmente en las paredes pues han desaparecido muchas que exornaban las bóvedas. Son por lo general obra de finales del siglo XVIII, aunque hay también muros adornados con pinturas que imitan sedas con motivos chinescos constituidas por franjas de colores que contienen escenas diversas: damas con laúdes, abanicos, personajes populares, fondos floridos. Deben ser del siglo XIX e imitación de telas de origen oriental que ingresaban como donación a estos cenobios.

Respecto de pintura sobre tela es el monasterio de religiosas que posee la mayor cantidad de obras de calidad. Lienzos destacables son los de la serie de siete óleos apaisados con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Debemos mencionar de ello el *Triunfo de la Eucaristía sobre la ignorancia de la ceguera*, copia fiel de tapiz de Pedro Pablo Rubens según un grabado de Schelte Bolswert que tuvo difusión en el Perú virreinal pues un óleo de similar contenido se halla en la iglesia de San Cristóbal del Cusco. En el refectorio, que ya hemos mencionado, existen lienzos de grandes dimensiones que recogen la vida de Santa Teresa, los que debieron adornar antiguamente los altos muros del templo. El coro bajo es uno de los recintos que guarda el mayor número y calidad de cuadros. Se admira en él *La subida del calvario*, copia de una obra de Pedro Pablo Rubens. Como lo señalamos anteriormente esta obra la pintó Rubens:

> *...en 1636 para la Abadía de Affglikem, y hoy se encuentra en el Museo Real de Bellas Artes de Bruselas. El del Carmen está invertido respecto del original, lo cual nos evidencia que fue copiado de un grabado. Hay por cierto algunos detalles que varían, como ocurre con otras versiones como la que posee en Lima la magnífica pinacoteca de la Tercera Orden de San Francisco. Que en la actualidad las figuras tienen un logrado movimiento y los rostros están correctamente tratados. Incluye a la Dolorosa, la Verónica y el Cireneo. Los cuerpos son fornidos, tensos, atléticos ...*[15]

Es importante también una *Asunción de la Virgen*, de carácter tenebrista, de probable origen español. Es notable también una *Sagrada Familia* influenciada por Bartolomé Esteban Murillo. En el mismo recinto hay pintura peruana de calidad como es el caso de dos lienzos de pequeñas dimensiones en marcos gruesos, sobredorados y de hermosa talla. Uno de ellos representa la conversación de San



▲ Fig. 15. Portada principal. S. XVIII. Iglesia de San Miguel de Cayma, Arequipa.

Pedro de Alcántara y Santa Teresa de Jesús. El cuadro gemelo narra cómo Santa Clara fue invitada a comer en un convento franciscano y al bendecir los panes estos se multiplicaron y dispusieron en cruz. No debemos dejar de mencionar una *Virgen con el Niño* que puede ser obra del siglo XVII, *La nave de la Iglesia* y un gran lienzo que representa a la Virgen del Carmen con numerosos personajes, que puede ser de la mano del maestro cusqueño del siglo XVIII Antonio Huilca. Hay asimismo lienzos de calidad que adornan el templo conventual.

Sumemos a estas obras el púlpito del siglo XVIII de la iglesia, un altar con frontal de madera pintada con motivos rococó y el frontal y gradillas de plata repujada del altar mayor. En el inventario de la fundación del monasterio se incluye una rica custodia de plata dorada y esmaltada con el sol engastado de piedras preciosas; cálices, patenas, incensarios, navetas y adornos de plata así como casullas, frontales, capas de coro y ricas piezas de tela bordadas por las religiosas. En la actualidad posee el convento un hermoso copón de oro bruñido adornado de perlas y piedras preciosas del siglo XVIII que habla alto de la calidad de los orfebres del virreinato durante el periodo barroco.

Son por cierto de fundamental importancia en la arquitectura mestiza las notables iglesias de las antiguas aldeas rurales virreinales, las que debido al moderno proceso de crecimiento urbano están integradas a la ciudad. El templo de San Miguel de Cayma, hacia el noroeste de la urbe, está muy vinculado al que fue su párroco por casi medio siglo: don Juan Domingo de Zamácola y Jáuregui. Existe la versión según la cual en aquel solar existió una ermita dominica hacia 1544. Fue en 1719 que el párroco fray Manuel de Garaycoechea encargó los planos al arquitecto Antonio Pérez del Cuadro. Hay inscripción que recuerda esta fábrica. Más tarde, Zamácola halló el templo en mal estado y se resolvió a reedificarlo, pero el terremoto de mayo de 1784 trajo por tierra estas obras. Reconstruida nuevamente fue concluida hacia 1786, aunque Wethey [16] considera que la portada fue levantada contemporáneamente con la de Yanahuara hacia 1750. Es esta portada de dos cuerpos de los cuales el primero está

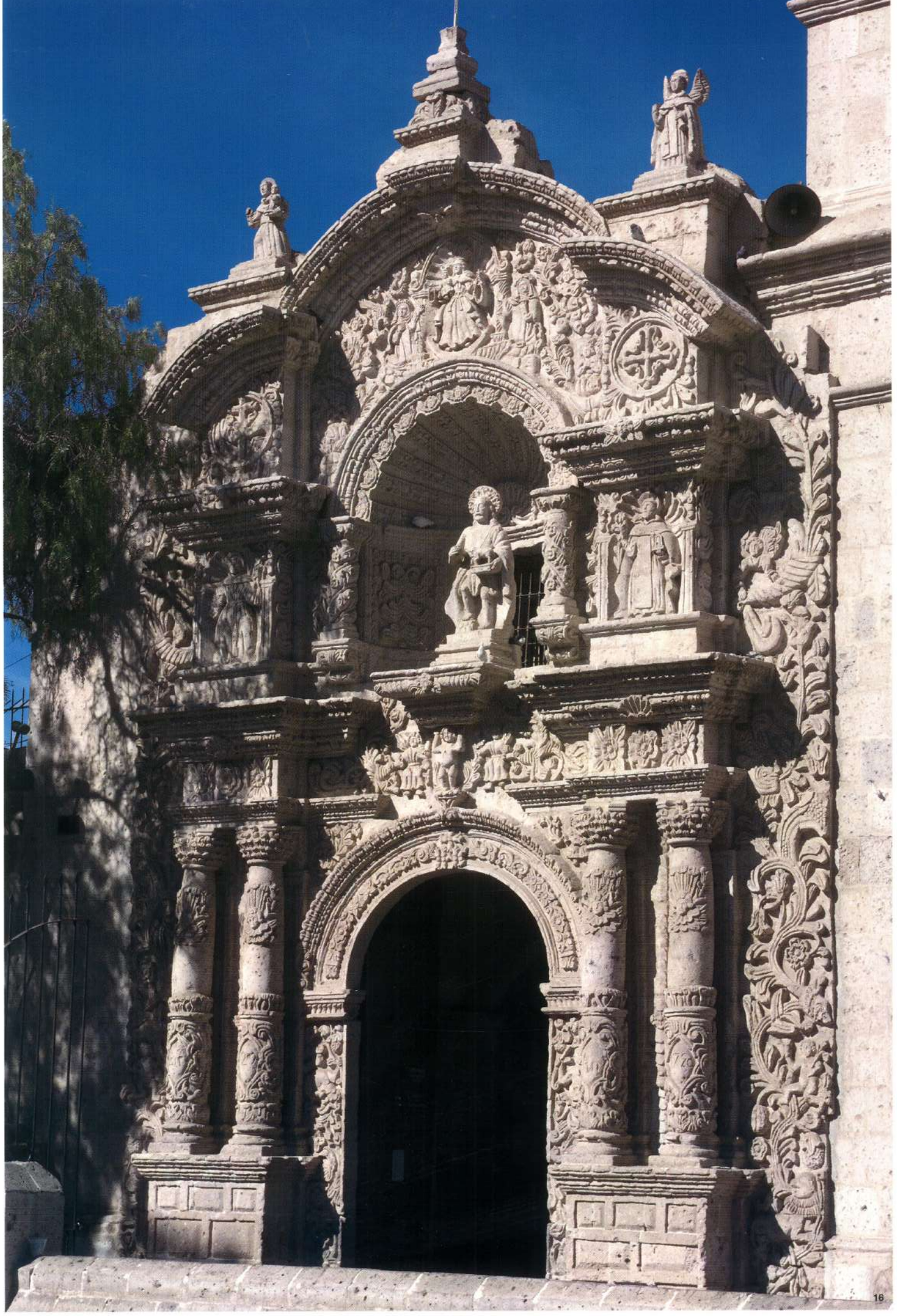
escoltado por columnas pareadas talladas en su tercio inferior (fig. 15). Los motivos ornamentales recuerdan a los de San Agustín pues son relieves de mujeres nativas en posición frontal soportando sobre sus cabezas sendas canastas con frutas. De la cintura para abajo estas efigies adoptan forma de follaje. En el segundo cuerpo de la portada se abre una hornacina avenerada que alberga una efigie de Nuestra Señora de la Candelaria, teniendo a los lados relieves de San Francisco y Santo Domingo. Los estribos laterales se proyectan en pináculos piramidales y de esos basamentos nacen cornisas que concluyen en volutas que escoltan una cartela con el monograma de la Virgen María. Tal como lo vemos en las fachadas de la ciudad, en la de Cayma la ornamentación está compuesta por motivos geométricos, flores, papayas y rosetas. Las dos torres son de planta cuadra siendo la del Evangelio de 1783 y la de la Epístola de 1876, que resultaron muy dañadas por los terremotos de la época de la república.

El templo es de tres naves, estando cubierta la central con una bóveda de cañón. Posee interesantes pinturas en el sotacoro que narran los milagros efectuados por la Virgen de la Candelaria. Las firmó en 1780 Jacinto Carvajal. Óleo de interés es también el que describe el interior del templo apreciándose la figura cónica de un volcán en erupción.

La iglesia de San Juan de Yanahuara está próxima al puente Miguel Grau y la banda derecha del río Chili, hacia el noroeste de la ciudad. Como Cayma, Paucarpata y Sabandía fue inicialmente un asentamiento indígena. Erigido bajo la advocación de San Juan Bautista, tiene un sola nave de bóveda de cañón y una torre de planta cuadrada. El diseño y exuberancia exornativa de su portada la convierten en un espléndido ejemplo de las arquitectura mestiza surandina (fig. 16). De dos cuerpos, su ingreso es por un portón de arco de medio punto decorado con motivos florales, volutas y follajería, portón escoltado por columnas pareadas en las que se lee una inscripción: *Enero 2 Año 1750*. Un ancho entablamento separa el segundo cuerpo de cornisas muy pronunciadas. En los estribos se aprecia las imágenes de San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán, y en el centro hay una gran hornacina avenerada con la efigie del santo tutelar. La coronación de la portada es trilobada y posee dos cornisas laterales con imágenes de San Vicente Ferrer y San Antonio de Padua. Relieves de los blasones dominicos y franciscanos, y de Nuestra Señora del Rosario, Santa Rosa de Lima y Santa Catalina de Siena decoran esta rica coronación. Son muy destacables los querubines con coronas de plumas que decoran el tercio superior de las columnas del primer cuerpo, así como las cantutas y papayas que hablan de los elementos nativos que aportan su singularidad a este espléndido ejemplo de barroco mestizo arequipeño.

Muy importante es asimismo el portal lateral de la iglesia de Paucarpata (fig. 17), el cual como ya lo señalamos, tiene un diseño similar al del portal lateral de Santo Domingo. Y excepcional es otra hermosa iglesia rural: la del Espíritu Santo de Chiguata. Es interesante su fachada lateral de columnas, hornacinas, orlas laterales y ricas tallas ingenuas en su concepción y labra. Tiene la singularidad de diferenciarse en varios detalles de los imafrontes de otros templos regionales aunque guarda el diseño básico de aquellos. Su expresión arquitectónica mas importante es su cúpula de sillar de media naranja, del siglo XVIII, que está tallada en cornisa escalonada con relieves de querubines (fig. 18). Se aprecia en ella ángeles que sostienen una orla de rosetas y querubines. Sobre aquellos seres celestiales hay jarrones con flores y arcos radiales que ascienden hasta el óculo central. Hacia la mitad de la cúpula hay relieves de ángeles sobre los que se desarrolla el monograma de la Vir-

▶ Fig. 16. Portada principal. 1750. Iglesia de San Juan de Yanahuara, Arequipa.



gen María. En las pechinas de la cúpula se ven las imágenes planiformes de San Francisco, San Antonio de Padua, Santo Domingo de Guzmán y San Vicente Ferrer. Es una de las piezas superiores del arte mestizo, que recuerda la espléndida cúpula de la iglesia de Pomata, en Puno.

Respecto de la arquitectura civil la ciudad aún conserva algunos magníficos ejemplares de casonas del siglo XVIII, cuyas portadas y relieves tienen un estrecho parentesco con las de los edificios religiosos. Están compuestas por anchos muros de sillares de lava volcánica en los que se abren anchas ventanas enrejadas y un amplio portón que, en casos, tienen una prominente decoración semicircular en

◀ Fig. 17. Portada lateral. S. XVIII. Iglesia de Paucarpata, Arequipa.

▶ Fig. 18. Cúpula. S. XVIII. Iglesia del Espíritu Santo de Chihuata, Arequipa.

cuyo tímpano se despliegan ricos relieves. Transpuesto el portal se atraviesa un amplio zaguán de techo plano o abovedado por el que se ingresa a un patio cuadrado o rectangular con puertas y ventanas que comunican con los recintos interiores. Mediante un corredor lateral se comunica con un traspatio que, en casos, poseyó galerías de arcos de medio punto y bóvedas de arista. Muchas de estas residencias han reducido modernamente sus dimensiones cuando originariamente debieron poseer un jardín o huerta.

Residencia notable es la de Tristán del Pozo, que debió concluirse hacia 1738 según una inscripción del patio. Su portada (fig. 19) está escoltada por medias columnas que se levantan en el interior de unas pilastras de fustes huecos. Corren a los lados

19

las características orlas compuestas por elegantes ramificaciones floridas y ondulantes. El tímpano está separado del primer cuerpo por un ancho entablamento partido en su centro por una pronunciada repisa. Además está enmarcado por una cornisa escalonada que concluye en roleos y en cuyos extremos se levantan unos pináculos piramidales. Está ocupado por un intenso relieve que figura un candelabro cuyos brazos rematan en flores de cantuta con los monogramas de Cristo y su familia. El fondo esta decorado por rosas, tallos ondulantes y hojas. Muy notables son las ventanas que tienen un vano rectangular que se abre sobre una repisa. Sobre ella se halla un doble dintel de forma tal que el inferior tiene la superficie lisa en contraste con el superior exuberantemente exornado.

Otra espléndida residencia es la Casa del Moral (fig. 20) en la que se repiten las ventanas de doble dintel y las cornisas escalonadas. El portón está escoltado por pilastras de fuste liso y la decoración de su tímpano tiene un carácter más ingenuo que la de Tristán del Pozo. Está enmarcado el tímpano por una cornisa semicurva y escalonada. En el centro hay un escudo cuartelado a cuyos costados hay ángeles arrodillados sobre capiteles. La prolífica decoración está compuesta por cabezas de pumas, aves, lanzas, arcabuces, sables y flechas. Un luminoso patio cuadrangular, sólidos recintos interiores abovedados, y una galería que debió dar a una antigua huerta, completan el conjunto.

Son dignas de mención, otras residencias como la de la Inmaculada Concepción –en la esquina de Santa Catalina y San Agustín–; la de Quiroz –en Cruz de Villalba con Golpe de Agua– con un buen tímpano con decoración rococó; una sencilla portada blasonada en la tercera cuadra de la calle Ejercicios; la de las Mendiburu y las residencias rurales como la denominada Mansión del Fundador –en Socabaya–, que más tarde fue propiedad de la Compañía de Jesús. Y por sus magníficos volúmenes compuestos por bóvedas, contrafuertes y escaleras, importa mencionar los molinos de piedras movidas a fuerza de agua como el de Goyeneche en Huasacache, el Molino Blanco o de Santa Catalina y el de Sabandía.

A pesar de las pérdidas sufridas subsisten en templos y conventos de la ciudad piezas de plata de culto religioso que son clara muestra de la riqueza que existió en otras épocas y la notable presencia de orfebres indígenas, particularmente durante el periodo barroco.

◀ Fig. 19. Portada. 1738. Casa de Tristán del Pozo, Arequipa.

▶ Fig. 20. Portada. S. XVIII. Casa del Moral, Arequipa.

318

Valle del Colca

Ubicado a ciento cincuenta kilómetros por carretera al norte de Arequipa, en la provincia de Caylloma, el antiguo valle de los collaguas posee dieciséis iglesias virreinales y una capilla renacentista que tuvimos ocasión de dar a conocer a la ciencia hace casi veinticinco años. Algunas de ellas –las de Madrigal (figs. 21 y 22) y Coporaque– conservan su carácter de templos renacentistas edificados a finales del siglo XVI y principios del XVII, en tanto que la mayoría han sido reconstruidos, transformados y levantados entre el último tercio del XVII y los primeros lustros del XIX, por lo que son del periodo del auge de la arquitectura barroca surandina.

Este conjunto de edificios es también fundamental por el hecho de haber sido edificados por los nativos collaguas, los mismos que intervinieron, como quedó dicho, en las continuas reconstrucciones de la ciudad de Arequipa frecuentemente afectada por los terremotos. Subrayamos líneas arriba que en los collaguas está la clave no sólo del aporte indígena a la arquitectura mestiza sino de su difusión por el Collao y el Alto Perú en tanto varios de esos edificios están en el itinerario del transporte de vinos y aguardientes que se efectuaba entre los valles bajos de Arequipa y las provincias altas del virreinato donde se erigieron templos que tienen en su decorativismo arquitectónico un carácter similar a los arequipeños.

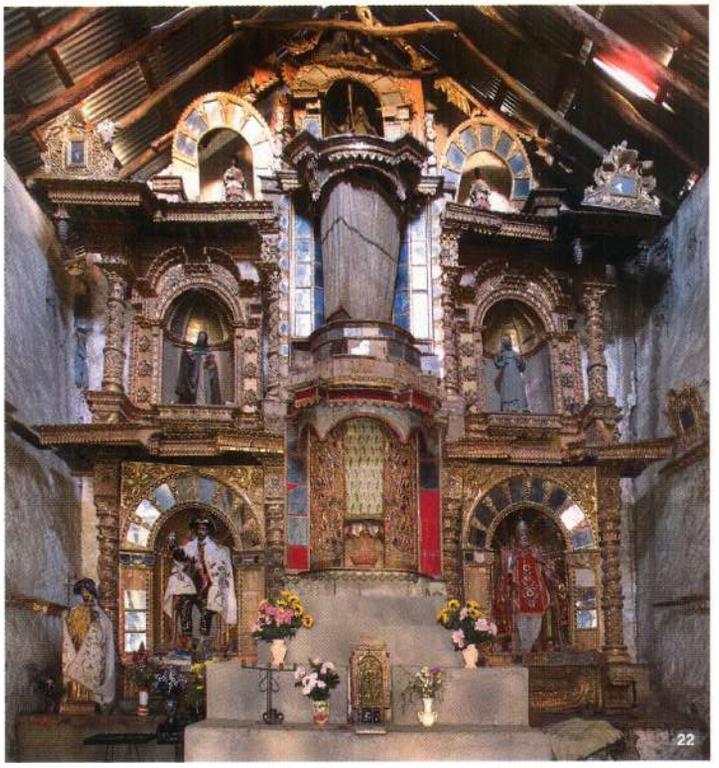
Tal como lo señaláramos para el periodo barroco

> *...la fecha lapidaria más antigua que hemos encontrado es la de 1691, en un arco del atrio del templo de Sibayo, a la que le sigue el año 1692 en una leyenda de la torre de la Epístola del mismo monumento. Las más tardías son del periodo neoclásico, próximo a la Independencia. Estos edificios de sillar coinciden pues con la época de la construcción de las iglesias barrocas andinas incluidas dentro de la zona de irradiación del "estilo mestizo". Sin embargo, como ocurre en otras regiones, también en las del Colca han persistido soluciones renacentistas, en especial en las portadas principales y laterales constituidas por arcos de medio punto exornados con relieves de querubines que remiten a planteamientos quinientistas y recuerdan ciertas formas románicas. Otra de las conclusiones que debemos dejar establecida es que, si bien entre los siglos XVII y XVIII aparecen las portadas retablo que confirman la imposición del barroco en las fachadas, en los templos del Colca no se recoge este criterio: como excepción sólo la hallamos parcialmente en la portada de pies de Sibayo, y de manera más decidida en la de Tisco. En otros –como en Achoma y Cabanaconde– los volúmenes incluidos son muy tímidos* [17].

21

A diferencia de las iglesias de Arequipa, en las del Colca es bastante extendida la modalidad del arco protector que habitualmente cobija solo el arco de medio punto de ingreso al templo, y no la totalidad de la portada, como sí es el caso de las iglesias de Puno y, en el Colca, en el caso excepcional de la portada lateral de Yanque. Respecto de sus plantas casi todas son en forma de cruz latina, siendo que su única nave posee mayor solidez en su construcción en contraste con los brazos del crucero. En todos los templos del valle se repite la disposición de la sacristía y la contrasacristía en los costados del presbiterio, a más de dos torres de planta cuadrada con campanarios de pilares y cupulines. En cuanto a su disposición algunos de los templos son perpendiculares a la plaza en tanto que otros son paralelos a ella.

Son de principal importancia en estos edificios las capillas abiertas situadas tanto en la fachada principal como en el ábside, e inclusive sobre los muros laterales, como es el caso de Chivay. La capilla abierta es en esta región un caso especial, pues hasta el



siglo XVIII subsistió en el Colca este elemento utilizado por los doctrineros desde el siglo XVI con el fin de atraer hacia el templo a los nativos y exteriorizar el culto. El Colca ha evidenciado asimismo que no es exacto decir que la capilla abierta se usó en regiones de clima templado cuando, por el contrario, el valle del Colca se encuentra entre las regiones quechua, suni y puna, de forma tal que sus templos están situados entre los 3,500 y los 4,188 m.s.n.m., es decir, en alturas particularmente frías.

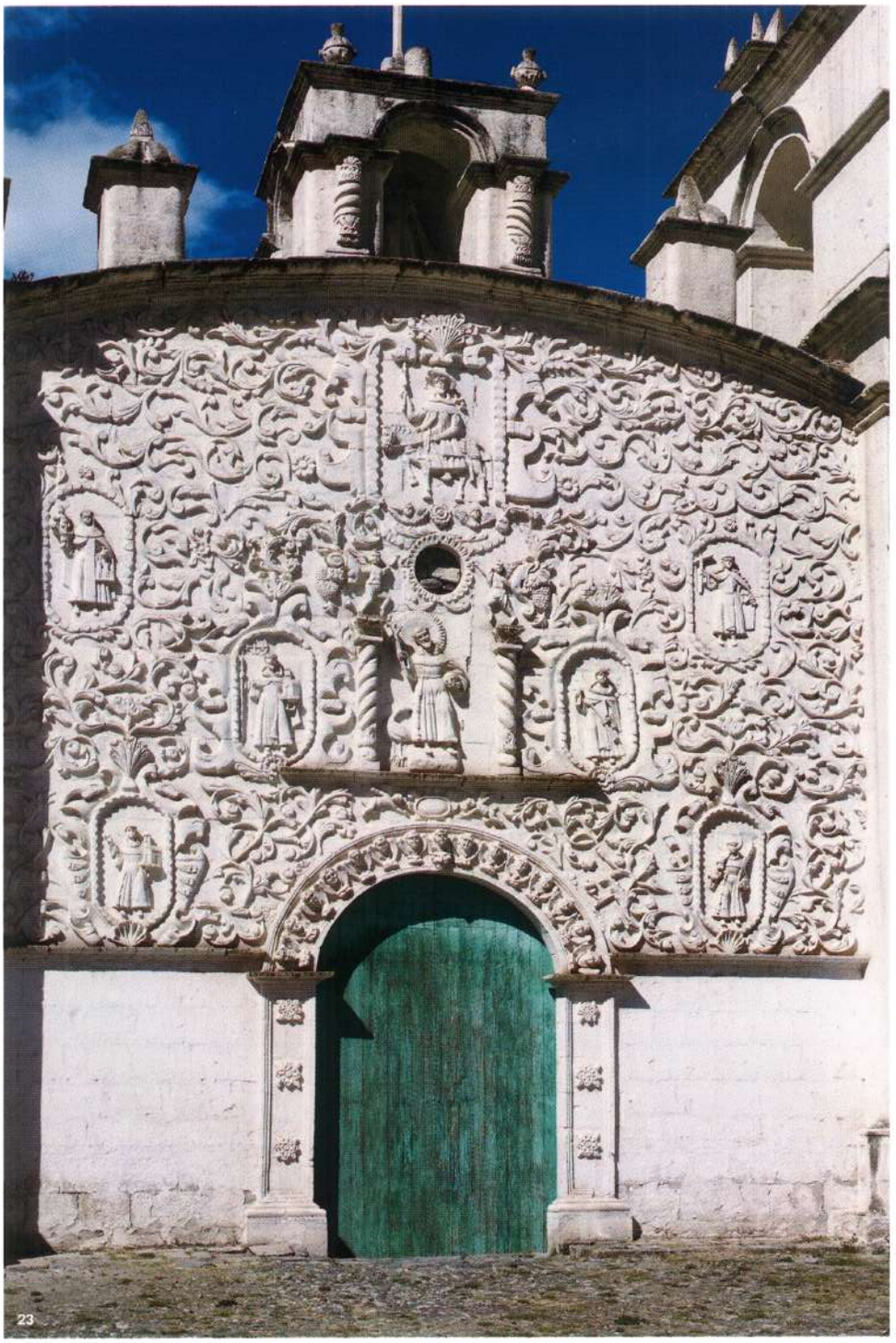
Este tema de las capillas abiertas en el Colca es muy destacable pues, iniciadas en el seiscientos –como es el caso de Coporaque–, continuaron siendo edificadas durante el periodo barroco. Inclusive es este un signo distintivo en ellas, que las diferencia de las iglesias de Arequipa y del Collao. Es posible que la explicación se encuentre en el hecho de la persistencia con que los collaguas siguieron vinculados clandestinamente a sus dioses tradicionales a los que fue difícil desarraigar a pesar de las intensas campañas de cristianización a las que fueron sometidos. Sin embargo estas no penetraron lo suficiente pues aún en el siglo XVIII los doctrineros del valle informaron a las autoridades de Arequipa que los nativos persistían en sus antiguas prácticas idolátricas. Muy característicos también son los amplios atrios que circundan las iglesias, cercados en casos por gruesos muros que marcan la separación entre el espacio sagrado de la iglesia y el mundo profano compuesto por la plaza y el pueblo.

La decoración arquitectónica es un tema especialmente relevante en el valle, pues se dan ejemplares que enriquecen grandemente nuestra visión del estilo mestizo. En este sentido es excepcional la decoración de la fachada de pies del templo de Yanque (fig. 23), que constituye una especie de gran mural intensamente decorado de ascendencia plateresca. Es esta fachada única en el virreinato pues carece de elementos propiamente arquitectónicos, siendo el lienzo mural íntegramente decorado por imágenes en relieve. En esta como en otras fachadas, el criterio y labra del sillar destaca la reinterpretación collagua de temas de origen europeo. Ello se constata desde una de las primeras imágenes como es la de Santiago Apóstol ecuestre de la fachada principal de Madrigal, que la encontramos relacionada con la imagen del portal lateral de la Compañía de Arequipa, a pesar de la diferencia de su labra en el tiempo.

Es muy notable asimismo la fachada lateral de Yanque (fig. 25), que muestra dos estilos contrastados: el primer cuerpo, en el que se abre el ingreso en arco de medio punto, que es de diseño renacentista, y el segundo que es de carácter barroco. Se explica esta singularidad por el hecho de que la iglesia fue reconstruida luego de un incendio que la afectara a finales del siglo XVII. Se procedió entonces a aprovechar el primer cuerpo de la portada que no había sido afectado y se labró el segundo hacia 1702. De esta forma se admira en este segundo cuerpo un diseño barroco preñado de imágenes notables y muy gustadas en el siglo XVIII, como el caso de la figura central que es el medio relieve de una Inmaculada –a quien está dedicada el templo–, la cual posa sus plantas sobre una media luna y una bestia con rostro humano barbado y cuerpo de serpiente. La Virgen está siendo coronada por dos angelitos, en tanto que en la parte superior aparece la imagen del Padre Eterno. A los costados de la Inmaculada vuelan cuatro querubines,

◀ Fig. 21. Púlpito barroco. S. XVIII. Iglesia de Madrigal. Valle del Colca, Arequipa.

▲ Fig. 22. Altar mayor barroco. S. XVIII. Iglesia de Madrigal. Valle del Colca, Arequipa.



todos ellos escoltados por dos columnas en relieve de fuste helicoidal y pronunciados capiteles. En la parte inferior, a los costados, hay cartelas escoltadas cada una por un león y un águila tenantes. Quizás lo más notable son las sirenas que sostienen cornucopias de la que surgen flores, frutos y follajería en tanto empuñan un ramo que se multiplica en ramas ondulantes. La fachada toda está cobijada bajo un pronunciado arco que se sustenta en sólidos machones. Sobre las cornisas de estos machones hay esculturas de bulto de San Juan Bautista, de los apóstoles Santo Tomás y San Pedro. Quizás en la cornisa vacía estuvo la efigie de San Pablo. A ello hay que agregar los relieves de la torres –en la de la Epístola la Virgen y el Niño, San Luis de Tolosa y el arcángel Gabriel; y en la del Evangelio el arcángel Miguel, San Pedro de Alcántara y Santa Clara de Asís. Es este uno de los pocos templos que ha conservado en el atrio un piso compuesto de cantos rodados con imágenes de rombos, figuras geométricas, la imagen del sol, haces de trigo, tréboles, plantas de maíz y círculos de forma tal que algunos hacen alusión

◀ Fig. 23. Portada principal, ca. 1702. Iglesia de San Juan Bautista de Yanque. Valle del Colca, Arequipa.

▶ Fig. 24. Iglesia de San Juan Bautista de Yanque, ca. 1702. Valle del Colca, Arequipa.

▼ Fig. 25. Portada lateral, ca. 1702. Iglesia de San Juan Bautista de Yanque. Valle del Colca, Arequipa.

a elementos cristianos –cálices, hostias y trigo–, y otros a temas aborígenes como el sol y el maíz. Otros pisos de atrio decorados se aprecian en Ichupampa, Lari, Maca y Achoma.

Este de Yanque es por cierto un monumento que se habría reedificado hacia 1702 (fig. 24), como reza la inscripción que hemos señalado, pues sería anterior a varias de las iglesias del valle del Colca, de Arequipa y de Puno.

Respecto de elementos arquitectónicos barrocos es notable la iglesia de San Juan Bautista de Sibayo (fig. 27). De acuerdo a la cartela dispuesta en el cubo de la torre de la Epístola su edificación sería de 1692. Otra inscripción en uno de los arcos del atrio señala: *1691 Año*. Es templo perpendicular a la extensa plaza del pueblo, tiene planta en forma de cruz latina, una nave y brazos del transepto de grandes dimensiones. Como es la constante en los templos del valle, posee sacristía y contrasacristía comunicadas con el presbiterio. Creemos que por su data es el edificio que inaugura la serie del valle durante el periodo barroco aunque haciéndose la siguiente salvedad: varios de esos edificios fueron edificados aprovechando una construcción anterior de carácter renacentista, lo que explicaría la persistencia de una nave y la adición de brazos del transepto que poseen menor aliento constructivo que la nave.

El portal principal de Sibayo es importante. Está conformado por un arco romano sobre pilastras de fuste liso y el trasdós del arco decorado con relieves de rosetas. De la clave nace una repisa prominente. La portada está escoltada por una columna por lado en cuyo primer tercio inferior tiene decoración en zigzag –a la manera de las jesuíticas– y en los dos últimos tercios superiores espirales de cintas decoradas de círculos. Rematan en capiteles de doble arco de hojas de acanto. Sobre las columnas se desarrolla un arquitrabe con friso con relieves, cornisa escalonada y pedestales con pináculos. Un ancho entablamento separa el primer cuerpo de la coronación exornado con tres rosetas por lado. La coronación es un frontón quebrado en cuyo centro hay el relieve de un escudo coronado en cuyo único campo se distingue el monograma *Ave Maria Regina*, a cuyos costados hay relieves de flores de lis. Si bien he señalado la posibilidad de que la portada principal hubiese sido levantada en las fechas que indican las inscripciones a que nos hemos referido [18], es también muy razonable la consideración que hacía de mi planteamiento el padre Antonio San Cristóbal [19] en el sentido de que esa portada pudo haber sido agrega-

26

da más tarde. Sea como fuere, y así la situemos algunos lustros después, la portada de Sibayo resume muchos de los elementos que aparecerán en portadas de Arequipa, el Collao y el Alto Perú, como es el caso de la composición del frontón de la portada de la casa Cuentas Zavala, en la plaza mayor de San Pedro de Juli. Hay que señalar también que el entablamento que hemos descrito así como su pronunciada repisa la vemos en las portadas de casonas de Arequipa del siglo XVIII como las de Tristán del Pozo (ca. 1738), Moral e Iriberry (1743). Tal como señaláramos años atrás, es importante destacar respecto de Sibayo que

> *...esta es la única fachada de concepción propiamente arquitectónica en donde diversos volúmenes –columnas, repisa, pináculos– le dan relieve y perspectiva. Al contrario de ello, en casi todas las del valle, las portadas carecen de elementos arquitectónicos destacados concentrándose el impacto plástico en la propia decoración planiforme sobre superficies lisas* [20].

Este templo incorpora por primera vez la fachada de arco de doble cobijo cubriendo el portal y la capilla abierta de balcón. Este planteamiento no llegó a difundirse en otras regiones, repitiéndose en Callalli, Canocota, Ichupampa, Chivay y Maca. Res-

◀ Fig. 26. Altar mayor. S. XVIII. Iglesia de San Juan Bautista de Sibayo. Valle del Colca, Arequipa.

▼ Fig. 27. Conjunto arquitectónico. S. XVIII. Iglesia San Juan Bautista de Sibayo. Valle del Colca, Arequipa.

pecto de estos arcos cobijos, si nos atenemos a las fechas señaladas, Sibayo sería el segundo templo en poseerlos después de la iglesia de Lampa, cuya portada lateral con arco es de 1685. Remarcando su carácter, en Sibayo se conserva uno de los pocos altares barrocos del Colca (fig. 26). Es el hermoso retablo mayor, sobredorado, de dos cuerpos y tres calles. Evidenciando la tradición minera de la región exhibe un tabernáculo con expositorio con relieves, gradillas y columnas de fuste estriado de plata. Sus pinturas de origen cusqueño subrayan el auge que debió tener la región hacia la primera mitad del siglo XVIII.

Notables edificaciones son asimismo los templos de San Felipe de Canocota y el de San Antonio de Padua de Calalli. Son edificios de envergadura, de una sola nave y dos torres. El de Canocota está situado sobre la ribera izquierda del río Colca y frente al de Tuti. Sus portadas principales son muy sencillas y están enmarcadas dentro de un arco cobijo doble, que en su segunda planta protege una capilla abierta de la misma profundidad y ancho de la portada. El arco en mención es la conclusión hacia el exterior del techo abovedado de la iglesia. En el muro absidal plano se hallan dos capillas abiertas de vano que actualmente están cegadas. El templo de Canocota está emparentado con el de Sibayo y debe ser construcción de la primera mitad del siglo XVII como el de Callalli.

El de Callalli está situado frente a Sibayo, sobre la ribera derecha del río Colca hacia el extremo este del valle, en la ruta que une el Colca con Arequipa a través de Pulpera y Sumbay. Impresiona a la distancia esta mole de sillar blanco cuyo diseño parece provenir de la mano de un arquitecto y no de un maestro de obra. El edificio es longitudinal a la plaza, de planta en forma de cruz latina y su única nave es larga y elevada. Como es habitual en el valle los brazos del crucero están formados por capillas adosadas y son de mucho menor alzada que la nave. La cubierta de bóveda de cañón con cinco linternas es similar a la de Sibayo, Yanque, Canocota y otras del valle. La sencilla portada principal es de medio punto en cuyo intradós se suceden querubines y rosetas. A los costados se levantan dos columnas con cartelas en el segundo tercio del fuste y relieves estriados en el superior.

Otros templos de interés para esta centuria son los de Santa Ana de Maca, San Juan Bautista de Ichupampa y Santa Cruz de Tuti. El de Maca es uno de los mas hermosos del valle. Su planta es en forma de cruz latina y su nave es de mayor altura que las capillas adosadas que forman los brazos del crucero. Posee techo de bóveda de cañón

con linternas, coro alto sobre arco carpanel, dos torres y portada principal y lateral. La portada de pies se abre bajo un arco cobijo que reposa en los muros de las torres (fig. 30). El ingreso, bajo arco romano, está adornado en el intradós con relieves de rosetas. Sobre este arco del primer cuerpo se levanta una capilla abierta compuesta por tres arcos debajo de dos ventanas triangulares en cuyo centro hay un arco de medio punto. La exornación se extiende sobre la fachada y son relieves de cuadrifolias, veneras y rosetas. Es el único templo que ha conservado completos su altares dieciochescos de tradición cusqueña. El mayor es de tres calles y tres cuerpos, de hornacinas, y su estructura es similar a la de los retablos de la ciudad imperial de finales del XVII y principios del siglo XVIII (fig. 28). Posee una buenas gradillas de plata repujada de estilo rococó y un hermoso frontal barroco de plata. Ha preservado pinturas murales de los siglos XVIII y XIX (fig. 29) e interesantes óleos en ricos marcos dorados. En los muros laterales se erigen cinco retablos mixtos, barrocos, dorados, con espejería, por lo que suponemos que debieron ser fabricados en el último tercio del siglo XVIII. Destacamos un púlpito tallado que puede situarse en la primera mitad del setecientos.

◀ Fig. 28. Altar mayor. S. XVIII. Iglesia de Santa Ana de Maca. Valle del Colca, Arequipa.

▼ Fig. 29. Pintura mural. Siglos XVIII y XIX. Iglesia de Santa Ana de Maca. Valle del Colca, Arequipa.

▶ Fig. 30. Fachada principal. S. XVIII. Iglesia de Santa Ana de Maca. Valle del Colca, Arequipa.

El de Maca debió erigirse después de 1760, si nos atenemos al deán Juan Gualberto Valdivia, que señala que el edificio anterior fue destruido por un incendio el 2 de septiembre de 1759. Como lo subrayamos en el estudio ya citado, la anterior construcción, dice Valdivia, fue *construcción de madera*. Y agregamos lo que subraya este autor:

> *...que se le construyó de cal y piedra destacando que don Antonio Ventura Valcárcel lo edificó de una torre, sacristía, presbiterio, baptisterio, crucero y bóveda como, efectivamente, lo hemos encontrado hoy. Juan Antonio Corrales le agregó otra torre y ...adornó el interior con seis retablos de madera dorados, con 268 marcos de plata que han dado los indios...* [21]

Respecto de que el antiguo templo era de madera lo interpretamos como que su techumbre debió ser de par y nudillo, lo que nos hace suponer que fue un edificio similar a los más antiguos del valle. Según estas fechas, los retablos barrocos que apreciamos pueden ser de los últimos de su estilo que se fabricaron en el virreinato antes de la aparición del rococó y del neoclásico. El citado sacerdote Corrales es el mismo que mandó fundir en 1790 una campana para el templo de Ichupampa, que aún existe. Esta encantadora iglesia de Santa Ana de Maca sufrió las consecuencias de los sismos de los últimos años, sismos provocados por las erupciones del volcán Sabancaya que desplomaron parte de sus torres y la bóveda de su única nave.

La otra iglesia que hemos mencionado, la de Ichupampa, se levanta en una zona alta de la ribera derecha del río Colca, en la ruta entre los pueblos de Coporaque y Lari. Es perpendicular a la nave del pueblo, de planta rectangular, con sacristía y contrasacristía. Es de bóveda de cañón y baptisterio adosado a la parte posterior de la torre del Epístola. Posee coro alto sobre arco carpanel. El testero es plano y tiene un vano cegado que debió ser una capilla abierta. La portada de pies está escoltada por dos torres que

avanzan sobre la línea de fachada. La portada está compuesta por dos arcos cobijos de medio punto de manera tal que el inferior protege la portada y el superior la capilla abierta de balcón. Son ingenuas las pilastras que escoltan el arco de ingreso romano, las cuales poseen un fuste amelcochado anillado en el centro siendo más anchas en su centro que en la base y su parte superior.

La iglesia de Santa Cruz de Tuti está situada sobre la margen derecha del río, frente a Callalli. Perpendicular a la plaza, es el edificio de menores dimensiones del valle. De planta rectangular, techo de bóveda y dos torres, su fachada es de arco de medio punto con relieves de rosetas en el trasdós y a los lados columnas de fuste liso con doble capitel. Lo más notable es su importante púlpito de carácter renacentista, por lo que no entra directamente en las consideraciones de este ensayo dedicado al barroco.

La iglesia de los Santos Reyes de Achoma se halla en la ruta que une Chivay con Cabanaconde, sobre la margen izquierda del río Colca. Es longitudinal a la plaza, de planta rectangular, cubierta de bóveda de cañón y posee una sola torre. La

fachada de pies está compuesta por columnas pareadas que se superponen unas sobre otras hasta formar cuatro cuerpos. En los dos últimos cuerpos, sobre una cornisa que separa el portal del arco de medio punto y la capilla abierta rehundida compuesta por un arco que protege otro menor, se abre una ventana que comunica con el coro alto. Su planteamiento es muy tardío repitiendo la planta y características de los edificios más antiguos del valle. Es de destacar cómo han llegado a este remoto valle las propuestas rococó que se aprecian en las molduras que adornan los inicios de las bases y la coronación de los capiteles de las columnas de la portada. Esta es una de las iglesias que puede dar una idea del colorido que tuvieron antiguamente en su recinto interior a juzgar por las pinturas murales del siglo XVIII y XIX que aún preserva, especialmente la de los muros laterales del presbiterio, que imitan una galería de columnas y cortinajes elegantes y lámparas colgantes.

El templo de la Asunción de Nuestra Señora de Chivay está situado en el pueblo de este nombre que es la capital de la provincia de Caylloma. El edificio es perpendicular a la plaza y es en forma de cruz latina, siendo los brazos del transepto de menor alzada que el cuerpo principal del edificio. En el ábside plano existieron dos capillas abiertas de vano hoy cegadas y sus dos torres son de planta cuadrada, teniendo la del Evangelio una fecha que debe ser la de su reconstrucción: 1870. La portada principal repite el planteamiento de otros templos del valle como Sibayo, Callalli, Canocota y Achoma, debido a que, como ellos, posee dos arcos superpuestos. Tanto el primer cuerpo como la capilla abierta están cubiertos por esos amplios y profundos arcos. Lo más original del edificio, y que lo hace único en el Colca y en el virreinato, son las capillas abiertas en forma de galerías de arcadas que recorren la parte superior de los muros laterales del baptisterio hasta el brazo del transepto en el del Evangelio, y desde la torre hasta el brazo del transepto en el de la Epístola. A diferencia del templo de San Juan Bautista de Coporaque en la provincia de Espinar –Cusco–, y el de la Merced de la ciudad de Ayacucho, en el de Chivay las galerías sobre pilares están imbuidas en los muros laterales.

En el interior del templo de Chivay se aprecia un altar mayor de carácter neoclásico y cinco retablos del mismo estilo en los muros laterales (fig. 33). El único altar barroco es el del brazo de la Epístola y consta de tres cuerpos y tres calles, es de talla exuberante, sobredorado, y está compuesto por hornacinas con imágenes de bulto (fig. 31). Es asimismo de calidad el diseño y la labra barroca del magnífico púlpito sobredorado y policromado (fig. 32). También se aprecia pinturas murales del mencionado estilo que cubren las pa-

▲ Fig. 31. Altar lateral. Siglo XVIII. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Chivay. Valle del Colca, Arequipa.

◀ Fig. 32. Púlpito barroco de madera, sobredorado y policromado. Siglo XVIII Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Chivay. Valle del Colca, Arequipa.

▶ Fig. 33. Interior de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Chivay. Valle del Colca, Arequipa.

redes del presbiterio, incluyendo imágenes de San Pedro, el Bautizo de Cristo, San Pablo, San Andrés y Santiago el Mayor.

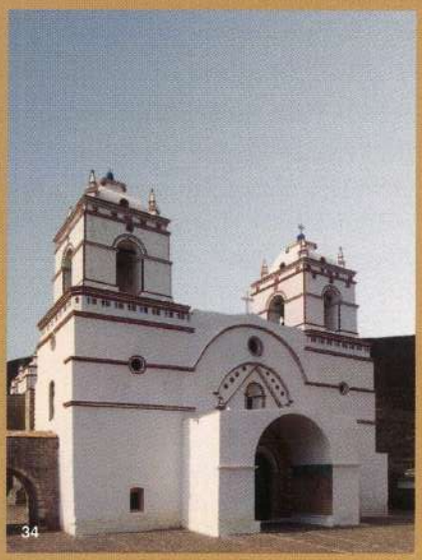
Muy especial es el templo de San Pedro Apóstol de Tisco. Es el pueblo situado en la zona más elevada del valle (4,188 m.s.n.m.) y por tanto pertenece a la región de puna. Este edificio es de una belleza y solidez remarcable, y tiene como nota de profundo interés e importancia ser el resultado de la confluencia de cuatro tradiciones constructivas: las del Cusco, Arequipa, el Collao y la del valle del Colca.

El primer cuerpo es de una sola calle y se compone de pilares en los extremos que soportan una coronación. En el centro hay una custodia en relieve con un sol radiante a cuyos costados están dos personajes arrodillados: San Vicente Ferrer y San Francisco de Asís. Se aprecia asimismo los relieves de dos sirenas en los remates de las calles, recordándonos a la pareja de Yanque. Es destacable la portada lateral que remata en una amplia coronación triangular en cuyo centro hay una hornacina. En este cuerpo se abre un portal de arco de medio punto en cuyo trasdós se suceden rosetas. A los costados hay hornacinas aveneradas con pilastrillas y repisas con exornación de follajería a base de frutas.

Son espléndidas sus dos sólidas torres, en cuyos cubos se han pintado en ocre rojo esbeltas plantas de maíz que los cubren hasta la mitad de su altura. Es interesante señalar la tolerancia religiosa habida con estas decoraciones que suscitan la impresión de ser elementos mágico-religiosos indígenas.

Debemos mencionar por último la imponente iglesia de la Purísima Concepción de Lari (fig. 34). Situada en una explanada que se extiende hasta las

33

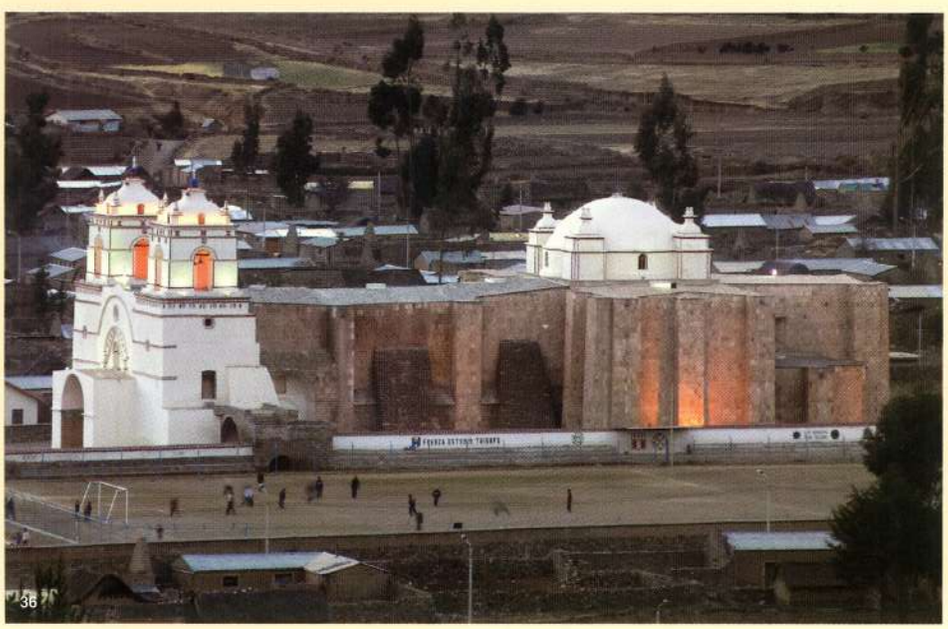


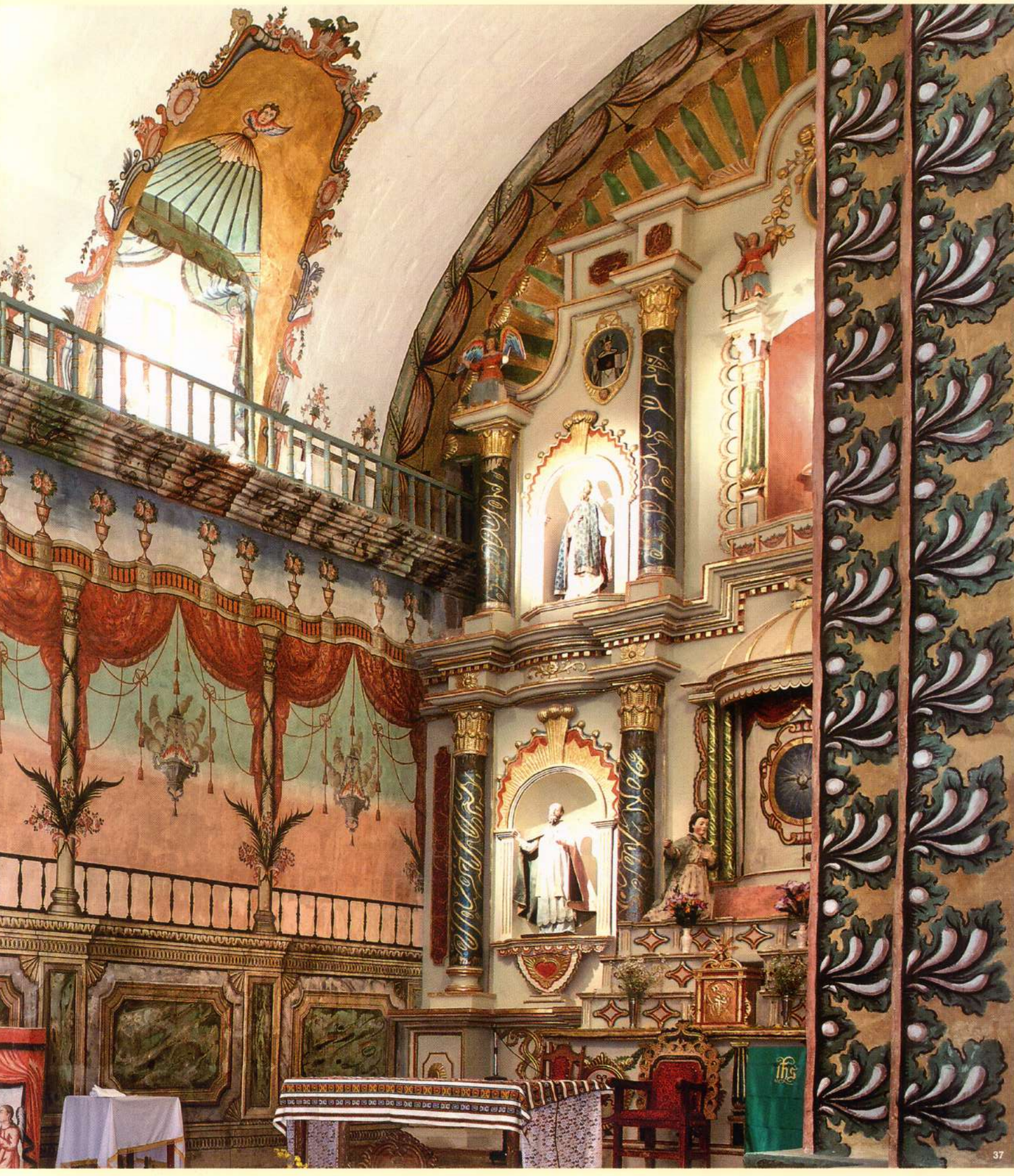
◄ Fig. 34. Portada principal. S. XVIII. Iglesia de la Purísima Concepción de Lari. Valle del Colca, Arequipa.

▼ Fig. 35. Retablo mayor y retablos laterales. Siglos XVIII-XIX. Iglesia de la Purísima Concepción de Lari. Valle del Colca, Arequipa.

▼ Fig. 36. Iglesia de la Purísima Concepción de Lari. S. XVIII. Valle del Colca, Arequipa.

► Fig. 37. Pintura mural y altar mayor. Siglos XVIII-XIX. Iglesia de la Purísima Concepción de Lari. Valle del Colca, Arequipa.





estribaciones de unos cerros, sobre la ribera derecha del río Colca, es el edificio de mayor aliento del valle. Es obra monumental del barroco rural y, junto con Yanque, constituye un emocionante logro arquitectónico tanto por su diseño como por su envergadura. Es de planta en cruz latina, su única nave está cubierta por una bóveda de cañón, y los brazos del transepto se encuentran a la altura de la nave. Es el único templo del valle que posee una sólida y amplia cúpula de media naranja asentada sobre un tambor soportado por poderosos machones de planta cuadrada que rematan en pináculos. La fachada de pies es original en el valle, pues posee un pronunciado nártex que avanza sobre la línea del edificio, cubriendo la portada con un arco romano sobre sólidos machones (fig. 36). Al centro del segundo cuerpo se abre un óculo que da luz al coro alto. Flanqueando esta portada se levantan dos robustas torres las cuales, entre la conclusión del cubo y el inicio del campanario, tienen un friso con flores de lis y líneas verticales, que es diseño de Giacomo Vignola para la portada de la villa Farnese, en Caprarola. La portada lateral, hoy cegada, está protegida por un arco cobijo que reposa en sólidos machones.

El altar mayor y los laterales están tallados en piedra y son unos espléndidos ejemplares policromados que están en el tránsito entre el barroco y el neoclásico. El hermoso púlpito del siglo XVIII (fig. 39), las pinturas de caballete, así como la importante pintura mural que adorna los muros laterales del presbiterio, completan el conjunto de notables ornamentaciones de este magnífico templo (fig. 37). Como ya lo subrayáramos hace dos décadas, por su calidad arquitectónica debió ser diseñado por un profesional en estos menesteres. La época es próxima a la actividad de Tomás Abansini y Pedro Nolasco Poblete, pero cualquier relación con estos u otros maestros solo podrá proporcionarla la evidencia documental.

Habiendo sido asimismo la región de Caylloma una importante región argentífera, varias de las iglesias mencionadas conservan piezas de plata de los siglos XVI al XIX de singular calidad. De esas aldeas fueron oriundos varios de los más importantes orfebres plateros coloniales que trabajaron custodias, cruces procesionales, incensarios, frontales, tiaras, navetas, gradillas, sagrarios y otros objetos de culto para las iglesias del valle y de la ciudad de Arequipa. Respecto de imágenes de bulto del periodo barroco en el valle estas han sido trabajadas principalmente en maguey y tela encolada, aunque también hay piezas de madera que han sido traídas de otros lugares (fig. 38). Hemos desarrollado pormenorizadamente su descripción en un trabajo anterior acompañado de magníficas láminas de las piezas estudiadas [22]. En esas páginas efectuamos el análisis de cada una de las más interesantes imágenes de los siglos XVI al XIX que preservan las iglesias del Colca, y que evidencian que esta comarca, junto con su fundamental aporte a la creación y difusión del decorativismo arquitectónico mestizo, poseyó una destacable ornamentación iconográfica estatuaria.

38

◀ Fig. 38. Santa Rosa de Lima, escultura en madera policromada. S. XVIII. Iglesia de la Purísima Concepción de Lari. Valle del Colca, Arequipa.

▶ Fig. 39. Púlpito y retablo lateral. S. XVIII. Iglesia de la Purísima Concepción de Lari. Valle del Colca, Arequipa.

NOTAS

1. Torres 1874.
2. Málaga 1980.
3. Tord 1987.
4. Wethey 1949.
5. Vargas Ugarte 1956, 1963, 1968 y 1972.
6. Wethey *op. cit.*
7. Wethey *op cit.*
8. Sesión XXV: El Purgatorio. La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes.
9. Marco Dorta 1941, 1967a y b.
10. Harth-terre 1945.
11. Mendoza 1976.
12. Wethey *op. cit.*
13. Mendoza *op. cit.*
14. Tord 1987.
15. *Ibid.*
16. Wethey *op. cit.*
17. Tord 1983.
18. *Ibid.*
19. San Cristóbal 1997.
20. Tord 1983.
21. Valdivia 1908.
22. Tord 1991.

▶ Página siguiente:
Fig. 1. Captura de Atahualpa. Óleo sobre lienzo. Convento de Santo Domingo. Cusco. El cuadro sigue las tradiciones de la narrativa y pintura histórica europeas.

El Triunfo Evangelico, nueva
exaltacion de la fee, glorias de la SS.ma Cruz,
conseguidas en el dia sagrado de su invencion en este nu-
evo mundo el año de 1530. Por el M.o Fr. Viçente de Valverde
primer Obispo del Peru y uno de los siete Misioneros q̃ con qui-
taron este Reyno, embiados por el S.r Emperador Carlos V. el qual
cõ una cruz en las manos se llego al Poderosissimo Athahualpa Yca Empera-
dor de este nuevo Orbe, y le abrio los misterios de nra. S.ta fee, y con la graçia de una
este Monarca, y muchos millares de almas consiguie con nueva vida
por la Ynvencion de la S.ta Cruz, a fervores de este nuevo Domi-
nicano pregonero del Evangelio, y segundo Vi-
cente del Ferrer primero:

El Gobierno de la República Cristiana

Sabine MacCormack

La muerte de una reina. El 27 de enero de 1581 Felipe II dirigió una cédula a Martín Enríquez, virrey del Perú recordándole una cédula anterior en la cual el virrey había sido informado de que la reina Ana de Austria había muerto el 25 de octubre del año precedente (fig. 2). La muerte de la soberana, que siguió a la del Infante don Fernando, acaecida solo dos años antes, y acompañada por los disturbios en Holanda y las difíciles relaciones con Francia e Inglaterra, dejaron al envejecido Felipe II en un sombrio estado de espíritu. Parecía que había algo más que una simple coincidencia en la convergencia de tantas calamidades. El rey escribió entonces:

> *Ya aveys entendido como a los veynte y cinco de Octubre passado fue nuestro Señor servido de llevar para si a la Serenissima Reyna doña Ana, mi muy cara y muy amada muger, con tanto sentimiento mio, quanto se puede considerar, en perdida tan buena y agradable: y aunque este dolor por ser el de suyo tan grande, y venir sobre tantos, nos ha dexado con summa tristeza, y aflicion: es muy mayor la que nos causa entender que estos trabajos, y los que cada dia padecemos, embia nuestro Señor por los grandes pecados de la Christiandad,*

◀ Fig. 2. La reina Ana de Austria, esposa de Felipe II. Sánchez Coello. Museo del Prado. Madrid, España.

▶ Fig. 3. La ciudad de Oruro en 1781. Óleo sobre lienzo. Casa de la Cultura. Oruro, Bolivia. Toda ciudad y asentamiento del Perú barroco tenía una plaza central, lugar donde se realizaban los rituales públicos.

▶ Fig. 3a. La ciudad de Oruro en 1781 (detalle).

que detienen el curso de su misericordia: y pues para alcanzar su gracia, es necessario lagrimas y contricion, por ser sacrificio de que mucho se agrada, os mando que con mucho cuydado, y diligencia, procureys se castiguen los pecados publicos, con que su divina Magestad tanto se ofende, y se hagan plegarias, y procisiones, suplicandole que como Padre piadoso, mire con ojos de benignidad a su Iglesia, y pueblo Christiano, y le ampare y defienda, y nos de fuerzas, para sufrir este recio golpe, sin que pueda llevarnos la corriente de dolor y tristeza, que pide la tierna consideracion de tan grande perdida [1].

Muchos de los contemporáneos de Felipe II concordaban en que *los grandes pecados de la Christiandad* conducían a interrumpir periódicamente el flujo de la misericordia divina, sin la cual los asuntos de la humanidad no podían prosperar duraderamente [2]. La correcta respuesta humana era, en palabras de la Cédula, lágrimas y contrición, plegarias y procesiones. Todo esto tenía poco que ver con la vida y muerte de la reina ya que, como Felipe II siguió explicando, *de la vida y muerte de la Reyna, espero en la divina clemencia, que la ha colocado en su adecuado Reyno*. Aun así, su desaparición tenía que ser observada por el duelo general, con las honras y formas acostumbradas y durante el tiempo requerido.

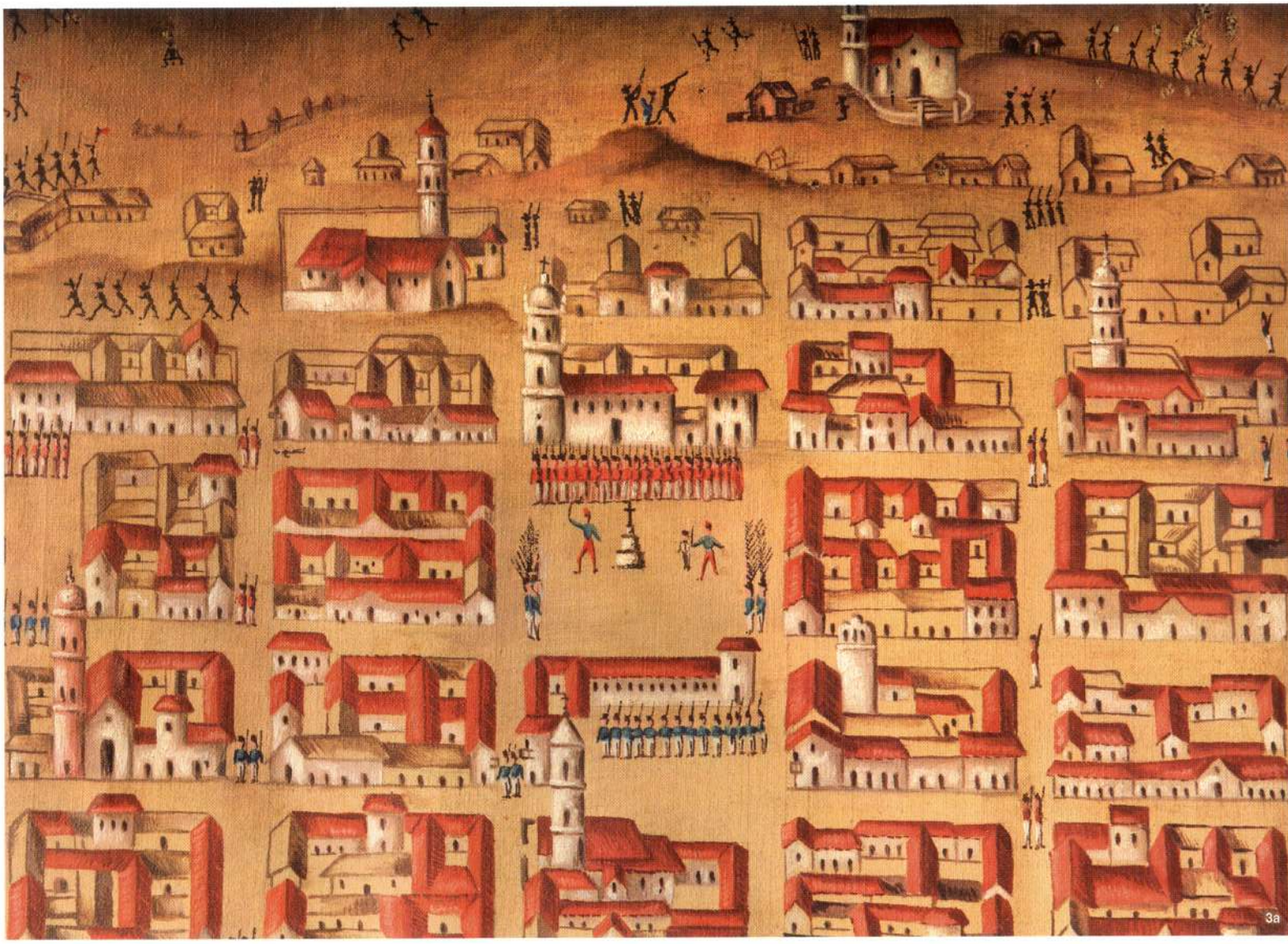
> *Por ser antigua costumbre solenizar con esteriores demonstraciones, semejantes perdidas ordenareys que esta nuestra audiencia y ciudad, y todos los vezinos della, y de las demas de esse Reyno se vistan de luto, y con el hagan las obsequias y honras tan solenes, como se requiere y se acostumbra, mostrando en ambas cosas el dolor, que como tan buenos y leales vasallos teneys, del que nos queda: y subiendo la consideracion a la causa de donde procede.*

En suma, además de arreglar las cosas en la debida forma con la majestad divina, la ciudad de Lima y todas las demás del Perú debían vigilar que su relación con la terrenal majestad de Felipe II estuviese en el debido orden. La cédula fue obedecida, y no solamente en Lima. En Huamanga, los vecinos, al enterarse de la muerte de la reina en septiembre de 1581, organizaron elaborados rituales de duelo que se prolongaron a lo largo de varios meses [3]. De igual modo en el Cusco, una anotación en el Libro del Cabildo dio cuenta de que las reales exequias fueron celebradas con solemne esplendor y considerable gasto [4] (figs. 3 y 3a).

Aunque estos sucesos en sí mismos tuvieron poco efecto duradero en el Perú, proporcionan ocasión para considerar la naturaleza de la ley que el virrey Martín Enríquez debía cumplir y la forma en que ello debía hacerse. La cédula presuponía que el virrey, como representante del rey, organizara las procesiones de penitencia y que, en consecuencia, sus ministros y los de la Iglesia cooperasen asumiendo posiciones complementarias. Adicionalmente, la noción –inspirada por la cédula de Felipe II– de que las procesiones de penitencia pública podrían ejercer un impacto benéfico en el bienestar común, suponía que la práctica del gobierno y de la religión estaban vinculadas entre sí porque podía discernirse la voluntad de Dios en lo que acontecía en la

sociedad y el mundo, y también porque la sociedad estaba en posición de dar una respuesta colectiva a la voluntad divina.

En España, estas ideas tenían una larga historia que se remontaba a los tiempos de Roma, y podían ser consideradas como válidas por sí mismas, lo cual explica la tácita suposición de Felipe II de que el cumplimiento de su cédula en el Perú no enfrentaría dificultades. Y no las hubo. Pero la comprensión que la mayoría andina tuvo de tales medidas no fue la misma que aquella de los españoles y criollos. En la segunda mitad de este ensayo, dirijo mi atención a algunas percepciones andinas del conglomerado de leyes y rituales que los españoles trajeron consigo. La mayor parte del pueblo andino se hizo cristiano, y sus integrantes fueron testigos y participaron en los rituales seculares y religiosos que formaron parte importante de la vida pública, a menudo con gran entusiasmo. Pero hicieron todo ello a la luz de una semántica y de tradiciones del consenso en formación, llegando a una acción individual y colectiva que no tenía nada que ver con el corpus de leyes y reglas que tenían sentido sólo para los españoles recién llegados [5]. En consecuencia, no importaba mucho la ley –ya fuese secular o sagrada– como un corpus de textos dirigidos por escrito o a través de rituales públicos que se



MELIORA TIBI

◀ Fig. 4. Felipe II luego de la batalla de Lepanto. Tiziano Vecellio (1487-1576). Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Madrid, España.
En 1571, don Juan de Austria, al mando de las flotas de la Santa Alianza –que incluían a España, Venecia, Génova y el Papado– venció a los turcos otomanos. En el cuadro, el rey ofrece su hijo Fernando a Dios con la oración *Maiora tibi* (Para ti, grandes logros). Pero este deseo fue destruido cuando el infante Fernando falleció en 1578.

desplegaban en concordancia con ciertos procedimientos y expectativas largamente establecidos. Lo que importaba era cómo la ley y el ritual eran percibidos por diferentes grupos, cuyas respuestas no necesariamente podían ser controladas o predichas. En este contexto social, la ley y el ritual no pueden determinarse, ya que se definen permanentemente a través del uso [6].

Las leyes y la ley

La cédula del 27 de enero de 1581 fue incluida en el primero de los cuatro volúmenes del *Cedulario Indiano* que el Consejo de Indias publicó en 1596. El Cedulario, que consistía en la compilación de unas 3 500 *provisiones, cédulas, capítulos de ordenanzas, instrucciones y cartas... tocantes al buen govierno de las Indias*, era obra de Diego de Encinas, quien dedicó durante catorce años gran parte de sus horas libres a la realización completa de esta hercúlea tarea [7]. La cédula sobre la muerte de la reina Ana de Austria es una de un conjunto que Encinas reprodujo en el Cedulario, informando a los receptores sobre matrimonios reales, nacimientos y muertes, batallas y tratados de paz. Las autoridades de Indias se enteraron así de la derrota de los comuneros en 1521, del matrimonio del Emperador Carlos V con Isabel de Portugal (fig. 6), del nacimiento de Felipe II, de la renuncia del Emperador Carlos y la subida al trono de Felipe en 1556, del tratado de paz con Francia en 1559, del matrimonio de Felipe con Ana de Austria, del nacimiento de su hijo el Infante don Fernando, y de la victoria de Lepanto sobre los turcos otomanos (fig. 4). Estos acontecimientos forman parte de un elaborado calendario de regocijos públicos y duelos, de festividades a la vez seculares y sagradas que formularon y dieron voz a la conciencia colectiva en las extensas y lejanas tierras de la monarquía española.

Al mismo tiempo, la cédula sobre la muerte de la reina Ana se destaca de todas las otras en su doble mandato de penitencia pública, a ser seguida por el duelo general. Estos dos mandatos, explícitamente diferenciados en la redacción del documento, no tenían la misma connotación – era como si el dolor por la muerte de la reina no pudiese ser expresado propiamente hasta que se plantease de manera adecuada el tema más amplio de los pecados de la cristiandad. Esta puede parecer una agenda algo sorprendente en una época en que la importancia de un frío y sereno cálculo, que sería luego conocido como *razón de Estado*, empezaba a ocupar a historiadores, diplomáticos y teóricos políticos en España y toda Europa [8]. Sin embargo, la idea de que la humanidad se hallaba en cierta forma encaminada a dar cuenta a Dios estaba profundamente enraizada en el funcionamiento de la monarquía española, y se manifestaba en su jurisprudencia y en los rituales que articulaban la vida pública de millares de personas desde Nápoles y Milán hasta México, Perú y las Filipinas.

En efecto el *Cedulario Indiano* de Encinas, uno de los intentos más tempranos de codificar la legislación de América, era necesitado con urgencia: el volumen de la legislación iba creciendo cada año, y se iba haciendo cada vez más inmanejable aun para aquellos que habían contribuido a su redacción. En consecuencia, el Cedulario fue diseñado en principio como una obra de referencia para el Consejo de Indias, aun cuando era también consultado en el Perú y otros territorios de América, y llegó a ser conocido como *las cédulas impresas* [9]. No obstante el hecho de que era singularmente útil, el Cedulario no resultaba de fácil consulta. No habiendo sido preparado en leyes, Encinas había trabajado al margen de las categorías analíticas que habían sido desarrolladas en anteriores compilaciones legales de la península, más especialmente las *Siete Partidas* de Alfonso X y la *Nueva Recopilación* de las leyes de Castilla de 1567. En lugar de ello, reunió gran parte del material a la luz de las tareas llevadas

a cabo por diferentes funcionarios y autoridades de la corona, y en referencia a diversos procesos administrativos, concordando con otros tópicos de la mejor manera que le era posible.

El resultado disgustó grandemente al jurista Antonio León Pinelo, quien había estudiado derecho canónico y civil en la Universidad de San Marcos en Lima, e inició su carrera pública en el Perú antes de retornar a España [10], donde publicó en 1623 un breve tratado esbozando el plan para su propia y proyectada recopilación de las leyes de Indias. Para comenzar, explicó qué era lo que estaba mal en el *Cedulario Indiano*. Gracias a la falta de rigor analítico en las subdivisiones de la obra, algunos textos aparecían más de una vez, pero bajo diferentes encabezamientos, mientras que otros que deberían haber sido incluidos, eran dejados de lado. Por ejemplo, una carta prohibiendo la ordenación de mestizos, que Felipe II había dirigido al arzobispo de Lima en 1578, había sido reproducida dos veces, una bajo el encabezamiento de Patronazgo Real, y otra bajo el de Derechos y Penas que se ponen a los Indios; y una real cédula de 1530, ordenando que no se permitiese que ningún fraile de país extranjero viajase a Indias, apareció bajo el encabezamiento de Patronazgo Real y nuevamente bajo el de Pasajeros a Indias [11]. Lo más embarazoso es que una misma ley referente a *la orden que se ha de tener en fundar Cátedra para enseñar la lengua general de los Indios*, dirigida en 1580 al virrey don Martín Enríquez, aparecía dos veces, separadas solo por unas pocas páginas y bajo el mismo encabezamiento de Estudios y Universidades [12]. No solamente el Cedulario se hallaba desorganizado, sino que era demasiado largo, porque Encinas había reproducido por lo general, como manifestaba León Pinelo, *todas las cédulas enteras con pie y cabeza, no siendo menester más que las decisiones* [13].

La principal razón para la opinión negativa de León Pinelo era que el propósito que había guiado a Encinas era por completo diferente de aquel que él había tenido en mente para su propia recopilación. Desde el punto de vista de Encinas, la legislación, lejos de enunciar el ó los principios generales que León Pinelo y otros juristas buscaban, estaba enraizada en específicas circunstancias que seguían siendo relevantes para el gobierno en cuestión mucho después de que había sido implementada. Por ejemplo, en 1575 Felipe II respondió negativamente a la propuesta del virrey Toledo de fortificar el puerto del Callao y Arica contra los piratas. Pero cinco años más tarde, una incursión de Francis Drake lo llevó a cambiar de parecer y ordenó al virrey Martín Enríquez fortificar precisamente esos dos lugares para proteger la costa peruana y por ende los sucesivos embarques de oro y plata que contribuían a sostener la monarquía española. Encinas incluyó ambos textos en el Cedulario [14], junto con un conjunto de otras disposiciones de variada importancia. Por ejemplo, bajo el encabezamiento de Mercaderes de Indias, que también incluía reglas sobre el uso de cartas de juego y de coches en las Indias, reprodujo una cédula del 11 de noviembre de 1580, expedida no mucho después de la cédula sobre la fortificación de la costa peruana, en la cual el rey respondía a una queja del cuerpo de regidores de la ciudad de Lima que *a causa de aver en ella muchos negros, y otras personas que venden como bohoneros, se siguen muchos inconvenientes, porque so color de vender sus mercaderias andan de casa en casa engañando, y llevando recados illicitos* [15].

En la medida en que el Cedulario era un archivo de la historia social, política y religiosa de las Indias reflejado en la legislación, además de un compendio de las relaciones entre las Indias y España, donde debía respetarse la finalidad y la integridad de cada documento, no llegó a cumplir con los objetivos de una Recopilación o sumario de la legislación aplicable, ordenado analíticamente. Más aún, como León Pinelo se quejaba, la consulta del *Cedulario* se hacía muy frustrante por la falta de un índice

▼ Fig. 5. Frontispicio de *Institutiones Divi Caesaris Ivstiniani*. Justiniano, 1569. Venecia. Esta es una de muchas ediciones modernas de esta compilación del derecho privado romano.

▶ Fig. 6. La emperatriz Isabel de Portugal. Tiziano Vecellio (1487-1576). Museo del Prado. Madrid, España. En todo el territorio de Indias, las autoridades se enteraron de la derrota de los comuneros en 1521 y el matrimonio del emperador Carlos V con Isabel de Portugal.

INSTITVTIONES
DIVI CAESARIS
IVSTINIANI,
Quibus Iuris Ciuilis elementa singulari Methodo libris quatuor comprehenduntur:
Cum Accursij Commentarijs, & doctissimorum uirorum annotationibus.
Omnia diligentissimè purgata, & recognita.
Accessit Rerum, & Verborum insignium index locupletissimus.
EDITIO POSTREMA.
VENETIIS, M D LXIX.
5

para los cuatro volúmenes, por lo que *es tan difícil buscar en ellos una ley como en los protocolos del Consejo* [16]. En suma, el Cedulario ofendía su espíritu legalmente entrenado.

Lo que estaba en juego no era solamente un asunto de extensión y de redacción precisa de cada texto, o de textos apropiadamente editados para su inclusión en el conjunto, y de la secuencia de los mismos que había de formar un corpus de legislación. El asunto era también el estatus de estos textos como fuente legal. El Cedulario fue publicado por orden del Consejo de Indias no como un corpus de legislación sino como una obra de referencia, sin el *imprimatur* real [17]. La recopilación que León Pinelo avizoraba, por el contrario, reclamaba como antecedentes no solamente anteriores recopilaciones españolas, sino también las *Constituta*, Digesto y Código de Justiniano (fig. 5). En concordancia con ello, León Pinelo se vio a sí mismo como un sucesor del jurista romano Tribonio, quien había supervisado las compilaciones de Justiniano. Citando el prefacio de Justiniano al Código con el objeto de que esta obra superase a tres compilaciones anteriores, y también incorporase la legislación posterior a la última de ellas, el Código de Teodosio, León Pinelo señaló que la tarea que había emprendido era similar. Pues allí donde Justiniano señalaba que sus expertos legales habían traído orden a la confusión de leyes que habían sido dadas desde la fundación de Roma y los tiempos de Rómulo hasta su propia época, León Pinelo había realizado esta misma tarea con las leyes de Indias. Una semejante confusión de leyes, añadía León Pinelo, había prevalecido cuando el Papa Gregorio IX reunió y ordenó la legislación eclesiástica en los *Decretales* a fin de remediar la confusión e incertidumbre que se habían producido porque algunas leyes se parecían unas a otras, pero no eran de ningún modo las mismas, mientras que otras se contradecían, y otras eran tan extensas que era difícil discernir su significado, y no podía encontrarse un recordativo, aunque se supiera que existía: *Que es todo lo que pasa en las Indias: y así pide esta necesidad el remedio que a la semejante aplicaron el Pontífice y el Emperador, que es una Recopilación de Leyes* [18].

Estos precedentes históricos fueron confirmados por la misma naturaleza y contenido del corpus jurídico que León Pinelo reunió, que comprendía las leyes públicas y privadas, cada una dividida en diferentes ramas. La naturaleza y el contenido de la ley, vistos por León Pinelo, se reflejaban en la estructura de su *Recopilación*, en la cual los libros iniciales iban a cubrir lo público, y los restantes las leyes privadas [19]. Al efectuar esta distinción, que estaba por completo ausente en Encinas, León Pinelo se refería al precedente del *Digesto* de Justiniano [20], que se iniciaba con una definición de lo que es la ley tomada de los *Institutiones regulae* del jurista romano del siglo II Ulpiano:

> *La ley pública describe la condición del estado romano, y la privada describe el beneficio de los individuos. Pues algunas cosas son benéficas en lo público, y otras en términos privados. La ley pública se refiere a los asuntos sagrados, sacerdores y magistrados* [21] (fig. 7).

DAMASCO
TRIVMPHVS
LES EN PREVE
EN PRISION
LES ROYS DE LAS AINCTE EGVISE EN PRISION
LIB. SALOMONIS
PISTOLÆ AVLI

7

ECCLESIÆ
FVNDATORES
PROPHETÆ
NAVIS HÆRETICORVM

En concordancia con esta definición, el Código de Justiniano se inicia con leyes sobre la correcta formulación de la doctrina de la Trinidad, los privilegios y las propiedades de las iglesias, la dignidad y las responsabilidades de los obispos, seguidas entre otras por leyes sobre los herejes, apóstatas, judíos y paganos, y sobre el derecho de asilo que brindan las iglesias y las imágenes imperiales. A continuación, de acuerdo con la definición de la ley pública en el *Digesto*, el Código dedica una sección a los magistrados, que es seguida en los libros subsiguientes por otros aspectos de lo público antes de continuar con el derecho privado.

Aunque la secuencia de Ulpiano, de asuntos sagrados y sacerdotales que precedían a magistraturas y otros asuntos legislativos, tenía antecedentes en el derecho romano temprano, los comentadores que León Pinelo leía la glosaban sin mayores referencias que *la Fe y la Iglesia*, interpretación que era indirectamente asumida por el humanista, y amigo de Erasmo, Juan Luis Vives en su ensayo sobre el tratado de Cicerón *Sobre las leyes* [22]. Ya fuese que León Pinelo tuviese en mente o no a Cicerón y Vives, el programa legislativo que construyó en su *Recopilación* era el del derecho romano y el de Justiniano sobre *asuntos sagrados, sacerdotes y magistrados*. La obra comienza con la legislación sobre *la santa fe Catholica y su promulgación en las Indias occidentales*, y continúa con el derecho público secular. En España, esta manera de considerar la naturaleza, contenido y propósito del derecho público había sido conservada como reliquia en compilaciones legales que se remontaban al visigótico *Forum Iudiciorum* y a su traducción en el siglo XIII titulada *Fuero Juzgo,* y fue reiterada en la *Siete Partidas* de Alfonso X y la *Recopilación* de Felipe II. Las *Siete Partidas* circulaban en los tiempos de León Pinelo en la edición con comentarios del jurista y miembro del Consejo de Indias Gregorio López, en cuya opinión la obra del rey Alfonso no podía ser entendida sin un profundo conocimiento del derecho romano [23]. Se hallaba en juego mucho más que el derecho tal como se estudiaba en las universidades y se ponía en práctica en la península, ya que las *Partidas* junto con la *Recopilación* de Felipe II eran aplicadas en Indias a falta de otra legislación [24].

En suma, la definición que da Ulpiano del derecho público como el que se refiere a *asuntos sagrados, sacerdotes y magistrados*, tan fundamental para León Pinelo, se expresaba en las Américas no solamente en la forma y contenido de su *Recopilación* [25], y la de 1681 que en gran parte se derivaba de su obra, sino también en trabajos similares realizados en España que servían como leyes de apelación en todo el territorio dominado por los españoles. Esta definición iba de la mano con una manera de considerar la ley como una fuerza activa y eficaz para el bien, que había sido anteriormente formulada, entre otros, por Cicerón, en su tratado *De las leyes:*

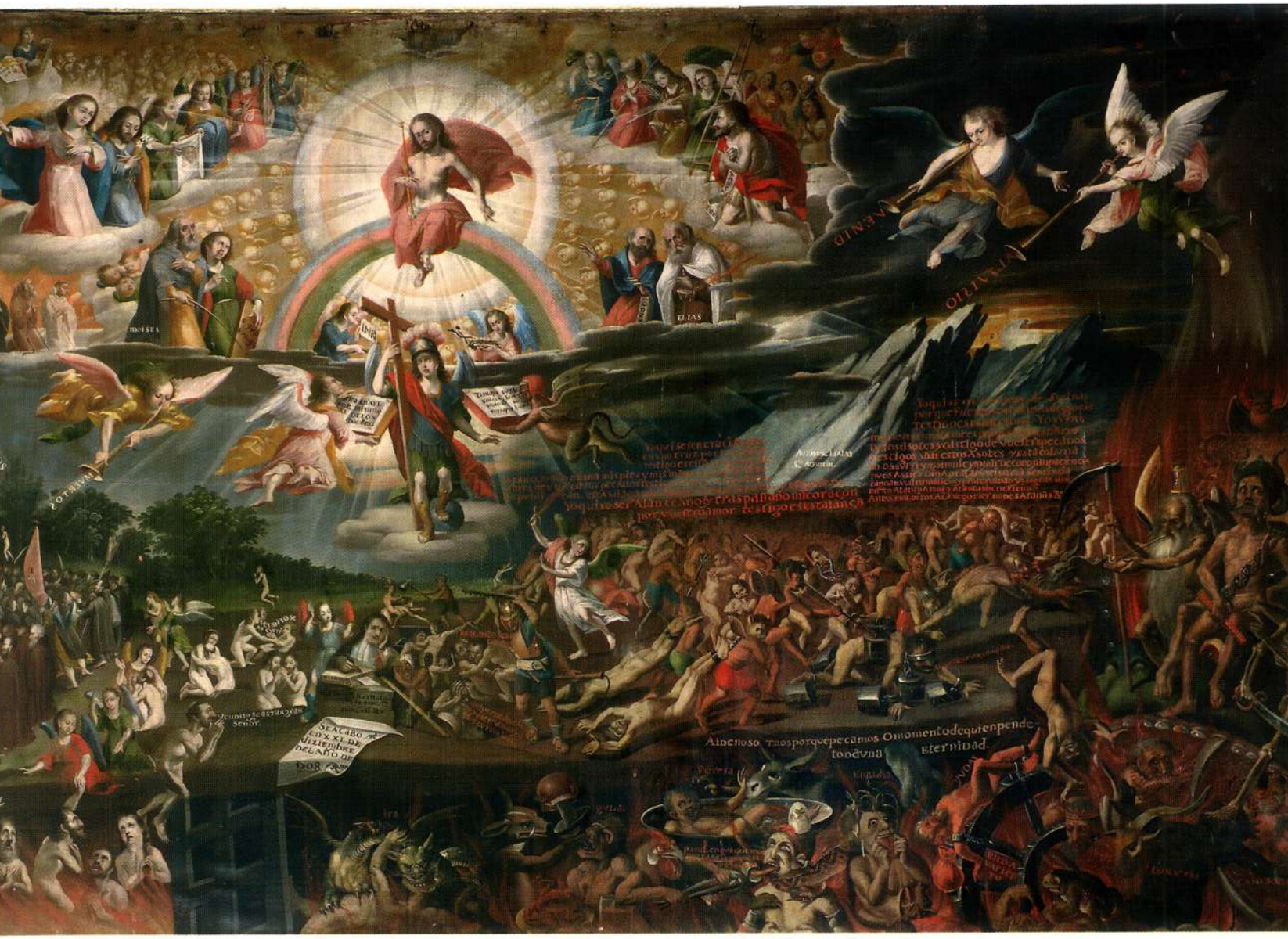
> *Debemos entender que las órdenes y prohibiciones de las naciones tienen el poder de llamarnos a los actos buenos y salvaguardarnos de los malos, y este poder es no solamente más antiguo que la existencia de las naciones y ciudades, sino que es el mismo que el poder divino que protege y gobierna el cielo y la tierra* [26].

Ulpiano retomó el tema en sus *Institutiones* y era citado en debida forma por Justiniano:

> *El derecho es el arte del bien y de la equidad. Por ello, una persona puede describirnos a nosotros* [los juristas] *como sacerdotes, porque reverenciamos a la justicia y profesamos el conocimiento del bien y la equidad, distinguiendo la equidad del delito, separando lo que está permitido de lo que*

◀ Páginas anteriores:
Fig. 7. Barca de la Iglesia. Melchor Pérez Holguín. Óleo sobre lienzo. Iglesia de San Lorenzo. Potosí, Bolivia. Holguín tomó una antigua metáfora del Estado –la barca del Estado– y la aplicó a la Iglesia, destacando los roles complementarios y paralelos de ambas instituciones en el virreinato.

▲ Fig. 8. El Juicio Final. Melchor Pérez Holguín. Óleo sobre lienzo. Iglesia de San Lorenzo. Potosí, Bolivia. Este era un tema frecuente en el arte eclesiástico del Perú virreinal. Su mensaje era a la vez moral –para atraer atención hacia las recompensas de los buenos y el castigo de los malos– e histórico para señalar el fin del mundo en la segunda venida de Cristo.



> *no lo está, deseando hacer buenos a los seres humanos no solamente por el temor al castigo sino también por el estímulo de las recompensas, contendiendo –si no estoy equivocado– según la verdadera filosofía, no según una falsa* [27]

El derecho como una fuerza que protege el bien entre los seres humanos figura igualmente en las Partidas, pero con un componente adicional. Pues aquí se dio el paso para cristianizar la pagana noción romana de la ley, que había sido dejada de lado por Justiniano, quien simplemente citó sin reformular el texto de Ulpiano. Las Partidas, en concordancia con ello, se inician con una definición de las leyes que las enmarcan *porque los homes sepan vivir bien, e ordenadamente según el placer de Dios.* La *Recopilación* de Felipe II expresa también el antiguo tema romano en términos cristianos: *La ley ama y enseña las cosas que son de Dios, y es fuente de enseñamiento, y Maestra de derecho, y de justicia, y ordenamiento de buenas costumbres, y guiamiento de pueblos* [28]. Las recopilaciones destinadas a las Américas no reiteran la declaración sobre el derecho como una educación en el bien, la cual está, sin embargo, implícita en la división del derecho público en leyes que gobiernan *la fe y la iglesia*, y leyes que gobiernan los asuntos seculares.

LEBANTAOS
Venid Benditos
de mi Padre tomad
la possessión del
Reino que os está A
parejado desde el
principio del mundo
CA
RI
DAD

8a

◀ Fig. 8a. El Juicio Final (detalle). Melchor Pérez Holguín. Iglesia de San Lorenzo. Potosí, Bolivia.

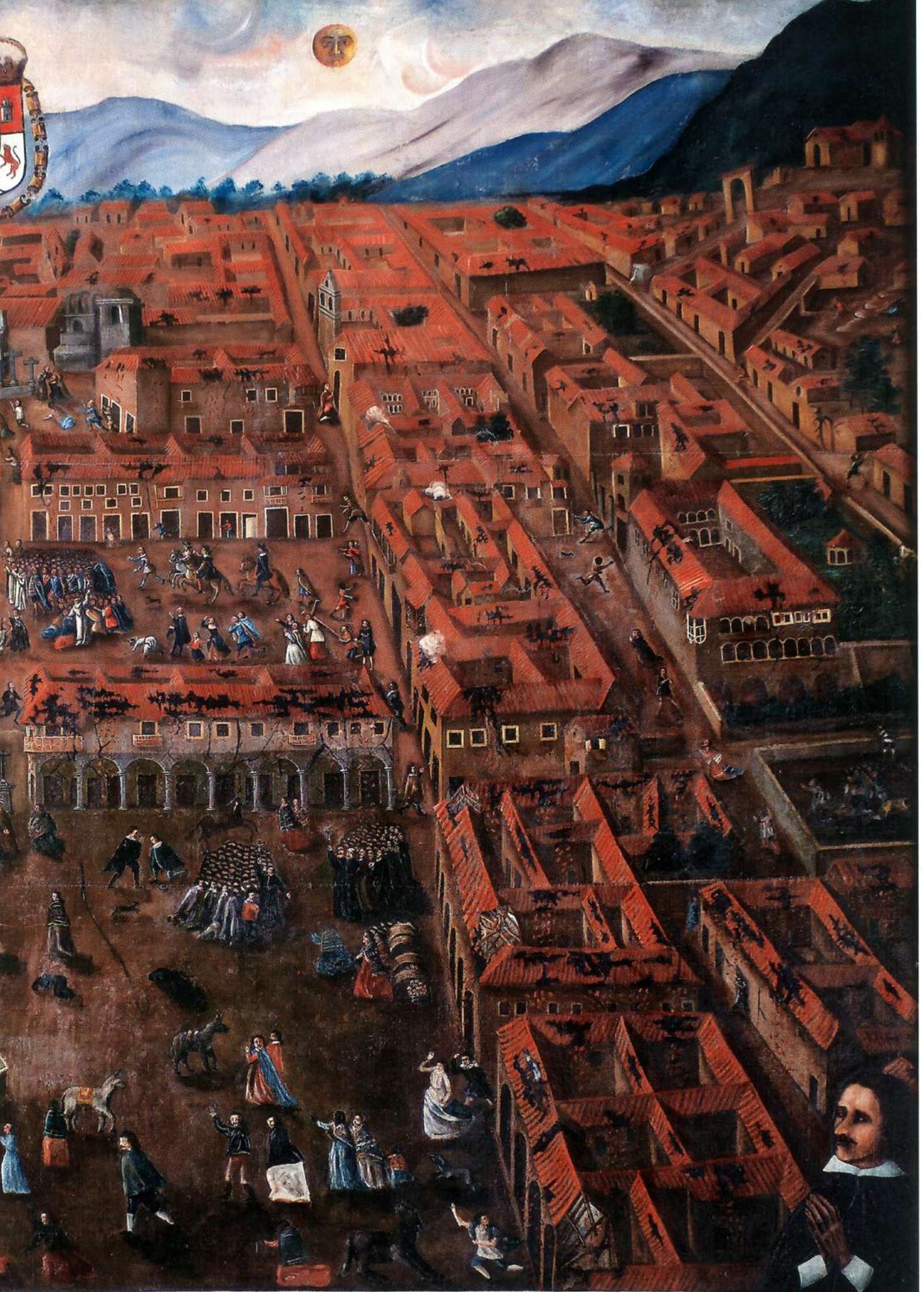
▼ Fig. 8b. El Juicio Final (detalle). Melchor Pérez Holguín. Iglesia de San Lorenzo. Potosí, Bolivia.

Leyes, actos de Dios y penitencia

Pero ¿qué diferencia hacía en las vidas de los pobladores del Perú y otros territorios españoles que los *asuntos sagrados, sacerdotes y magistrados* fuesen todos parte del derecho público, y que varios juristas eruditos pensaran que la ley puede hacer buenas a las personas? ¿Tienen una importancia práctica los pacientes trabajos de Encinas, León Pinelo y los compiladores que finalmente publicaron la *Recopilación* de 1681? ¿Tenía importancia que León Pinelo, seguido por los compiladores de 1681, se apartara tan radicalmente del camino que había preparado Encinas y regresara al más antiguo modelo romano de las Partidas y otras compilaciones castellanas? Planteándola de otro modo, la pregunta es si el derecho y las leyes inician o forman la conducta, o si meramente la controlan sin modificarla de una manera perceptible.

Hemos visto que la orden de Felipe II, según el cual la muerte de su *cara y muy amada muger* fuese solemnemente observada mediante el duelo público, fue una entre muchas otras ceremonias que tendrían lugar en el Perú en el curso del tiempo. La muerte de Felipe II el 13 de septiembre de 1598 y la subida al trono de su hijo Felipe III fueron objeto de ceremonias en los rincones más remotos del virreinato, tan lejos como Santa Cruz de la Sierra, donde las noticias del suceso no se recibieron hasta principios de 1601 [29], y la sucesión de matrimonios reales, ascensos al trono, nacimientos y fallecimientos continuaron influyendo la vida pública en el Perú hasta el final del periodo virreinal. Lo que no está claro es si las *plegarias y procesiones*, para expresar penitencia por los pecados públicos que Felipe II también exigió, fueron llevadas a cabo en aquella ocasión. Sin embargo, tales rituales, originados por sequías, inundaciones, terremotos y erupciones volcánicas, fueron acontecimientos frecuentes en el Perú porque, al margen de la muerte de la reina Ana de Austria en la lejana España, la gente estaba convencida de que el pecado acarreaba la ira divina, que a su vez se expresaba en desastres naturales [30]. Incluso el sobrio jesuita José de Acosta, al describir los terremotos como fenómenos naturales, y especulando sobre sus causas, comentaba cuán prudentes serían los humanos si solo se mantuviesen conscientes de estos *alguaciles de la divina justicia para temer a Dios*. Para ayudar a ahondar en el punto, añadía una cita del libro del Eclesiastés: *Fecit haec ut timeatur, lo hace Dios para que delante de él teman los hombres* [31] (figs. 8, 8a y 8b). Otro jesuita,

Jueves
dos con
res, y
tribulac
no Hu
y par
la ruin
man



e marzo de 1630 a la una y media despues d° medio dia sobrevino en esta ciudad un temblor d° tierra q° duró p° espacio de tres Cre-
fuerza y violencia q° derrumbó templos, conventos y casas de casi toda la ciudad, habiendose seguido en toda la tarde y noche 400 temblo-
aquel año mas de 150 interpolados, á los principios mui fuertes y despues remisos pero de mucho riesgo q° causó grande temor y
en los vecinos de esta ciudad. A no haber intercedido la Soberana Reina y Sra. de los Remedios con su Sobera-
la pusieron en las puertas de esta Iglesia p° espacio de tres dias, con lo q° amainó el rigor de su justicia;
ecuerdo perpetuo de esta fatalidad se saca el 31 de marzo su procesion, para memoria del suceso de
ue acaecio en esta ciudad. Y don ALONSO CORTES de MONROY, natural de los reinos de Trujillo
pintar este lienzo para memoria perpetua del suceso que acaeció en esta ciudad.

escribiendo a su provincial en Lima sobre el terremoto que destruyó partes de Quito y pueblos aledaños en 1587, mencionaba la *procesión y disciplina de sangre desde la Iglesia mayor a nuestra casa, y ubo hartas confesiones en que se vio no pequeño fructo, y muchos han continuado el hazer disciplina otras noches*. Fue igualmente muy claro sobre la lección a sacar del terremoto:

> *Todo esto a sido un sermón muy vivo y efficaz para este pueblo, y hase acudido a predicarles en las iglesias y plazas, prediéndoles hagan penitencia y aplaquen a Dios que se muestra tan airado con esta tierra. Su Magestad se apiade de todos y nos disponga para una buena muerte* [32].

El terremoto de 1650 en el Cusco generó una destrucción sin precedentes, así como extravagantes despliegues de penitencia. La mayor parte de los edificios en esa *nobilísima ciudad* fueron destruidos; hubo gente que murió y muchos perdieron sus posesiones y estilos de vida:

> *Golpeábanse los pechos, heríanse los rostros, confesando que la causa de aquel daño era su iniquidad, y clamando todos misericordia, pedían humildes, no acabase de descargar de su azote todos los ramales. Repetían por horas los temblores, que aunque no tan grandes como el primero, afligían el pueblo, que a voces se confesaban, unos en pie, otros de rodillas, causando horror y espanto en el corazón más duro* [33].

La famosa pintura encargada por don Alonso Cortés de Monroy de Trujillo en Extremadura, que ilustra el centro del Cusco durante el sismo, explica la conexión entre el cielo y la tierra que sucesos como éste mostraron a quienes fueron sus testigos: en la plaza de Haucaypata, un grupo de religiosos y gente del pueblo camina detrás del Cristo de los Temblores, mientras que en otras partes de la ciudad clérigos y frailes, monjas en sus conventos, y gente del pueblo en las calles, se ocupan en otros actos de penitencia (fig. 9). Mientras tanto en el cielo, la Virgen María intercede ante la Santísima Trinidad por su pueblo errabundo. En suma, al tiempo que muestra la devastada ciudad, la pintura porta un mensaje que no está enteramente desprovisto de esperanza. Este es el mismo que surge de los relatos verbales del terremoto del Cusco y de otras catástrofes de esa naturaleza, en las que en medio de la devastación general los observantes creían percibir algunas huellas de la *infinita misericordia* [de Dios] *en los hombres* [34]. Esta misericordia divina a su vez daba lugar a actos de penitencia con sus propios y diferentes propósitos.

En tal orden cósmico, en donde la naturaleza era capaz de comunicar a la humanidad mensajes con contenido moral y exhortativo tan explícitos, los fundamentos para mantener un sistema legal que alentase y mantuviese el cultivo del bien y expusiera la vinculación entre los *asuntos sagrados, sacerdotes y magistrados*, eran en verdad poderosos. Era, sin embargo, un hendible orden cósmico, fácilmente vulnerable a otras interpretaciones alternativas.

Guaman Poma se consideraba a sí mismo cristiano, y según parece era aceptado como tal por la sociedad en que vivía. Pero su punto de vista sobre el mensaje comunicado por los desastres naturales difería profundamente del que tenían los españoles y criollos. Él compartía el criterio de que Dios dirigía el tiempo natural y las estaciones, pero no pensaba que el mal tiempo atmosférico y los inconvenientes que acarreaba fueran resultado de las faltas humanas. Durante las lluvias de diciembre, por ejemplo,

> *el quien anda travaja y pierde y llora y muere y pasa hambre y veve mucho aguazero, mal pazo, mal jornal, triste cin candela el huydo ladron tiene que*

◀ Páginas anteriores:
Fig. 9. Cusco durante el terremoto de 1650. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Catedral del Cusco.

▶ Fig. 10. Muerte de San Francisco Xavier. Óleo sobre lienzo. Iglesia de La Compañía. Arequipa. Al igual que Moisés, quien no vivió para ver la Tierra Prometida, Francisco Xavier murió antes que pudiese viajar a Japón. El cuadro lo muestra en el momento de su muerte, soñando con su objetivo distante.

andar en estos meses, ací de los yndios de las minas y plazas se mueren y se quedan. Y no tienen culpa ellos, cino Dios lo manda ací [35].

De igual manera, la erupción volcánica que destruyó Arequipa en 1600 no fue causada por falta humana alguna. Guaman Poma expresó ciertas opiniones críticas sobre los moradores de varias ciudades peruanas. En Huamanga *corre poca limosna y mucho pleyto y rrebueltas*. El pueblo de Quito estaba formado por *malos cristianos, y entre ellos no se quieren ni se aman. Ciempre tienen pleyto y mala justicia*. En Trujillo *esta gente tienen suspecha en ellos cienpre; nunca cirven de todo corasón a Dios y a su Magestad* [36]. Pero Arequipa era una ciudad ejemplar:

> *Esta dicha ciudad tiene muy nobles cavalleros y becinos y soldados, gran servidor de Dios y de su Magestad. Y no avido suspecha een ellos ni pleyto ni mentira, rrebuelta. Y tienen yglecias y conventos muy aderesados y con toda pulicía y cristiandad, umildes y bien criados, temorosos de Dios y de la justicia de su Magestad. Y tienen mucha caridad y amor de prógimos y la tierra de buen tenple, abundancia de comida.*

Los pobladores eran *amigo*[s] *de los pobres. Todos se quieren como ermanos, ací españoles como yndios y negros*. Pero sin embargo

10

Le fue castigado por Dios cómo rreventó el bolcán y sallió fuego y se asomó los malos espíritus y salió una llamarada y humo de senisa y arena y cubrió toda la ciudad y su comarca adonde se murieron mucha gente y se perdió toda las viñas y agiales y sementeras. Escurició treynta días y treynta noches.

Como todos los que describieron la erupción volcánica que desvastó a Arequipa, Guaman Poma registró la respuesta humana a este acto de ira divina: *Ubo procición y penetencia y salió la Uirgen María todo cubierto de luto y ancí estancó y fue servido Dios y su madre la Uirgen Maria*. Pero Guaman Poma no percibió ninguna consecuente misericordia divina que siguiese a esa conducta humana para restablecer contacto con la deidad. Ni tampoco sugiere –como era costumbre en su tiempo– que las aflicciones debían ser soportadas con paciencia y fortaleza como parte de la humana condición [37]. En lugar de ello concluía sobriamente: *Aplacó y pareció el sol pero se perdió todas las haziendas de los valles de Maxi. Con la senisa y pistelencial de ella se murieron bestias y ganados* [38].

Guaman Poma hizo amplio uso del acceso que tenía a las bibliotecas españolas, y su universo mental, sin dejar de ser

Ecce Ieraviar v asme

◀ Fig. 11. Jesuitas cargando hombres andinos. Óleo sobre lienzo. Convento de Santa Catalina. Cusco. Según Pedro de Ribadeneira, quien escribió una de las primeras biografías de Ignacio de Loyola, Francisco Xavier –amigo y compañero de Loyola– soñó que cargaba sobre sus hombros *a un indio o negro de Etiopía*, antes de viajar a la India como misionero. Este cuadro transmite la visión de Francisco Xavier sobre la responsabilidad y trabajo de los misioneros en el Perú, pues los hombres que son cargados son fácilmente identificados como andinos por sus vestidos.

andino, era también cristiano, de modo que escribió sobre conceptos cristianos de creación y tiempo, Dios y la humanidad, el bien y el mal, lo correcto y lo incorrecto, con facilidad y espontaneidad, si bien al margen de la corriente principal de opiniones. Otros pueblos andinos, por el contrario, se habían aculturado y hecho cristianos solo superficialmente, o no por completo. Así durante la erupción volcánica de 1600 en Arequipa, aquellos que adoptaron las ideas cristianas efectuaron actos de penitencia, mientras que quienes no las adoptaron –y que vivían en aldeas cercanas a la ciudad– llegaron a una explicación y respuesta muy diferentes. En lugar de realizar actos de penitencia, estos aldeanos

> *mataron los carneros, gallinas y conejos de la tierra que tenían, y hicieron grandes banquetes, bayles y borracheras, vistiendose para esto de colorado, y aun se dixo que algunos hechiceros sacrificaron carneros al bolcán porque no los hundiese y que hablaron con el demonio que les deçía las tempestades que avía de aver* [39].

Es decir, consultaron a un adivino [40]. La explicación que surgió fue que, de los dos volcanes próximos a Arequipa, el llamado Omate había tratado de acordar con el otro, que se llamaba Arequipa, *para destruyr a los españoles, y que como el de Arequipa respondiese que él no podía venir en ello por ser cristiano, y llamarse San Francisco, que el de Omate sólo se esforzaba para salir con este intento* [41].

Lo que se hallaba en juego no era solamente la continuación durante tiempos cristianos de un aspecto de las creencias y prácticas religiosas andinas, a pesar de que éstas hubiesen sido modificadas por la nueva religión. Porque lo que los *banquetes, bayles y borrachera* y el acompañante acto adivinatorio expresaban era un sistema de formación de consenso, práctica y cohesión social [42] que no tenía nada que hacer con la versión cristianizada del derecho público romano que los españoles trajeron consigo, y que encuentra expresión en los ritos oficiales y actos públicos de penitencia que hemos analizado. Por un lado, como la reina Isabel señaló tan inequívocamente en su testamento, tal como este fue reproducido en el *Cedulario* de Encinas y como fuere repetido en las subsiguientes *Recopilaciones*, la Corona estaba dedicada a la tarea de la evangelización y destinó sustanciales recursos para ello [43]. No tenemos que calificar tales afirmaciones de hipócritas al señalar que, por otro lado, la política de evangelización era inseparable del gobierno secular. En realidad, sin los esfuerzos de los misioneros, el control político y económico que el gobierno secular ejercía sobre los pueblos andinos habría sido inconcebible [44]. Los misioneros podían soñar, como Francisco Xavier, que ellos soportaban todo el peso corporal de los que vivían sin la luz de la fe cristiana [45] –pero el peso de la república cristiana gravitaba también sobre sus conciencias [46] (figs. 10 y 11). Esto no significa, sin embargo, que no fuese posible alguna coexistencia y convergencia de los sistemas andino y español de creencias y códigos de práctica social.

Los rituales

Los hombres y mujeres de los Andes que, hasta la llegada de los españoles, habían vivido como súbditos de los incas y como miembros de distintas entidades políticas que hablaban diferentes lenguas, eran hábiles intérpretes de los signos, imágenes y representaciones que cada una de aquellas producía. Si de vez en cuando interpretaron erróneamente alguno de tantos signos traídos por los españoles, esto se debería a que los signos eran ambiguos por definición y tal vez lo eran de manera deliberada. Tomemos la llegada ceremonial del virrey Blasco Núñez de Vela a Lima en 1544, como es descrita por Pedro Cieza de León:

◀ Fig. 12. Recuperación de Bahía del Brasil. Juan Bautista Maíno. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Madrid, España. El artista retrata un episodio constante en la penetración española en América: la presencia militar era seguida por el despliegue de los símbolos de soberanía. El ritual tenía importantes antecedentes romanos dado que en cada ascensión imperial, los oficiales romanos enviaban retratos del nuevo emperador a todo el Imperio para así establecer la legitimidad del nuevo gobernante, mientras que las victorias imperiales eran seguidas por aclamaciones del nombre del emperador. Maíno reformuló estos antiguos rituales romanos y los aplicó al presente español. Nótese la personificación romana de la Victoria a la derecha de Felipe II.

▶ Fig. 13. Sello real. Archivo del Cabildo Metropolitano de Lima. Serie de Cédulas Reales, volumen II. Museo de la Catedral. Lima. Los grandes y colgantes sellos reales de cera o plomo que estaban aún en uso en el siglo XVI fueron reemplazados en el siglo XVIII por otros más pequeños que iban adjuntos al documento, como observamos en este caso.

> *Los bárvaros, visto que el visorrey entrava con palio, onor que ellos no beyan a ningún capitán ni español se hazía, si no era quando el santisimo sacramento salía de la yglesia dezían unos a otros y lo preguntaron a algunos cristianos, si era hijo de Dios aquel a quien tanta onra hazía. Avisáronles lo que era y ellos se mostravan muy alegres con su venida. Entrando en el aposento, le avían puesto unas letras por çima de la puerta de la cámera donde avía de dormir que dezían: Spiritus Sanctissimus superveniat in te; y en la puerta de la sala dezían otras: Veloçiter exaudi Domine, quia defeçit spiritus meus* [47].

Dado que, como explicaba Cieza, el palio bajo el cual entró el virrey a Lima era generalmente usado para el *Santíssimo Sacramento, cuerpo de Nuestro Dios*, y había sido tomado en préstamo de la iglesia, los testigos andinos de este ritual no estaban tan equivocados en su interpretación (véase págs. 314 - 315).

Más aún, esta interpretación es confirmada por la inscripción latina sobre el lecho del virrey, mientras que la segunda inscripción alude a la muerte sacrificatoria de Nuñez de Vela en la batalla de Quito, que fuera soportada noblemente y con estoicismo cristiano según el emocionado relato de Cieza [48]. En suma, el significado sagrado que el pueblo andino presente percibió en la entrada ceremonial del virrey estaba destinado a subsistir, y no solamente en la narración de Cieza. Porque el virrey, al representar *la misma persona real* [49], era la voz del derecho público que hablaba a través del rey y comprendía *asuntos sagrados, sacerdotes y magistrados*.

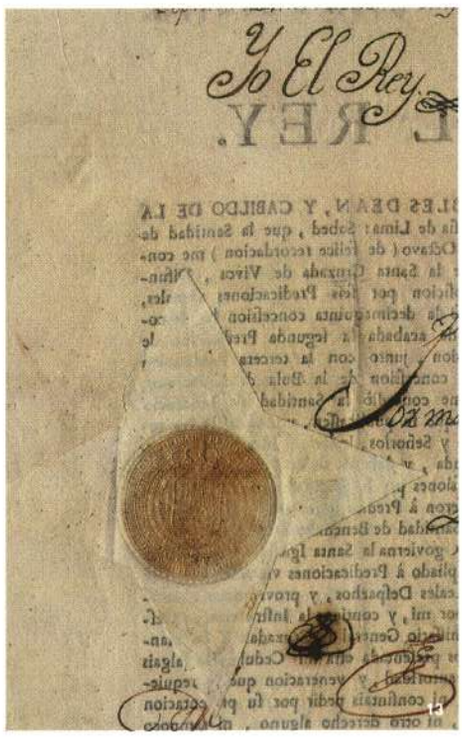
La marcha de los imperios impone representación y delegación de poderes, siendo resultado de ello que la figura central de la autoridad (el Inca, el rey de España, o incluso el emperador romano) tenga que ser percibido como presente en las diferentes partes de su imperio y entre sus diversos pueblos, si es que su autoridad ha de tener significado. En el imperio romano, y en cierta medida también en la monarquía española, la presencia del gobernante en lugares distantes era visible y real por medio de los retratos [50]. Uno de estos momentos de presencia de la realeza fue captado por fray Juan Bautista Maíno en su pintura que muestra la recuperación de Bahía en

el Brasil por la corona española en 1625 [51] (fig. 12). Mientras una mujer atiende a un soldado herido, el jefe de la expedición despliega un tapiz en el que se ha representado la coronación de Felipe IV, a la manera romana, por una figuración de la Victoria, con el conde Duque de Olivares a su lado. También se enviaron retratos del rey de España al Perú, pero aquí la representación más importante de la autoridad real era el virrey, cuyo poder era complementado por el de la Real Audiencia.

La Audiencia a su vez tenía el control del sello real bajo el cual se ordenaba o ejecutaban la legislación y los asuntos del gobierno. Era en virtud de la presencia del sello que los documentos encabezados con el nombre del rey y los títulos reales podían ser expedidos no solo en España, donde el rey estaba presente, sino también en Lima, donde estaba ausente. Como el virrey, el sello duplicaba la presencia real, siendo esta la razón por la cual era rodeado por elaboradas reglas ceremoniales, como cuando en 1544 el virrey Blasco Núñez de Vela, al embarcarse hacia el Perú desde Panamá, *tomó el sello real y fue puesto en un cofre con la beneraçión que convenía* [52]. Cuando el sello y los oidores de la Audiencia llegaron a Lima, el virrey

> *ordenó suntuoso recibimiento para el sello Real como de Audiencia que nuevamente entraba en la tierra, y se recibió llevandole en una caja sobre un caballo muy bien aderezado, cubierto con un paño de tela de oro, debajo de un palio de brocado, llevando las varas del palio los regidores de la ciudad, vestidos de ropas rozagantes de terciopelo carmesí, de la forma que en Castilla se recibe la persona real, llevando un regidor al caballo de diestro* [53] (fig. 13).

Trece años más tarde, la ciudad de Lima fue testigo de otro gran ceremonial que afirmaba y concretaba la soberanía de un gobernante ausente. Se trata de las ceremonias de acatamiento que marcaron la abdicación del emperador Carlos V y el ascenso al trono de su hijo Felipe II. Las dos cédulas reales, expedidas en Bruselas e incluidas por Encinas en su Cedulario [54], fueron leídas públicamente en el día del patrono de España, Santiago, el 25 de julio de 1557. El virrey, la audiencia, el regimiento de Lima y los vecinos, portando el estandarte de la corona y España, y el de Lima con su *luzero azul con tres coronas debajo*, junto con el obispo y el clero portando el suyo *con una imagen de Nuestra Señora que en él estaba dibujada de la una parte, y de la otra la imagen de señor Santiago patrón de las Españas*, se encontraron en medio de un gran gentío. Después de leídas las cartas en voz alta, el virrey, seguido por el arzobispo, y luego por los oidores y otros dignatarios seculares y funcionarios, y los cabildos secular y eclesiástico, gritaron *Castilla, Castilla, Perú, Perú por el Rey don Phelipe Nuestro Señor*. Una procesión, seguida por una misa pontifical con música, dio término al ritual, en el cual, a través de la representación de la iglesia y del estado, *sacerdotes y magistrados de Ulpiano*, estuvieron al mismo nivel, dando expresión no solamente a la naturaleza de la ley, sino también a la manera como ésta sería cumplida. Así en las palabras del notario que registró de manera oficial el acontecimiento:



> *por la dicha Razon e con las dichas zeremonias e sollemnidades, rezibieron, azeptaron, reconozieron por tal Rey y señor natural etc. a quien Nuestro Señor guarde por largos tiempos y prospere con acrezentamiento de mayores Reynos, y señorios. e como a tal le offrezieron y dieron la obedienzia. ofreziendose a le servir y tener, respetar, y acatar, como buenos vassallos suyos, en todo y por todo, segun y de la forma y manera que por las dichas cartas les fue y es mandado, y lo deben hazer, como tales vasallos* [55].

En todos los territorios españoles se realizaron versiones del mismo ritual [56]. En el Cusco, el joven Inca Garcilaso de la Vega tomó parte en un juego de cañas en

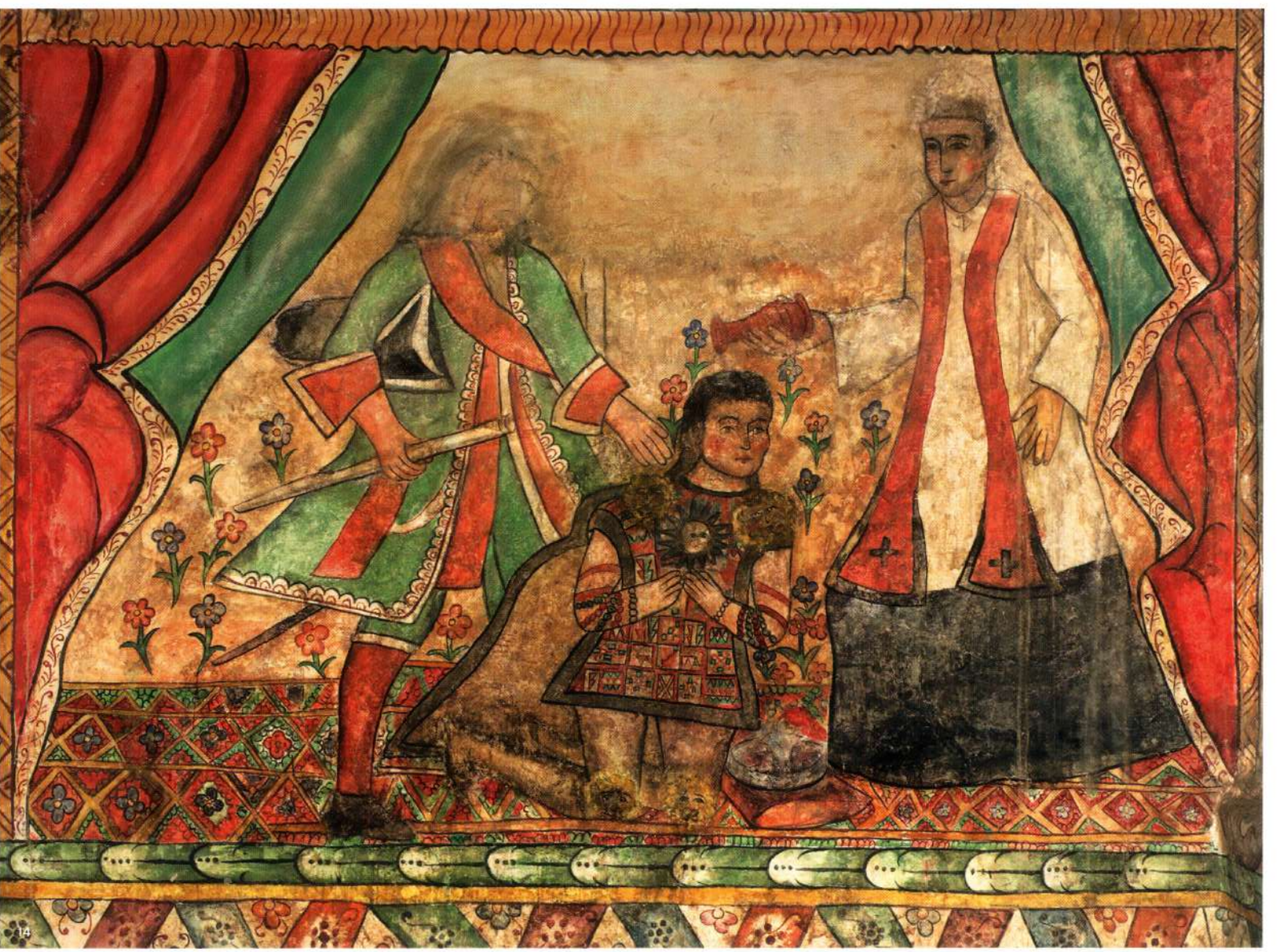
Haucaypata, después de que concluyeron las ceremonias oficiales. Él mencionó estas festividades en los *Comentarios Reales,* pero no dijo nada sobre su propio papel en ellas, ni lo que pensó al respecto [57]. En Lima, Francisco de Ampuero participó en las celebraciones [58], y quizá su consorte (doña Inés Yupanqui, hija de Huayna Capac) estuvo presente, pero no sabemos nada acerca de su reacción y la de otros pobladores andinos.

Los pensamientos de Garcilaso fueron, en todo caso, atraídos por otros sucesos que se desarrollaron en esos años. Fue el caso de la partida de Vilcabamba de Sairi Tupac, *heredero legítimo de aquel imperio, hijo de Manco Inca* [59], su visita a Lima, el reconocimiento oficial de la soberanía española y su conversión al cristianismo (figs. 14, 15). El virrey Cañete interpretó estos acontecimientos como otro decisivo paso en el surgimiento del Perú español, pero esta no fue necesariamente la opinión de todos los demás.

Considérese la fiesta que se celebró en Potosí durante tres semanas en abril de 1555, si hemos de creer a Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, para marcar el fin de las guerras civiles. El espectáculo y el drama político se dieron la mano para representar a la Iglesia y el Estado, incluyendo a españoles y andinos. Comenzó con el adorno de la ciudad misma: treinta altares que destacaban la presencia de la Iglesia y doce arcos triunfales

▼ Fig. 14. Bautismo del cacique Fernando Siñani. Pintura al fresco. Iglesia de Carabuco. La Paz, Bolivia. El curaca se arrodilla para recibir el bautismo, mientras que el sacerdote como representante de Dios vierte agua sobre su cabeza y un noble español aparece detrás del curaca como su padrino. Siñani viste uncu y sobre su pecho lleva el sol de los incas. El estilo de la vestimenta del español señala que esta imagen corresponde a mediados o fines del siglo XVIII.

▶ Fig. 15. Portada de acceso al baptisterio. Iglesia de Andahuaylillas, provincia de Quispicanchis, Cusco. La entrada está enmarcada por las palabras pronunciadas por el sacerdote en español, puquina y latín al bautizar a una persona. El multilingüismo de la iglesia en épocas virreinales constituye una afirmación teológica y cultural, destacando el acceso por igual de todos los seres humanos a la gracia divina.



15

que marcaban la del Estado, señalaron la ruta de la procesión inicial. Había también espejos, pinturas de santos, y tapices ceremoniales que colgaban de las ventanas, la calle misma estaba cubierta con tejidos andinos y flores. Quince compañías de soldados indígenas y sus capitanes marchaban al frente (fig. 16):

luego se seguía un acompañamiento imitando el que tenían los monarcas ingas en su corte, el cual iba compuesto de la nobleza indiana que en esta Villa asistía [...] *y traían por su orden todas las insignias reales, en unas hamacas de finas mantas de algodón, las cuales eran el llautu y la borla* [...] *las arracadas, chaquiras, pomares y licras, que eran unas máscaras de cabezas de león, que formadas de oro finísimo se ponían en los hombros, rodillas y empeines, el arco, carcaj y flechas, hondas, el chambe, y el cuadrado escudo, con otras insignias y armas reales. Luego con toda majestad venían de dos en dos todos los monarcas ingas hasta el poderoso Atahuallpa, con aquel su excelente traje, llevando cada uno una hacha de cera en la mano*

siendo estas antorchas una de las pocas concesiones a los tiempos españoles que fueron observadas en esta parte andina de la procesión (véase pág. 38). Seguían representantes de las naciones andinas, danzantes, soldados españoles y artesanos, junto con andas que portaban la estatua de Santiago, el escudo de armas de Potosí, una estatua de la Inmaculada Concepción y el Santo Sacramento. A ellos seguía la marcha de músicos indígenas, españoles propietarios de minas y también una carreta dorada triunfal con una réplica de plata de la montaña que producía este metal, y una estatua de la Inmaculada labrada en el mismo material. Cerraban la procesión las órdenes y autoridades religiosas, llevando la hostia consagrada, el cabildo, el corregidor y los ministros reales con un grupo de indígenas que habían de ser bautizados. Llegados todos ante la iglesia principal, se efectuó un acto de homenaje a la corona española, y el día concluyó con música y fuegos artificiales [60].

Pero del lado de los participantes andinos, este acto de homenaje fue en cierto sentido condicional. Pues ¿quién iba a llevar la insignia del Inca gobernante que era portada en la hamaca que precedía a la procesión de los doce incas? La respuesta se vio un día subsiguiente de la festividad, cuando los potosinos fueron espectadores de otra procesión de incas, comenzando con Manco Capac y terminando con Sairi Tupac, que en esa época aún vivía en Vilcabamba. En tiempos anteriores, cuando el gobernante inca recorría su imperio, el pueblo de cada provincia salía a su encuentro en el camino llevándole el ropaje tradicional de esa provincia, para que lo usara durante su estancia. Al final de la visita el Inca se ataviaría por sí mismo con el vestido regional de la siguiente provincia [61], identificándose, adonde quiera que fuese, con aquellas poblaciones. Esta es la razón por la cual durante la procesión en Potosí la insignia, armas y adornos del Inca eran desplegados en una hamaca: el gesto expresaba la expectación de que el Inca –específicamente Sairi Tupac– retornase, fuese bienvenido y vistiese el atavío que le había sido preparado. Esta expectativa conllevaba un conflicto potencial. La historia andina ha estado marcada por una secuencia de mo-

vimientos y revueltas armadas fundamentadas en el retorno del Inca. Las representaciones de la tragedia de la muerte de Atahualpa conservaron la memoria del Inca vivo cuando no había rebelión alguna [62].

Las celebraciones en Potosí descritas por Arzáns de Orsúa y Vela desplegaron así dos diferentes y contradictorias visiones de la sociedad. La interpretación de los españoles fue que el desfile de los dignatarios de la Iglesia y del Estado, y las expresiones simbólicas de cada uno –altares y arcos, estandartes y estatuas–, se inscribían dentro de los *asuntos sagrados, sacerdotes y magistrados* de Ulpiano. El cuadro en vivo de las procesiones representaba la vida cotidiana de Potosí, en la región y en todo el Perú. Por todas partes, en el virreinato, los rituales de celebración públicos, duelo y penitencia, conmemoración y legitimación, eran inteligibles e indefinidamente repetibles. Daban lugar a noticias, propiciaban la participación y alimentaban un sentimiento de memorias e identidades compartidas, distinguiendo a criollos de españoles [63]. El pueblo andino encontraba su lugar en estos rituales, ya sea como espectadores o participantes, pero en la periferia. En la interpretación andina, las celebraciones que Arzáns describió representaban una realidad muy diferente. Recreando una negociación ceremonial que había sido un hecho regular en épocas anteriores, estas celebraciones convertían el poder del Inca, cosa del pasado, en una realidad que llegaba a ser concreta y tangible aquí y ahora, aunque a través de una moda transitoria. En esta lectura de las procesiones de Potosí, el Inca y su pueblo ocupaban el centro y los españoles estaban en la periferia. Sin embargo, estas visiones opuestas no eran totalmente incompatibles.

Traducción y representación

Los dos sistemas de creencias y modos de actuar que se enfrentaban en el Perú virreinal, al haberse desarrollado independientemente a lo largo de siglos y milenios, llegaron a ser recíprocamente inteligibles porque cada sistema contenía expresiones y acciones a las cuales los abogados recurrían con el fin de interpretar lo que ellos creían ser equivalentes en el otro sistema (fig. 1, compárese con págs. 286-287). Como resultado de ello, rápidamente las creencias y las prácticas andinas se materializaron desde el seno mismo del idioma oficial cristiano. Esto no fue una cuestión de sincretismo, mestizaje cultural o de percepciones andinas incorporándose a otras españolas y cristianas bajo cierta forma de crecimiento espontáneo [64]. Más bien el pueblo andino usó su experiencia pasada para interpretar el presente, y en este sentido conservó un grado de autonomía y autoridad frente a una estructura de poder de la cual se hallaba generalmente excluido.

Tómese una muy simple expresión ritual de los cristianos católicos como es la señal de la cruz de acuerdo con la *Doctrina Christiana* del Tercer Concilio Limense, pronunciando las palabras: *Sancta Cruzpa vunanchanraycu, auaycunamanta, quispichihuaycu Dios apuycu*, esto es *Por la señal de la Sancta Cruz, de nuestros enemigos, líbranos señor Dios nuestro* [65]. En sus *Anotaciones de la lengua Quechua* los expertos lingüistas que escribieron por cuenta del Concilio proporcionaron una corta información adicional sobre el significado de *vnanchanraycu, por la señal; Vnancha es señal, y vnanchay o vnanchana es signación o señalamiento. Por lo qual se pone lo primero y no lo segundo. Raycu significa lo mismo que per, en latín* [66]. En suma, esos expertos confiaban en haber proporcionado una correcta y precisa traducción de ese término, de los más elusivos, de la teología cristiana: el *signo* (fig. 17). Sin embargo, al explicar en un sermón modelo que fue publicado con la *Doctrina Christiana* que Dios hizo a los humanos a imagen y semejanza suya, ellos emplearon nuevamente la palabra *unancha unanchanman rurarcan mana huanucpac, mana tucucpac* [67]. *El los hizo, de acuerdo con la Doctrina Christiana, para no morir, para no perecer.* Aun si son

► Fig. 16. Carroza triunfal con la Sagrada Familia. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Guaqui. Bolivia. El niño Jesús está sentado en el regazo de San José, cuyas herramientas de carpintero se muestran sobre la mesa. Las tres banderolas despliegan diseños que se refieren a Jesús, María y José. A pesar de que las figuras angelicales y el león que halan el carro señalan que el artista pensaba en una procesión simbólica, éste tomó el motivo de una de muchas procesiones que tuvieron lugar en el Perú barroco, en donde las imágenes de los santos fueron desplegadas en carruajes de manera no muy distinta a esta.

16

Paseandose un dia Aug.no por la playa de Centum cele (que oy se llama Civita
so Niño, q. sacando agua del mar con vna concha la pasaba a una pequeña hoya
quiero pasar todo el golfo en este breve espacio. Ay hijo no te canses, q
mar del misterio, que contemplas lo reusgas por comprehension a tu limi

ieja) contemplando el altísimo misterio de la Trinidad S.ma, encontrò un hermo-
ue avia hecho en la Arena preguntãndole que hacia tan afanado, le respondio:
ixo Aug.no en vano intentas lo imposible Mas imposible es q. el immenso
do entendimiento replicõ el niño, y diciendo esto desaparecio.

considerados desde el punto de vista de la superioridad del español o el latín, estos usos de *unancha* en la doctrina cristiana no parecen enteramente coherentes, convergen en un único verbo *vnanchani* tal como es parafraseado en el *Vocabulario* de González Holguín: *Vananchani. Hazer señales, entender, considerar, trazar* [68].

Lo que los expertos que compilaron la *Doctrina Christiana* pueden no haber sabido, y en todo caso no dijeron, es que *unancha* era también un emblema de poder usado por los curacas y señores incaicos [69], y sobre todo una insignia real, un estandarte que se llevaba a la batalla [70]. Según Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, el Inca Huayna Capac era niño cuando su predecesor Tupac Inca murió. Después de que la conspiración de un tal Apo Guayllapa, quien gobernaba en su lugar [71], fuese debelada, se puso en marcha el ritual para reconocerlo como Inca. Así Huayna Capac casó con su hermana y fue investido con la insignia real, el *Capac unancha*, glosado por Pachacuti Yamqui con las palabras *esto es estandarte Real* [72].

Persignarse con la *unancha* de la cruz equivalía, según ello, a colocarse bajo el estandarte de Dios como un soldado, muy similar a la manera como hacían los cristianos en el imperio romano, que veían en la cruz una insignia militar [73]. La *unancha* de la cruz trasmitía así un llamado al combate y dignidad un tanto al margen de la humildad cristiana que los misioneros trataban de inculcar a los conversos andinos [74]. El ethos competitivo entre los danzantes en muchas fiestas contemporáneas es quizá un distante rezago de esa temprana fase de la cristianización andina. Más allá de ello, la acción humana de persignarse con la *unancha* de la cruz convergía con la acción divina de crear a los seres humanos como una *unancha* de sí mismo. No se encontrará en el Tridentino, o en cualquier otro catecismo, semejante paralelo y conexión entre la actividad humana y la divina. En lugar de ello, apunta a la realidad de las autónomas interpretaciones andinas o de un punto central de la doctrina cristiana (fig. 18).

Si así el simple acto de hacer el signo de la cruz era capaz de acoger diferentes significados andinos y españoles, lo mismo sucedía con los rituales de la Iglesia y del Estado que los pobladores del Perú veían periódicamente en sus calles y plazas. Un componente vital de todos estos rituales era la representación de lo que era invisible, es decir Dios, o ausente, es decir el rey. Pero Dios y el rey estaban visiblemente representados en los *asuntos sagrados, sacerdotes y magistrados*. En 1657, el fraile agustino y obispo de Santiago de Chile, y posteriormente de Arequipa, publicó dos volúmenes muy grandes que explicaban cómo los ritos de esta estructura de poder debían realizarse de una manera armoniosa y efectiva. Los virreyes, pensaba Villaroel, son vivas e inmediatas imágenes del príncipe [75], los oidores de las audiencias eran, como Cicerón había dicho refiriéndose a los magistrados en su tratado *De las leyes, una ley animada, la lengua de la ley, la vida de la República, el sol de la Tierra* [76], mientras que los obispos y sacerdores eran mediadores del poder y y presencia de Dios en la sociedad [77]. Profundamente y tenazmente enraizadas en el pasado español y europeo, la proyección y la representación de estos poderes estaban claros, y manifiestos los métodos de hacer ausente o invisible el poder y la autoridad, así como de representarla manejada por una persona en nombre de otra, y todo ello estaba lejos de ser desconocido en los Andes. Como resultado, los *asuntos sagrados, sacerdotes y magistrados* siguen siendo reconocibles en la percepción andina de la cultura política española y la religión cristiana. Incluso aunque esta percepción era proyectada de la cultura dominante hacia la subordinada andina, contribuyó decisivamente a la emergencia de la identidad peruana como distinta de aquella de España.

Los gobernantes incas ya desaparecidos continuaron actuando en la sociedad mediante sus cuerpos momificados –que los españoles describían a menudo como bultos– y a través de los miembros de la panaca, cuya tarea era cuidar y hablar por sus ancestros [78]. El Inca vivo era representado por otro tipo de bulto, el *guauqui* o hermano. El útimo

◀ Páginas anteriores:
Fig. 17. San Agustín contemplando a la Trinidad. Basilio Pacheco. Convento de San Agustín. Lima.
La majestad de la Trinidad no puede ser contenida en la mente del ser humano de la misma manera como el océano no puede volcarse en la taza que el Niño Jesús lleva en su mano.

▶ Fig. 18. Qero con el dragón tricéfalo, un centauro y una sirena. Museo Inca. Universidad Nacional de San Antonio Abad. Cusco. Si bien todos son seres míticos de origen europeo, nótese debajo el pez que nos recuerda los motivos del arte precolombino.

paso en el ceremonial que orquestó el ascenso de Atahualpa fue, según Betanzos, la creación de su *guauqui.* Atahualpa *mandó luego hacer un bulto de sus mismas uñas y cabellos el cual imitaba a su persona y mandó que se llamase este bulto Ynga Guauquin que dice el hermano del Ynga y este bulto ansi hecho mando que fuese puesto en unas andas.* Cuidado por un equipo de asistentes, el *guauqui* recibía sacrificios y las personas

> *respetaban a este bulto como si fuera allí en persona el mesmo Atagualpa e habrán de saber que esta constitución de bulto en esta manera ya dicha fue constituida por Ynga Yupangue y cuando Èl ansi enviaba algunos capitanes o hijos suyos a conquistar llevaban un bulto destos por los pueblos y provincias por do iban y ansi eran servidos y acatados estos bultos de los naturales de las provincias y pueblos por do este bulto llevaban como si fuera la persona del mesmo Ynga* [79].

Además de los *guauquis* que lo representaban en su ausencia, y que podemos comparar con el sello real del rey de España, el Inca era representado por delegados. De acuerdo con la relación que hace Pachacuti Yamqui de la minoría de edad de Huayna Capac, el traidor Apo Guallpaya era *gobernador* en nombre del joven Inca. El pueblo decía que al abedecer a Apo Guallpaya, ellos actuaban *por horden de ynga ranti*

18

apo vallpaya [80], frase en la que el término *ynga ranti* puede ser traducido como *substituto, lugar teniente legado* [del Inca]. Cuando, según Juan de Betanzos el anciano Pachacutec nombró al pequeño hijo de Topa Inca, esto es a Huayna Capac, para que lo sucediera, también recurrió a la palabra *ranti*, pero esta vez para significar *sucesor* [82]. Tomó al infante entre sus brazos *y como ansi lo tomase dijo ansi cai ñocap randi canga, cai ñocap randi cachun, que dice este ser 'en lugar de mi persona este sea en lugar de mi persona* [83]. Pachacutec, tal como es retratado por los incas con los que Betanzos habló, fundó el imperio: construyó el Cusco, estableció el calendario oficial, dictó las leyes e inició la expansión más allá de esta ciudad y valles vecinos. Cada uno de los subsiguientes incas sería en consecuencia *ñocap randi*, esto es *mi representante*, o *mi heredero*, pero no sería un nuevo Pachacutec [84].

En tiempos de la dominación española la noción de *ranti* asumió un nuevo significado. Guaman Poma incluyó entre las *Leyes y ordenansas destos rreynos deste Pirú* en la época de los incas una ley que nombraba funcionarios que viajarían a las provincias del imperio en andas, como *yncap rantin en lugar de Ynga*. Traducido a la terminología española esto significaba *birrey que fue segunda persona* [85]. Guaman Poma estableció esta conexión entre *yncap rantin* y *virrey* no solamente traduciendo un cargo incaico por un equivalente español, sino que también pensaba que ese cargo era transferible al Perú virreinal. Pues su exposición de las instituciones y funciones gubernamentales de los incas incluye, una vez más, el *Incap rantin*, pero esta vez incorporado al Perú de su propio tiempo. Uno de sus dibujos muestra a este personaje sentado en la litera llevada por cuatro cargadores (fig. 19). Es descrito como *Incap rantin ... eccelentícimo señor, duque, segunda persona del rrey Ynga y de su Magestad, duque de enfante y duque de Alva ... segunda persona, bizorrey del Ynga*. La noción que tenía Guaman Poma de la manera en que España era gobernada es un tanto oscura, pero su idea de que el duque de Alva y el duque del Infantado podían de algún modo ser descritos en términos de las segundas personas andinas, y en términos de virreyes, no está enteramente equivocada. Las traducciones y transferencias de conceptos andinos a una sociedad que era gobernada según las normas españolas podían funcionar también en términos cristianos y eclesiásticos. Vistas las cosas de este modo, *ranti* describía la conexión entre Cristo en el cielo y sus sacerdotes en la tierra: pues según los lingüistas que redactaron los sermones de la *Doctrina Christiana* los sacerdotes que celebraban la misa eran *ranti* de Cristo. En palabras de un sermón de la *Doctrina Christiana* leemos: *Missacta ruran campacmi sancto pachacunahuan pachallicun, Iesu Christo Diosninchicpa rantin punim ari*. Esto es *Él dice la misa por ti al haberse vestido con las prendas sagradas, verdaderamente él es representante de Jesucristo nuestro Dios* [86]. La manera como los *sacerdotes y magistrados* hablaban en nombre de los altos poderes que cada grupo representaba era recreado así dentro del universo conceptual de *ranti*, incluso de una forma que no podía haber sido prevista, y podría no haber sido reconocida por exponentes del derecho como Antonio León Pinelo.

Por otra parte, expresar autoridad y estatus en los Andes podía implicar la relación de *ranti* entre el Inca, sus gobernadores y sucesores, y entre Cristo y el sacerdote en la misa. Por otro lado, había una ilimitada duplicación de la figura del Inca en bultos llamados *guauqui*, de la misma manera como el rey de España se duplicaba a sí mismo en sus virreyes y sellos reales, siendo cada uno honrado y obedecido como el rey mismo; esta duplicación puede ser comparada con la de las figuras sagradas, muy especialmente las de la Virgen y de Cristo en sus respectivas imágenes. Ambos estaban presentes y eran reverenciados en sus imágenes del mismo modo que el Inca se encontraba presente y era reverenciado en su *guauqui* y el rey de España en su sello [87]. Las traducciones de estos términos y prácticas denotan un mayor grado de participación informada del pueblo andino en el cuerpo político de lo que se supone corrientemente.

▼ Fig. 19. Virrey y contratos. Consejo Incap Rantin Capac Apo Guaman Chava. Excelentísimo señor duque, segunda persona del rey Ynga y de su Majestad, duque de Infante y duque de Alva. Segunda persona, visorey del Ynga. *Nueva coronica y buen gobierno.* Guaman Poma de Ayala, ca. 1615. Biblioteca Real de Copenhague. Dinamarca. El representante del Inca con su litera. Guaman Poma otorga a este individuo doble título (español e inca), destacando su rol de representación (ranti).

Cuando Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua se refería a la ocupación española del Cusco, la veía como la llegada a la ciudad de Francisco Pizarro, de Manco Capac portando la *capac unancha* y del fraile Vicente de Valverde. Ellos ingresaron a la ciudad representanco a la Iglesia y al Estado, *asuntos sagrados, sacerdotes y magistrados* en uno de los cuadros en vivo de las procesiones como el de Potosí, que Arsánz de Orsúa y Vela describió, y que fueron rasgos tan populares de la vida urbana en el Perú virreinal:

> *El marqués con el ynga en compañía del Santo Ebangelio de Jesu Cristo Nuestro Señor entraron con gran aparato real y pompa de gran magestad. Y el marqués con sus canas y barbas largas representava la persona del Emperador don Carlos 5, y el padre fray Uiçente, con su mitra y capa, representava la persona de San Pedro, pontífice romano* [...] *y el del ynga con sus andas de plumerías ricas, con el bestido más rico, con su suntur paucar en la mano, como rey, con sus insignias reales de capac unancha, y los naturales gran alegría y tantos españoles* [88] (véase págs. 314-315).

Esto no era simplemente una fantasiosa imaginación de un pasado que no sucedió. Más bien debemos leerlo como una afirmación de la participación política y religiosa del autor en los asuntos del virreinato. Pachacuti Yamqui no se hallaba solo de ningún modo en su construcción del pasado y el presente andino. Considérese, sino, el grupo de pinturas del Alto Perú que muestran a la Virgen como una montaña y coronada por la Trinidad [89] (véase pág. 60). Sobre su cabeza vuela suspendida la paloma del Espíritu Santo, y Dios Padre es representado como un rey, mientras que Jesús está pintado con el ropaje litúrgico que sería usado también por su *ranti,* un sacerdote celebrando la misa, y sostiene el cáliz de la comunión en una mano. A los pies de la montaña vemos, a cada lado del globo terráqueo, al Papa con su *ranti,* es decir un cardenal, al rey con su *ranti,* esto es un curaca con la cruz de Alcántara bordada en su ropaje. Esta era precisamente la posición que no solo Guaman Poma sino otros nobles andinos, particularmente del Alto Perú, consideraban que podían ocupar con provecho [90]. Finalmente, en las estribaciones de la montaña, un Inca vestido con su atavío real, portando un dorado *capac unancha,* es saludado por un hombre andino que viste a su vez una túnica incaica. Si los asuntos del virreinato habían de prosperar en concordancia con las nociones andinas, entonces esta es la forma que adoptaría el resultado.

340 Estas traducciones andinas –ya fuesen verbales o pictóricas– del gobierno y del orden social y religioso contienen iguales o casi los mismos componentes que sus equivalentes españoles y criollos. Ciertamente sería posible interpretar estas traducciones como mera derivación de lo que los españoles habían traído a los Andes. En este caso encontraremos en esos textos e imágenes andinas una versión de la conjunción que hacía Ulpiano entre lo sagrado y lo secular, que desempeñó tan fuerte papel en la legislación, la jurisprudencia y el arte de gobernar españoles, y no mucho más. El género artístico y literario podrán ser algo diferentes, pero no el contenido. He tratado de mostrar, sin embargo, que este no es el caso, que existe un contenido nuevo y diferente en estos textos e imágenes andinas. Ello se debe a que las imágenes, metáforas y preceptos que los españoles trajeron a los Andes –junto con las expresiones rituales a través de las cuales muchas de estas expresiones fueron difundidas– fueron pensadas y actuadas nuevamente por los hombres y mujeres andinos cuando las recibieron, y sufrieron cambios en el proceso. La frase *Santa Cruzpa vunanchanraycu* no conlleva el mismo peso que la frase *Por la señal de la Santa Cruz,* de la cual es traducción, y tuvieron lugar transformaciones análogas de significado, como continúa sucediendo en otros casos en mayor o menor grado.

Deseo expresar mi agradecimiento a Clifford Ando, Bruce Mannheim y Osvaldo Pardo por sus comentarios a una versión preliminar de este ensayo.

NOTAS

1. Encinas 1945, vol. I: 40.
2. Cieza de León 1994, vol. I: cap. 5, fol.5v. Cieza percibe la impaciencia del virrey Blasco Núñez de Vela al proclamar imprudentemente las Leyes Nuevas de inmediato, cuando habría sido más prudente esperar, como una expresión de la *poderosa justicia* de Dios, ya que los conquistadores *en pecar publicamente merecían que Dios los hiriese con su misma mano y que por la graveza de sus pecados tan grandes pasasen por las calamidades y travajos esçesivos que por ellos vino.*
3. Montesinos 1906, vol. II: 84. Hay algo que está mal en el texto publicado por Maúrtua, quien afirma que la persona cuya muerte se conmemoraba era la del *Rey Prudente Phelipe Segundo*, que también es mencionada en el año correcto, 1599 (en p. 146), haciendo saber que el Rey murió en 1598 y las noticias llegaron al Perú en el año siguiente. El duelo que se observó en Huamanga en 1581 tiene que ser el de Ana de Austria.
4. Esquivel y Navia 1980, vol. I: 242: Sin embargo, en relación con la misa fúnebre *hubo alguna discordia entre los cabildos, porque el secular pretendía fuese el señor obispo vestido de luto en su acompañamiento, el clero con lutos y los prelados; cosa extraña e insólita. El señor obispo y el venerable cabildo respondieron saldrían a la puerta de la iglesia a recibir el acompañamiento con la cruz y el clero.* En suma, los intereses locales prevalecieron sobre los de la metrópoli.
5. Esta fue una razón por la cual tantos sacerdotes se sentían infelices con los resultados del esfuerzo misionero. Véase el trabajo reciente de Álvarez 1998; aparte de castigar severamente la continuación de las creencias y rituales andinos, lo que Álvarez lamentaba era la interpretación de las reglas cristianas según las predilecciones andinas.
6. Esta es una observación de White (1990). Véase especialmente el capítulo 5, p.136.
7. García-Gallo 1990: 23-30.
8. Véase por ejemplo Pérez de Mesa (1980). El tratado fue escrito entre 1623 y 1625. Véase la introducción de los editores a Actas (1992), Villari 1993 y Borrelli 1993.
9. Manzano y Manzano 1991; el vol. I describe estas primeras compilaciones y la de Encinas
10. León Pinelo 1953: xxx-xxxviii.
11. León Pinelo 1957: 144. Los textos de Encinas están en el vol. I, p.173 y vol. IV, p.344 (Ordenación de mestizos); vol. I, p.125 y p. 403 *que no passen frayles estrangeros a las Indias.*
12. Encinas 1945, vol. I: 205 y 213.
13. León Pinelo *op. cit.*: 144.
14. Encinas *op. cit.*: 72 (Instrucción de 1575 contradicha, sin específica mención de esta disposición, por la Instrucción del 30 se septiembre de 1580 dada en Badajoz), 71 y 73 (Embarques de oro y plata).
15. Encinas *op. cit.*: 431. Para "buhonero" véase Covarrubias 1984: *El que trae su tienda a cuestas en una arquilla, con diversas cosas menudas, y dixose quasi boxonero, porque al principio devieron de traer cosas labradas de box, que es madera aparejada para hazer della muchas cosas menudas, y éstas llamaron por la misma razón buxerìas, y buxetas unos vasitos de box para tener dentro olores. Otros dizen averse dicho bohonero, quasi bufonero, porque vende tocados, y entre los demás unos que llaman bufos, y por otro nombre papos, que se ponen sobre las orejas y las cubren.*
16. León Pinelo 1957: 144. Casi 400 años después del acontecimiento, la ausencia ha sido remediada por García-Gallo 1990.
17. Manzano y Manzano 1991, vol. I: 346 con nota 92.
18. León Pinelo *op. cit.*: 145, citando a Justiniano 1967, *De Justiniano Codice confirmando*, sección 2 y Justiniano 1967: I,17,1,1.
19. Para ser precisos cubrían el derecho privado y semiprivado, ya que León Pinelo añadió esta observación a la división bipartita de Justiniano (León Pinelo 1957: 161) y agregó el derecho semiprivado a su *Recopilación* en el noveno libro. Siguiendo las *Instituta* de Justiniano, León Pinelo definía el derecho privado como referente a personas, cosas y acciones: *El derecho privado o particular... pertenece a personas, o cosas, o a acciones. Cf.* Justiniano 1973a: I, 2,12: *omne autem ius quo utimur vel ad personas pertinet vel ad res vel ad actiones.*
20. León Pinelo 1957: 161.
21. Justiniano 1973b, vol. I: I,1,2: *publicum ius est quod ad statum rei Romanae spectat, privatum quod ad singulorum utilitatem: sunt enim quaedam publice utilia, quaedam privatim. publicum ius in sacris, in sacerdotibus, in magistratibus consistit.*
22. Véase Vives 1984: sección 22: *Quare cum ex his tribus Ciceronis libris primus insitam unicuique aeque honesti vim et rationem doceat, ex qua nascuntur omnia iura, secundus cultum deorum, in quo mutatis nominibus Iuppiter, Iuno et similibus in Christum, Mariam virginem et id genus nostrae religionis, a Christianissimo viro dicta videbuntur, tertius leges magistratum, militum et civium omnium doceat, nullos libros gentilium dumtaxat digniores censeo que legantur, que relegantur, que in manibus semper habeantur.* El comentario de Vives sobre *La ciudad de Dios* de San Agustín fue citado por Calancha 1974-1981: libro 1, cap. 8, nota 56e (vol. I, p.131): *Vives en las anotaciones de mi Padre San Agustín.* León Pinelo menciona a Calancha como un conocido y cita la *Corónica* varias veces León Pinelo 1943.
23. Alfonso X (1789) con comentarios de López sobre la Partida III, título 6, ley 16: *Advocatus debet esse sapiens in jure, & consuetudinibus fori; & cum dicit hic, de derecho, intellige de isto iure Partitarum, et aliis legibus Regni ... & male sciet, et intelliget has leges si nescit jus commune Romanorum, de quo, ut in plurimum leges istae sumptae sunt, ut habetur I.* (*op. cit.*: título 1, libro 2). Hacia 1612, las *Partidas* habían sido impresas doce veces; dos impresiones contenían los comentarios de Gregorio López. Véase la nota del editor al comienzo del vol. I de la edición de 1789.
24. León Pinelo 1992: II, 1, 1, repetido en Recopilación 1987: II, 1, 1: *en lo que no estuviere decidido por las leyes desta* Recopilacion *para las decisiones de las causas y su determinación se guardarán las leyes de la partida y recopilación destos reynos de Castilla.* Véase también León Pinelo (1992: II,1,3) y *Recopilación* 1987: I,1,2; a falta de otra legislación: *se guarden las leyes de nuestro Reyno de Castilla conforme a la ley de Toro ...*
25. Sobre el uso de copias de León Pinelo (1992) en manuscrito véase la introducción de Sánchez Bella a esa edición (*ibid.*: 46-58).
26. Cicerón 1977: II,4,9: *Intellegi sic oportet ... iussa ac vetita populorum vim habere ad recte facta vocandi eta a peccatis avocandi, quae vis non modo senior est quam aetas populorum et civitatium, sed aequalis illius caelum atque terras tuentis et regentis dei.*
27. Justiniano 1973b: I,1,1. El pasaje es una cita dentro de otra, ya que Ulpiano cita aquí a Celsus: *ius est ars boni et aequi. Cuius merito quis nos sacerdotes appellet: iustitiam namque colimus et boni et aequi notitiam profitemur, aequum ab iniquo separantes, licitum ab illicito discernentes, bonos non solum metu poenarum, verum etiam praemiorum quoque exhortatione efficere cupientes, veram, nisi fallor philosophiam, non simulatam affectantes.*
28. Alfonso X: I,1,1; *Recopilación* 1987: II,1,1.
29. Archivo Nacional de Bolivia, Sucre, CACh 716, Testimonio de la proclamación del Rey don Felipe III en Santa Cruz de la Sierra, 4 de febrero de 1601.
30. Para que el escéptico lector moderno no considere estas creencias como curiosas y pasadas de moda, menciono que el 12 de agosto de 2003, vi en la milla 130, frente al oeste, en la carretera interestatal 94 entre Detroit y Chicago, el siguiente mensaje escrito en letras grandes sobre un enorme cartel negro: "Dios, no me hagas caer aquí".
31. Acosta 1962: 3,26 citando el Eclesiastés 3,14 de la *Vulgata*. Tomo la traducción de la versión de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera.
32. Egaña 1966: 216 y 217.
33. Esquivel y Navía 1980, vol. II: 91; *cf.* p. 94 a propósito de una milagrosa pintura de la Virgen perteneciente a los franciscanos.
34. Mendoza 1976: I,24, p.135b.
35. Guaman Poma 1987, vol. 3: 1164 [1174]; véase también MacCormack 1998: 295-343.
36. *Ibid.*: 1050 [1058], Huamanga; p.994 [1012] Quito; 1018 [1026] Trujillo.
37. Este es el argumento de Rivadeneira (1952).
38. Guaman Poma *op. cit.*: 1054 [1062].
39. Mateos 1944: 220.
40. Existían muchas opciones. Para una perspectiva centrada en el Cusco sobre las diferentes ramas de la adivinación en los Andes, véase Cobo 1964: tomo II, libro 13, caps. 34 y 36. Nótese también la visión interna de la adivinación en los Andes proporcionada por González Holguín (1952: 189 y 389); véase *Huatuni hamutani* y la lista de numerosos cognates que allí figura; véase también *adevinar*.
41. Mateos 1944: 220-221.
42. Véase Saignes 1993.
43. Encinas 1945: 34. Nótese que Isabel describe a los pueblos indígenas de las Américas como *vezinos y moradores*, esto es gente con los mismos derechos que los castellanos. El proceso jurídico por el cual este derecho de los pueblos indígenas se perdió de vista, y que sólo momentáneamente se recobró siglos después en las Cortes de Cádiz, sigue opaco. En todo caso, se hallaba en juego algo más que meramente el poder coercitivo de los invasores. Acerca de la evangelización, véase León Pinelo 1992: I,1,1 (el primer título completo trata de este tópico). Una diferente redacción del mandato de evangelizar aparece en la *Recopilación* 1987: I,1,1.
44. Véase Mannheim 1991.
45. En relación al sueño de Francisco Xavier, véase Rivadeneira 1952: libro II, cap. 16, p. 53a, donde Xavier cuenta su sueño: *¡Oh, qué cansado estoy! ¡Válgame Dios! ¿Sabéis, hermano maestro Lainez, qué se me antojaba durmiendo? Soñaba que traía acuestas un indio ó negro de Etiopía buen rato, mas era tan pesado, que con su peso no me dejaba alzar la cabeza; y así agora, despierto como estoy, me siento tan cansado y molido como si hubiese luchado con él.*
46. Véase por ejemplo Vargas Ugarte 1951.
47. Cieza de León 1994:, vol. I, cap. 21, f.25v. Los pasajes en latín: *Pueda el Espíritu Santo descender a ti*, y *Escucha pronto. oh Señor, porque mi espíritu me ha defraudado.* Sobre el estoicismo cristiano véase Miller 2000, especialmente el capítulo 4 (*The Theology of a Scholar*) que, como el libro en su conjunto, trata también del siglo XVI. Para un estudio sobre la ambigüedad de la interpretación intercultural (en una situación un tanto diferente) véase Mannheim 2000.
48. Lo cual, en todo caso, era la manera de ver de Cieza (1994: vol. 2, caps. 179-183); tómese nota especialmente del cap. 181.
49. La redacción es de Diego Fernández "el Palentino" (1963: Parte I, libro 1, cap. 9, p.16a). Sobre la llegada de Vela a Lima: *Luego metieron al virrey debajo un rico palio con mucha autoridad como a persona que representaba la misma persona real.*
50. Para Roma véase Ando 2000: cap. 7.
51. Museo del Prado 1985: número 885. El cuadro fue encargado para el Salón de los Reinos en el Palacio del Buen Retiro en 1635; véase Brown y Elliott 1980: 184-192.
52. Cieza de León 1994: cap. 1, f.1; cf. cap. 3, f.4: *dexando en Panamá a los oydores, llevando consi-*

go el sello real se enbarcó en la Çibdad de Panamá, siendo el punto que, hablando debería haber esperado a los oidores, cuyo responsabilidad era hacerse cargo del sello real.

53. Fernández : parte I, libro 1, cap. 10, p.17a-b.
54. Encinas 1945, vol. I: 35-36 (Bruselas, 16 de enero de 1556).
55. Biblioteca Nacional, Madrid, MS 2796: Fernández de Pulgar, *Historia general de las Indias occidentales. Decada nona. Continúa la de Antonio de Herrera desde el año 1555 asta el de 1565*, fol. 219r. La transcripción oficial (de la cual la cita es un extracto) del ritual es de Pedro de Avendaño, escribano de cámara de la Audiencia de Lima, y está en los fols.216r-219v.
56. Para el caso de Potosí, véase Arzáns de Orsúa y Vela 1965: vol. 1, parte I, libro 4, cap. 3, p.100.
57. Garcilaso de la Vega 1960: tomo III, parte II, libro 8, cap. 4, p.134ab. Una detallada descripción de las celebraciones que se realizaron en el Cusco figura en Esquivel y Navía 1980: vol. I, pp. 184-190; Garcilaso es mencionado en la p.190 tomando parte en el juego de cañas. Una transcripción de la descripción oficial de todo el ritual observado, de la que se sirvió Esquivel y Navia, fue enviada a España como prueba de que Felipe II había sido debidamente proclamado, y subsiste en el Archivo General de Indias, Lima 110.
58. Fernández de Pulgar (nota 55): fol. 216v.
59. Garcilaso de la Vega 1960: II,8,8, p.140a. El marqués de Cañete describe la visita del Inca a Lima en una carta a Madrid (Levillier 1921-1926: 319-325).
60. Arzáns de Orsúa y Vela 1965: parte I, libro IV, cap. 1, pp. 95-97; la cita sobre los doce incas está en la p.96a.
61. Betanzos 1987: parte I, cap. 42 Cieza de León (1986: cap. 52, p. 151) afirma que en su expedición al Titicaca Inca Yupanqui visitó diversos lugares, *poniéndose en cada pueblo del traje que usavan los naturales, cosa de gran plazer para ellos y con que mas se holgavan*; y también que *en Tumbez, Tupa Inca se puso del traje que ellos usavan para más contentarles, y alabó a los prençipales el querer sin guerra tomalle por señor* (*op. cit.*: cap. 59, p. 169).
62. Burga (1988) y Flores Galindo (1988) se han convertido en clásicos sobre este tema. Véase ahora Cahill 2000.
63. Lavallée 1993; véase también con respecto al último período Cañizares-Esguerra 2001.
64. Véase por ejemplo Duviols 2002. En un esfuerzo por salir de los modelos binarios del dominio europeo y la respuesta andina (en el cual el segundo está condenado a ser considerado de alguna manera como consecuencia del primero), Duviols señala que hace aquí asunto de un proceso de interpretación, en el cual la persona autora de la interpretación asume el control, sin que importen las circunstancias.
65. Doctrina 1985: 21.
66. *Ibid.*: 169.
67. *Ibid.*: 429
68. González Holguín 1952: 355b. Esta es una entrada más larga que es posible explorar aquí. Para el significado de *vunanchani*, véase más adelante *adevinar* (*op. cit.*: 389) e *Ymamanmi* (*op. cit.*: 367).
69. Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, *1993:* f.33: *los curacas ... llevando cajas y unanchas enarboladas*; f.38 v, el general Guanca Auqui de Huascar *manda salir a todos los Guancas y Yauyos y Aymaraes bajo de su unancha a la defenssa de Guascar Ynga.*
70. Pachacuti Yamqui 1993: f. 18v describe la insignia que portaba Pachacutec en la guerra con los chancas como *capac unancha*, distinguiéndola por lo tanto de las demás *unancha* que llevaban los señores de menor jerarquía.
71. *Ibid.*: f.29: *Al fin el uno y el otro* [esto es Topa Inca y Amaro Topa Inca] en *aquel año se acaba, dejando por su universal eredero en el reyno a Guayna Capac Ynga y que* [f.29v] *los dexa por governador a Apu Guallpaya, porque el dicho Guayna Capac estaba de poca edad.* Guallpaya en consecuencia organizó las exequias de Topa Inca de acuerdo con el ceremonial establecido por Pachacutec.
72. *Ibid.*: fol. 31v. Duviols e Itier por alguna razón transcriben el pasaje así: *Esto es el estandarte.* Anteriormente los partidarios de Huayna Capac habían tomado *la capac unancha que es el estandarte de los yngas* del templo donde se guardaba (f.30v), y antes de ellos había sido portada en batalla por el Inca Pachacutec (f.18v).
73. Dinkler 1964: 71-78. La idea y el ideal del soldado cristiano había sido expuesta tanto por Erasmo (1971) como por Ignacio de Loyola (O'Malley 1993: 44 en adelante), pero no parece haber interesado a los misioneros en el Perú como un ideal que valiese la pena enseñar a los andinos. Para la distinta situación de México, véase Pardo 2004.
74. Cf. MacCormack 2002.
75. Villarroel 1656: vol. II, cuestión xiii, artículo 1, p.129.
76. *Ibid.*: vol. II, cuestión xi, artículo 2, p.16. Villarroel se muestra más bien vago al referirse a Cicerón 1977: III,2-3,5.
77. Véase por ejemplo Villarroel 1656: vol. I, cuestión i, artículo 5, sobre el tema de si los obispos están calificados para declarar lo que es un milagro. En su circunspecta manera, Villarroel responde afirmativamente.
78. Cobo 1964: libro 13, cap. 10 p.163-165 (tomado en parte de Pizarro 1978: cap. 10; compárese sus páginas 52-53 con Cobo 1964: 164). Pizarro expresó su asombro ante la idea de que los muertos hablasen por intermedio de sus parientes a los vivos: *creyendo yo que yva a hablar algún yndio vivo, me llevaron a un bulto de estos muertos...* (*ibid.*: 53)
79. Betanzos 1987: parte II, cap. 6, p. 220-221. El bulto de Atahualpa fue llevado al Cusco, donde su llegada coincidió con la de los españoles, véase ibid.: parte II, cap. 24, p. 279; cap. 25, p. 281. Para más información en torno a los bultos de los gobernantes incas véase Cobo *op. cit.*: libro 13, cap. 9, pp. 162-3; cap. 10 p. 164; cap. 13, p.170, el guauque, llamado Intiillapa *trueno del sol*, de Pachacutec, que era la segunda huaca en el segundo ceque de Chinchaysuyo; (*ibid.*: cap. 14, p.175); la segunda huaca en el primer ceque de Antisuyo *era guauque de Ticciviracocha.* La huaca era una *piedra casi redonda* llamada Turuca, pero no se dice nada sobre una que sea el *guauque* de una deidad. Bruce Mannheim, quien leyó una versión anterior de este trabajo, comentaba al respecto: *Permíteme mencionar algo que me inquieta. Wawqi es el hermano (o primo hermano) de un individuo. ¿Sólo el Inca tenía un wawqi? ¿Se asignaban a los wawquis otras posiciones de autoridad? ¿Y no era así con el quya? Así que no es solo un análisis conceptual lo que está aquí en juego, sino uno sociológico.* No estoy en posición de abordar esta cuestión, pero véase la nota 70, en la que se cita a Pachacuti Yamqui, donde se distingue *unancha* de *capac unancha.* Quizá podemos pensar en una distinción paralela respecto a *guauqui*, que era un modo de pensar por el cual los incas se situaban a sí mismos aparte, mientras que al mismo tiempo se enfrascaban en un discurso establecido.
80. Pachacuti Yamqui 1993: f.30v.
81. González Holguín 1952: 312. La entrada dice: *Ranti. Substituto, lugar teniente legado.*
82. *Ibid.*: *Rantinacuk maciy, mi sucesor o antecessor.*
83. Betanzos 1987: parte I, capítulo 27 p.131a. He cambiado las divisiones de palabra en quechua como trascritas en esta edición de acuerdo con el significado de aquellas.
84. González Holguín 1952: 312, *Huañuc parantin, el heredero.* Pero Atahualpa reclamó traer un comienzo enteramente nuevo, y los quipucamayos que hablaron al respecto parecen haber visto esto como un problema. Véase Collapiña 1974: 20, Los emisarios de Atahualpa decían que *de nuevo habían de comenzar nuevo mundo de Ticcicapac Inga que así llamaban a Ataovallpa Inga.*
85. Guaman Poma 1987: 184 [186]: *Mando que ayga birrey que fue segunda persona. No consentía que fuese gente baja su birrey cino Capac Apo Guaman Chava. A este dicho señor enbiava con andas, chicche rampa; llevava como Ynga a las dichas provincias y le llamava yncap rantin, en lugar de Ynga.*
86. Doctrina 1985: Sermón XIII De los sacramentos, p. 493 (fol.73r de la edición original); las palabras aquí citadas son del Sermón XIV, *en que se trata del sacramento de la confirmacion* (*op. cit.*: 505, fol.79r: *Missacta ruran campacmi sancto pachacunahuan pachallicun, Iesu Christo Diosninchicpa rantin punim ari).*
87. La Virgen de Copacabana, presente en su estatua, estaba acostumbrada a que le hablaran sus adoradores andinos, y ellos le respondían. Véase al respecto MacCormack 1984: 30-60. Los cristianos criollos, que podrían haber estado más conscientes de la distinción entre imagen y prototipo, estaban tan inclinados a pasar ello por alto como los cristianos andinos; tómese nota del punto de vista de Calancha (1974-1981) al describir las imágenes de Nuestra Señora de Copacabana y Nuestra Señora del Prado.
88. Pachacuti Yamqui 1993: f.43v.
89. Sobre el origen de esta iconografía véase Mujica Pinilla Lima 2001: 231 en adelante. En relación a las distintas versiones en circulación, véase Gisbert 1994: 17-21.
90. Véase Escobari de Querejazu 2001: 113-136.

► Página siguiente:
Fig. 1. Jesús Inca o el Inca Mesiánico. Anónimo cusqueño. S. XVIII. Colección particular. Lima.

Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico

Ramón Mujica Pinilla

A Claudia Balarín

Los variados articulistas del barroco peruano han mostrado con cierto detenimiento cómo las diversas expresiones artísticas del virreinato articularon las identidades culturales de una sociedad multiétnica en formación. Después de todo, la historia del arte no se limita exclusivamente a rastrear biografías de artífices, a trazar nuevos planteamientos o técnicas estilísticas ni a reconstruir sus centros de producción artística y rutas comerciales. También puede y debe sondear la dimensión simbólica, no siempre evidente, de las obras que escudriña. Desde la lejana metrópoli, el barroco peruano aparentaba ser complaciente y mimético de los valores estéticos europeos. Una segunda mirada más atenta y localista revela, sin embargo, que las expresiones artísticas virreinales planteaban una dialéctica con postulados propios. Al final, los modelos arquitectónicos mestizos del sur andino en los siglos XVII y XVIII, la tendencia intencionalmente arcaizante de la pintura cusqueña, el uso contestatario de la teología escolástica en plena época de la Ilustración francesa, la oratoria sagrada criollista en clave americana, el retrato como *emblema de poder* con donantes indígenas, caciques nobles o criollos aristocráticos o, incluso, el *renovatio* proto-

nacionalista inca que en el siglo XVIII fomenta en Cusco la proliferación de *qeros* o vasos ceremoniales indígenas con dibujos narrativos, sintetizan una problemática propia de la conquista y de la evangelización del Perú.

Una vez consolidados la sociedad y el orden político virreinal, las elites criollas e indígenas subalternas descubren que la base legitimadora del imperio español es inseparable de su discurso evangelizador y de su imaginario religioso. Y si estos buscaban acabar con la discriminación y la injusta desigualdad que sufrían, debían promover discursos alternos altamente persuasivos capaces de romper la retórica uniforme y homogénea imperial española. Más de un investigador ha sugerido que fue práctica común en el virreinato subvertir el cristianismo con prácticas religiosas de origen precolombino. Sin negar este hecho incontrovertible, las idolatrías indígenas no constituyeron, por lo menos para la nobleza indígena, una opción práctica ni efectiva de resistencia cultural. Se quiera o no, estas creencias difícilmente podían servir de argumento reivindicatorio ante autoridades eclesiásticas o políticas virreinales que las interpretaban como obra del demonio. Para los doctrineros estas estaban asociadas con poblaciones rurales mal asimiladas a la Iglesia y, en consecuencia, marginales y marginadas al orden providencial y civilizador cristiano. Por otro lado, si lo que anhelaban las elites indígena y criolla era anular los efectos negativos y alienantes del discurso conquistador español, pues entonces ambas debían seguir el camino de la transculturación y apropiarse de las reglas de reconocimiento sobre las que se había edificado el orden sociopolítico virreinal. Sólo así podían hacer uso de las estrategias de representación simbólica con las que España había construido y ficcionalizado su identidad e historia sagrada.

El lenguaje simbólico utilizado para replantear estas nociones políticas e identitarias fue la alegoría. Este arte figurativo, asociado con las fábulas y la mitología del mundo clásico, traducía ideas abstractas en personificaciones literarias, imágenes poéticas y metáforas visuales. Desde inicios de la Edad Media europea, España destacó no sólo por su afición a la alegoría sino por haber inaugurado este género iconográfico-literario con la *Psychomachia* del hispano romano Prudencio en el siglo IV d. C.[1] A partir de esta obra, el combate espiritual entre las Virtudes y los Vicios se popularizó en curiosas variantes que sirvieron para enriquecer la iconografía europea de los santos y los reyes[2]. Pero pese al carácter esencialmente imaginario y atemporal de la alegoría, durante el Renacimiento y el Barroco las representaciones alegóricas adquirieron una clara dimensión histórica. Funcionaban como síntesis y sublimaciones ideales que con intencionalidad persuasiva y eficacia propagandística mezclaban lo simbólico con lo real, lo ideológico con lo histórico, lo decorativo/ornamental con la gramática narrativa de su discurso iconológico. Por regla general, las alegorías políticas o religiosas resumían estos sucesos conmemorativos concretos en figuras animadas que eran elevadas al plano de los metarelatos y las verdades universales.

Una excepcional alegoría virreinal, de clara influencia y colorido manierista, ilustra cómo el antiguo tema de la guerra entre las Virtudes y los Vicios –la psicomaquia– se valió de una mitología griega moralizada para articular un imaginario imperial hispano en el que se confundían los triunfos políticos de la monarquía con sus devociones religiosas (fig. 4). El grabado de 1614 de Aegidius Sadeler II (ca. 1568-1629) que sirvió de base a esta pintura nos ha sido gentilmente proporcionado por Jaime Cuadriello (fig. 3). Difiere de la pintura en un solo punto neurálgico. El centro de la composición del grabado lo ocupa un retrato alegórico de Rodolfo II de Habsburgo (1552-1612), sacro emperador del Imperio Romano Germano y rey bohemio que fijó su corte en Praga; a inicios del siglo XVII la metrópoli europea más importante para las artes y las ciencias ocultas[3]. Sadeler –grabador imperial de Rodolfo desde 1597– basó su retrato en una

▲ Fig. 2. Ángel virtud pisoteando a la Soberbia. Anónimo cusqueño. S. XVIII. Colección particular. Lima.

pintura de Hans von Aechen. Muestra al monarca con corona de laureles y armadura, con las divisas del vellocino de oro dentro de una guirnalda ornamentada con diez retratos de emperadores austriacos dentro de medallones. En la pintura virreinal, la Virgen María ha sustituido al emperador. Se la representa de medio cuerpo, sobre la media luna y con el Niño Jesús en brazos. Algunos de los caballeros armados en los medallones de la guirnalda mariana ahora lucen la banda roja de gran capitán. La imagen de la Virgen –como la del emperador en el grabado– está flanqueada por dos personajes mitológicos sobre pedestales. A un lado Minerva, la diosa de la guerra y la protectora de los héroes, luce casco y torso desnudo. Con su lanza vence al dragón infernal y se propone coronar con laureles a María. Su poder, como el de la Virgen, no está en la fuerza bruta sino en la virtud. Minerva representa aquí a la protectora de la monarquía hispana. En el pedestal opuesto, se encuentra Mercurio domando a Pegaso, el caballo alado, hijo de sangre de la Gorgona. Según la *Iconologia* (1593) de Cesare Ripa:

> *El caballo Pegaso, representa la Fama* [Preclara e Ilustre], *velozmente extendida y esparcida por todo el Universo. El freno de dicho caballo, regido por Mercurio, significa que la Fama mediante la voz transmite, resonando con ella las palabras que refieren los hechos ilustres de los hombres* [...]. *Es por esto por que el Pueblo Romano, para honrar a Domiciano, hizo esculpir en una medalla al Caballo Pegaso, en representación de la Fama del Emperador que éste había esparcido hasta los más recónditos lugares del mundo* [...][4].

En lo alto hay dos virtudes semidesnudas portando banderas triunfales escarlatas: la Prudencia que se distingue por una serpiente enroscada, según la sentencia evangélica *estote prudentes sicut serpentes* (sed prudentes como las serpientes), y la Fortaleza que sostiene una columna emblemática. Como un signo divino dentro de un rompimiento de gloria, la corona real hispana está suspendida en el centro del Cielo. En el grabado, cinco *putti* la sostienen en el aire. Bajo ella, las tres Gracias derraman sus cornucopias desbordantes de frutas, flores y oro, en significación de las felicidades y beneficios augurados para la Casa de Austria española. En la simbología cristiana, ellas significaban la Caridad, la Belleza y el Amor. Durante el Renacimiento se pensó que estas hijas de Júpiter y de la ninfa Eurínome eran las *diosas de toda generosidad* pues, según Séneca, *El que una esté representada de espaldas mientras las otras dos nos dan la cara es debido a que por cada beneficio que emana en nosotros, deben volver dos*[5].

No existe aún una lectura definitiva para las escenas en la parte inferior del lienzo. Un paraninfo sostiene las armas heráldicas con el Toisón de Oro que durante su reinado ostentaron los reyes Felipe II (1556-1598), Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665), dado que como escusón superior, se incluyen las insignias del reino de Portugal incorporadas al complejo heráldico de los Austrias españoles desde 1580 hasta 1668, fecha esta última cuando los reyes españoles reconocieron la segregación de Portugal realizada por la dinastía Braganza en 1640. El águila imperial hispana sostiene sobre sus alas la efigie de María, lleva la cruz de Cristo en la garra y la

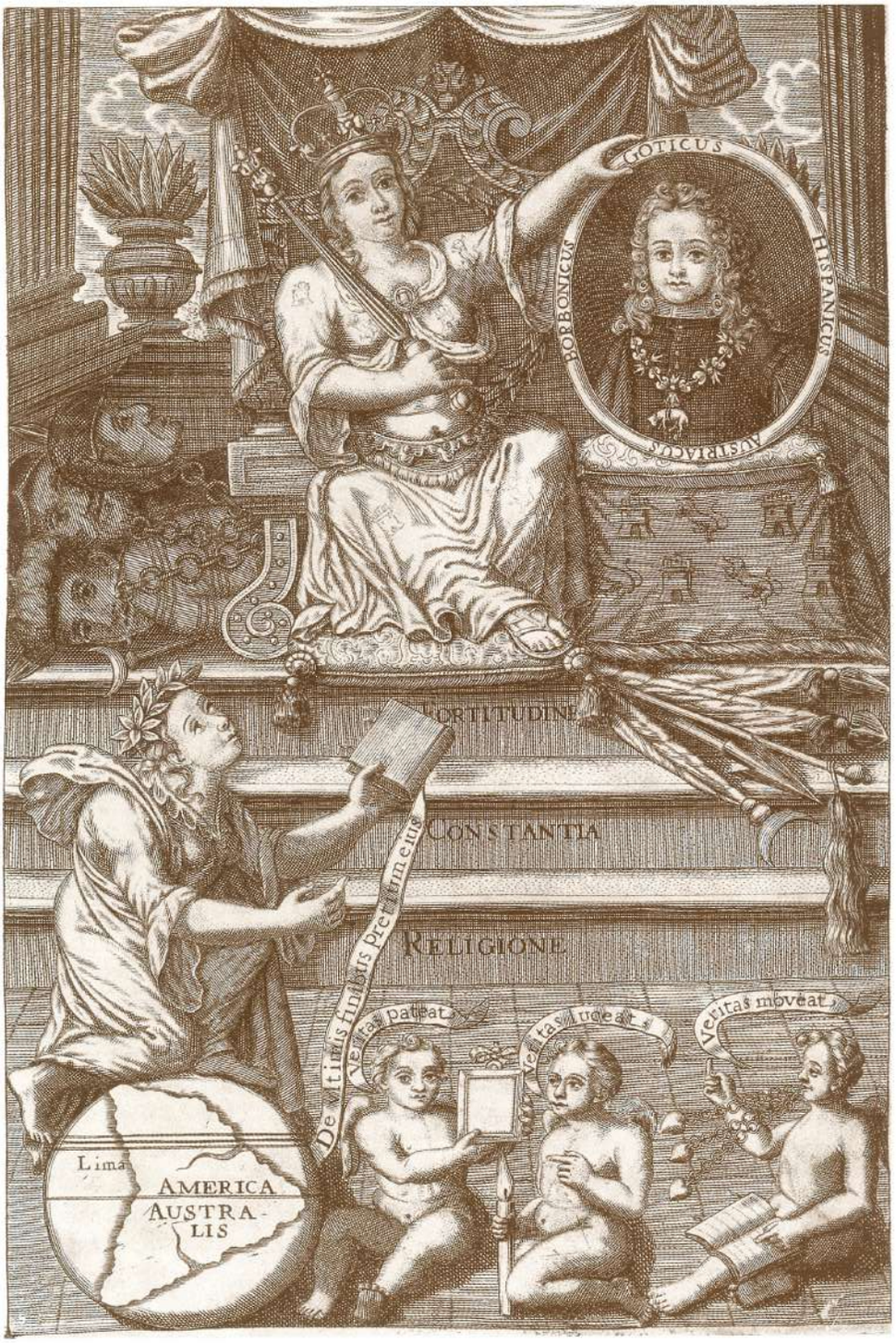
espada bajo el pico. Exalta con ello la visión del emperador católico como campeón ortodoxo de la fe. Ya los poetas de Carlos V (m. 1558) le habían cantado: *El águila poderosa,/ que es muy alta en su volar, todo lo puede cazar./ El águila poderosa/ dejó su nido en España/ y voló hasta Alemania/ para cazar una raposa* [...] *También hay otros raposos* [...] *A todos a de cazar* [...][6]. Siguiendo la tradición de personificar a las naciones como mujeres, las dos figuras femeninas de hinojos representan a la herejía y la infidelidad conquistada. La mujer orante en paño marrón tiene a su costado la figura de la Envidia vencida devorando su propio corazón, mientras que un grupo de personajes con ademanes de manos polemizan sobre la figura central dentro de la guirnalda. La mujer con el torso desnudo y turbante morisco le entrega al águila imperial las olivas de la Paz. El demonio vencido a su costado con *orejas largas que hace pendant con el de la Envidia* es un sátiro o fauno que Alciato utiliza como emblema de la Lujuria y alude a la ignorancia o al empecinamiento en el error[7]. La acompañan turcos arrepentidos reverentes, en un caso, al poder del emperador Rodolfo II, en el otro, al de María.

En el grabado, este imaginario bélico asociado al emperador Rodolfo, educado en la España católica y contrarreformista de Felipe II, evocaba los difíciles manejos políticos alcanzados bajo su mandato. En 1606, cuando con el apoyo de Turquía se sublevó Hungría bajo el liderazgo de Esteban Bokscay, Rodolfo II puso fin a la rebelión cediendo la gobernación de esta última a su hermano Matías y firmando un acuerdo de paz con el sultán turco Ahmad I (1589-1617). Asimismo, en 1609 –en el mismo año que el rey Felipe III publicó en España su célebre edicto de expulsión de los moriscos españoles por temor a que estos fomentasen la invasión de la península ibérica por otras naciones islámicas–, Rodolfo II firmó la *Carta de Majestad* en la que prometía a sus súbditos no católicos en Bohemia –a los luteranos, calvinistas y hermanos bohemios, discípulos de los husitas del siglo XVI– la libre elección y práctica de su culto religioso. Al eliminarse su figura, en la pintura virreinal las figuras femeninas denigradas o sumisas conmemorarían otros acontecimientos históricos concretos, tales como el triunfo militar de España contra el protestantismo en Flandes y contra el Turco en la batalla naval de Lepanto (1571) donde flamearon diversas banderas de guerra con advocaciones a María, la Virgen[8].

Pese a las prohibiciones de las *deshonestidades* en el arte estipuladas por el Concilio de Trento (1545-1563), censuras todas defendidas por reconocidos tratadistas de la pintura como Carducho y Pacheco, no fue inusual que se representara a las diosas y a las Virtudes asociadas con las fábulas paganas clásicas como mujeres desnudas. Aun en 1656, cuando se colocaron los azulejos de temática mitológica en la capilla de la Concepción de la Catedral de Lima, se alegorizó el misterio de la Eucaristía con las figuras desnudas de Baco y Ceres, los dioses greco-romanos del vino y el trigo[9]. Lo curioso aquí es que se empleara una mitología imperial de temática profana para exaltar los triunfos de María. Más frecuentes en el ba-

◀ Fig. 3. Retrato alegórico del emperador Rodolfo II. Grabado de Aegidius Sadeler II. 1614.

▶ Fig. 4. Alegoría política mariana. Anónimo. Primera mitad del siglo XVII. Colección particular. Lima.



◀ Fig. 5. Grabado anónimo en la *Historia de España Vindicada* de Pedro Peralta y Barnuevo. 1730.

rroco peruano fueron las *psicomaquias* o triunfos alegóricos de ángeles-virtudes pisoteando a animales-vicios que, en algunos casos, eran sustituidos por personajes históricos, uno de ellos, parecido a la reina Isabel de Inglaterra –imagen de la Soberbia–, es retratado vencido, con pezuña de león y junto a un emblemático pavo real (fig. 2).

Desde esta perspectiva, resulta particularmente revelador el grabado anónimo[10] (fig. 5), a página entera, que el erudito limeño Pedro Peralta y Barnuevo (1664-1743) utilizara de anteportada al primer y único volumen de su monumental e incompleta *Historia de España Vindicada* (1730). Resume con imágenes alegóricas lo que sostiene en el Prólogo de su obra. Visualiza a España como a una *hermosa Reyna* entronizada con corona y cetro. Colocado sobre un baldaquín con los *Reales blasones de su Estado –Castillos y Leones–*

exhibe un medallón del príncipe heredero Fernando IV que lleva por orla los títulos de su *Real Prosapia*: *Goticus, Hispanicus, Austriacus y Borbonicus*. A sus pies, como trofeos, están las armas de sus enemigos vencidos: bárbaros, romanos, musulmanes y herejes. El propio trono de España está elevado sobre las tres gradas o Virtudes de su Gloria: *Fortitudine* (Fortaleza), *Constantia* (Constancia) y *Religione* (Religión). En la parte inferior del grabado, se ha personificado a la Historia en la figura de una poética ninfa, con corona de laureles, arrodillada sobre el globo del mundo donde se lee *América Australis* y, en su mapa, se ubica a Lima, la ciudad desde donde ésta le ofrece a España el libro de Peralta y Barnuevo que lleva en la mano. Los tres genios que la acompañan encarnan las cualidades que, según la *Doctrina Cristiana* (IV-XXVIII) de San Agustín, todo predicador –o en el caso de Peralta y Barnuevo, todo historiador moralizador– debía internalizar como regla de oro: hacer la verdad patente, deleitosa e instructiva a fin de manifestar y mover al lector a la práctica de las virtudes. El primer genio representa a la Claridad *(veritas pateat)* y tiene por símbolo un espejo que conduce al desengaño. El segundo muestra la antorcha del Lucimiento (*veritas placeat*) y el tercero expresa la doctrina con Persuasión (*veritas moveat*), motivo por el cual de sus labios salen unas cadenas de oro que atraen corazones. En otras palabras, para un pensador barroco como Peralta y Barnuevo la tarea propia del historiador no era muy distinta de la del predicador. De hecho, su labor no consistía en hacer una fría recopilación de datos empíricos: *cadáveres de relación sin alma de enseñanza*. Debía valerse de las reglas de la gramática –incluso del lenguaje metafórico del emblematista– pues de poco servía *cargar la memoria, sin ilustrar el ánimo*.

La intención de este discurso hispanista era, pese a las apariencias, reivindicador y criollista. España –argumentaba Peralta en el Prólogo a su *España Vindicada*– había sido para la antigua Roma lo que América era ahora para España: la más noble provincia de su Imperio. Y así como en otros tiempos España ilustraba a Roma con sus Sénecas y Quintilianos, pues ahora América la ilustraba con sus grandes varones que destacaban en las letras y en las armas.

> *No digo esto* –puntualizaba– *por blasonar la paridad, sino por defender absoluta la aptitud: con que debe cessar qualquiera preocupación; quedándonos sin diferencia alguna, y como a un plan de honor en ambos Mundos: siendo el mayor de la Nación Española, haver estendido, también como el Imperio, la virtud.*

Se refería, sin duda, a lo que Peralta expresaría en el informe de gobierno que redactó para el virrey marqués de Castelfuerte referente a los años 1724-1736:

> *Poco huviera ganado España en la América si no sirviera la conquista del Rey a la de Dios. Es este Real Patronato la joya mas preciosa de la corona de este Reyno y el arca mas segura de la custodia de su culto. Es una fábrica compuesta de arca y trono, y una prerrogativa formada de rito y regalía. Tiene de sagrado todo lo que lo sagrado puede tener de temporal*[11].

Era a raíz de ello que desde un punto de vista religioso, político y jurídico los reinos del Perú no debían tomarse como colonias sino como la *cabeza* de un imperio:

> *no deben atenderse con tantos visos de colonias las que no merezcan el título de Imperio* [...] *no debiendo considerarse como parte meramente integrante del cuerpo de la Monarquía, sino como parte príncipe de su poder, y si no como cabeza de su Gobierno, como corazón de su riqueza*[12].

En este ensayo argumentaremos que en la tradición alegórica del barroco peruano eclosionaron dos riquísimas corrientes simbólicas que la antecedieron: 1) la

hermenéutica medieval cristiana de la que tomó su interpretación alegórica del Antiguo y del Nuevo Testamento y 2) el humanismo italiano renacentista del que heredó su afición por la simbología jeroglífica y la literatura emblemática. La aparición de los *Hieroglíficos* (1505) de Horapolo y del *Emblematum liber* (1531) de Alciato (1492-1550) detonaron en España un renovado interés por el hermetismo y el platonismo. Estos, a su vez, ayudaron a consolidar primero la nueva visión renacentista del pintor-literato. Después, la del artista moralizador contrarreformista que, haciendo gala de su erudición, cristianizaba las fábulas de los poetas y los mitos paganos para articular un lenguaje figurativo y cifrado que pudiese representar el sentido profético y moral de la historia. Al hacerlo, tanto la Iglesia como la Corona proporcionaron las armas retóricas de la simulación y del artificio que permitieron aplicar estos principios simbólicos al contexto histórico y cultural americano. Este proceso iconológico culminó con los repertorios patrióticos del siglo XIX que *republicanizaron* la alegoría narrativa barroca para legitimar el pasaje dramático del régimen monárquico a una república independiente.

Para seguir más de cerca estas coyunturas iconológicas analizaremos aquí tres formas distintas de alegorías que evidenciaban las nociones barrocas de identidad cultural: 1) la alegoría como lectura profética de la historia y sus variantes andinas, centrándonos en el caso del Inca Garcilaso de la Vega, 2) la alegoría como triunfo renacentista urbano, 3) y como lenguaje simbólico de la mística o del camino de perfección cristiano.

La Biblia y la alegorización de la historia

Es un hecho conocido que la religión cristiana tomó de la cultura griega el arte de alegorizar su pasado histórico. Así como Sócrates y Platón interpretaron la vida de los dioses paganos como alegorías morales, los Padres apologistas de la Iglesia temprana –siguiendo al célebre sabio judío Filón de Alejandría– utilizaron la alegoría como arma hermenéutica para acercar la teología del Evangelio a la imperante filosofía griega y al ceremonial imperial romano de su tiempo [13]. Una vez declarada religión oficial del imperio, la alegoría se convirtió en el método de lectura simbólica por excelencia que permitía trazar las concordancias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. A decir verdad, desde un punto de vista estrictamente literal *(de littera)*, el Antiguo Testamento tenía poco que ofrecerle al cristianismo. Las tribulaciones del pueblo hebreo –después de todo– tenían poco o nada que ver con la historia cristiana de la Redención que se inauguraba con el nacimiento de Jesús. Pero –al decir de San Agustín, que seguía a San Pablo– si el Antiguo Testamento era leído alegóricamente o como texto profético, entonces sus reyes y profetas se convertían en figuras cristológicas de promesas futuras [14]. En un artículo esclarecedor, Erich Auerbach pormenoriza los alcances de lo que él denomina *la interpretación figural de la Biblia*. La premisa subyacente es teológica y providencialista: sólo Dios conoce a cabalidad los designios ocultos detrás del velo de la historia. Y, en la medida en que la dinastía davídica anunciaba la llegada del Pastor de Israel, todo acontecimiento histórico en el Antiguo Testamento tenía un valor figural como *umbra* (sombra) o *imago* (imagen) de las cosas venideras. En otras palabras, a diferencia de la cultura clásica donde la alegoría se asociaba a relatos o fábulas mitológicas acontecidas en espacios y tiempos ficticios, en la Biblia era la historicidad misma del personaje lo que permitía interpretarlo como un misterio evangélico anticipado que manifestaba provisional-

mente lo que en tiempos futuros sería plenamente revelado. Según Auerbach, esta noción profética de la historia inaugurada con la Iglesia primitiva fue tan determinante para la cultura occidental que hasta bien entrado el siglo XVIII se constituyó en la corriente dominante de pensamiento detrás de la teología cristiana y del arte religioso europeo [15].

El Renacimiento italiano y su descubrimiento del mundo clásico pudo haber frenado entre los humanistas su interés por las lecturas figurales de la Biblia. Pero la tradición se mantuvo vigente entre los cabalistas neoplatónicos cristianos del siglo XV, los que deseosos de convertir a los judíos europeos al cristianismo, basaron sus interpretaciones del Antiguo Testamento en las palabras de San Pablo: *Todo esto es alegórico, porque éstas son las dos alianzas: la del monte Sinaí a la cual está unida la Jerusalén terrestre y esclava; la otra, dada sobre el monte santo y a la cual está unida la Jerusalén celeste y libre que es nuestra madre* [...] [16]. Tras la Reforma Protestante, los artistas barrocos –identificados con los ideales contrarreformistas del Concilio de Trento– retornaron a las innumerables concordancias bíblicas estudiadas en la Edad Media, y durante el Renacimiento por los seguidores del abad calabrés Joaquín de Fiore (m. 1202), autor del *Liber Figurarum*, para demostrarles a los pensadores cismáticos que los sacramentos de la Iglesia –cuestionados por los reformados– estaban efectivamente prefigurados en el Antiguo Testamento [17]. Desde este punto de vista, el imaginario *figural* de la *Biblia pauperum* del siglo XIV siguió siendo el mismo que el del *Speculum humanae salvationis* (s. XIV) o el de *La Confèrence des figures mystiques de l'Ancien Testament avec la verité evangèlique* (1602) del abad Requieu.

Fue sobre estas premisas proféticas que España construyó el sentido redentor de su conquista del Nuevo Mundo. A finales del siglo XVI, su más radical y apocalíptico exponente fue el heresiarca dominico fray Francisco de la Cruz, quemado vivo en un auto de fe en Lima en 1578. Para demostrar que la Ciudad de los Reyes estaba predestinada a convertirse en la nueva Roma del mundo vaticinó el *traslatio* o migración definitiva de la Santa Sede al Perú como un suceso mencionado en el Apocalipsis y donde el propio fray Francisco era una *figura* de Cristo [18]. Lo verdaderamente subversivo –curiosamente– no era su método de lectura simbólica, sino su interpretación política de los signos de sus tiempos basada en el libro de *Esdras* y en los escritos de fray Bartolomé de las Casas y de fray Felipe de Meneses, entre otros [19]. Prueba de esto es que el jesuita José de Acosta (1540-1600) –quien condena implacablemente las doctrinas heterodoxas de fray Francisco– emplea el mismo método de lectura. En los capítulos iniciales de la *Historia natural y moral de las Indias* (1590), Acosta asevera categóricamente que si el Espíritu Santo conocía desde la eternidad todos los secretos de la historia, *parece cosa muy razonada que de un negocio tan grande como es el descubrimiento y conversión a la Fe de Cristo, del Nuevo Mundo haya alguna mención en las Sagradas Escrituras* [20]. A raíz de ello, Juan de Solórzano y Pereira (1575-1655) en su *Política indiana* (1648) cita a Acosta entre otros célebres escripturistas como fray Luis de León (1527-1591), Arias Montano (1527-1598), Gregorio García (1554-1627) y Antonio de la Calancha (1584-1654), como uno de los tantos autores que habían encontrado menciones al descubrimiento y la conquista española en las *hipérboles* y *figuras proféticas* utilizadas por David, Isaías, San Mateo, San Lucas y San Pablo [21]. El licenciado Fernando de Montesinos incluso delata la intención de su obra en el título mismo de su manuscrito de 1644: *Ophir de España. Memorias Historiales y políticas del Piru, vaticinios de su descubrimiento i conversión por los reies católicos i singulares epítetos que por ellos se les da en la Sagrada Escriptura al rei N. S. Philipo IV el grande monarca de anbos mundos*. Cita a Isaías, Daniel, Esdras, Amón y David, entre otros profetas judíos, para demostrar que episodios tan específicos como la rebelión de Gonzalo Pizarro y las frases de Valverde al Inca Atahualpa a la

Tus cuentas dulce Maria,
Me aseguran Felis Suerte.
Esperando que en mi muerte,
chan sele Las Malas mias.
Venid desnudos a mi,
Que Como Padre amoroso
Tanto Como piadoso
Me duele el Verosasi.
TOBIAS
TOBYAS
NOE
ABACUC
DANIEL
SAN MARCOS
SAN LUCAS
SAN MATHEO
S. BARTHOLOMEO
SAN SIMON
S. JUAN EVANGELISTA
SAN ANDRES
SANTA TERESA
SANTA BARBARA
SANTA LUCIA
6

▲ Fig. 6. La Corte Celestial. Anónimo. 1739. Iglesia de Caquiaviri. La Paz, Bolivia. El 7 de diciembre de 1739, con la autorización del obispo de aquella diócesis Agustín Rodríguez y Delgado, el pueblo de Caquiaviri juró por santo patrón a San Antonio Abad estableciendo fiestas de guardar, vísperas, misa y limosnas tanto para los españoles como para los caciques indígenas. En el lienzo, San Antonio está sentado entre San Benito Abad y San Agustín, y detrás de Santa Catalina y Santa Bárbara. El pintor de este cuadro ha utilizado la lectura tipológica del Antiguo Testamento para incluir a Adán y Eva, y a los profetas hebreos entre los santos de la Iglesia católica.

hora de su captura ya estaban vaticinados desde tiempos remotos [22]. Juan del Castillo (m. 1636), médico seglar de la Inquisición de Lima, y el franciscano criollo Gonzalo Tenorio (1602-1682) también glosan pasajes del Antiguo Testamento para remarcar el sentido providencial del nacimiento de Santa Rosa de Lima porque como predicaba Juan de Espinosa Medrano (1629-1682) desde la Catedral del Cusco para las fiestas cusqueñas del *Corpus Christi* de 1684: *La ley Antigua fue sombra de la Evangélica, fue la Religión Mosayca la Noche figural, á cuyas obscuridades de enigmas, y Proféticas tinieblas avia de succeder el clarísimo día de la Ley de Gracia* [...] [23].

Es sintomático que en el *Paraíso en el Nuevo Mundo* (1650), el criollo Antonio de León Pinelo (1596-1660) censurase las interpretaciones puramente alegóricas de las Sagradas Escrituras.

> *No es permitido* –argumentaba– *dejar lo histórico de la Escriptura que es el fundamento de nuestra feé, en solo el sentido alegórico o espiritual: aunque bien se permite en quanto no contradice ni destruye la Historia* [...] *Pero tampoco se debe seguir la Opinión de algunos Rabinos que por entenderlo totalmente historial excluyen de esta obra de la Creación todo Misterio* [...] *pues en la Historia sin excluir parte ni circunstancia alguna, caben los demás sentidos que los sagrados Expositores usan, y la Iglesia admite para demostrar la existencia del Paraíso en el Nuevo Mundo.*

La Biblia –puntualizaba León Pinelo– podía ser leída simultáneamente en cuatro sentidos distintos: el literal, el moral, el alegórico y el analógico [24]. Pero para demostrar que la ubicación geográfica original del Edén perdido estaba en la selva peruana, Pinelo se ciñe al sentido literal de las Escrituras y habla del Paraíso como un lugar corpóreo, real y verdadero descrito en el libro del Génesis. Esto no significaba que se pudiera obviar los otros niveles de lectura desarrollados por los Padres de la Iglesia [25]. Todo lo contrario. Analiza con cierto detalle las *Profecías* y *Pronósticos* referentes a la *restauración de aquel Continente original* en la que los indios y los criollos jugarían un rol protagónico [26]. También se basa en el sentido alegórico de las Escrituras para asegurar que el Arca de Noé ancló en el Nuevo Mundo tras el Diluvio Universal porque su nave era una *Figura profética* de la *Iglesia* que llegaría al Perú luciendo las banderas de España:

> *Quien duda* [...] *Que esta gloriosa Nave fuese símbolo de la Iglesia sentido es comun de los santos. En ella salio de aquel antiguo Continente del Paraíso el Patriarca Noé con la ley natural que plantó en la Asia. Alli tuvo principio la Ley escripta que permaneció en Jerusalem; donde empezó la Evangelica que pasando mas al occidente se extendió por Europa, y puso su cabeza en Roma. Comunicose a España que se tuvo por fin de la Tierra por ser lo mas occidental deste Continente. Y siendo necesario que se cumpliese la Profecía que in omnem terram exivit sonus eorum* [por toda la tierra se difundió su voz [27]], *y que participase de la Gracia aquel que desde el Diluvio estaba como padeciendo la pena de su culpa, dispone el Altísimo que prosiguiendo la navegación que truxo Noé buscando el occaso del Sol, llegue Christo S. N. Figurado en Noé, llegue su Ley santísima bosquejada en la natural, y su Yglesia significada en el Arca a ilustrar aquel Nuevo Mundo, debaxo de las Banderas españolas, y que se le de por su descubrimiento el nombre de Yndias Occidentales , para que conozca que siempre Dios imbia sus Dones, sus favores, del Oriente* [...] [28].

Un lienzo alegórico cusqueño (fig. 7) resume nítidamente esta visión bíblica y profética de la historia española. Reproduce, con algunas variantes, el grabado que Agustín

▶ Fig. 7. Frontispicio de *España Triunfante* de Antonio de Santa María. Anónimo cusqueño. 1682. Colección Mari Solari.

PER ME REGES REGNANT
SPONSA VENI ET CORONA BERIS.
SIMVL
GIRVNCELICIR CVIVI SOLA ET INFLVCTIBVS MARISAMBVLAVI ET INOMNI POPVLO, ET INOMNI GENTE PRIMATVM HABVI.
ECLS. CP 24
PRIMA VICTORIA NAVIS CVNHSPANIS ANVIVIT CVRSIBVS ORBEN.
S.P.Q.R.
ESPAÑA TRIVN FANTE Y LA YGLESIA
LAVREADA EN TODO EL GLOBO DEL
MVNDO POR EL PATROCINIO DE S.n
MIGVEL EN ESPAÑA
Princeps gloriossime Michael dux cęlestium exercituum,
sus ceptor animarum, debellator malorum spirituum, cius Dñi
post Xptūm dux admirabilis, grandis excelentię et virtutis: omnes
nos deeta mantes adte, ab omni libera aduersitate, et in
Dñi cultu facias profiscere tuo prętioso officio, et digni-
ssima prece. Amen. Orapromobis beatissime Michael Prin-
ceps in Ecclesia Xpti. Vt digni eficia mur promisioni-
bus Xpti. Orafio.
Omnipotens Sempiterne Deus, qui saluti humanæ ex su-
mma clementia tua gloriossissimum Principem Ecclesię
tuę Michaelem Archangelum mirabiliter deputas-
tii concede, vt eius salutari subsidio hic merea-
mur ab omnibus hostibus, et in nostro
obitu liberari, tuęque excelsę maiestati
beatissimę presentari. Per Xptūm
Dñum nrum. Amen.
7

Bouttats realizó para el frontispicio de la obra de Antonio de Santa María titulada *España triunfante y la iglesia laureada, en todo el globo del mundo por el patrocinio de María santíssima en España* (1682). En un primer plano aparece San Miguel arcángel, ataviado a la romana y portando una bandera roja en la que figura la imagen de María Inmaculada. Sobre la columna en la que se apoya, yace la corona de España. Una inscripción en el cuadro modifica el título mariano del libro para sustituirlo por una invocación o plegaria angélica: *España Triunfante* [...] *por el Patrocinio de San Miguel en España* al que se le nombra *comandante de los ejércitos celestiales, receptor de las almas, vencedor de los espíritus malignos*. Sobre un torreón de Castilla flamea una bandera escarlata que muestra un corazón dentro del cual se encuentran los escudos del pontífice romano y del rey de España y –de costado– se leen las siglas S.P.Q. Hisp., que aluden al Senado y al pueblo hispano (*Senatus Populusque Hispanus*). A los pies de la torre, se divisan las armas militares del enemigo vencido: cañones, escudos, almete, mosquete o arcabuz, morriones emplumados, dardos, flechas y carcaj. Detrás de San Miguel hay una carabela española enrumbando hacia el Sol del Nuevo Mundo con una filacteria latina que describe esta nave como la primera en la historia que dio la vuelta al orbe. Los signos del zodiaco cruzan la bóveda celeste y otra inscripción recoge el mensaje del Eclesiastés$_{29}$ para explicar la parte superior del lienzo: *Sola recorrí el círculo de los cielos y me paseé por las profundidades del abismo. Por las ondas del mar y por toda la tierra. En todo pueblo y nación imperé*. Dos leones imperiales españoles tiran del carro triunfal de la Iglesia. Sus emblemas son la tiara papal y el monograma de María. La Virgen va sentada con la bandera de los reinos de España. De su boca sale una filacteria: *Por mí reinan los reyes* y Cristo con los brazos abiertos, sobre las nubes, le responde: *Esposa, ven y serás coronada*. Encontramos aquí todos los elementos esenciales del pensamiento alegórico: de un acontecimiento histórico como fue el descubrimiento de América, se construyen parlamentos entre actores simbólicos que transfiguran los hechos concretos en metáfora y teología política. En este contexto, San Miguel arcángel y la Iglesia –representada por la Virgen María– son los actores ocultos de un drama de salvación profetizado desde el Antiguo Testamento y protagonizado por el pontífice romano y el monarca hispano, gracias a Cristóbal Colón. Es el contexto bíblico y providencialista, no los eventos aislados o *literales* de la historia, lo que les da su significado trascendente y moralizador. A modo comparativo, en la versión del Triunfo de la Iglesia pintado en 1706 por Melchor Pérez de Holguín para la iglesia de San Lorenzo de Potosí, los conquistadores españoles vestidos con armaduras son los primeros en desembarcar de la carabela de la Iglesia con el pendón real de Castilla para significar con su llegada el inicio de un nuevo ciclo histórico. Se sugiere que los Austrias españoles son los herederos y sucesores espirituales de los emperadores de Bizancio pues su misión empalma con la de Siroes, el hijo del emperador ortodoxo Heraclio (610-641), quien –como se muestra en la pintura de Holguín– luce una cruz blanca sobre el pectoral y desde su caballo mata al rey persa Cosroes II (590-628; *Cosdras persa rex*), temible perseguidor de la Iglesia (fig. 8).

Si la conquista española tenía como discurso legitimador la conversión al cristianismo del indio americano, no sorprende que el modelo de santidad girara en torno a la predicación. Un grabado alegórico publicado en *El Sol del Nuevo Mundo* (Roma, 1683) de Francisco Antonio de Montalvo (fig. 9), ilustra claramente este ideal hagiográfico contrarreformista. Perfila la perfección espiritual como un punto intermedio entre la vida activa y la vida contemplativa. El grabado simula reproducir un enorme lienzo enmarcado y no es imposible que su autor, efectivamente, se inspirara en una de las tantas pinturas que fueron hechas para conmemorar las fiestas de beatificación del prelado español Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo (1538-1606), segundo arzobispo de Lima. En la parte alta del grabado, tres grupos de querubines

y los cuatro animales misteriosos de Ezequiel, contemplan en el cielo la aparición de la paloma del Espíritu Santo. Bajo esta brilla un sol con rostro humanizado. Es Santo Toribio: *Sol del Nuevo Mundo*. Lo circunda una cadena de palabras que describen sus virtudes: *Amor, Esperanza, Fortaleza, Castidad, Justicia, Caridad, Celo, Oración, Penitencia, Misericordia, Vigilancia y Fe*. El poder de sus rayos dispersa las tinieblas e ilumina las cuatro partes o continentes del mundo –Europa, América, Asia y África–, personificados aquí por mujeres con animales emblemáticos, tal como lo codificó en el siglo XVI Cesare Ripa. Al calce de la estampa se encuentra en miniatura la tres veces coronada Ciudad de los Reyes con sus divisas reales y una referencia bíblica al capítulo 60 de Isaías alusiva a Lima como la Nueva Jerusalén.

Este grabado sirvió de modelo gráfico a un pintor anónimo cusqueño que, con el fin de seguir más de cerca la narrativa alegórica del libro de Montalvo, introdujo en su cuadro importantes cambios temáticos (fig. 10). Montalvo justificaba el título de su libro diciendo:

> *Sol se llama esta Gloriosa Vida* [de Toribio Mogrovejo] *porque todo el curso de su luz se dirigió a comunicar la* [luz] *celestial a los ciegos idólatras del gentilismo, y a influir con el exemplo de sus heroicas virtudes operaciones santas en el cumplimiento de la ley divina* [...] *a semejanza del Sol, que en los doce signos de su curso dispensa su virtud para bien de los mortales.*

Para Montalvo, las constelaciones del zodiaco encarnaban las virtudes del santo pues Mogrovejo, cual Espejo cristalino, reflejaba las influencias luminosas del Cielo y las esparcía por toda la Tierra. En el cuadro, el disco solar –donde se oculta la Trinidad compuesta por Dios Padre, el Cordero Pascual y la Paloma del Espíritu Santo– difunde su luz divina a través del cielo de las constelaciones. Este último, a su vez, se refleja invertido en el microcosmos de las virtudes humanas, en el Espejo místico de la santidad que ilumina

► Fig. 8. Conquistadores desembarcando de la nave de la Iglesia (detalle). Triunfo de la Iglesia. Melchor Pérez de Holguín. 1706. Iglesia de San Lorenzo de Potosí. Bolivia.

a los Cuatro Continentes. Si no contáramos con el grabado que nos remite a la obra de Montalvo, no tendríamos manera de adivinar que este diagrama alegórico, con mensajes místicos a-históricos, estaba basado en un panegírico a Santo Toribio de Mogrovejo.

La pintura religiosa virreinal –siguiendo a la teología– elaboró una iconografía que oscilaba entre lecturas alegóricas de la Biblia y lecturas bíblicas de la historia. Pero en ambos casos –como diría Auerbach– no era el personaje, el evento o la figura literal lo que importaba, sino su sentido profético o cristológico. Muchos de los paralelismos que se pintaron provenían del Nuevo Testamento y enfatizaban que con la llegada de Cristo se había levantado el velo que escondía el sentido oculto de las Escrituras al pueblo hebreo [30]. El Evangelio había sustituido a la Antigua Ley [31]. Adán era una figura del que había de venir y Cristo era un nuevo Adán [32] que se había autoinmolado para sustituir al becerro sacrificial [33] y limpiar con su propia sangre el pecado original de la humanidad caída. En este contexto la Iglesia de Cristo era la nueva Israel y la sucesora renovada de la Sinagoga:

> *Jesús les dijo* [a sus Apóstoles] *vosotros, los que me habéis seguido, en la regeneración, cuando el Hijo del hombre se siente sobre el trono de su gloria, os sentaréis también vosotros sobre doce tronos para juzgar a las doce tribus de Israel* [34].

Los discípulos de Cristo, a su vez, reemplazaban a los doce patriarcas hebreos.

Este sistema de concordancias simbólicas estaba detrás de la iconografía tipológica barroca que se difundió en uno de los más antiguos manuales cristianos de alegorías bíblicas, vigente aún en tiempos de Francisco de Zurbarán (1598-1664): el *Allegoriae Scripturae Sacrae et liber numerorum* de San Isidoro de Sevilla (m. 636) [35]. De estas correspondencias nacen las series de los doce *Hijos de Jacob* (origen de las doce tribus de Israel), como la enviada desde España para el convento de San Francisco de Lima, los catorce lienzos dedicados a los reyes de Judá en el convento quiteño de Santo Domingo, análogos en algunos detalles a la serie grabada de Gerard de Jode (1509-91), por no mencionar a los profetas del Antiguo Testamento colocados sobre los pilares de la nave central en la iglesia de La Compañía en Quito [36]. El joven David, que mata al gigante Goliat de un hondazo, es una prefiguración genealógica y tipológica de Cristo, y explica que en 1736 un *Don Pedro de España* –mejor conocido como Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela– se interesara en que el maestro Isidoro de Vargas Machuca pintase, para la pequeña iglesia de Santa Lucía de Cayara en Potosí, una historia del rey David [37] (fig. 11). El mismo sentido tienen las representaciones de los siete ángeles guerreros de estilo zurbaranesco, en el monasterio de La Concepción de Lima. Detrás de cada ángel, retratado de cuerpo entero, hay una pequeña escena de fondo que lo identifica con el profeta judío al que se le aparece. A su pie, el ángel lleva su nombre, para poner en evidencia su senti-

◀ Fig. 9. Frontispicio de *El Sol del Nuevo Mundo* de Francisco Antonio Montalvo. Grabado de Thiboust, basado en una composición de Juan Bautista Cayetano. 1683.

▶ Fig. 10. Espejo de virtudes y los cuatro continentes. Anónimo cusqueño. S. XVIII. Colección particular. Lima.

do figural como atributo cabalístico de Dios. En cuanto a la serie pintada por Bartolomé Román para la iglesia jesuita de San Pedro de Lima –análoga a la del convento de las Descalzas Reales de Madrid–, era un culto angélico imperial hispano que al Final de los Tiempos, según le fue revelado al bienaventurado Amadeo de Portugal en su *Apocalipsis Nova* (1460), reemplazaría a las siete luces del candelabro judío, símbolo del antiguo o primer pueblo elegido de Dios [38].

Una de las obras cumbres del barroco español fue la *Psalmodia Eucaristica* (1622) del mercedario Melchor Prieto (m.1648) y sus grabados alegóricos, copiados por los pintores virreinales, popularizaron entre otros temas, la metáfora de la Prensa Mística. Nacida de un texto de Isaías [39] e interpretada por San Juan Evangelista [40], sirvió para que de un comentario por San Buenaventura en el siglo XIII se formulase una alegoría eucarística barroca: *el vino es la imagen de la sangre que extrae el racimo, es decir, del cuerpo de Cristo, prensado por los judíos en el lagar de la cruz* [41]. En la pintura virreinal

11

◀ Fig. 11. David y Goliat. Anónimo cusqueño. S. XVIII. Colección particular. Lima.

(fig. 13), a diferencia del grabado (fig. 12), Dios Padre es quien estruja la prensa de la cruz. Dentro del mismo esquema de correspondencias, María era la segunda Eva llamada a aplastar la cabeza del dragón infernal [42]. Ella era la *Tota Pulcra,* el jardín cerrado y la fuente sellada mencionada por el rey Salomón en el *Cantar de los Cantares,* pero también estaba prefigurada en el arca de la alianza, en la zarza ardiente, en el espejo de justicia, en la torre de David, en la fuente de la Vida, en la estrella de la mañana, entre otros apelativos. Una alegoría de inspiración franciscana en el convento de Santa Teresa en Arequipa muestra a San Juan Evangelista escribiendo el *Apocalipsis*, a Cristo crucificado en el Tabor como Fuente de Vida y a María Inmaculada como *Figura* del *hortus conclusus* en el que no ha ingresado el pecado de Adán y Eva. Con el fin de exaltar la naturaleza predestinada de la Inmaculada, algunos lienzos cusqueños, como el que se encuentra en el convento de Santa Catalina en Arequipa, modifican la iconografía convencional de Adán y Eva en el Jardín del Edén difundida por los hermanos Wierix, para añadir a esta composición la figura orante de María. No se trata de un anacronismo histórico. Más bien las pinturas formulan una interpretación inmaculista del Génesis basada en la teología tardío medieval del franciscano Duns Escoto (m. 1308). La Madre de Dios –como una Segunda Eva predestinada y exenta de toda mancha de pecado original– protagoniza las escenas centrales de la Creación y del Juicio Final. Un luneto dieciochesco de gran formato en la iglesia de Caquiaviri (Bolivia) muestra los alcances e intencionalidad narrativa de este género de pintura religiosa (fig. 14). Como siguiendo el puntero de un reloj, se ve a Dios Padre creando a Adán y Eva. Luego se le representa predicándoles en el Paraíso Terrenal en presencia de la Virgen. Acto seguido, la pareja original incurre en pecado y acongojado, Dios Padre abraza a la Virgen. A los pies de Adán y Eva, unos conejos silvestres emblematizan el vicio de la lujuria. Anunciando la futura *hora de la siega* o la vendimia de la Viña de la Tierra [43], la Virgen –junto al árbol del pecado– ha recolectado un manojo de trigo: una prefiguración del misterio eucarístico. Luego viene la expulsión de Adán y Eva del Paraíso por un ángel con espada flamígera. Caín mata a su hermano Abel, Cristo resucita al tercer día y vence a la muerte. Luego se muestran diversas autoridades religiosas y civiles de la sociedad virreinal –entre ellos a indias devotas– recibiendo un carro triunfal: el de la Inmaculada. Va tirado por los cuatro evangelistas representados como los animales misteriosos de Ezequiel y ocupado por quienes han consolidado su culto, entre ellos, San Juan Evangelista. Todos tienen una pluma de escribir en la mano. A lo alto, en las últimas escenas está la Santa Trinidad entronizada. Más abajo, San Miguel Arcángel arroja a los ángeles caídos que han dejado tronos vacíos en el Cielo. La Inmaculada –la Rosa nacida de San Joaquín y Santa Ana– es también la Virgen alada del Apocalipsis. Una pequeña Arca de Noé prefigura a María como Arca de la salvación.

▲ Fig. 12. La Prensa Mística. Grabado de Juan de Courbes. Novena estampa de la *Psalmodia Eucarística* de Melchor Prieto. Amberes, 1593.

▶ Fig. 13. La Prensa Mística. Anónimo ayacuchano. Siglo XVIII. Iglesia del Pilar. Lima.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 14. La Inmaculada en la historia de la salvación. Anónimo. Iglesia de Caquiaviri. La Paz, Bolivia.

13

14

RIADEOPATRI
IARIA.DEO.PATRI

¿Parábolas evangélicas o alegorías históricas?

Una de las grandes dificultades teológicas y filológicas que presenta el estudio del Nuevo Testamento es comprender la razón por la cual Jesús predicó en parábolas [44]. Según San Marcos no lo hizo para facilitar la enseñanza y suplir los defectos, carencias o limitaciones de sus oyentes incultos. Todo lo contrario. En un acto de compasión divina, las parábolas intencionalmente ocultaban, oscurecían y protegían las enseñanzas de Jesús de quienes por su ignorancia y maldad no tendrían la capacidad espiritual de entenderlas. Jesús les decía a sus discípulos:

> *A vosotros os ha sido dado a conocer el misterio del reino de Dios, pero a los otros de fuera todo se les dice en parábolas* [45].

La necesidad de cifrar mensajes tenía otra explicación. En palabras de San Pablo: *ahora vemos por un espejo y obscuramente, pero entonces veremos cara a cara* [46]. El pecado era la peor forma de ignorancia y después de su expulsión del Paraíso, el alma sólo podía pensar en figuras o imágenes mentales.

La naturaleza imperfecta del conocimiento humano sólo le permitía conocer la gloria de Dios por medios indirectos y al correrse el velo del pecado *a cara descubierta, reflejamos como espejos la gloria del Señor* [47]. En su *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (Lima, 1589), el agustino fray Alonso Ramos Gavilán razonaba:

Quiso dezir Christo nuestro Señor, que el pecador torpe, no merecía entender los secretos de la fe, figurados en las margaritas [perlas], *que assí como ellas se crían en el ostión, entre obscuras conchas, assí la fe tiene por asiento unas tinieblas oscuras* [...] *Y si crió* [Dios] *(en efecto) tan escondido el oro, porque conocía la estima de sus quilates, quánto más esconderá los misterios de la fe.*

Sin embargo, Dios eligió al *pueblo inculto* de Copacabana como asiento milagroso para que la efigie de la Virgen tallada por un indio diese nacimiento a un culto que haría de esta *tierra desierta* un *fértil Paraíso* [48]. Los pintores del barroco peruano también interpretaban las parábolas del Evangelio como si estas fuesen alegorías moralizadoras o históricas.

Hacia 1681 el pintor indígena Diego Quispe Tito pinta una serie de lienzos para la Catedral del Cusco que establece la relación simbólica entre las parábolas de Cristo y la astrología. Basada en la *Emblemata Evangelica* (Amberes, 1585) de Hans Bol, cada parábola se asocia a un mes del año y a un signo zodiacal (fig. 15). Tauro, en el mes de abril, corresponde a la parábola de la viña [49], Cáncer, en junio, a la parábola del hombre que edifica un granero [50], Leo, en julio, a la parábola del Buen Pastor, Libra, en setiembre, a la parábola de la higuera que no daba fruto [51], Escorpio, en octubre, a la parábola de los viñadores infieles [52], Sagitario, en noviembre, a la parábola de los invitados a la boda [53], Capricornio, en diciembre, a la parábola del sembrador [54], entre otros. Se trata de una pervivencia medieval. En las paredes de los templos románicos y góticos solían hacerse *calendarios en piedra* mediante los cuales la Iglesia le enseñaba al rústico el ciclo anual de los trabajos de la tierra, mostrándole escenas de la vida cotidiana en las diversas estaciones del año regidas por las constelaciones. En la serie del zodiaco, el primer signo es Aries-Marzo, regido por Marte en el equinoccio de primavera que corresponde al inicio de la vida de Jesús, cuando José y María parten a Belén para empadronarse. El cordero de Aries en el Cielo alude también al Cordero Pascual del Apocalipsis. Esto explicaría por qué Quispe Tito firmó el lienzo correspondiente a Piscis-Febrero. Se trataría del último cuadro de la serie [55]. Por otro lado, quizá sobreviva en esta iconografía una antigua estrategia eclesiástica de neutralizar a los dioses paganos convirtiéndolos en las constelaciones del zodiaco que, a su vez, servían para ilustrar alegorías cristianas [56]. Sea como fuere, en su *Silva de varia lección* (Sevilla, 1542) Pedro Mexía dedica un capítulo a describir *como se pintaban antiguamente, y oy también, los doze meses del año; y las significaciones y misterios de las tales pinturas y, ansi mismo, la del año* [...] *porque no sé yo de ninguno que de todos lo aya escripto en nuestra lengua castellana* [57].

Otras parábolas alentaban nuevas lecturas alegóricas barrocas. La del Buen Pastor [58] –de origen indo-europeo y empleada ya por Platón para describir al *Rey filósofo* [59]– tenía connotaciones imperiales cuando se representaba a

◀ Fig. 15. Piscis-Febrero. Serie del Zodiaco. Diego Quispe Tito. Catedral del Cusco.

▲ Fig. 16. El Buen Pastor. Anónimo cusqueño. S. XVIII. Colección particular. Lima.

▶ Fig. 17. Frontispicio alegórico de *Planeta Católico* de fray Baltasar Campuçano. Grabado de Diego Diez de la Carrera. 1646.

Cristo con la faja roja del uniforme militar español (fig. 16). A partir de las lecturas cruzadas de las parábolas sobre el sembrador [60], el granero [61] y el Buen Pastor que durante el Juicio Final separará a las ovejas de los cabritos [62], los cronistas y sermonarios virreinales describían al Nuevo Mundo como la Viña del Señor en la hora undécima de la humanidad. En el frontispicio de su *Planeta Cathólico sobre el Psalmo 18 a la Majestad de Filipe IIII* (Madrid, 1646) se muestra al agustino fray Baltasar Campuçano predicando, catecismo en mano, en medio de un enorme campo de espigas (fig. 17). La Fe, alegorizada sobre un pedestal con la hoz en la mano y la idolatría vencida bajo sus pies, repite las palabras del profeta Joel [63] y del Apocalipsis: *Meted la hoz, que está ya madura la mies*. Asimismo América musita, erguida sobre el pedestal del bautismo, mientras contempla el retrato del emperador Felipe IV, colgado en la parte superior de un dosel con cortinajes que enmarcan la escena: *En tus manos están mis destinos* [64]. Alude con ello a la misión profética de la Casa de Austria española de convertir al Nuevo Mundo en un planeta católico en un momento histórico en el que se vivía una ley providencial y reivindicatoria de compensación:

> *Al tiempo que en Europa cobró fuerzas la heregia, descubrió Dios la America, para fiel deposito de la fé católica, tanto mas seguro, quanto mas distantes en sus se*[c]*tas* [protestantes] [...]. *Que es esto, sino hazer lo que nos enseña el Sol, que quando esconde su luz de nuestro Oriente, sale hermoso en las Indias Occidentales: y quando se estienden las sombras de la herejia, y se cubre de obscuridad la Europa, nace en la America la luz del Evangelio* [65].

En sus extensos *Comentarios, dificultades y discursos literales y místicos sobre los Evangelios de Quaresma* (Madrid, 1633), fray Gaspar de Villarroel utiliza la parábola de los viñadores homicidas [66] para celebrar la resolución pontificia conocida como *La alternativa* que ponía fin a las enardecidas contiendas de poder entre españoles y criollos americanos –sobre todo peruanos–, obligando a estos últimos a aceptar turnarse con los españoles en los cargos eclesiásticos de Provinciales [67]. Que estas parábolas servían en los conventos de clausura para las meditaciones espirituales lo comprueba la serie de pinturas anónimas en el convento de Santa Teresa en Ayacucho dedicada a la vida, pasión y parábolas de Cristo basadas, en parte, en los grabados del *Evangelicae Historiae Imagines* (1593) de Jerónimo Nadal S.J. (fig. 18) [68], tal como veremos más adelante. En la sacristía de la iglesia de La Merced en Lima también hay una serie de pinturas anónimas dieciochescas sobre vidrio dedicadas a la parábola del hijo pródigo que, ya desde tiempos de Murillo, personificaba el arrepentimiento como alegoría del sacramento católico de la penitencia y recuperación de la gracia perdida por Adán [69].

Un curioso lienzo perteneciente a la iglesia de Cayma, en Arequipa, transforma el incidente de Cristo expulsando a los mercaderes del templo en una alegoría moralizadora (fig. 19). A un lado muestra a Cristo con el brazo en alto, látigo en mano [70], enfrentando a los profanadores de la casa de su Padre. Al otro, se ve el interior de un templo en Arequipa donde hay un gran número de feligreses multiétnicos, atendiendo al sacramento de la santa misa. Por las filacterias explicativas se hace evidente la intención catequizadora del cuadro: *Católicos no profanéis la casa de Dios. Mira no caiga el asote sobre vosotros*. El azote de Cristo contra los mercaderes prefigura al temible volcán de Arequipa, el Misti, análogo a la boca abierta del Infierno lista para tragarse a los pecadores. Al calce del lienzo otra inscripción señala: *Mira nos sirva de fiscal esta pintura*. Pues: *Por barios modos la Casa de Dios profanan todos*. A la entrada del templo un sacerdote predica: *Tened modestia y guardaos de aquella bestia*. Dos ángeles orantes musitan arrodillados sobre las gradas del altar: *Esta es casa de oración y no de contratación*. Y un tercero replica, consternado:

▲ Fig. 18. Parábolas de los viñadores homicidas, del dragma y del denario. Anónimo. S. XVIII. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.

Lloremos ojos y aplaquémosle a Dios los enojos. Y una monja pide a Dios misericordia: *A Dios mío perdonad nuestros desvaríos.* Pero una pequeña legión de demonios pulula dentro de la iglesia en activo comercio con los feligreses: *A esta que habla en missa pongale de fuego una camisa* ordena un diablo. *Quien no dentra haser oración benga aquí a tener Conberscacion*, asegura otro. De una mujer enjoyada con la cabeza descubierta y cabellera larga, se dice: *A esta murmuradora póngale una mordasa por aora.* Otra mujer engalanada resulta ser un demonio disfrazado. Un personaje masculino comenta durante la misa sobre el arribo de la *Armada* y la promoción de oficios. Un par de diablos sentados a la mesa toman nota sobre papel de todo lo que ven*: No se escape nadie. Dentran todos a la colada. No os causa horror que os ganen*

ÓN DEL CVERPO
GLORIOSO LAS
CVATRODOTES,
DE IMPACIBILIDAD,
AGILIDAD, SVTI-
LIDAD, YCLARIDAD,
YDELA ALMA GLO-
RIOSA, GOSO, CON-
PREHENCION, YBICI-
ON.
HIJOS DE MI PADRE
VENID

VEN DRA
CHRISTO, CO
GESTADIGL
ACONPAÑA
ANGELES, ISA
ATOMARCVEN
ATODOSLOSHOM
IDARÁPREMIODEGLO
PENA ETERNA.
DIADELJVICIO
YIIVBIASDEFVEGO

los yndios en la devoción. Cerca de ellos, aisladas del gentío y alejadas del altar, tres indias devotas se mantienen de rodillas, imperturbables en su oración interior. El globo del mundo yace caído a sus pies, con la leyenda: *El mundo al rebes ya lo ves*.

El Apocalipsis y las narrativas proféticas americanas

Desde fechas muy tempranas de la conquista española, a los indios se les enseñó el Evangelio a la luz del Juicio Final, siguiendo la costumbre española establecida por el IV Concilio de Toledo celebrado en el año 633 de leer el Apocalipsis durante las celebraciones litúrgicas de la Pascua hasta el Pentecostés[71]. A inicios del siglo XVII, el cronista indígena Guaman Poma de Ayala recomendaba que en todas las iglesias andinas debían pintarse representaciones de las Postrimerías[72] como apoyo para catequizar a los naturales. El sermonario de Francisco de Ávila (Dávila) titulado *Tratado de los Evangelios que Nuestra Madre la Iglesia nos propone todo el año* (1647) dimensiona la intensidad de este discurso profético. Catequiza contra las idolatrías indígenas recalcando que los astros venerados por los indios y las aves de vistosos plumajes asociadas con la indumentaria sagrada del inca, serían destruidos al Final de los tiempos[73]. Por tal motivo, debían imitar a San Jerónimo y vivir rectamente recordando las Postrimerías del hombre:

▲ Fig. 19. Alegoría de los mercaderes del templo. Anónimo. S. XVIII. Iglesia de Cayma. Arequipa.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 20. Juicio Final. Anónimo. 1739. Iglesia de Caquiaviri. La Paz, Bolivia.

> *Todas las veces* –escribe este santo– *que me acuerdo como en el último día, para aver Dios de juzgar a de sonar el Ángel la trompeta, llamando a los muertos para ser juzgados, mi alma se llena de temor, y los huesos se me estremecen, las fuerzas me faltan, y el corazón se me amedrenta pensando que será de mi entonces, no sea que el Ángel me aparte, y ponga con los malos y condenados* [74].

A San Jerónimo se le atribuyó durante la Edad Media un célebre tratado sobre los signos premonitorios (*signa judicii*) del Fin del Mundo, y tras la Reforma Protestante, la Iglesia lo tomó como icono de su Contrarreforma. Jerónimo representaba todos los ideales de santidad católica que los reformadores protestantes negaban [75].

En la portería del convento de Santa Teresa en Ayacucho se conserva un lienzo firmado por *Magdalena Ventura del Santísimo Sacramento,* fechado el 1° de enero de 1704. Una inscripción deja constancia de que fue pintado a pedido de la hermana Basilia de Jesús y restaurado en 1886 por Bautista Zuares (véase pág. 336). *Acuérdate de tus postrimerías y jamás pecarás*, se lee en una cartela en la parte superior del lienzo. El diagrama reproduce un grabado que Jerónimo Wierix diseñó hacia 1585 para ilustrar el *Catecismo* (1589) de Petrus Canisius S. J. Muestra los tres caminos posibles después de la muerte. Por la intermediación de Cristo –*causa de la salud eterna* [76]– el alma puede ingresar directamente a la Gloria. *Los que obran bien yran al Cielo* guiados por un ángel custodio. También, tras ser sometida al *Tribunal de Dios* [77], el alma puede necesitar enrumbarse al Cielo tomando el camino que pasa sobre las llamas del Purgatorio: *así se sube al Cielo como por fuego*. O puede condenarse eternamente pues *lo que baxare al Infierno no bolvera a subir* [78]. En la parte inferior de la pintura está San Jerónimo en su estudio. Se trata de una composición de origen renacentista –aparecida hacia 1400– que originalmente exaltaba al estudioso bíblico cristiano, conocedor del griego y el hebreo. Pero la iconografía cambia de sentido hacia 1514 cuando Alberto Durero introduce al estudio de San Jerónimo el emblema de la calavera. A partir de entonces, los artistas barrocos utilizan este imaginario como un *meditatio mortis* centrado en el Juicio Final. Para ponerlo en evidencia, el estudio de San Jerónimo empieza a ser pintado como una naturaleza muerta. Sobre su mesa reposa la vela prendida, el libro, el reloj –emblemas de lo efímero– y la calavera que el propio santo señala con su dedo pulgar [79]. Tras él, un ángel toca la *tuba terribilis* de la que emerge una filacteria: *levantaos hombres a Juicio.* Si nos atenemos a lo que relata José de Sigüenza en 1595, esta iconografía estaba plenamente consolidada en España pues

en la iglesia del Monasterio del Escorial –a cargo de los jerónimos– había un lienzo donde se mostraba a San Jerónimo *escribiendo los libros con que sirvió a la Iglesia y un ángel que le tañe al oído una trompeta para significar la memoria continua que el santo tenía del Juicio Final* [80].

Probablemente influido por los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola, Francisco de Ávila les aconsejaba a los indios que, como *gente poco enseñada,* memorizaran las verdades del Evangelio ejercitando su imaginación visionaria y abriendo los *oydos del entendimiento. Discurrid* –les decía– *pensad, y hazed quenta que estais mirando esto.* Acto seguido les narraba cómo al sonar de la trompeta, los muertos saldrían de sus sepulturas. Y ellos *verían* a ricos y pobres, a los indios, negros y españoles, a los arzobispos, virreyes y oidores, incluso al conquistador Francisco Pizarro, salir por las puertas de las iglesias donde estaban enterrados. Una vez resucitados aparecería en el Cielo una cruz *más resplandeciente que el sol,* y tras ella vendrían millares y millares de ángeles en *figuras* de mancebos con *plumajes muy hermosos* y llegaría Cristo sobre nubes [81]. En el impactante lienzo dedicado al *Juicio Final* (1739) en la iglesia de Caquiaviri (La Paz, Bolivia), se presentan –en simultáneo– las escenas de lo que sucedería al término de la historia (fig. 20). En un primer plano, resucitan los muertos; muchos de los cuales son atados con cadenas por demonios para arrojarlos al Infierno. Los bienaventurados son guiados a la Puerta del Cielo por siete ángeles músicos, seguidos por San Miguel Arcángel. En medio de ellos un cacique orante de hinojos –luciendo aún su *mascaypacha* real– escucha atento las instrucciones del ángel que le señala a la distancia escenas de la destrucción del mundo en el último día: caen lluvias de fuego, rayos y granizo. Los temblores quiebran la tierra y arden las rocosas montañas que derriten el oro y la plata por los que tantos se condenaron en los Andes. Sobre las nubes, un Cristo justiciero –entronizado sobre un arco iris y rodeado por su corte celestial– ordena: *Venid Hijos de mi Padre. Vete de aquí malditos de mi Padre.* Bajo él, un grupo de ángeles sostiene la cruz y los instrumentos de la Pasión.

Encontramos el mismo motivo iconográfico de la *Adoración de la Cruz* en una alegoría virreinal que interpreta un grabado anónimo, impreso hacia 1580 por Adriaen Collaert (*excudit*) (fig. 21). Un grupo de ángeles ora de rodillas al pie de la cruz. Otro, sobre nubes, carga los instrumentos de la Pasión de Cristo mientras que la Trinidad los contempla desde el Cielo. Sobre el madero de la cruz, un pelícano en su nido (emblema alegórico de Cristo) se abre el pecho con su pico para alimentar a sus crías con su propia sangre. Las figuras de la Virgen y San José en el cielo, y las de San Buenaventura y San Antonio de Padua a los lados de la cruz, han sido añadidas pues no se encuentran en el grabado original. A los pies de la cruz está la calavera de Adán y, sobre el suelo, yacen los símbolos supremos del poder espiritual y temporal: la corona del emperador, la del rey, la tiara papal, un capelo cardenalicio, una mitra episcopal y un bonete de conde, entre otros. Desde el año 312, cuando el emperador Constantino marchó a Roma victorioso bajo el signo invencible de la cruz, se identificó a este símbolo supremo de la Pasión de Cristo con la soberanía imperial romana [82]. Según la *Corona virtuosa (1643)* del jesuita Eusebio Nieremberg, el conde Rodolfo de Austria, fundador de la casa real de los Habsburgos españoles, renovó esta alianza imperial el día de su coronación, tomando la cruz por cetro regio y *se vio en el cielo una Cruz, como en tiempo de Constantino el magno, pronóstico de su acierto, y piedad, y de la Religión de toda su familia* [83]. El hecho fue representado por Juan de Solórzano en uno de sus emblemas políticos publicados en

21

▼ Fig. 21. Emblema X de la *Emblemata centum regio politica* de Juan de Solórzano y Pereira. 1653. El conde Rodolfo de Austria tomando la cruz sobre el altar como cetro de su imperio.

▶ Fig. 22. La adoración de la cruz. Anónimo. S. XVII (finales). Museo de Osma. Lima.

1651 (fig. 22). Los oráculos sibilinos y otras fuentes proféticas bizantinas referían que antes del segundo advenimiento de Jesucristo, el último emperador universal de la historia depondría su corona en el Gólgota y aparecería en el cielo una cruz *luminosa –más resplandeciente que el mismo sol–* que marcaría el final y la caída del Anticristo en la tierra [84].

En la magnífica pintura dedicada al reinado del Anticristo en la iglesia de Caquiaviri (Bolivia) –basada como lo ha señalado Teresa Gisbert en un grabado de Wierix [85]– se enfatiza simultáneamente el origen hebreo del Anticristo y de los profetas de Israel que lo combatirían. Sería un descendiente de la Tribu de Dan y, en la cumbre de su gloria, retornarían los santos profetas Enoc y Elías para vencerlo con la doctrina de Dios. Entre los seguidores adictos a sus falsos milagros y doctrinas supersticiosas, procedentes de todos los señoríos y reinos del mundo, estarían los descendientes de los incas. En la pintura de Caquiaviri se los muestra con sus coronas imperiales, confundidos entre la nobleza de otras naciones. Al igual que en las variantes renacentistas italianas del mismo tema, el cuadro muestra a los cristianos siendo martirizados por huestes luciferinas de íncubos y súcubos mientras el Hijo de la Abominación, parodiando a un emperador católico romano, obra milagros y revive a los muertos para obligar a sus discípulos a que lo veneren en un verdadero acto de idolatría [86]. Una inscripción en el lienzo hace pensar que el pintor conocía los sermones sobre el Anticristo de San Vicente Ferrer, pues recoge la idea que los diablos antropomorfos, descubrirían y pondrían a su disposición los tesoros auríferos de la tierra: *los demonios, le descubrirán al Antechristo todo el oro, y la plata, que estará oculto desde el principio del mundo; ora sea en la mar; ora en los senos de la tierra, y así será mas poderoso que todos los reyes passados*. Pese a ello, en sus últimos días, el Anticristo fingiría elevarse al cielo desde el Monte de los Olivos para emular diabólicamente la ascensión de Cristo, pero San Miguel Arcángel lo aniquilaría en el aire con fuego divino (fig. 23).

Esta escatología providencialista no se limitó a los sermonarios barrocos. Impregnó la visión del mundo de los cronistas de Indias, entre los que destacaron los autores andinos de origen indígena o mestizo. Ante la ausencia de una tradición escrita precolombina, en el Perú del siglo XVII las narrativas indígenas orales –dirigidas originalmente a una población nativa– se transformaron en nuevos relatos transculturados y alfabetizados, adaptados ahora a un auditorio europeo, con los que se reconstruyó

y reinventó la memoria del pasado mítico andino. Ni el Inca Garcilaso de la Vega, ni Guaman Poma de Ayala, ni Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui, escribieron historias objetivas del Tahuantinsuyo. Más bien, todos ellos se esmeraron por descodificar el sentido profético de la conquista española y presentar la historia del Perú prehispánico como si fuera un capítulo inédito de la Biblia.

23

Los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso fueron la fábula providencialista mejor lograda y más influyente del virreinato peruano. Según Garcilaso, con el fin de contrarrestar los niveles de barbarie alcanzados en tiempos preincaicos,

> *permitió Dios Nuestro Señor que dellos mismos saliesse un luzero del alva que en aquellas escuríssimas tinieblas les diesse alguna noticia de la ley natural y de la urbanidad y respetos que los hombres devían tenerse unos a otros* [...] *para que cuando esse mismo Dios, sol de justicia, tuviesse por bien el enbiar la luz de sus divinos rayos a aquellos idólatras, los hallasse, no tan salvajes, sino más dóciles para recebir la fe católica y la enseñança y doctrina de nuestra Sancta Madre Iglesia Romana* [87].

Providencialmente, los incas habían preparado el terreno para la llegada de los españoles. Por ello, antes de morir, el Inca Huayna Capac reveló su último testamento e hizo público ante sus hijos, parientes, *gobernadores y capitanes de la milicia de las provincias comarcanas que pudieron llegar a tiempo*, los vaticinios que hasta aquel momento se habían guardado y transmitido en secreto al interior de su dinastía real:

> *Muchos años ha que por revelación de Nuestro padre el Sol tenemos que, passados doze Reyes de sus hijos, vendrá gente nueva y no conocida en estas partes, y ganará y sujetará a su imperio todos nuestros reinos y otros muchos; yo me sospecho que serán de los que sabemos que han andado por la costa de nuestro mar; será gente valerosa, que en todo os hará ventaja. También sabemos que se cumple en mi el número de doze Incas. Certifícoos que poco años después que yo me haya ido de vosotros, vendrá aquella gente nueva y cumplirá lo que Nuestro Padre el Sol nos ha dicho y ganará nuestro Imperio y serán Señores dél. Yo os mando que les obedezcáis y sirváis como a hombres que en todo os darán ventaja; que su ley será mejor que la nuestra y sus armas poderosas e invencibles más que las vuestras. Que en paz, que yo me voy a descansar con mi padre el Sol que me llama* [88].

Cuando el propio Inca Garcilaso preguntó ante su madre de sangre real que se le explicaran los motivos por los que se perdió el poderoso imperio inca ante un minúsculo puñado de españoles, se le respondió:

◀ Fig. 23. El reinado del Anticristo (detalle). Anónimo. 1739. Iglesia de Caquiaviri. La Paz, Bolivia.

▼ Fig. 24. Dibujo alegórico. *Nueva coronica y buen gobierno*. Guaman Poma de Ayala, ca. 1615. Biblioteca Real de Copenhague. Dinamarca.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 25. Degollación de don Juan Atahuallpa en Cajamarca. Anónimo. S. XVIII (finales). Museo Inca. Cusco.

> *Estas palabras que nuestro Inca* [Huayna Capac] *nos dixo, que fueron las últimas que nos habló, fueron más poderosas para nos sujetar y quitar nuestro Imperio que no las armas que tu padre y sus compañeros truxeron a esta tierra* [89].

Las narrativas proféticas de Guaman Poma de Ayala y Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui no son menos reveladoras. Siguiendo el modelo medieval de periodizar la historia del mundo en edades de la humanidad, Guaman Poma utiliza el modelo cronológico del cosmógrafo sevillano Jerónimo Chávez para demostrar que los indios eran descendientes directos de Adán y Noé. Con relación a este último, Guaman Poma asevera que inmediatamente después del Diluvio Universal, Dios envió a los primeros *viracochas* españoles descendientes de Noé para que poblaran la región andina [90]: un tema que ya se había hecho presente en las *Relaciones* míticas del siglo XVI recogidas por los misioneros agustinos en la zona de Huamachuco [91]. Para Guaman Poma la dinastía de los incas había estado precedida por cuatro edades en las que se había venerado a un Dios único y trino. Pero en estas primeras edades, los avances tecnológicos vinieron acompañados por una acelerada decadencia moral. Pese a ello, los cultos idolátricos recién aparecieron con la llegada de los incas. Manco Capac fue engendrado por Mama Huaco con la ayuda expresa del demonio [92] y, pese a que Jesucristo nació durante el gobierno de Sinchi Roca, el segundo inca, uno de los tres reyes magos que lo adoró en su pesebre fue un indio andino. El rechazo de los incas al cristianismo explicaba los pocos frutos que había tenido la primera evangelización emprendida por el apóstol San Bartolomé cuando a duras penas convirtió a un brujo en el Collao [93]. Pese a todo ello, los filósofos antiguos –o *amauta runa*– guardaban sus tradiciones ancestrales en *quipus* y sabían que los indios descendían de los españoles [94]. Incluso, el Inca Huayna Capac había tenido noticias por oráculos diabólicos que un día los españoles le arrebatarían su imperio a los incas [95]. La conquista o, al decir de Rolena Adorno, la *no-conquista*

> [...] *hizo que los capitanes incas no ofrecieron resistencia alguna. Los españoles debían cumplir con su tarea de evangelizar a los indios que habían perdido su antiguo conocimiento de Dios, gracias a los Incas idólatras. Pero los españoles no debían mandar. No hubo necesidad de conquista y por eso los encomenderos no tenían ningún derecho sobre los indios.*

Nada justificaba –en este sentido– las injusticias y crueldades a las que los indios eran sometidos. El *mundo está ya uiejo* [96] –advertía Guaman Poma– y los vicios introducidos con la conquista española ponían el *mundo al revés;* una *señal que no ay Dios y no ay rrey* [97].

Para ilustrarlo y siguiendo la tradición de los bestiarios medievales [98], Guaman Poma dibuja lo que bien puede ser la primera alegoría política virreinal en defensa del indio. Representa al poder tiránico del gobierno hispano en la forma de seis animales que amenazan con devorarse al indio cristiano en oración (fig. 24). La serpiente es el corregidor, el tigre el español, el león el encomendero, la zorra el padre doctrinero, el gato el escribano, el ratón el cacique principal: *Estos dichos animales que no temen a Dios, desuella* [desvela] *a los pobres de los indios en este rreyno y no ay remedio. Pobre de Jesucristo* [99]. Según confesión del propio autor, su *Nueva Coronica y buen gobierno* tenía un fin utilitario: advertirles a cristianos e infieles por igual, a los encomenderos, corregidores, mineros, caciques principales, curas e indios idólatras que si no enmendaban su modo de vida con penitencias, se cumplirían los castigos divinos vaticinados por el profeta Jeremías [100]. Un dato providencialista en la crónica de Pachacuti Yamqui resume su postura integral: el imperio inca tenía un origen apostólico pues había sido Santo Tomás –conocido en

la tradición andina como Tunupa– quien le había entregado a Manco Capac la vara milagrosa con la que fundó la capital de su imperio. Así se explicaba que Mayta Capac pronosticara la llegada del cristianismo y que mandara construir en el Coricancha un altar donde se simbolizaba al Dios Supremo como un Sol de oro que era superior al sol y la luna, y a todas las criaturas del universo. El tenor de fondo era que los incas no adoraban huacas ni ídolos sino que, más bien, al igual que los neoplatónicos, distinguían entre el astro físico solar (Helios) y el sol invisible o intelectual (Apolo) –o el Sol del Sol, origen de toda luz [101].

Las diversas versiones profético-mesiánicas derivadas de la captura y ejecución del Inca Atahualpa exaltaban la misma corriente de pensamiento. Para el Inca Garcilaso de la Vega la ejecución del *Inca traidor* permitió que se cumpliesen los vaticinios de Huayna Capac y que a los españoles se les otorgara el sobrenombre de *viracochas*:

> *Y porque luego que entraron los españoles prendieron a Atahuallpa, Rey tirano, y lo mataron, el cual poco antes havía muerto a Huascar Inca, legitimo heredero, y había hecho en los de la sangre real* [...] *las crueldades que en su lugar diremos, confirmaron de veras el nombre Viracocha a los españoles, diciendo que eran hijos de su dios Viracocha, que los embió del cielo para que sacasen a los Incas y librasen la ciudad del Cozco y todo su Imperio de las tiranías y crueldades de Atahuallpa* [...] *Y dixeron que los españoles habían muerto al tirano en castigo y venganza de los Incas, por haberselo mandado así el dios Viracocha, padre de los españoles, y ésta es la razón por la cual llamaron Viracocha a los primeros españoles* [...] [102].

Asimismo, Pachacuti Yamqui insiste que tras el incidente en Cajamarca los indios vieron en los españoles al dios *Pacha Yachaci Viracocha o a sus mensajeros.* El estruendo de su artillería hizo que los indios *no los tocaron mano ninguno* –es decir, ni atacaron ni se defendieron de los españoles– pensando que eran mensajeros divinos con truenos en las manos –ángeles arcabuceros– que traían la vaticinada nueva ley de Dios [103]. Al igual que en la Pasión de Cristo, cuando el gallo cantó para anunciar el tiempo medio entre la medianoche y la aurora [104], el Inca murmuró: *hasta los abes saben mi nombre de Atao Guallpa* [105]. Atahualpa es ejecutado por estrangulamiento o garrote vil pero Guaman Poma grafica su muerte como una decapitación. Muestra al Inca cogido entre cuatro verdugos españoles, sosteniendo con ambas manos una cruz para significar que *murió mártir cristianamente* (fig. 26) [106]. Esta tradición sobrevive como mito popular en la elegía quechua anónima del siglo XIX titulada el *Apu Inka Atahuallpaman* donde el pueblo quechua llora al Inca decapitado [107]. Por los años de 1950, José María Arguedas y Josefat Roel Pineda recogieron en la zona de Ayacucho el mito de Inkarri –o del Inca Rey– según el cual el cuerpo y la cabeza cercenada de Atahualpa estaban enterrados separados bajo tierra, pero el inca retornaría cuando se reconstituyesen sus partes desmembradas mediante el cuello que, por estar en continuo crecimiento, producía los temblores de tierra [108].

Un lienzo cusqueño de fines del XVIII o inicios del XIX, titulado *Degollación de Dn. Juan Atahuallpa en Cajamarca,* repite el topos de la decapitación (fig. 25). El Inca degollado, con el padre Valverde a su derecha y su verdugo a la izquierda, se encuentra bajo un enorme arco iris del que caen puntos blancos a modo de granizo [109]. A su alrededor, diversas escenas sin perspectiva llevan las inscripciones que permiten identificarlas. A un lado del arco iris está el Inca Huascar sobre andas. Al otro, Mama Ocllo escondiendo bajo su manto una figura o sombra que simula ser un demonio. No lejos de ella, un Inca vence a un guerrero chanca que viste alas de águila. En la parte alta está el tribunal de conquistadores que, presidido por Francisco Pizarro,

25

DIFUNTO ATAHUALLP.
CAPILLA DELA CARCEL
ÇAPAC.
JUAN D PIZARRO.
HERNANDO PIZARRO.
Dn FRANCISCO. PIZARRO.
CANDIA. CEDEÑO. ALBARADO. HERRERA.
MAMA CHACHAPOYA MADRE DEL DIFUNTO.
HUASCAR YNGA HERMANO DEL DIFUNTO.
Dn JUAN ATA QUALLPA
CENTE BALUERDE

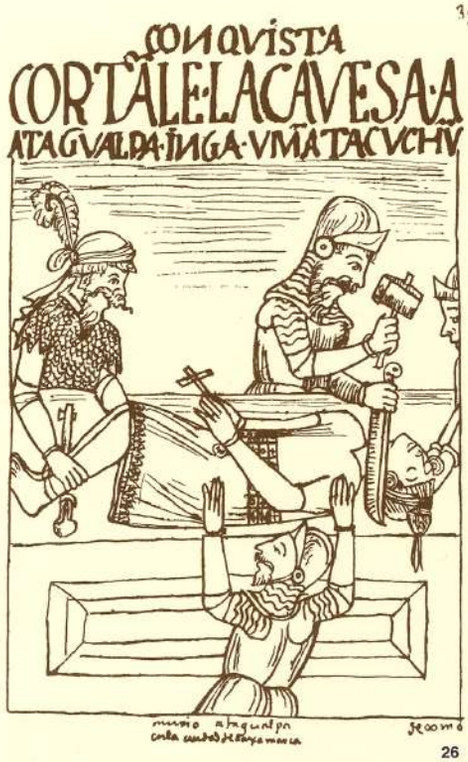
condenó a Atahualpa. Detrás de ellos los cuatro incas de los cuatro suyos y a cada lado los padres de Atahualpa: Huayna Capac, sobre andas, y Mama Chachapoya, bajo un arco de ramas. Al fondo, en la parte alta del cuadro, avanza una solemne procesión fúnebre presidida por el cuerpo muerto del propio Atahualpa que está siendo llevado a la capilla de la cárcel. El hecho que este sea representado en un mismo cuadro con y sin cabeza apunta a que el pintor hacía una doble lectura –histórica y alegórica– de la muerte del Inca. Su ejecución histórica significó la degollación del imperio inca. Dentro de un contexto providencialista cristiano, el símbolo del arco iris tenía, además, significaciones muy precisas. Representaba la destrucción de un mundo. Según el mito narrado por Pachacuti Yamqui, antes de fundar el Cusco, Manco Capac vio en el cielo, desde el cerro Huanacauri, un arco iris como la promesa divina de las *prosperidades y bitorias que emos de alcançar en veniendo el tiempo* [110]. El origen de esta tradición indígena cristianizada, como lo señala Pierre Duviols, era un pasaje de la Biblia adaptado a la historia de los incas. Pachacuti Yamqui toma su versión del mito del capítulo XII de la *Historia Indica* (1572) de Sarmiento de Gamboa, donde se refiere que tras ver el arco iris y *teniéndolo por buena señal, dijo Manco Capac: i Tened aquello por señal que no será el mundo más destruido por agua* [111]. Manco Capac y sus hermanos, en otras palabras, eran los héroes originarios de una nueva humanidad creada a imagen y semejanza de Dios, que participaba de la misma alianza que el Ser Supremo celebró con la humanidad a través de Noé [112]. Su muerte era el anuncio de un nuevo pacto divino.

Sin duda, este es uno de los motivos por el que durante las fiestas andinas del *Corpus Christi* la Iglesia propició que comparsas de indios escenificaran dramas bilingües –en quechua y español– de *La muerte de Atahualpa* [113]. Según Flores Galindo, el cronista Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela –quien escribe su crónica en 1705– debió equivocarse al decir que

> *la primera representación de la muerte del Inca habría tenido lugar en Potosí en 1555. No parece verosímil* –añadía– *que desde una fecha tan temprana como la que él indica pudiera exaltarse a los incas en una población española, y cuando todavía el recuerdo del pasado andino no había sido reconstruido en la memoria colectiva* [114].

Pero al consignar esta fecha, Arzáns de Orsúa y Vela menciona otros datos referentes al contexto y sentido que tenían estos autos sacramentales que difícilmente hacen pensar que se trataba de escenificaciones populares espontáneas nacidas de la memoria colectiva del Ande. Según Arzáns de Orsúa y Vela, *La muerte de Atahualpa* se representó en Potosí por la jura de la ciudad a sus santos patrones: la Virgen María y el apóstol Santiago, símbolos máximos de la conquista española. Y sólo cuatro de las ocho *comedias*, tan aplaudidas por la nobleza indígena, impresionaron tanto *por lo costoso de sus tramoyas, propiedad de trajes y novedad de historias, sino también por la elegancia del verso mixto del idioma castellano con el indiano*. Se escenificó el origen de los incas, los triunfos de Huayna Capac, la tragedia de Cusi Huascar, duodécimo Inca del Perú, con la ceremonia de su coronación y, finalmente,

> *la ruina del imperio inga: representándose la entrada de los españoles al Perú; prisión injusta que hicieron de Atahuallpa, 13° inga de esta monarquía; los presagios y admirables señales que en el cielo y aire se vieron antes que le quitasen la vida; tiranías y lástimas que ejecutaron los españoles en los indios; la máquina de oro y plata que ofreció porque no le quitasen la vida, y muerte que le dieron en Cajamarca* [115].



▶ Fig. 26. Decapitación de Atahualpa. *Nueva coronica y buen gobierno.* Guaman Poma de Ayala, ca. 1615. Biblioteca Real de Copenhague. Dinamarca.

No deja de ser significativo que según Garcilaso de la Vega el 6 de junio de 1555, es decir en el mismo año que se realizaron las fiestas en Potosí mencionadas por Arzáns de Orsúa y Vela, el jefe de los cañaris don Francisco Chillchi desafiara a la nobleza inca durante las celebraciones del *Corpus Christi.* En plenas fiestas públicas, ataviado como jefe guerrero, el cañari escaló un tabladillo frente a la plaza del Cusco y, cerca del altar efímero donde estaba expuesto el Santísimo, señaló los cuatro lienzos que traía consigo exclamando:

Estas cuatro pinturas de mis andas son cuatro batallas de indios y españoles en las cuales me hallé al servicio de ellos [los españoles]. *Y no es mucho que tal día como hoy me honre yo con la hazaña que hize en servicio de los cristianos.*

Luego, levantando su *mano derecha mostró* [la réplica de] *una cabeça de indio contrahecha, assida por los cabellos.* El agravio causó indignación y escándalo entre la nobleza cusqueña. Un Inca anciano tomó la palabra e increpó al cañari que en *lugar de solenizar la fiesta viene con esta cabeça a recordar cosas passadas, que estavan muy bien olvidadas*. A decir verdad, los sucesos no estaban olvidados. Incas y cañaris tenían la memoria histórica a flor de piel. Sucedía, empero, que ya para entonces la nobleza cusqueña había asimilado el discurso providencialista cristiano. Tan era así que, delante de las autoridades españolas y en defensa del catolicismo practicado por la nobleza indígena cusqueña, el propio Inca increpó al cañari preguntándole:

> *¿No sabes que dexamos de hazer guerra a los españoles y desamparamos el cerco, y nuestro príncipe se desterró voluntariamente y dexó su Imperio a los cristianos, viendo tantas y tan grandes maravillas como el* [dios] *Pachacámac hizo a favor y amparo de ellos?* [116].

Era el contexto profético de la conquista española lo que pudo convencer a la nobleza indígena que era posible hacer representaciones festivas de la injusta *Muerte de Atahualpa,* pues sin este elemento redentor la fría re-escenificación histórica de su captura y ejecución habría causado el mismo repudio que ver la cabeza decapitada de un soldado inca en manos de un cañari.

A finales del virreinato, los lienzos de galerías de incas –con o sin los retratos de emperadores españoles como sus sucesores directos– tenían indiscutiblemente un trasfondo jurídico y religioso que reivindicaba lealtades y privilegios políticos para la nobleza indígena [117]. Pero una inscripción en el ejemplar conservado en la colección J. Alex Ciurlizza arroja nuevas luces sobre esta iconografía política (fig. 27). Menciona una supuesta tradición oral prehispánica transmitida por vía de *quipus*, según la cual, desde tiempos del diluvio universal hasta la aparición del primer Inca, habían gobernado ciento cuarenta monarcas indígenas. La cronología es muy parecida a la lista de reyes consignada por el licenciado Fernando de Montesinos [118]. Pero sea cual fuere su significación numérica, si esta partía desde el diluvio de la Biblia era porque los incas –lejos de ser meros referentes históricos– ya estaban concebidos como los

protagonistas figurales de la Providencia Divina dentro de un drama profético protagonizado por los doce monarcas vaticinados por Huayna Capac y cuyo gobierno, según Garcilaso de la Vega, culminaría con la conquista española.

La estela del Inca Garcilaso: el Inca en la Batalla de Junín

Ya en la década de 1950, John Rowe en un artículo precursor titulado *El movimiento nacional inca del siglo XVIII*, destacó el papel central que jugó para la nobleza indígena la segunda edición de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso publicada en Madrid en 1723, bajo la dirección de don Andrés Gonzales de Barcia Carballido y Zúñiga (1673-1743). No era una reimpresión idéntica a la primera edición de 1607. Bajo el seudónimo de Gabriel de Cárdenas y Cano, don Andrés prologó el libro para advertirle al lector –entre otras cosas– que en la obra de *Gualtero Raleg* (Sir Walter Raleigh, 1552-1618), titulada *The discovery of the large, rich and beautiful Empire of Guiana* (1595), se mencionaba que en el antiguo Templo del Sol se había encontrado una vieja profecía según la cual el imperio de los *Ingas* sería restaurado por *Inglatierra* y liberado de la servidumbre de sus conquistadores. Por testigo de este vaticinio citaba a un tal Antonio de Berreo –en realidad Antonio de Berrio– quien fuera gobernador de la isla de la Trinidad. Con esta profecía y relación de su viaje, Raleigh había pretendido convencer a la reina Isabel de Inglaterra –potencia enemiga de España durante todo el siglo XVIII– que conquistara la opulenta ciudad imperial de Manoa, afamada por los españoles como *El Dorado*. Según el pirata inglés, allí se había refugiado, acompañado de mil orejones cusqueños, uno de los hijos menores del Inca Huayna Capac, tras presenciar la muerte de su hermano Huascar y la ejecución de Atahualpa por los españoles. La profecía incluida en la obra de Garcilaso estaba en latín, pero la nobleza indígena –educada por los jesuitas– rápidamente asimiló su explosivo mensaje político, que *les cayó*, por utilizar la expresión de Rowe, *como un rayo del Cielo*. Las repercusiones explican por qué en 1782, después de la rebelión de Tupac Amaru II, el rey de España mandó comprar a costo de su Real Hacienda todos los ejemplares llegados al Nuevo Mundo [119].

La campaña iconoclasta de 1781, a cargo del visitador general Joseph Antonio de Areche, tuvo por propósito destruir y suprimir todo vestigio artístico o cultural que evocara la memoria de los incas. Esto incluía destruir desde el retrato del Inca Felipe Tupac Amaru I –quien encabezó la guerra de resistencia contra España en 1572–, que en pleno siglo XVIII seguía decorando el refectorio del Colegio jesuita de Indios Nobles de San Francisco de Borja, hasta sacar de circulación la literatura profética popular con sus *fantásticos vaticinios* [120]. Llevar esto a cabo no era tarea sencilla. Durante el régimen borbónico los ideales religiosos de la nobleza indígena no pretendían hacerlos volver al tiempo de los incas y las idolatrías precristianas. Más bien, identificaban el retorno del Inca con el inicio de una edad dorada en la que ellos recuperarían los antiguos privilegios y derechos que habían gozado en la época de los Austrias [121]. Por otro lado, a finales del siglo XVI, al entroncarse la dinastía inca con la dinastía jesuita mediante el publicitado matrimonio de Martín de Loyola con la ñusta Beatriz Clara Coya, la Compañía de Jesús introdujo en el imaginario andino peligrosas estrategias transculturadoras de legitimación simbólica y sincretismo religioso que serían prohibidas durante el régimen borbónico. En 1610 se realizaron en el Cusco, por un periodo de 25 días, las fiestas por la beatificación de San Ignacio de Loyola. Para expresar su regocijo, los indios de la parroquia de Santiago mudaron *a lo divino* sus antiguas canciones militares relativas al plumaje negro del mítico corequenque, la falcónida real de los incas, para exaltar el hábito negro de los jesui-

▶ Fig. 27. Dinastía de los incas. S. XVIII (finales). Colección J. Alex Ciurlizza. Lima.

EFIGIES DLOS INGAS O REYES
del Perú con su Origen y Series Algunos Historiadores
ponen, antes de estos Señores Ingas quatro Edades, en que
Florecieron quatro Famosos Capitanes el 1.º Huari Vi-
racocha Runa Casado con Mama Huarmi: el 2.º Hu-
ari Runa casado con Mama Pucullo el 3.º Purun
Runa casado con Mama Sisac: el 4.º Auca Runa
casado con Mama Panchiri Sisac. Otros cuentan
por sus nombres, desde el Diluvio, hasta el primer
Ynga, ciento y quatro Reyes, por noticia de sus
Quipos, o anales, escritos, o Formados con nudos en
hilos de varios colores. Vno de ellos de mejor neto
por su grandeza, y asañas aseguran que fue APO
Guarachi antesedente e independiente de los In-
gas Dominó desde el desaguadero hasta charcas
tuvo su Palacio en Hatunquillajas.
COMENZO ESTE GRAN IM-
perio de los Ingas por MANCO CAPAC
Inga ó Monarca 1.º del Perú: el qual por Ficcion
de su Madre fue tenido por hijo del Sol, y de la Cue-
va Pacaricambo con que fue aclamado por
Rey en toda la Region del Cuzco, Ciudad,
y Corte que fundó, o acrecentó a los 14 años de su
edad se casó con su Hermana, ignorante o sabedor
del parentesco. Puso Ley para mayor seguridad de la
Real estirpe que sus Descendientes se casacen con la
hermana mayor. Edificó en el Cuzco el primer Tem-
plo al Sol. No tuvo guerras fue llamado el savio.
Las Reales Insignias, y traje fueron almoslo que representan los
Ymagenes de cuerpo entero. La Muger principal o Reina
se llamava Coya a distincion de otras menos principales
llamadas pallas. La edad de los Ingas segun sus anales
fue tan larga como se nota en cada uno de ellos.
MAMA HUACO I. COYA O REYNA HERMANA
y Muger de Manco Capac Inga o Rey 1.º del Peru.
ANCO CAPAC INGA I.º DEL PERU
LLOQUI IUPANGUI INGA III
MAITA CAPAC INGA IV
CAPAC IUPANGUI INGA V
LAHUAR HUACCAC INGA VII
BIRACOCHA INGA VIII
PACHACUTIC INGA IX
TUPACUSI HUASCAR INGA XIII
27

tas. Los indios de la parroquia del Hospital mudaron en loor del santo las antiguas danzas y música que se había tocado para el Inca Huayna Capac, y la cofradía de Jesús, operativa en la iglesia de los jesuitas, sacó al Niño Jesús en andas ataviado *en habito de Inga* [122]. El dato, encontrado en el Archivo General de Indias [123], es crucial pues ya a finales del siglo XVII durante las fiestas al apóstol Santiago, se hizo frecuente vestir como incas a las efigies del Niño Jesús en las iglesias del sur andino. La turbadora carga político-cultural identitaria y la confusión intencional de la imagen del Inca con la del Mesías, fueron motivos suficientes para que el obispo Manuel de Mollinedo entre 1687-1689 persiguiera y prohibiera dichas imágenes en la *Visita* que realizó a su diócesis del Cusco [124]. A todas luces, lo que para unos era Jesús vestido de Inca, para otros era el Inca ataviado como Mesías. Un rarísimo ejemplar del siglo XVIII –que sobrevivió a la minuciosa destrucción de retratos de indios nobles cusqueños emprendida por Antonio de Areche– representa una escultura de vestir del Niño Inca sobre el altar de una iglesia sur andina. Porta la *mascaypacha* real con un torreón heráldico sobre la cabeza, alusivo a la fortaleza de Sacsayhuaman. Calza sandalias que simulan cabezas de leones a la usanza de la nobleza indígena cusqueña de finales del XVII, y sostiene, en una mano, el orbe (fig. 1).

Unificando causas comunes que hermanaban a la nobleza criolla con la nobleza indígena, los insurgentes que encabezaron varios levantamientos armados indígenas entre 1750 y 1783, justificaban sus revueltas arguyendo que Santa Rosa de Lima había señalado fechas históricas concretas para el retorno del Inca católico redentor [125]. La afinidad de los indios con Santa Rosa no era fortuita. En Lima, el indígena visionario chiclayano Nicolás Ayllón (1632-1677) –a quien se le abre un proceso de beatificación y cuya fama llega hasta una parroquia indígena de Tlaxcala, en Nueva España–, profetiza la beatificación de esta primera santa americana tras verla en el Cielo luciendo sus emblemas mesiánicos y criollistas en cada mano: a Lima sobre el ancla de salvación y al Niño de los Desposorios místicos dentro de una guirnalda de flores y olivas alusiva a los nombres de sus padres, don Gaspar Flores e Isabel Oliva [126]. Cuando en la ciudad de Arequipa se fundó el convento de Santa Rosa de Lima (1747), el Cabildo de la ciudad *representaba a los veinticuatro coronados ancianos del Apocalipsis* que *adoraban y rendían sus coronas a la* deidad o sol sacramentado, cuyo trono estaba circundado por un misterioso arco iris, símbolo de la virgen indiana y *en cuya diafanidad retrató el Sol de Cristo sus perfecciones, Arco Iris, que apareciéndose en la negra noche de la gentilidad americana, se ilustraron los montes de luz. Arco Iris Símbolo de la castidad por las semejanzas de Esmeralda, Arco Iris compuesto de tres colores, como la Rosa, de cándido purpúreo y verde, y al fin Arco Iris Santa Rosa en este día, dando con su instituto nuevo ser y hermosura a otras Rosas* [...]. La santa limeña encarnaba la alianza de Dios con la nueva humanidad indiana ya restaurada de sus idolatrías gentílicas. El octavario de sus fiestas fue celebrado como si cada día fuese una nueva *Aurora* de la Creación (una semana cósmica), dejándose para el final –para la octava *Aurora*– las fiestas organizadas por la nobleza indígena pues el descubrimiento del Nuevo Mundo también había acontecido al final de la historia [127]. Tres lienzos arequipeños dieciochescos recogen este tema tomado del libro del Apocalipsis. Dos se encuentran en el convento de la Merced, el tercero en la Casa del Morál. Están basados en las estampas de Juan Jáuregui (m.1641) que Luis Alcázar publica en su *Vestigatio arcani sensus in Apocalipsi* (Amberes, 1614). El imaginario visionario y simbólico de San Juan Evangelista ponía en evidencia que sus verdaderos sentidos políticos y religiosos debían ser interpretados alegóricamente (fig. 28).

Hacia 1750, un magistral manifiesto profético reivindicatorio indígena, el *Planctus Indorum christianorum in America Peruntina* atribuido al lego mestizo fray Calixto

▲ Fig. 28. El Trono Divino rodeado por los veinticuatro ancianos de Israel. S. XVIII. Convento de la Merced. Cusco.

de San José Tupac Inca, menciona a Santa Rosa como el modelo *par excellence* de la santidad mestiza americana, y denuncia la injusta marginación y maltrato al que los indios eran sometidos [128]. Citado en los panfletos revolucionarios del siglo XVIII como *El llanto de los indios*, el *Planctus* y la segunda edición de los *Comentarios reales* de Garcilaso inspiraron la conspiración fracasada de Gabriel Aguilar en el Cusco (1805). Aguilar afirmaba ser mestizo de sangre real –descendiente del Inca Huascar– y aduciendo haber tenido visiones simbólicas y sueños proféticos, intentó coronarse Inca y legitimar su rebelión contra la tiranía española [129]. De alguna manera, esta tradición indígena-criollista culminó el 14 de setiembre de 1816, cuando el Congreso de Tucumán resolvió declarar a Santa Rosa de Lima patrona de la Independencia americana, previa confirmación del sumo pontífice. El rey Fernando VII –mediante su embajador español ante la Santa Sede, el señor Vargas Laguna– intentó impedir infructuosamente que los rebeldes patriotas enfrentaran a la primera santa americana con la monarquía hispana que había traído el Evangelio al Nuevo Mundo [130]. No deja de ser significativo que, concluida la Independencia del Perú, el presidente Ramón Castilla dirigiera una carta al general José de San Martín, fechada el 26 de mayo de 1849, para solicitarle que devolviera a la nación peruana lo que en su momento se llevó como los *trofeos* de guerra más preciados y simbólicos, del virreinato y la Independencia americana. Es decir, el pendón de Pizarro y un expediente del proceso de beatificación de Santa Rosa de Lima [131].

Si bien la historiografía tradicional describe la Independencia como un punto de quiebre con la sociedad que la antecedió, la historia es un proceso continuo y los imaginarios sociales no nacen ni mueren al mismo ritmo que cambian los regímenes políticos. El pasaje dramático de un paradigma cultural a otro suele producirse como nuevos modos de percepción que replantean viejas creencias a la luz de nuevas premisas. Las batallas victoriosas de Junín (6 de agosto, 1824) y de Ayacucho (9 de diciembre, 1824) definitivamente cambiaron el curso de la historia americana. Con Junín, como el predicador Francisco María González señalaba en la iglesia de Chuquisaca en 1827 durante el tercer aniversario de esta batalla, *se fijó una nueva era* de la que nació, entre otros bienes, la República Independiente de Bolivia [132]. Pero las drásticas transformaciones paradigmáticas producidas por estas victorias militares, requirieron adaptar el lenguaje alegórico de la Biblia a las cambiantes circunstancias.

Es particularmente ilustrativa, en este sentido, la *Carta Pastoral sobre el nuevo Estado del Perú* que publicara el obispo agustino del Cusco fray José Calixto de Orihuela el 19 de marzo de 1825, es decir, tan sólo unos meses antes de que recibiera al libertador Simón Bolívar en el atrio de la Catedral. La rareza del impreso, la alta jerarquía y el tenor profético de su autor, ameritan que revisemos rápidamente los razonamientos que esgrime para explicar los acontecimientos históricos. También arroja luz sobre la polémica epistolar del mes de octubre de ese mismo año entre el obispo Orihuela y el general Agustín Gamarra quien habría intentado acusar falsamente a dicho prelado, y a miembros conservadores de su clero secular y regular, de sedición y traición a la Patria, tendiéndole una trampa *a fin que yo sea la primera presa de la red*, sea *increpado legalmente a culpados que no conozco: o dándome por factor y cómplice de unos criminales horrendos, aunque supuestos, si nada hago*. Como parte de su estrategia de defensa, Orihuela publica las cartas de Gamarra y las suyas para ejercer *la libertad de imprenta* y que *sepa el mundo entero mi odio al crimen y mi disposición para castigarlo* [133]. Recordemos que fue el prefecto Gamarra uno de los *siete patriotas* que en 1825 logró que la Corte Suprema declarara ilegal y anulara las elecciones en Tinta y Sicuani (Cusco) ganadas por curas monarquistas, alegando que los diputados elegidos eran enemigos de la Independencia que fomentarían la guerra civil y la anarquía [134].

Orihuela empieza su sermón de inicios de 1825 destacando que tras un largo periodo de prudente espera y silencio, retomaba su labor de predicador:

> *Tiempo es ya, amados Diocesanos míos, de que os hable algo sobre el gran suceso que nos ha tenido pasmados* [...] *sobre la actual suerte* [...] *en que se halla nuestro Perú desde el 9 de Diciembre, del año pasado a consecuencia de las deliberaciones del Señor* [Jesucristo] *en los Campos de Junín, el 6 de Agosto, de dicho año, y de Ayacucho, el 9 citado. Eran tales y tantas las ventajas y proporciones en que abundaba el anterior gobierno, que estas victorias militares lo habían dejado enmudecido.*

Pero ya era hora de celebrar los designios irreversibles de Dios, entre los cuales estaba el de la constitución de un Perú libre e independiente. En estas dos batallas –decía– se habían oído las mismas palabras que escuchó el rey Nabucodonosor en una célebre visión en la que un ángel vigilante bajó del Cielo con su *espada matadora y exterminadora* y, frente a un árbol en medio de la tierra, cuya cima tocaba los cielos, gritó en alta voz: *Abatid el árbol y cortad sus ramas y diseminad los frutos* [...] *pero dejad en la tierra el tronco con sus raíces y atadle con cadenas de hierro y de bronce* [...] [135]. El sentido literal de esta visión aludía al fin del reinado de Nabucodonosor, tal como el propio profeta

▲ Fig. 29. Escudo alegórico en loa a Simón Bolívar. Santiago Juárez. 1825. Museo Regional. Cusco.

Daniel se lo comunicó al rey. El tronco del árbol perdurable, atado con cadenas de hierro y bronce, era el reino de Dios en la tierra. En un sentido alegórico, empero, este pasaje bíblico anunciaba los prodigiosos sucesos acontecidos en el Perú [136]. El obispo Orihuela –un destacado defensor de la monarquía hispana– les explicaba a sus feligreses las razones de su cambio de actitud política: *Yo estoy muy distante de equivocar con* [el rey] *Baltasar* [hijo de Nabucodonosor], *al Señor Don Fernando 7º a quien debo entre otros beneficios, la Dignidad que no merezco: y a quien sin nada de eso, miré, acaté y reverencié, por Lugarteniente del mismo Dios, mientras de hecho no lo destronó el Altísimo, en la Región en que estoy* [137]. Pero España estaba pagando por sus gravísimos pecados. Durante las guerras de Independencia, los generales, jefes y oficiales realistas habían vejado, azotado y fusilado a sacerdotes americanos. Ante la menor falta de leña para sus fogatas, habían mostrado la perversa afición de arrojar imágenes sagradas al fuego, sobre todo las efigies de la Virgen. Y con blasfema soberbia habían asegurado que España ganaría la guerra con o sin la voluntad de Dios. Cuando el rey Baltasar, hijo de Nabucodonosor, profanó en una gran cena los vasos de oro del Templo de Salomón, apareció una mano prodigiosa que escribió sobre la pared el anuncio del fin de su imperio. Ahora Dios, con el triunfo de Junín, escribía un nuevo mensaje según el cual Simón Bolívar se desempeñaría como un *Christo de Dios* [138].

Orihuela les pide a sus feligreses que revisen los capítulos 50 y 51 de Jeremías y los capítulos 45 y 46 de Isaías: *Ruegoos que no los dejéis de leer, pues la Escritura Santa está ya felizmente en lengua vulgar, y con notas para consuelo de los que ignoran la latina.* Si prestaban atención, Bolívar era aquella *ave de presa* que según la Biblia vendría de *tierras muy remotas.* En Junín había caído sobre el ejército realista haciendo a sus soldados correr como venados. En estos capítulos había *tanto, tan propio y tan detallado sobre los acaecimientos ejecutados desde el 6 de Agosto hasta el 9 de Diciembre,* que Orihuela les ruega a sus lectores –en su calidad de Pastor espiritual [139]– que utilicen el método de lectura figural o alegórico de las Sagradas Escrituras:

> *Leedlos pues, os ruego otra vez* [...] *con la sola clave adoptada rato há: de entender bajo el nombre de Caldea ó Babilonia, a la España descatolizada, antes dominante y opresora: y bajo el de hijos de Israel y de Judá, a todos los que de América estaban sojuzgados y oprimidos* [140].

Una pintura del cusqueño Santiago Juárez, fechada el 5 de julio de 1825 y dedicada *Al Libertador del Perú Don Simón Bolívar*, prolonga la tradición virreinal de inventar divisas heráldicas. Representa el escudo apoteósico de Bolívar, armado con figuras alegóricas que, tras las batallas de Junín y Ayacucho, lo convertían en el restaurador de los símbolos imperiales incas (fig. 29). La leyenda en el cuadro, firmada por Juan Bautista Subyaga –coronel prefecto del Cusco–, reza:

> *Dice la fama Señor;/ Que hay muy pocos clarines,/ Para anunciar tu nombre,/ A los pueblos del mundo./ Dice la gloria Señor:/ Que en el Olimpo/ Solo hay lugar para Vos, /Porque eres casi Dios./ Bolívar pronuncian todos,/ Los idiomas regocijados,/ I todo el mundo con tu nombre,/ Canta loas a la Libertad./ Que diste en Junín,/ Consolidaste en Ayacucho./ Te ofresco este Escudo,/ Para Patria tan grande,/ Que contigo agiganta./ En él, está su historia,/ Sus padres de Libertad,/ Sus inmarcesibles laureles./ I al centro como eje,/ Vuestra efigie Señor./ Para recuerdo eterno,/De tu grata visita,/ A esta tierra gloriosa,/ Que ciñe tu frente,/ De vencedor infatigable,/ Con corona de oro y laureles.*

La figura central de Bolívar está dentro de una corona de laureles. Se encuentra rodeada por seis círculos más pequeños con los retratos en miniatura de Gamarra, Sucre, Lara, Miller, Córdoba y La Mar. Bajo el libertador están alegorizadas las batallas de

Junín y Ayacucho: hay dos leones iberos caídos, atacados desde lo alto por dos aves de rapiña que hacen pensar en los pasajes bíblicos mencionados por el obispo Orihuela. En la cima de un *usnu* inca, alusivo a Sacsayhuaman, el libertador parece haber levantado su casa iluminada por el sol. Y en un primer plano se ve a Manco Capac y a Mama Ocllo. La corona central de laureles sobre el retrato de Bolívar ahonda el simbolismo inca. Un puma bajo el arco iris de los incas lleva las banderas de un Tahuantinsuyo restaurado. Tras aquel se divisan los altos nevados de los Andes. En la parte superior del cuadro, la Justicia y la Libertad sostienen entre ambas el gorro frigio de la Revolución Francesa. A sus pies yacen acumuladas las guirnaldas de laureles ganadas por el ejército patriota en pro de la Independencia, entre las cuales figura la cruz del Condorcunca alusiva a la batalla de Ayacucho. Bajo estas hay un curioso emblema del árbol plantado en la cima de una montaña, sostenido por dos brazos. Sobre los lambrequines laterales, dos tenantes con clarines representan a la Fama. De los bordes del escudo penden máscaras doradas, fusiles, macanas incas, lanzas y dardos. En la parte baja, sostenidas por cañones, tambores y cornetas, están las cinco banderas de las repúblicas liberadas por Bolívar [141].

30

Hay que recordar que a fines del virreinato –entre 1821 y 1824– el virrey don José de la Serna mudó la capital del mismo a la ciudad del Cusco para convertir a la antigua capital de los incas en el último baluarte de resistencia española. Esto permitió, entre otras cosas, que los patriotas criollos se apropiaran del imaginario inca como parte de su discurso reivindicador. Es sintomático, desde este punto de vista, que después de la victoriosa campaña de Junín –en la proclama del 18 de setiembre de 1824– el propio Bolívar anunciara su llegada a la ciudad del Cusco *cuna del imperio peruano* para asegurar que *el Cusco tendrá en el primer día de su libertad, mas placer y mas gloria que bajo el dorado reino de sus incas* [142]. El general en jefe del ejército unido, Antonio de Sucre dio inicio a la batalla de Ayacucho con la siguiente proclama:

> [...] *soldados peruanos* [...] *A estos es preciso que los destrocéis con vuestro valor, como que sois los descendientes del antiguo imperio de los incas que destruyeran usurpadoramente. Este noble orgullo, y la santa libertad de millones de vuestros hermanos es el sistema de los héroes de la tierra de Manco Capac: Esta es vuestra causa* [...] [143]

Según las *Memorias del General Miller*, traducidas al español y publicadas en Londres en 1829, en el mes de diciembre de 1824 –antes que arribara Bolívar al Cusco– destacados generales y otros oficiales del ejército patriota llegaron a la antigua capital de los incas, que los agasajó con numerosas *fiestas, regocijos y convites*. Miller recordaba, con especial nitidez, *la gran comida* celebrada en su honor y para l*os generales peruanos La Mar y Gamarra* en el seminario de San Antonio Abad, antigua casa de estudios cusqueña para indios y mestizos. Relataba que:

> *al proponer*[se] *un brindis* [por su salud], *lo anunciaron haciendo una aplicación atenta y obsequiosa, procurando probar que su llegada a la antigua capital de los Incas realizaba en parte una antigua tradición de la profecía recordada por el Inca Garcilaso de la Vega, nacido en Cusco ocho años después de la conquista; así como por Calancha, autor de las crónicas de San Agustín, y por Herrera en sus Décadas: Declaro ante Dios, que me aseguró Don Antonio de Berreo, así como otras personas a quienes conocí, que entre otras profecías conservadas en el templo principal* [del sol] *que hablaban de la destrucción del imperio, había una que aseguraba de que en lo venidero de los incas, ó emperadores, ó reyes del Perú, serían restablecidos en su trono por una cierta gente que vendría de un país llamado Inclaterra.*

▲ Fig. 30. El Inca en la batalla de Junín. Anónimo, ca. 1821-1825. Colección particular. Lima.

▶ Fig. 31. Alegoría de la Felicidad Pública. *Iconología*. Cesare Ripa. 1593.

Miller le da vigencia a la profecía permitiéndose *una pequeña digresión* –para el análisis y verificación de los *anticuarios*– relativa a los *fabulosos orígenes de los hijos del sol.* Ochocientos años atrás, un inglés de raza blanca había naufragado en las costas del Perú. Salvado y adoptado por un cacique indígena, se casó con una de sus hijas, ciega de nacimiento, a la que le dio dos hijos rubios, instruyéndolos en algunos *rudimentos de agricultura, arquitectura y otras artes sencillas.* Al morir el inglés, el cacique se llevó a sus nietos al lago Titicaca y por medio de engaños logró que los indios de allí creyeran que estos eran los hijos del Sol. Según Miller, los *etimologistas Quichuanos* contaban que

> *al preguntar*[le] *el cacique al náufrago quién era, éste contestó "Englishman". Esta palabra fue pronunciada en la lengua Quichua Ingasman, a la cual añadieron Cocopac (hermosísimo), palabras que unidas formarían Ingasmancocopac, que dicen los Peruanos es de donde deriva Inca Manco-Capac, nombre del fundador de la raza de los Inca* [144].

Una alegoría anónima pintada en el estilo neoclásico demuestra la influencia de Garcilaso a inicios de la República. El número 28 pintado en letras prominentes permite deducir la función original del lienzo (fig. 30). Debió tratarse del anuncio o señal de alguna casa comercial de Lima. La figura alegórica de la mujer sedente portando el caduceo alado de Hermes y la cornucopia de la abundancia representa a la Felicidad Pública y proviene de la *Iconología* de Cesare Ripa (fig. 31). A su lado, una vicuña erguida rompe las cadenas de la esclavitud y pisotea a un león sangrante, traspasado por flechas. Se trata de una temprana alegoría de la Independencia del Perú estandarizada y difundida en ta-

31

32

llas de piedra de Huamanga (fig. 32). El león representa a España y la vicuña al Perú [145], motivo por el cual esta fue incorporada al escudo nacional por el Congreso Constituyente en febrero de 1825 [146]. La pintura –a todas luces– alegoriza la batalla de Junín: la faja de la vicuña, al igual que las banderas que ostenta el barco a vapor, son bicolores, blanco, rojo, blanco. Es decir, tienen los colores concedidos a los vencedores de la batalla de Junín en el año de 1828 [147]. En 1829 el propio Bolívar manifestaba: *nadie me podría quitar la honra de haber humillado al León de Castilla desde el Orinoco hasta Potosí* [148]. Para descifrar la alegoría se hace obligatorio explicar la enigmática presencia del Inca con faldellín, corona de plumas y carcaj a la espalda, en el campo de batalla. En una mano, sostiene una flecha con la que ha herido mortalmente al león ibero. En la otra, porta una lanza de la que pende el gorro frigio de la Revolución Francesa. Tras él, el sol naciente ilumina las calaveras, ruedas y cañones rotos de su victoria militar. Se trata, podemos corroborarlo, del Inca Huayna Capac, pues el lienzo es una interpretación simbólica del poema épico más célebre de la Independencia americana: *La Victoria de Junín. Canto a Bolívar* del poeta neoclásico José Joaquín Olmedo (1780-1847). Este fue publicado en Londres y París en 1826, un año después que Olmedo fuera nombrado ministro plenipotenciario del Perú en Inglaterra y Francia. En su *Canto a Bolívar*, Olmedo no sólo describe al *león de España* que *ruge atroz* [y] *rayos respira, mortandad y estrago* [...], *y en cada huella deja de negra sangre un hondo lago* [149]. Habla también de la *magnánima Inglaterra* [que] *ha sido la primera de las naciones europeas que ha reconocido los nuevos Estados Americanos* [150]: *con el tridente abriendo la carrera la Reina de los mares, la primera* [151]. Las relaciones comerciales entre Inglaterra y Perú explican el barco a vapor introducido por la *Pacific Steam Navigation Company* a inicios de 1840. Parte central del poema son los 379 versos dedicados a la aparición de Huayna Capac en la batalla de Junín, el mismo Inca que según Garcilaso había profetizado la llegada de un orden político superior:

> *Cuando improviso venerada Sombra,/ en faz serena y ademán augusto,/ entre cándidas nubes se levanta:/ del hombro izquierdo nebuloso manto/ pende, y su diestra aéreo cetro rige* [...] */ y nieblas figuran en su planta/ penacho, arco, carcaj, flechas y escudo;/* [...]. *Miró a Junin* [...] *"Hijos –decía–/ generación del sol afortunada,/que con placer yo puedo llamar mía,/ yo soy Huayna Capac, soy el postrero/ del vástago sagrado;/dichoso rey, mas padre desgraciado* [152].

Bolívar es para Olmedo el vengador y el sucesor de los incas: *Esta es la hora feliz. Desde aquí empieza/ la nueva edad al Inca prometida/ de libertad, de paz y de grandeza* [153]. En la lujosa edición londinense de *La victoria de Junín* de 1826 incluso hay una lámina donde se representa la aparición y el oráculo del Inca en las nubes. En la edición parisina del mismo año también están personificadas las provincias liberadas como indios con altos tocados de plumas, ante un busto de Bolívar coronado por la Fama [154]. Un temprano retrato grabado de Bolívar, basado en un dibujo de M. N. Bate hecho en Londres en 1819, sirvió de base para pintar la imagen republicana del Inca que nos ocupa. En la parte inferior, dentro de una suerte de medallón, se muestra a una indígena con torso desnudo reclinada sobre una roca. De la punta de su lanza pende el gorro frigio de la

▲ Fig. 32. Vicuña pisando al león de Castilla en piedra de Huamanga policromada, ca. 1825. Colección particular. Lima.

▶ Fig. 33. Representación alegórica de América (detalle). Retrato grabado de Simón Bolívar. 1819.

Revolución francesa. Tras ella, se ve un barco inglés de velas surcando los mares (fig. 33). Se trata de una alegoría de América que serviría de prototipo para diversas variantes iconográficas. El 11 de agosto de 1825, en la Asamblea Constituyente del Alto Perú, en Chuquisaca, se acuerda que

> *se mandará construir una gran lámina de oro, en cuyo centro se vea una hermosa joven indígena, símbolo de América, sentada sobre los despojos de un león, y bajo de un pabellón formado de los estandartes de todos los estados del continente. Esta joven estará abrazando con la diestra, al Libertador y con la siniestra al gran Mariscal de Ayacucho, y estos dos héroes se verán en actitud de decorarla con la gorra de la libertad y pisando grillos y cadenas desplazadas* [155].

Por la célebre contienda epistolar entre el héroe y el poeta, es evidente que reconociendo sus altos valores literarios, Bolívar no quedó satisfecho con *La victoria de Junín*:

> *El plan del poema* –le advirtió a Olmedo– *aunque en realidad es bueno, tiene un defecto capital en su diseño. Ud. ha trazado un cuadro muy pequeño para un coloso, que ocupa todo el ámbito y cubre con su sombra a los demás personajes. El Inca Huayna-Capac parece que es el asunto del poema: él es el genio, él es la sabiduría, él es héroe en fin* [...]*También me permitirá Ud. que le observe que este genio Inca, que debiera ser mas leve que el éter, pues que viene del cielo, se muestra un poco hablador y embrollón, lo que no le han perdonado los poetas al buen Enrique en su arenga a la reina Isabel* [...] [156].

Olmedo le responde a Bolívar con generosa complacencia y le explica que si bien su canto era a Junín, este habría quedado *defectuoso, manco, incompleto sin anunciar la segunda victoria, que fue* [la] *decisiva* [157]. Es muy probable, además, que el poema de Olmedo incluso turbara a Bolívar. La razón más evidente es que este no participó en la batalla de Ayacucho. Tampoco era afín a los modelos políticos y económicos tradicionales andinos. Durante su estancia en Cusco disolvió por decreto supremo a la llamada comunidad indígena para que la propiedad fuese individual y no colectiva, y suprimió los cacicazgos indígenas y los títulos nobiliarios hereditarios arguyendo que *la Constitución de la República no conoce desigualdad entre los ciudadanos* [158]. Olmedo, por otro lado, había sido un fiel servidor de la corona española. En su poema *El árbol* (1808) pide *vengar la afrenta de Dios, del rey y de la patria santa* contra las huestes del tiránico Napoleón que había invadido la península ibérica, y muchas de sus metáforas y expresiones utilizadas a favor de la monarquía hispana las adaptará después a su canto a Bolívar [159]. Incluso las caricaturas y grabados alegóricos políticos hispanos de tiempos de la Independencia española –tiempos en que se enfrentaron los españoles patriotas a los españoles afrancesados que juraron fidelidad al rey José Bonaparte– simbolizaban a España como un león atacado por el águila imperial francesa de Napoleón, que intentaba robarle la corona.

33

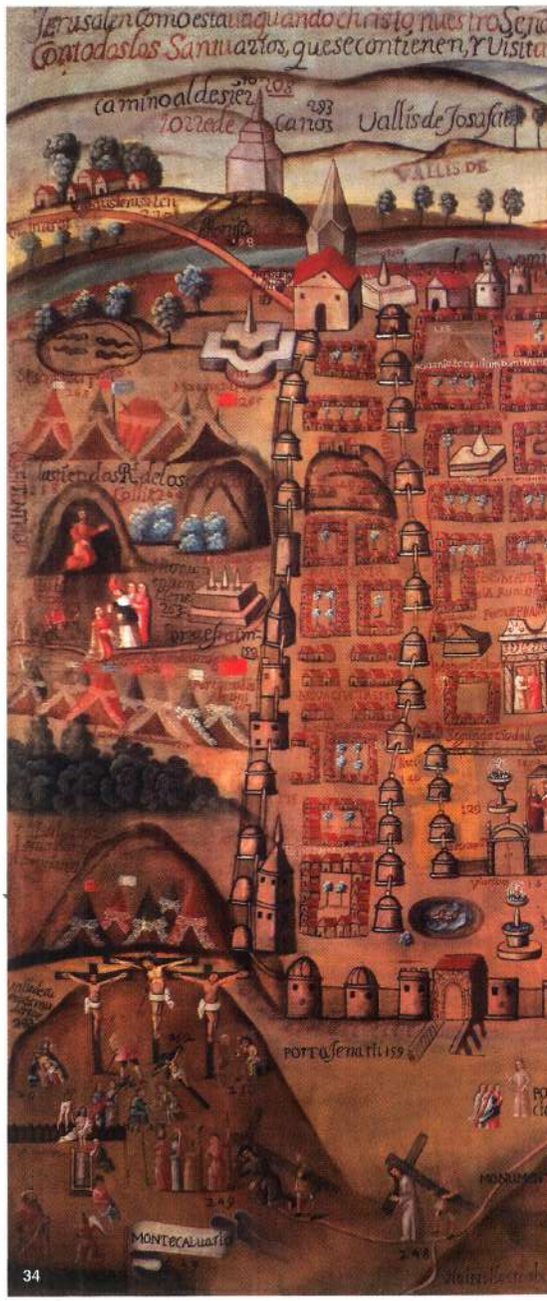
Según Aurelio Espinosa Pólit S. J., Bolívar hizo bien en no perdonarle a Olmedo que contaminara su poema con una gravísima incongruencia histórica:

> *Admitamos* –decía– *que el artificio de la aparición del Inca, sobre ser artificial y carente de interés intrínseco, pues nadie toma en serio semejantes apariciones, entraña, además, una falsedad ontológica, con la cual no se compadece la belleza perfecta. El Inca considera a los americanos que luchan con los españoles, como a vengadores de los indios conquistados, siendo así que los tales vengadores eran en su mayoría de raza y sangre tan española como los mismos españoles y no tuvieron en la Independencia la más remota cuenta con los Indios* [160].

Quizás Bolívar, efectivamente, no tomó en serio las profecías del Inca. Pero otros pensadores de la independencia, sí lo hicieron. Don Justo Apu Sahuaraura Inca en sus *Recuerdos de la monarquía peruana o bosquejo de la historia de los incas. Compendio breve de las principales noticias del Ynca Garcilaso* (1838), cita *in extenso* el vaticinio del Inca Huayna Capac escrito por Olmedo, como si con ello se diera cumplimiento a

> *la predicción, que encontraron los mismos Españoles en el templo de mi Padre el Sol: que pasados tres siglos, y un poco mas, volverían a ver mis hijos, y descendientes el Imperio restaurado a su antiguo ser, con la ayuda de un pueblo llamado Inglaterra, y entonces, los llantos se trocarán en gosos sempiternos, y el nombre del Ynca será admirado y deceado de las naciones vecinas* [...]. *Predicción fatal –exclamaba Sahuaraura– amenaza terrible para los tiranos, pero alegre y deceada para los hijos del Sol. Se cumplió el día 9 de diciembre de 1824 en la gloriosa jornada de Junin, y de Ayacucho en que el coloso Español fue derrivado* [...] *sale el mismo Ynca* [...] *y se presenta en el ayre* [...] *hijos les dicen en alta voz* [...] *ya podéis decir con noble orgullo* [las palabras proféticas de Macabeos 15: 33]: *no hemos tomado tierra ajena, ni de bienes ajenos nos hemos apoderado, sino de la heredad de nuestros padres, de la que sin justicia nuestros enemigos se habían adueñado* [161].

A inicios de la República, la cultura barroca sobrevive en los discursos proféticos de un noble indígena como Sahuaraura, y de un patriota criollo como Olmedo –ambos discípulos del providencialismo garcilacista– que, para anunciar e inaugurar la Independencia americana, requieren transformar al Inca en un profeta hebreo. Asimismo, la noción tardío virreinal de un Tahuantinsuyo restaurado sirvió de base para gestar un sentido identitario y civilizador común, que les permitió a Venezuela, Colombia, Argentina y Ecuador crear sus símbolos y banderas nacionales sobre la base de los colores proféticos del arco iris de Manco Capac [162]. Estos colores, después de todo, estuvieron presentes en la batalla de Junín en las primeras banderas patriotas colombianas y peruanas. Cantaba Olmedo: *los ordenados escuadrones/ que del iris reflejan los colores/ o la imagen del sol en sus pendones.* Gracias al arco iris, el sol recuperaba su antigua gloria.



34

▲ Fig. 34. Plano de Jerusalén. Anónimo. S. XVIII. Iglesia de Cayma. Arequipa.

Del carro alegórico al Adventus *o entrada triunfal a la ciudad*

Así como el barroco peruano hereda de la Edad Media europea la visión alegórico-providencialista de la historia que le permite anexar el pasado mítico de los incas a la Biblia, del Renacimiento Italiano recibe el deslumbrante ceremonial festivo y ritual, recuperado del mundo antiguo por los humanistas y artistas para revitalizar la vida cortesana de los Tudor, los Valois y los Habsburgos españoles. Con el Renacimiento aparecen los grandes teóricos sobre la ciudad ideal y las utopías, urbanas y sociales, a las que tras el Concilio de Trento, se suman los modelos de ciudades rituales y penitenciales de los teólogos contrarreformistas. A raíz de ello, se reformulan los ceremoniales imperiales en desbordantes y costosos espectáculos –con una grandeza jamás soñada por los antiguos griegos y romanos– que contribuyen notablemente a enriquecer el ya complejo lenguaje festivo de la Iglesia. En una franca conquista de los espacios urbanos, las fiestas reales o eclesiásticas se proponen ocupar sus plazas y barrios, para realizar allí sus ritos simbólicos de poder y afirmación. Las proclamas o exequias fúnebres del monarca, los nacimientos

y matrimonios reales, las beatificaciones y canonizaciones de los santos, las fiestas del *Corpus Christi*, las juras patronales, las entradas de reyes, virreyes o arzobispos a las ciudades, operan como poderosas fábricas de cultura simbólica que con arquitecturas y altares efímeros, arcos triunfales y procesiones de carros alegóricos, trascendentalizan el espacio físico y lo transfiguran –aunque provisionalmente– en urbes metafóricas e irreales: en una Atenas restaurada, en la Jerusalén Celestial, en la nueva Roma o en el *reino de Dios* sobre la tierra $_{163}$. Un enorme mapa virreinal de la ciudad de Jerusalén, utilizado probablemente con fines mnemotécnicos para los ejercicios espirituales de Semana Santa, muestra los lugares santos recorridos por Jesús. Sin embargo, mientras que la ciudad de Jerusalén era la capital de Judea, alegóricamente era una figura de la Iglesia, moralmente significaba el alma del fiel y analógicamente era la patria celestial $_{164}$ (fig. 34).

Uno de los temas predilectos del Renacimiento Italiano retomado por la cultura barroca es el de los triunfos alegóricos. Ya por los años de 1942 en *La cultura del Renacimiento en Italia*, Jacob Burckhardt menciona que en la *Divina Comedia* de

Dante (1265-1321), se encuentra una de las primeras descripciones de un *Triunfo* alegórico cristiano inspirado en la Antigüedad Clásica. En una visión, Dante contempla en el Cielo a su bella Beatriz alegorizando a la Fe católica, entronizada sobre un carro triunfal, más glorioso –según Dante– que el de Escipión El Africano o el del emperador Augusto. Tenía dos ruedas que representaban al Antiguo y al Nuevo Testamento, y estaba enganchado al cuello de un grifón, una mezcla de ave y cuadrúpedo que en los bestiarios medievales simbolizaba la doble naturaleza humana y divina de Cristo. La carroza venía acompañada de siete mujeres que danzaban junto a sus ruedas: eran las cuatro virtudes cardinales y las tres teologales. El cortejo que precedía a Beatriz lo integraban los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, los cuatro animales misteriosos de Ezequiel, San Lucas y San Pablo. Todos entonaban sus alabanzas repitiendo las palabras del *Cantar de los Cantares* [165].

Según Burckhardt este pasaje habría *estimulado en la práctica semejantes cortejos, cuya parte formal procede del antiguo triunfo de los emperadores romanos.* En la ya citada *Silva de varia lección* (1542), Pedro Mexía define el *triunfo* como *la manera de entrada y recibimiento* que Roma, siguiendo la tradición establecida por los cartagineses y los reyes de Egipto, tenía para darle la bienvenida a sus militares victoriosos que habían dado muerte a no menos de cinco mil enemigos en el campo de batalla [166]. Pero Burckhardt apunta a otra cosa. Deja en evidencia que la *Divina Comedia* no sólo proporcionó un imaginario festivo para las fiestas italianas tardío medievales, sino que cristianizó la noción del triunfo romano antes que apareciese el célebre poema *I Trionfi* de Francisco Petrarca (1303-1374) con el que se inicia el nuevo género poético e iconográfico del Renacimiento Italiano: a decir, el triunfo alegórico como la *apoteosis de una abstracción* [167]. Recordemos que Petrarca fue el gestor del movimiento humanista y el primero en calificar de *Edad Oscura* a la Edad Media europea, es decir, al periodo histórico intermedio entre el siglo XV y el antiguo imperio romano. Los seis triunfos sucesivos descritos por Petrarca –el del Amor, la Castidad, la Muerte, la Fama, el Tiempo y la Eternidad– popularizaron las representaciones pictóricas de carros triunfales con dioses paganos jalados por animales mitológicos [168]. Paradójicamente fue el austero reformador dominico italiano, Jerónimo Savonarola (1452-1498), el primero en apropiarse de este imaginario imperial pagano para describir en su *Triunfo de la Cruz* a la historia de la fe católica como una procesión triunfal. Basado en este poema, Tiziano hizo una composición grabada en madera mostrando a Cristo sentado sobre un carro triunfal, portando la cruz y los dos Testamentos, precedido por los patriarcas, profetas, apóstoles, predicadores, mártires y doctores de la Iglesia, seguidos por los emperadores, filósofos y herejes vencidos por el Hijo del Hombre [169].

Las pinturas barrocas de carros alegóricos que se encuentran en el virreinato peruano conservan aún el vocabulario simbólico del humanismo renacentista, pero llevan ya la huella inconfundible de la contrarreforma española. Para empezar, muchos de estos lienzos son tardíos, datan de finales del siglo XVII o XVIII. A diferencia de los carros triunfales petrarquistas con dioses paganos victoriosos, estos exaltan los triunfos de la Iglesia: el de la Eucaristía, la Inmaculada, la Fe, la Sagrada Familia, entre otros. El *Triunfo de la Eucaristía* en la iglesia de Guaqui (La Paz, Bolivia), pintado a inicios del siglo XVIII por Juan Ramos, va sobre la espalda de un dragón alado que es tirado por los cuatro evangelistas montados sobre animales simbólicos (fig. 35). Por lo que puede verse, estos serpentones andinos de enorme tamaño son idénticos a las tarascas que desfilaban por las calles de Madrid, *con el cuerpo cubierto de escamas, de horrible vientre, larga cola, patas cortas con garras como garfios, ojos espanto-*

▼ Fig. 35. Triunfo de la Eucaristía. Juan Ramos. S. XVIII. Iglesia de Guaqui. La Paz, Bolivia.

sos y fauces abiertas. Tal como lo sugiere Lope de Vega en su loa a *El Nombre de Jesús,* se trataba de máquinas procesionales con movimientos autónomos maniobrados desde su interior [170]. En la pintura, el carro triunfal está presidido por San Ignacio de Loyola que porta un estandarte con el monograma de Jesús. Los reyes Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II –todos con el Toisón de oro al pecho– cargan la custodia sobre sus hombros. Felipe V los preside espada en mano y figura como el defensor ortodoxo de la Sagrada Forma. A un lado del carro aparecen tres mujeres coronadas, vestidas de blanco, rojo y oro: son las virtudes teologales. Del otro están San Miguel Arcángel y la Virgen de la Candelaria que siguen la procesión desde las

nubes. Un rostro femenino bifronte sobre un barandal del carro triunfal alude a la Providencia Divina y, bajo este, las cuatro partes del mundo mueven las ruedas para simbolizar la universalidad de este culto mesiánico de la Casa de Austria española.

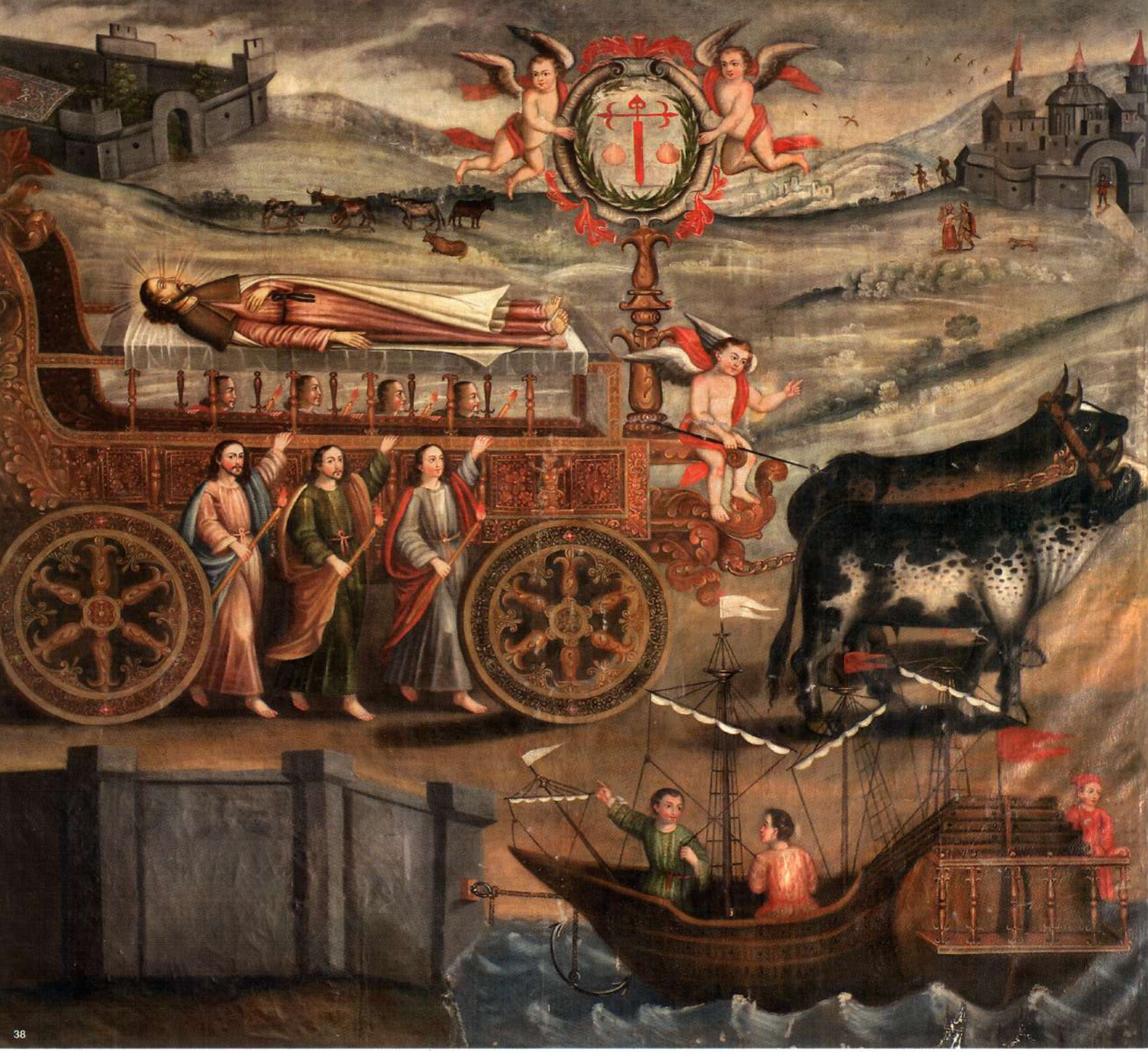
La serie de tapices dedicada al *Triunfo de la Eucaristía* (una buena parte de ella perdida), tejida en el taller de Jan Roes en Bruselas y diseñada por Rubens a solicitud, aparentemente, de la infanta Isabel Clara Eugenia para las Descalzas Reales de Madrid, proporcionó un modelo iconográfico determinante para los carros alegóricos sur andinos o altoperuanos. Lo corrobora el carro triunfal eucarístico conservado en la iglesia de San Blas (Cusco), en el que aparece retratado el obispo Mollinedo. Pero existieron otras fuentes iconográficas, incluso literarias. El propio Rubens pudo haber conocido la serie de seis carros triunfales de la Iglesia, pintados en 1616 por su maestro, Otto van Veen. De otro lado, el poema épico-alegórico titulado *Triumphos Divinos* (1625) de Lope de Vega parece haber sido para este pintor tan determinante como la obra de Savonarola lo fue para Tiziano. Con relación al problema de las fuentes iconográficas son particularmente ilustrativas las interrogantes que suscitan los dieciséis óleos anónimos de la parroquia de Santa Ana (Cusco), pintados entre 1674 y 1680, que representan las procesiones del *Corpus Christi* cusqueño con carros alegóricos y comparsas de indios presididas por incas con atuendos nobiliarios; sin duda, el testimonio visual más completo de la fiesta barroca en los Andes. Una doble contradicción, empero, arroja una sombra sobre la historicidad de las imágenes representadas: durante las procesiones festivas del *Corpus* cusqueño los fieles tradicionalmente transportaban las efigies de los santos en andas y no en carros triunfales; una tradición festiva llegada tardíamente a la antigua capital de los incas. Por otro lado, las lujosas carrozas alegóricas retratadas en los lienzos cusqueños son copias casi idénticas de los grabados publicados en 1663 por Juan Bautista Valda y corresponden a las fabricadas en Valencia en 1662 para celebrar las fiestas de la Inmaculada Concepción [171].

De la *Alegoría franciscana en honor a la Inmaculada Concepción,* diseñada por Rubens entre 1631-1632 y grabada por Paulus Pontius, existen por lo menos tres versiones anónimas virreinales, todas con pequeñas variantes iconográficas. Dos

▼ Fig. 36. Alegoría franciscana en honor a la Inmaculada. Anónimo. S. XVII (finales). Iglesia de Cochabamba. Bolivia.

▶ Fig. 37. Carro triunfal franciscano con San Francisco Solano como *Seraphicus Atlas*. Anónimo. S. XVII (finales). Iglesia de Cochabamba. Bolivia.

están en la ciudad de Trujillo, una en la iglesia de Santo Domingo y otra en la iglesia franciscana de San Agustín, y la tercera –casi idéntica al grabado– en la iglesia de San Francisco en Cochabamba, Bolivia (fig. 36). En esta última se representa a San Francisco de Asís como un *Seraphicus Atlas* que carga sobre los hombros a tres continentes en forma de globos. A su izquierda, acompañada por frailes franciscanos, está la familia reinante de Felipe IV con su hermano el cardenal infante Ferdinand, don Carlos y el príncipe Baltasar Carlos. A su derecha, cuatro frailes franciscanos, encabezados por Duns Escoto, arrojan a la Herejía a la boca abierta del infierno. Para destacar el apoyo de la Casa de Austria española a la causa inmaculista, se muestran dos carros triunfales en el cielo: uno tirado por águilas y conducido por un ángel en hábito franciscano, donde van sentados los ancestros de Felipe IV: Carlos V, Felipe II y Felipe III; otro, tirado por leones, en el que van las virtudes imperiales [172]. Por su carácter proselitista y por ser una renovación de la iconografía difundida por Rubens, es particularmente significativo otro carro triunfal franciscano conservado en la misma iglesia cochabambina (fig. 37). Las cartelas latinas a ambos lados del lienzo aluden a San Francisco de Asís y mencionan que en el Cielo todos los días los apóstoles, santos y ángeles de la Iglesia le suplican misericordia a Jesucristo para que conserve la orden franciscana y permita que continúe dando los frutos que ya habían empezado a llegar a los últimos confines del orbe. Sin embargo, el *Seraphicus Atlas* al centro de la composición no es el santo de Asís –el Francisco mencionado en las cartelas– sino San Francisco Solano



(1549-1610), que ahora sostiene sobre sus hombros a la *Provincia Charcarum,* dentro de la *America Meridionalis*; aquella parte del globo terráqueo donde resplandece la Inmaculada entre las columnas de Hércules. Duns Escoto preside el carro triunfal con la bandera blanca de María la Virgen donde se lee: *Quienes me esclarecen tendrán vida eterna* [173]. Bajo el respaldar de la carroza con el escudo de Jerusalén (alusivo a que los franciscanos eran los custodios de Tierra Santa) están San Buenaventura, San Francisco de Padua y el propio santo estigmatizado de Asís que musita las palabras de San Pablo: *Cuanto a mi, jamás me gloriaré a no ser en la cruz de nuestro Señor Jesucristo* [174]. Cinco pontífices franciscanos destacan entre sus tripulantes que llevan consigo a la Sagrada Forma como su máximo tesoro. Mientras avanza el carro triunfal, su rueda delantera arrolla al Mundo, al Demonio y a la Carne, y la trasera aplasta a los herejes. La inscripción latina a lo largo del barandal del carro proviene de los *Salmos* de David [175]: *los carros de Dios son millares de*

▲ Fig. 38. Carro triunfal con el cuerpo de Santiago. Juan Ramos. Después de 1700. Iglesia de Guaqui. La Paz, Bolivia.

millares; viene entre ellos Yavé del Sinaí a su santuario. Cuatro ágiles escuderos a pie, identificados como América, África, Asia y Europa, reciben al paso y de mano de los tripulantes seráficos, los libros sublimes de su teología mística inmaculista.

A decir verdad, muchas de estas composiciones alegóricas de carros triunfales estaban basadas en los mismos principios retóricos utilizados por el teatro litúrgico del auto sacramental barroco. En este, los personajes alegóricos y mitológicos alternan, y se confunden con los históricos, bíblicos y divinos, borrando todo límite divisorio entre la ficción y la realidad. Este fue, curiosamente, uno de los temas ridiculizados en el siglo XIX por la crítica literaria ilustrada española sumisa ya al más crudo racionalismo positivista cartesiano. Ajena a toda lógica simbólica o metafísica, esta sólo podía encontrar en las obras alegóricas de Calderón de la Barca anacronismos históricos y abstracciones ociosas: *¿Es posible que hable la Primavera?* –preguntaba burlonamente Nicolás Fernández de Moratín– *¿Ha oído usted en su vida una palabra al Apetito? ¿Sabe usted cómo es el metal de voz de la Rosa?* [...] *¿Juzgará nadie posible que se junten a hablar personajes divinos y humanos de muy distintos siglos y diversas naciones, v. Gr., la Trinidad Suprema, el demonio, San Pablo, Adán, San Agustín, Jeremías y otros tales, cometiendo horrorosos e insufribles anacronismos?* [176] Indudablemente, parte de la efectividad simbólica de la pintura de carros alegóricos residía en la ausencia de todo marco cronológico concreto o espacialmente definible. Con sus tripulantes pertenecientes a distintos lugares y tiempos históricos, las carrozas configuraban un mensaje universal y totalizador que evocaba una realidad absoluta y trascendente. Pero el carro triunfal también servía para legitimar mitos fundadores. Un buen ejemplo de ello es el que jalado por bueyes, lleva el *cuerpo muerto de Santiago,* pintado por Juan Ramos a inicios del siglo XVIII para la iglesia de Guaqui, Bolivia (fig. 38). En el siglo XVII, durante las discusiones hispanas sobre si España debía o no reemplazar a su antiguo patrón Santiago por Santa Teresa de Jesús, se cuestionó la historicidad del célebre santuario del apóstol en Santiago de Compostela. Este puede ser el motivo por el que este lienzo tardío recoge un rarísimo tópico de origen medieval, central para la polémica santiaguista: la *Pasio Sancti Jacobi* o la *Pasión de*[l apóstol] *Santiago* [...] *que padeció bajo el rey Herodes* donde se narran los milagros, prodigios, muerte (decapitación) y posterior traslado del cuerpo muerto del santo desde Jerusalén hasta Galicia [177]. El lienzo virreinal, basado en la leyenda medieval, representa la llegada por mar a España de sus restos mortales en compañía de sus discípulos y de un ángel del Señor. Así como en los desfiles públicos los carruajes triunfales eran costeados por el Ayuntamiento, los gremios artesanales o miembros de diversos grupos étnicos, las pinturas de carros alegóricos enaltecían a los monarcas, obispos, miembros de las órdenes religiosas y/ o nobleza local que los comisionaba, y los mostraba defendiendo las devociones de la contrarreforma española. El creciente protagonismo del *donante* llegó a ser tan ostentoso que una de las razones por las que en 1761 se prohibieron los *autos sacramentales* en España fue porque los comediantes utilizaban sus *paseos* en compañía de carros alegóricos para publicitar la generosidad de sus mentores o nobles comisarios que les habían solventado sus gastos [178].

La dimensión económica detrás de las fiestas públicas tenía una profunda significación religiosa y social. En parte se relacionaba con el mito del Perú como el *Ophir* bíblico en el que se identificaba la abundancia de las minas auríferas con la *Tierra de Promisión* [179]. Esto se puede deducir del frontispicio alegórico, grabado por Juan de Noort en 1647, para el *Gazophilatium Regium Perubicum*, editado por don Gaspar de Escalona Agüero (fig. 39). Una inscripción identifica al em-

perador Felipe IV con el dadivoso y justo *Rey del Mediodía* mencionado en la profecía de Daniel [180]. Se muestra a Felipe IV entronizado sobre el *Arcae Limensis*, sostenida por tres escalinatas que dicen: *Debe conservarse, debe contarse, debe administrarse*. Detrás del monarca se divisan los altos cerros mineros andinos con sus socavones abiertos y en la parte inferior del grabado, entre personajes mitológicos, bíblicos y alegóricos están las carabelas cargadas de oro y plata peruana con una referencia directa a los capítulos de Isaías y Paralipómenos [181]. Los dos personajes de hinojos –la Paz y la Guerra– ante el monarca hispano escenifican una frase latina de Tito Libio: *No hay paz sin armas y no hay paz ni armas sin tributos*. Los veintidós caciques y cacicas ofreciendo sus arcas repletas de rique-

◀ Fig. 39. Frontispicio del *Gazophilatium Regium Perubicum*. Grabado de Juan de Noort. 1647.

zas personifican a las ciudades tributarias del Perú: *Guancavelica, Castro via Reina, Arica, Arequipa, Caravaía, Caillo, Buenos Aires, Vilcabamba, Chuquiavo, Oruro, Potosí, Cusco, Truxillo, Guanuco, Paita, Caxamarquilla, Chachapoias, Guaiaquil, Loxa, Quito, Cali y Nuevo Potosí.*

Definitivamente, de todas estas ciudades, fue el centro minero de Potosí donde la temática de las riquezas auríferas del Perú cobró excepcionales matices culturales. Desde 1545, cuando se propaga la noticia del descubrimiento de su cerro de plata a 4890 metros sobre el nivel del mar, la fama de Potosí crece tanto que merece una mención honrosa por el propio don Quijote de la Mancha y se gana un lugar en el mapamundi chino del jesuita Mateo Ricci (1552-1610), con el nombre de *Pei-tu-hsi.* Ya en 1547, el emperador Carlos V le concede el título de *villa imperial* y en su primer escudo de armas aparece el rico cerro entre las columnas imperiales del *Plus Ultra* con la divisa*: Soy el rico Potosí, del mundo soy el tesoro, el rey de todos los montes y la envidia de los reyes* [182]. Referente al descubrimiento del cerro de plata, el cronista Arzáns de Orsúa y Vela recoge una profecía que empalma con el legado de Garcilaso analizado anteriormente. Ochenta y tres años antes que los españoles lo descubrieran, Huayna Capac le había ordenado a sus vasallos que tanteasen sus vetas mineras. Pero el mandato del Inca fue interrumpido violentamente cuando al iniciar sus labores los indios escucharon una voz oracular que les advertía: *No saqueéis la plata de este Cerro, porque es para otros dueños.* El mensaje era claro: el cerro de plata estaba reservado para el emperador Carlos V. A partir de entonces los indios denominaron al cerro *Potocsi* que significa *dio un gran estruendo* [183]. Había sido la providencia divina la que había guiado al indio chumbivilcano Diego Guallpa, siervo del capitán andaluz don Juan de Villaroel, a pastear sus llamas al cerro de plata, la que lo había obligado a pernoctar allí y a la mañana siguiente a descubrir una de sus vetas mientras perseguía accidentalmente a un venado. Comentaba Arzáns de Orsúa y Vela: *Ya era tiempo de dar a los humanos la plata de aquel rico Cerro* [...] *era ya la hora llegada* para que se cumpliese aquella profecía de Huayna Capac, recogida por el Inca Garcilaso que *después de sus días entrarían en sus reinos gentes nunca jamás vistas ni imaginadas, que quitarían a sus hijos el imperio, trocarían su república y destruirían su idolatría* [184]. En la primera historia conocida de Potosí titulada *Relación general de la villa imperial de Potosí* (1585) escrita por el minero Luis Capoche, se consignan otros datos adicionales sobre este incidente. Este autor asegura que los indios de Chaqui, siendo conocedores de yacimientos mineros, y teniendo la costumbre de construir *huacas* y adoratorios sagrados en los montes y piedras singulares, estaban decididos a labrar el cerro. Sin embargo, el Inca al ver la altísima mortandad que repentinamente diezmaba a su pueblo, atribuyó el hecho al quebrantamiento del mandato divino pues muchos *oyeron voces en el aire que decían que para otra gente mejor estaba guardado* [el cerro]. *Teniéndola Dios guardada y oculta tantos siglos para remedio y socorro de nuestra nación* [185].

Fue, en parte, por este trasfondo profético que el cerro de plata aparece una y otra vez en las fiestas públicas de Potosí. Para las exequias reales del emperador Carlos V, celebradas en 1559 en la iglesia de San Fernando, se colocó una escultura del cerro de plata sobre cuatro columnas que, a su vez, estaban bajo un castillo o túmulo con otras dieciocho columnas cubiertas de tela púrpura y *Pintáronse por todas partes del castillo y Cerro, de muy vivos colores, varios triunfos del Emperador, y entre ellos el descubrimiento y conquista de las Indias, con sus letreros que lo declaraban* [186]. En 1576, al inaugurarse la iglesia principal, se levantó un altar efímero al centro de la plaza mayor con la Sagrada Forma y sobre ella un enorme arco

triunfal decorado con figuras de apóstoles, santos y ángeles rematado por el cerro de plata [187]. En 1600, los mineros de Potosí organizan las fiestas por el matrimonio del rey Felipe III con doña Margarita de Austria y el último de los doce carros alegóricos que habían encargado, mostraba a la villa imperial personificada en una dama vestida en tela de plata y piedras preciosas, de rodillas ante el retrato de Felipe III para ofrecerle como obsequio el cerro y sus barras de plata [188]. Un mensaje parecido se escenificó en las fiestas limeñas por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos (1630-1631) cuando, casi al finalizar un desfile de carros con personajes mitológicos, aparece el dios Plutón entronizado sobre el cerro de Potosí ofreciéndole al nuevo monarca las llaves de sus tesoros auríferos [189]. Pero ya desde 1608, la *nación criolla* de Potosí, *que en aquellos tiempos estaba mal mirada de las otras de España*, se propone demostrar su destreza en la equitación y su capacidad inventiva. Para ello, tras las fiestas del *Corpus Christi,* celebran seis días de regocijos con torneos, juegos de cañas y carros alegóricos centrados en la temática del cerro de plata. Una carroza exaltaba su superioridad sobre la *Rueda de la Fortuna*, otra lo mostraba como una de las siete maravillas del mundo. En una tercera incluso estaba don Angelo de Villaroel, nieto de aquel caballero andaluz para quien trabajó el indio Guallpa, descubridor de las vetas de plata. Vestido con armadura y sentado sobre una silla de plata dorada en la cumbre del cerro, tenía una cartela que leía: *Esta firme maravilla/ los míos la descubrieron;/ por esto a todos nos dieron/ lauro y fama en esta Villa* [190]. El cerro también era tierra santa de mariofanías. En 1622, en las fiestas dedicadas a la *Purísima Concepción de Nuestra Señora*, desfila un carro alegórico donde se le representa *todo de plata con listas esmaltadas, que mostraban ser sus vetas y desmontes. En la cumbre del Cerro, estaba la imagen de la Purísima Concepción de fina plata* [...] *y* [con] *enigmas, letras y cifras que en él estaban pintadas* [191].

Este triunfalismo criollista da las claves para entender la curiosa iconografía potosina de la Virgen Cerro. En el lienzo anónimo de 1726, conservado en la Casa de la Moneda, se le pinta al cerro de plata el rostro y las manos extendidas de María, como si este fuese su cuerpo simbólico (véase pág. 60). La pintura muestra a la Virgen Cerro dominando la esfera azul del mundo que está siendo custodiada por el emperador Carlos V y el pontífice romano. Sobre sus faldas hay pequeñas escenas referentes al descubrimiento de sus minas. Está el Inca Huayna Capac que no pudo explotarlo, el pastor de llamas, los venados que según la leyenda llevaron al indio Guallpa a la veta de plata, por no mencionar a los peregrinos orantes que ya recorrían sus caminos dando gracias a la Virgen Cerro por tantas riquezas. Que se trata de una iconografía eminentemente cristiana no hay duda. No es fortuito que se represente al cerro de Potosí siendo coronado por la Santísima Trinidad como si se tratara de una María Inmaculada. En su *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (1621), Alonso Ramos Gavilán revela el origen y significado de esta metáfora. Contaba este cronista agustino que el antiguo ídolo de Copacabana era *una piedra azul vistosa* con *rostro humano, destroncado de pies y manos,* que había sido colocado en un lugar de donde siempre miraba al templo del dios Sol. Según Ramos Gavilán, uno de los motivos por el que la Virgen de Copacabana logró *enmudecer a los ídolos* indígenas fue porque con ella se descubrieron los simulacros del demonio y se hizo evidente que María –y *la que nunca apartaba los ojos del Sol de Justicia*– era la verdadera *Piedra preciosa,* el *diamante terso y bruñido en las minas, no de la tierra, sino de los altos cielos*, creada por la Santísima Trinidad en el vientre de Santa Ana [192]. María Inmaculada era el *divino Monte* porque gracias a los rayos fecundos del Sol de Justicia se gestaban y perfeccionaban dentro de ella el oro, la plata y las piedras preciosas de los santos, símbolo de las

► Fig. 40. La Virgen Cerro entre las columnas de Hércules. Anónimo. S. XVIII. Museo Nacional de Arte. La Paz, Bolivia.

canteras de la Iglesia militante en las Indias que en los Últimos Días adornarían a la Iglesia triunfante [193].

La iconografía dieciochesca de la Virgen Cerro, en otras palabras, era una respuesta apologética en plena época borbónica al debate sobre el costo social de la mita que había obligado a la corona a reducir el número de indios para los trabajos mineros. Es bien sabido que, desde inicios del virreinato, el cerro de plata de Potosí suscitó reflexiones ambivalentes y contradictorias. Por un lado, como lo reconocía el virrey García Hurtado de Mendoza, era *el nervio principal de aquel reino* y el principal sostén económico de la monarquía hispana. Pero, por el otro, los socavones abiertos del monte que devoraban a miles de indios inocentes y se tragaban las almas de los codiciosos, eran una elocuente imagen de las bocas abiertas del Infierno [194]. Para contrarrestar esta corriente criticista, el pintor anónimo de la *Virgen Cerro* utilizó la metáfora providencialista de la Inmaculada concebida desde el inicio de los tiempos y la tradujo al simbolismo alquímico proveniente de la metalurgia potosina, difundida en el *Arte de los Metales* (Madrid, 1640) del presbítero Alvaro Alonso Barba y en los sermonarios andinos. Nada más ortodoxo que asegurar que los metales que germinaban en las entrañas de María estaban providencialmente reservados para el emperador hispano y el pontífice romano. No era inusual, por cierto, que los predicadores andinos adaptasen sus sermones al

lenguaje minero de sus oyentes. Un caso ilustrativo es el del jesuita Carlos de Carvajal quien le describe a los mineros de Castrovirreyna el misterio de la Eucaristía advirtiéndoles que Cristo era un *diestro Alquimista* pues transmutaba en *oro de purezas los metales humanos* [195] aunque *debía seguirse por veta Virgen el tesoro escondido, que hemos de buscar en aquella mina de riquezas, en aquel monte de gracias* [...] [196]. Desde este punto de vista, la figura del Cristo alquimista, la iconografía del cerro de plata como una Virgen Inmaculada o, su corolario equivalente, la Virgen de Guadalupe de Diego de Ocaña cubierta íntegramente (salvo el rostro) de piedras preciosas, son todas metáforas barrocas triunfalistas que asocian las riquezas auríferas americanas con los designios de la Providencia y los triunfos de la fe católica. La versión de la Virgen Cerro conservada en el Museo Nacional de Arte (La Paz, Bolivia) ratifica el origen criollista

▲ Fig. 41. Entrada Triunfal a Potosí del virrey arzobispo fray Diego Morcillo Rubio de Auñón. Melchor Pérez de Holguín, ca. 1721. Museo de América. Madrid.

de esta iconografía pues sitúa al cerro de plata entre las columnas imperiales de Hércules. Asimismo, muestra que es una *Devoción de la familia Quiroz* asociada a la orden de Santiago, por el distintivo que porta uno de sus destacados donantes (fig. 40).

A raíz de ello, el valor simbólico del cerro de plata no debe analizarse independientemente de la situación socioeconómica de los mineros a inicios del siglo XVIII y de las concepciones mítico-redentoristas asociadas a la monarquía hispana y sus virreyes. De hecho todos estos elementos se entrelazan de manera excepcional en una solemne ceremonia festiva que Melchor Pérez de Holguín pintó en un lienzo de gran formato, único en su género en el virreinato peruano: la entrada triunfal del virrey arzobispo fray Diego Morcillo Rubio de Auñón a la villa imperial de Potosí el 25 de abril de 1716 (fig. 41). La inscripción sobre el

cuadro, en parte ilegible, menciona a Pedro Mexía y Morcillo, arzobispo de Charcas y sobrino del virrey como el comitente de la obra. Según Arzáns de Orsúa y Vela, este llegó a Potosí a fines de abril de 1721, en su calidad de visitador y vicario general del arzobispado de Charcas [197]. En 1743, como admirador de su renombrado pariente, también encabeza el ceremonial fúnebre por el traslado de los restos mortales de don Diego a la capilla de la Purísima Concepción en la Catedral de Lima [198].

Hace ya algunos años, Mesa y Gisbert trazaron algunas de las correspondencias existentes entre la pintura narrativa de Holguín y las descripciones que hace el cronista potosino Arzáns de Orsúa y Vela de esta celebración festiva [199]. El lienzo efectivamente muestra parte del escuadrón multiétnico de trescientos hombres que desfiló y abrió camino al virrey arzobispo cuando ingresó a la villa a caballo bajo palio tras cruzar el enorme arco triunfal, ubicado a una cuadra de la parroquia indígena de San Martín, a las afueras de la ciudad. Con destreza de miniaturista, Holguín reproduce la fisionomía arquitectónica de la ciudad, las colgaduras, tapices y pinturas de temática mitológica que ornamentaron los balcones de las casas y sus muros. Detalla la marcha triunfal con personajes reconocibles: la lúcida infantería es seguida por el gremio de los nobles azogueros, vestidos de gala y encabezados por el general Martín de Echevarría, de la orden de Santiago, y por don Ignacio de Oquendo. Siguen a continuación los regidores del Cabildo, los embajadores de la villa y los señores oidores. Tras ellos viene el virrey arzobispo y un séquito de caballeros de la ciudad. Holguín los retrata a todos con rostros individualizados, incluyendo a los espectadores entre los que se encuentra él mismo frente a un personaje local que comenta la grandeza de aquel recibimiento festivo nunca antes visto en Potosí y cuyas palabras el pintor recoge en el cuadro a modo de filacteria. Dos recuadros en la parte superior del lienzo capturan otros momentos de la fiesta: uno, cuando tras recorrer las siete cuadras de la calle San Martín, el virrey ingresa a la plaza donde está la iglesia mayor y es recibido por el vicario, los curas y *las sagradas religiones en comunidad* para entonarle el *Te Deum laudamus* de rigor; y otro, donde se pormenoriza la *mascarada* organizada por los mineros el domingo veintiséis por la noche.

Siendo el virrey Morcillo arzobispo de Charcas, con sede en La Plata, esta era una ocasión propicia para que una ciudad como Potosí, clave para el gobierno metropolitano, demostrase su júbilo ante el ascenso político de su arzobispo. A diferencia de otros virreyes que llegaban de España o México por el puerto costeño de Paita a Lima, la ruta excepcional de Morcillo lo obligaba a cruzar y le permitía visitar las ciudades altiplánicas en su camino de descenso a la Ciudad de los Reyes. Pero, lo que no suele decirse al analizar el recibimiento de Morcillo en 1716, es que en 1713 cuando el emperador Felipe V lo nombró nuevo arzobispo de La Plata, Morcillo había estado treinta días en Potosí donde había sido recibido con arcos triunfales. En aquella ocasión *fue cosa jamás vista en Potosí que un príncipe de la iglesia fuese al Cerro,* llevado por *los indios de la mita con muchas banderas y diversos bailes,* y echó su bendición al cerro y a las labores que en este se hacían. Los treinta azogueros agremiados de la ciudad le organizaron en el propio cerro un lujoso banquete al que cada uno aportó un plato de manjares y apoyó en la recaudación de quinientos marcos de plata como obsequio para su Señoría. Después le hicieron el pedido formal. Las reformas borbónicas los habían afectado seriamente y necesitaban el apoyo efectivo de su poderoso amigo. Le aseguraron que ellos habían cumplido con su parte del pacto establecido con el rey Felipe II, de gloriosa memoria. Habían financiando el costo de quince mi-

▲ Fig. 42. Entrada mesiánica de Jesús a Jerusalén el Domingo de Ramos o último de la Cuaresma. Anónimo cusqueño. Finales del siglo XVII o inicios del XVIII. Museo de Santa Catalina. Cusco.

llones de pesos para la construcción en la villa de la rivera de ingenios y los estanques de agua para moler la plata. Sin embargo, desde tiempos del virrey Francisco de Toledo se les había prometido cuatro mil familias o veinte mil indios para el trabajo minero y anualmente sólo les enviaban cinco mil indígenas que eran bien pagados por sus labores y tratados cristianamente. Pero la Real Hacienda, pasando por alto la ley del metal, hacía cobranzas indebidas de los reales quintos. Por ello, si se deseaba mantener el bienestar de este reino y los de España, era necesario que el rey mantuviese la mita indígena y que le devolviese a los azogueros *sus antiguos privilegios, franquezas, preeminencias, exenciones, libertades y fueros adquiridos en varias cédulas de las majestades del emperador Carlos V y sus sucesores los señores reyes Felipe II, III y IV, y también para la conservación de los 15 curatos de esta Villa mediante la dicha mantenencia de la mita, etc* . Según Arzáns de Orsúa y Vela, Morcillo, agradecido por tantos agasajos y honores, les prometió a los mineros *de que en cuanto pudiese ejecutar en bien de ella* [la villa] *y del gremio no lo excusaría y que informaría al rey de los servicios que incesantemente le hacían, para que premiase tanta lealtad,* comprometiéndose a enviarle a Felipe V el informe escrito de los azogueros *y hacer otro de su parte sobre ellos mismos y enviarlos por su misma mano* [200].

43

Si algo demuestra el lienzo de Holguín, complementado por el texto de Arzáns de Orsúa y Vela, es que las *Leyes de Indias* adaptaron y regularon para los virreyes americanos el ceremonial imperial del *adventus augusti;* un ritual romano de bienvenida al rey que tenía una fuerte carga mesiánica. La epifanía imperial era una regiofanía. Es decir, el ingreso del rey a la ciudad no era un mero evento urbano sino un acontecimiento cósmico, sagrado y sobrenatural. Su llegada correspondía ritualmente a la salida del sol o al retorno del Mesías. Por algo San Agustín y San Juan Crisóstomo gustaban en comparar el advenimiento (*adventus*) del rey a Roma con el ingreso de Cristo a Jerusalén el Domingo de Ramos, o con la Segunda Venida triunfal de Cristo a la tierra (fig. 42) [201]. Aunque formulado en una oratoria barroca, este imaginario mesiánico imperial sobrevive en las *loas* escenificadas ante Morcillo durante su ceremonial de llegada a Potosí. Los versos panegíricos dedicados a él fueron publicados, junto con la descripción de la fiesta, en un impreso de fray Juan de la Torre, que se pensaba perdido, titulado *Aclamación festiva* (Lima,

44

45

◀ Fig. 43. Alegoría política de inspiración francesa representando a América como nodriza solo de españoles. Anónimo cusqueño. S. XVIII. Paradero desconocido.

▲ Fig. 44. La Naturaleza. Grabado de la Casa Basset, ca. 1794. Francia.

▲ Fig. 45. Grabado de Alexandre Clément cuya inscripción dice: La Francia revoucionaria abriendo su seno a todos los franceses. 1792. París.

1716). Allí se describe a Morcillo como el salvador cristológico, vaticinado por las doce sibilas y los planetas que desfilan a caballo, que haría germinar los metales dentro del cerro con la benéfica luz solar de su buen gobierno. En un majestuoso carruaje musical tripulado por ninfas se personificaba al nuevo virrey bajo palio, entronizado sobre el cerro de plata y, a sus pies, seis niños vestidos de ángeles y una doncella indiana vestida de princesa inca [202]. En uno de los recuadros del lienzo de Holguín se ven a las sibilas a caballo presidiendo el carro con el cerro de plata y el virrey arzobispo Morcillo. Concluida la mascarada del último día, su Señoría Ilustrísima quedó tan complacido que solicitó que se repitieran los festejos; cosa que no pudo hacerse salvo por las loas que probablemente le proporcionaron al arzobispo de La Plata algunas de las metáforas solares que en 1729 utilizó en su *sermón panegírico* por la canonización de Santo Toribio de Mogrovejo [203]. Ni en tiempos de los Austrias ni de los Borbones, ningún monarca hispano jamás cruzó el océano para visitar sus lejanas tierras de ultramar. Eso permitió que *Acá* –como bien lo señalaba fray Baltasar Campuzano Sotomayor– todo fuese *por modo de representación* [...] *así como un Virrey representa la persona del Rey, el Sol representa la de Dios* [204].

Siguiendo una tradición medieval, los elaborados panegíricos de fidelidad al rey o a sus representantes buscaban sensibilizar al visitante real para que posteriormente acogiera con generosidad las peticiones y reclamos financieros que formalmente le serían presentados por los oficiales de la ciudad. También era una ocasión para que por medio de espectáculos artísticos las comunidades pudiesen proyectar ante el gobernante los valores que encarnaban y la imagen que tenían de sí mismas [205]. A inicios del virreinato se prohibió que los virreyes y arzobispos ingresaran a las ciudades bajo palio y se dieron indicaciones expresas para que en el Perú estas ocasiones festivas no le costasen al Ayuntamiento más de doce mil pesos [206]. Las múltiples expectativas creadas entre los mineros de Potosí por el nombramiento del virrey Morcillo hicieron que estos gastaran en su recibimiento la suma exorbitante de 150,000 pesos, sin contar el presente de 1,500 marcos en treinta piñas de plata a cincuenta marcos cada una y el *palio de riquísimo tisú nácar forrado en seda* y con varas de fina plata que Morcillo envió a su patria [207]. Un incidente inesperado, empero, lo lleva a Arzáns de Orsúa y Vela a ponderar sobre la *Gran comedia* del mundo. Antes que Morcillo abandonara la villa rumbo a Lima, llega la noticia que el rey Felipe V había dispuesto que el señor príncipe de Santo Buono asumiese el nuevo cargo de virrey. Esto cayó como una bomba en Potosí. Todas las festividades habían sido en vano *que fuera mejor gastarlo en otras buenas obras.* Para colmo, Morcillo solicitó cien mil pesos de la Real Caja de Potosí para enviárselos a su Majestad en España; un fondo que los azogueros tenían reservado para cancelar la deuda de más de medio millón de pesos con el gobernador de Huancavelica quien con su préstamo había evitado el colapso económico de las minas. Consciente de no poder cumplir con sus promesas, Morcillo expresó su deseo de devolverle a los azogueros los valiosos presentes que le habían hecho. Pero se le dijo que entre caballeros no cabía tal posibilidad, así a estos no les quedase *más de una sola camisa* [208].

No sorprende que muchos ideólogos de la Revolución Francesa debatieran si para ellos era o no conveniente utilizar el lenguaje alegórico como medio de expresión. Por su relación directa con el simbolismo monárquico en un inicio no quedaba claro si sería posible llevar la tradición humanista renacentista a un proyecto republicano. La entrada triunfal de Bolívar a Potosí el 5 de octubre de 1825 repitió, por ejemplo, todo el guión ceremonial reservado para el recibimiento de virreyes [209]. Los artistas revolucionarios optaron por re-elaborar con un nuevo estilo naturalis-

ta los modelos iconográficos clásicos del humanismo a fin de liberar a las imágenes de su acreencia simbólica barroca. En la *Iconologie par figures* (1791) de Hubert François Gravelot y Charles Nicolas Cochini se habla ya de la alegoría como el *lenguaje universal de todas las naciones*, pero se denuncian los abusos oscurantistas de Cesare Ripa que hacían inaccesible su *Iconología* al común de los mortales [210]. En agosto de 1792, un mes antes que la primera República Francesa inaugurara oficialmente sus nuevos repertorios alegóricos republicanos, se prohibieron todos los retratos, signos, símbolos o representaciones alegóricas del rey y de su antiguo régimen mitologizado [211]. La guerra iconográfica entre el antiguo y el nuevo régimen se había iniciado, no sólo en Europa sino en el Perú. Mezclando el imaginario profético de la Biblia con la noción contrarreformista del carro triunfal de la fe católica, aún en 1784 el presbítero indígena José Rafael Sahuaraura Titu Atauchi en su códice *Estado del Perú* tilda de traidor al Inca insurgente José Gabriel Tupac Amaru. En este, le solicita al César hispano que celebre una victoria triunfal para los héroes americanos pues habían hecho *correr veloces las ruedas del carro triunfal de Vuestra Señoría Ilustrísima no con ciervos, elefantes y leones* [a la usanza de los antiguos romanos] *sino* [con] *tres amorosos pelícanos, tres mansas palomas, y al que estos guía o gobierna es un corazón alado de fuego, o con alas de fuego* [...] *Restitúyase, pues, Vuestra Señoría Ilustrísima a su amada Diócesis, a su apreciado Perú* [...] *que ese misterioso carro* [triunfal que vio Ezequiel 1-28], *teatro de misericordias, es el real Trono de españa; y* [...] *la Augusta y Sacra Majestad del Señor Don Carlos III* [...] [212].

Una alegoría de finales del virreinato, deudora de la nueva ideología francesa, demuestra cómo las teorías sociales de la Revolución eran empleadas pedagógicamente para criticar al régimen virreinal hispanoamericano (figs. 43, 44, 45). Representa a *América* como a una reina coronada que alimenta con sus pechos a dos de sus hijos. Por estar vestidos en traje de corte español, puede presumirse que se trata de peninsulares. Además, la rodean tres niños criollos, un negro y un mestizo que en vano reclaman los cariños y atenciones de su madre. En un primer plano, vestidos con sus atuendos reales tradicionales, un indio noble peruano y otro novohispano, intentan calmar el llanto desolador de cuatro niños indígenas. La punzante inscripción explicativa recogida por Martín S. Soria en 1952, dice: *Donde se ha visto en el Mundo/ Lo que aquí estamos* [mirando]? *Los hijos propios gimiendo/ Y ella* [amamantando a los forasteros]. Esta alegoría política recoge la filosofía ilustrada de Rousseau quien populariza la idea que la República Francesa revolucionaria era una Madre que igualitariamente debía ofrecer sus pechos maternos a todos los franceses, tal como se desprende de un grabado fechado en 1792 de Alexander Clement y basado en el de Louis-Simon Boizot. A diferencia del antiguo régimen donde las mujeres de clase alta entregaban a sus hijos a amas de leche para que fuesen alimentados –costumbre generalizada en el virreinato peruano– en el nuevo orden revolucionario francés toda mujer que diese de lactar a un hijo ajeno era estigmatizada como mala madre. Por otro lado, la convención del 28 de junio de 1793 decretó que sólo las madres que daban de lactar a sus propios hijos llenaban los requisitos para solicitar ayuda económica al Estado Revolucionario [213]. En el grabado de Basset (ca. 1794), la diosa *Naturaleza* alimenta a dos de sus hijos, uno blanco y otro negro, para sugerir que la libertad universal perseguida por la República francesa no hacía distingos de razas y aboliría la esclavitud.

Esta glorificación de la mujer como imagen de la República regenerada sirvió para reformular la doctrina barroca del buen gobierno. En un lienzo anónimo

▶ Fig. 46. Triunfo de la Independencia americana. Anónimo cusqueño. S. XIX. Colección particular. Lima.

El genio de la Independencia Americana, coronado por manos de la Prudencia y de la Esperanza y llevando en las suyas el símbolo de la Libertad, empieza su carrera triunfante. Seis caballos tiran de su carro en representacion de las Repúblicas de MEGICO, GUATEMALA, COLOMBIA, BUENOS AIRES, PERU Y CHILE. La Templanza y la Justicia las Dirigen.

cusqueño del siglo XIX titulado *Triunfo de la Independencia Americana* se encuentra el imaginario emblemático y político barroco presentado como una invención neoclásica (fig. 46). Al calce de este, la cartela lee: *El genio de la Independencia Americana coronado por manos de la Prudencia y de la Esperanza y llevando en las suyas el símbolo de la Libertad, empieza su carrera triunfante. Seis caballos tiran de su carro en representación de las Repúblicas de México, Guatemala, Colombia, Buenos Aires, Perú y Chile. La Templanza y la Justicia, las dirigen*. Se trata, evidentemente, de un carro alegórico que representa el *Adventus* o llegada triunfal de la Patria. Está personificada por una diosa, vestida a la romana, que desciende sobre las nubes negras del *coloniaje* para traer consigo el *símbolo de la libertad*. Con una mano empuña el gorro frigio de la Revolución Francesa, con la otra, la escuadra de la masonería. Está siendo doblemente coronada: de rosas por la *Prudencia* y la *Esperanza*, y de laureles con una corona en forma de *Ouroboros* (o de serpiente que se muerde la cola) por dos ángeles que llevan por atributos la cornucopia y el caduceo. Otros seres alados portan el martillo y la paleta del pintor, y el libro cerrado del masón. Este genio de la Independencia Americana –esta Virgen Profana– se ha apropiado de la iconografía de las letanías inmaculistas para resaltar sus propios atributos. El destino sobrenatural de su carro lo sugieren los ángeles de la *Justicia* y de la *Templanza* que dirigen las bridas de los caballos mientras llevan a la Patria a su Independencia. Por no figurar Bolivia como un caballo con nombre propio, se hace posible fechar el cuadro: fue pintado entre 1821 y 1825. Curiosamente, así como, según Jacob Burckhardt, la descripción medieval del *Triunfo* de Beatriz estimuló cortejos festivos para la Italia renacentista, los carros mitológicos de las fiestas públicas del barroco peruano, incluyendo el *Adventus* imperial, proporcionaron el lenguaje alegórico del que se originó la iconografía revolucionaria de la emancipación.

A modo de epílogo: la alegoría como teología cristiana de perfección

Se desprende de lo analizado que un aspecto medular de la sociedad barroca peruana fue su profunda espiritualidad. La defensa imperial del culto católico y la iconografía triunfalista de la fe fueron una respuesta coyuntural a la Reforma Protestante, pero también definieron la identidad hispanoamericana como una forma de conciencia religiosa nacida de una matriz histórica, cultural y ontológica. Su clave persuasiva se fundamentaba, paradójicamente, en su noción de la muerte y las postrimerías. Para los teólogos barrocos de la monarquía hispana, la región sublunar del cosmos donde vivía el hombre era una cripta existencial donde se observaba el ciclo vital de la generación y la corrupción. Esta, como un jeroglífico divino condensaba el sentido perecedero del cuerpo y el destino sobrenatural del alma. La muerte –incluyendo la del rey– ya no despertaba los terrores medievales asociados con la tumba y la calavera. Ahora, más bien, era el poderoso antídoto contra *Vanitas* o los bienes y saberes mundanos. Una alegoría moralizadora dieciochesca, análoga al grabado de Baltasar Talamantes, grafica la lección irremediable derivada de este *desengaño del mundo*. Muestra las distintas edades del hombre y la mujer sobre una escalera de vida centenaria que asciende y desciende por décadas y que está situada sobre un arco arquitectónico entre los árboles de la vida y la muerte (fig. 47). Sendos medallones, a ambos lados del lienzo, grafican los sacramentos del bautismo, el matrimonio y la extremaunción como los momentos trascendentes que, a la hora del Juicio Final –pintado al fondo del arco– garantizarán su salvación.

▲ Fig. 47. Alegoría de las edades del hombre. Anónimo. S. XVIII. Escuela cusqueña. Colección particular. Lima.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 48. Representación alegórica de la Última Cena. San Bartolome confirma la reforma carmelita de Santa Teresa de Jesús. Luis de Carvajal. 1707. Convento de Santa Teresa de Jesús. Ayacucho.

El carácter dogmático de la España tridentina tuvo un doble efecto sobre la cultura barroca. Fomentó la intolerancia religiosa. Pero, al hacerlo, contribuyó a la sistematización, rigurosa y metódica, de una teología de perfección interior que renovaría la vida espiritual conventual, laica y popular. Para la Iglesia contrarreformista, a decir verdad, no fueron buenos todos los frutos de aquella *devotio moderna* tan recomendada durante la España renacentista por el cardenal franciscano Francisco Jiménez de Cisneros (m.1517). Una de sus peores secuelas, con carácter epidémico, fue el movimiento sectario de los alumbrados españoles y americanos. Esta variante de religiosidad laica con fuertes matices protestantes, apelaba a un interiorismo individualista santificante que prescindía o, incluso, negaba la eficacia de los sacramentos. Fue por ello que la literatura mística postridentina se deslinda intencionalmente de esta corriente de pensamiento heterodoxa y articula estrategias de interiorización mística que, como punto de partida, utilizaban la perfecta complementariedad entre la vida sacramental y el recogimiento interior.

Uno de los objetivos de los devocionarios, los ejercicios espirituales y los manuales de oración y meditación inculcados por la Iglesia tridentina española, era cumplir con su agenda de demarcar y controlar bajo la supervisión directa de confe-

este quadro dio D.
Augustin de la Rosa y car
rdeo para este Monasterio de
Carmelitas descalsas Año de

◀ Fig. 49. Las facultades cognoscitivas del Hombre Interior. Grabado anónimo del libro *Idea vitae teresianae iconibus symbolicis expressa, in quinque partes divisa*. Amberes, finales del siglo XVI o inicios del XVII.

sores y directores experimentados, los rumbos espirituales que tomaban sus feligreses. De las problemáticas concretas surgidas del camino de perfección interior, los místicos y teólogos del imperio español trazaron cartografías exactas de las *regiones del alma*, elaboraron diagramas alegóricos de los peligros y batallas interiores por librarse, con las escalas de humildad y de amor por ascenderse, y con las *moradas* de oración mental por profundizarse. Incluso proporcionaron cuidadosos organigramas de los sentidos interiores del cerebro con sus diversas operaciones para explicar los distintos géneros de experiencias visionarias. En un grabado de inspiración carmelita se muestra a un hombre de perfil en hábito de monje sobre el que se han realizado varias señalizaciones. Estas contrastan el apetito concupiscible e irascible de la parte inferior del alma con los órganos interiores superiores –el sentido común, la imaginación, la facultad estimativa, la intelectiva y la memoria– que están al servicio de la razón y la voluntad. Al ser impulsada por el Espíritu Santo, esta última *–la reina de las potencias del alma–* dominaba los bajos instintos y guiaba al alma a su bien último superior [214] (fig. 49).

Uno de los aspectos más controversiales del proyecto de reforma carmelita de Santa Teresa de Jesús (1515-1582) fue, precisamente, la teología visionaria con la que sustentó sus nuevas fundaciones. De hecho, fue esta dimensión de su espiritualidad la que proporcionó el modelo ejemplarizante para las beatas y monjas del barroco peruano que, al igual que su maestra, serían sometidas a censuras inquisitoriales. En teoría, no existía oposición alguna entre los carismas divinos individuales y la autoridad eclesiástica. Sin embargo, el Concilio de Trento enfatizó el rol mediador del sacerdocio católico entre Dios y los hombres, creando un clima de intolerancia frente a los arrobamientos y las visiones místicas. El caso particular de Santa Teresa era singular. Como era frecuente con otras mujeres visionarias de su época, sus arrobamientos sobrenaturales transcurrían durante la oración mental. La Santa de Ávila los experimentaba tras participar en los divinos sacramentos de la Iglesia, sobre todo, el de la Eucaristía. Esto le permitió garantizar la sólida ortodoxia de su vocación religiosa con una retórica femenina de subordinación y obediencia irrestricta a las doctrinas de la Iglesia por las que, ella declaraba, moriría mil veces [215].

Un excepcional lienzo alegórico virreinal, sin antecedentes pictóricos conocidos, fechado en 1707 firmado por Luis de Carvajal y conservado en el Convento de Santa Teresa en Ayacucho, ejemplifica la función legitimadora de su imaginario y su discurso visionario (fig. 48). Representa la Última Cena de Cristo, rodeado por los doce apóstoles entre los cuales destaca, en un primer plano, la figura de San Bartolomé quien se da la vuelta para señalarle y convidarle a la Santa de Ávila los manjares eucarísticos traídos por un ángel. Santa Teresa y sus monjas carmelitas están arrodilladas alrededor de la mesa y atienden a la ceremonia en su condición privilegiada de vírgenes apostólicas que habían retornado a la primiti-

▲ Fig. 50. Alegoría mística. Las religiosas carmelitas personificadas como palomas blancas ingresan a las bodegas del vino eucarístico por la herida abierta al costado del Señor de los Temblores. Anónimo. S. XVIII (primer tercio). Monasterio de Santa Teresa de Jesús. Arequipa.

Ma. Antonia Lucia del Espiritu Sto. Fundadora del instituto Nasareno
de Lima, que el año de 1730 se erigió en monasterio de religiosas descalsas Nasarenas. Murió en 11 de Agosto
a los 61 de su edad y espiró en la puesta en cruz emitando aun en su muerte a Jesus Nasareno.

va Regla del Carmelo, mitigada el 15 de febrero de 1432 por el Papa Eugenio IV. La luminosidad de los sobredorados alrededor de Cristo y sus apóstoles genera la impresión que los comensales están congelados en un tiempo y un espacio trascendente. Ello se debe a que el lienzo alegoriza la perpetua renovación de la Última Cena en el sacramento del altar. Un detalle delatador: en el cuadro figuran el donante, Agustín de la Rosa y Cardeos, y el autorretrato del pintor. Son los meseros que sirven la cena en una lujosa vajilla de oro. La pintura conmemora un hecho concreto: pese a la resistencia de las monjas de la Encarnación, de los frailes carmelitas, de los magistrados y del propio pueblo de Ávila a que Santa Teresa fundara su convento, con el apoyo del obispo de Ávila y del provincial de los calzados, Teresa inauguró en 1562 su primer monasterio de monjas descalzas el día de San Bartolomé: el de San José de Ávila. Las monjas fueron ordenadas ante el Santísimo y Santa Teresa pudo cumplir su mandato visionario [216]. En 1567 el Papa Pío V confirmó la reforma o retorno a la primitiva Regla del Carmelo.

Este, al igual que otros lienzos barrocos conservados en las fundaciones carmelitas peruanas, ponen en evidencia la afición de esta orden religiosa por el simbolismo bíblico, la mística y la pintura alegórica. Los estatutos del monasterio limeño de carmelitas descalzas de San Joaquín señalaban que así como los dominicos y los franciscanos adornaban sus claustros con los *Triunfos* y *Vidas* de sus santos fundadores, el colegio Nazareno tenía por regla cubrir *todo el contorno del claustro* con *lienzos de pintura excelente* [representando] *la santísima vida, pasión y muerte de nuestro Señor y Redentor, además de poner de trecho a trecho, según la capacidad que tuviese el claustro, los pasos que se mencionan, y veneran en el santo exercicio de la viasacra* [217]. La meditación en la Pasión de Cristo trascendía su significación literal e histórica para convertirse en una alegoría de la crucifixión del cuerpo y de la liberación del alma. Como *esposas escogidas de Cristo* ellas eran *un nuevo orden de vírgenes* [apostólicas] *consagradas al Señor* que deseaban *hacerse imágenes animadas del Divino Nazareno,* motivo por el cual llevaban por hábito la túnica morada de Cristo, la soga al cuello y la corona de espinas (fig. 51) [218]. El solemne compromiso de clausura perpetua equivalía para las monjas a un voto matrimonial. Las religiosas que en 1710 ingresan al convento de Santa Teresa de Arequipa se mandan pintar como veintiún palomas blancas que vuelan, una tras otra, a la herida abierta del costado de Cristo de los Temblores. Esta llaga era la puerta de ingreso a las bodegas del vino eucarístico (fig. 50). La metáfora del manjar divino no era arbitraria. Algunos tratados de emblemática teresiana codificaban la cuarta *morada* de perfección espiritual como una niña llamada *Oración* que *puesta la boca* en la llaga del costado de Cristo crucificado, *allí de lleno bebía aquellos raudales soberanos tan contenta, quieta y embebida, que no atendía otra cosa* [219]. Otros contenidos análogos pueden deducirse de la iconografía amatoria proveniente del *Amoris divina emblemata* (1660) de Otto van Veen que se encuentra en la *ermita de los Desposorios* en el convento de Santa Teresa en el Cusco. El Cupido alado, una reformulación cristiana del Eros clásico y símbolo del Amor Divino, acompaña al alma Niña en diversas faenas metafóricas que, poco a poco, la conducen al conocimiento de Dios [220].

Aún quedan por estudiarse en la pintura barroca peruana los poco conocidos *retratos moralizados* de monjas coronadas (fig. 52), tan frecuentes entre las religiosas carmelitas, concepcionistas y dominicas novohispanas. Habían dos momentos cumbres en la vida de una monja: cuando profesaba para ingresar a la clausura conventual y cuando moría y tenía su encuentro definitivo con el Amado ce-

◀ Fig. 51. Retrato de la sierva de Dios Madre Antonia Lucía del Espíritu Santo (m. 1769), fundadora del Instituto Nazareno convertido en monasterio de nazarenas descalzas en 1730. Viste el polémico hábito que por visión sobrenatural le fuera concedido por el propio Jesucristo. S. XVIII. Monasterio de las Nazarenas. Lima.

▲ Fig. 52. Retrato de monja coronada. Sor Ana Agustina de Jesús y San Joaquín carmelita, primera religiosa que ingresó al monasterio del Carmen de Trujillo. Oriunda de Quito, recibió el hábito el 23 de enero de 1729, a los 19 años de edad. Monasterio de Santa Teresa de Jesús. Trujillo.

leste. En ambas circunstancias, las monjas eran retratadas coronadas con flores. En el primer caso el retrato era a pedido de los familiares que deseaban poseer una imagen de su santa parienta que abandonaría el mundo. En el segundo era a solicitud de las propias religiosas. Unas órdenes religiosas excedían a otras en el uso de los adornos florales para la cabeza. Pero cuando asumían la identidad alegórica de esposas de Cristo, recurrían a los mismos símbolos litúrgicos y nupciales: el velo, la corona, la palma y el anillo [221]. Esta tradición retratística debió tomar, por cierto, muchos elementos de la emblemática amatoria barroca. En el célebre *Pia Desideria* del jesuita belga Hermann Hugo, por ejemplo, se codifica el lema *Mi Amado es para mi y yo para él,* como *un jardín* [en el que están] *sentados el Amor divino, y el alma enlazada con el la una mano, y con la otra coronándose en forma de abrazo el uno al otro con guirnaldas* [...] [222]. Junto con el resto de los emblemas del *Pia Desideria*, esta escena se encuentra en un luneto bajo la bóveda del claustro del Patio de los Naranjos en el Monasterio de Santa Catalina de Siena (fig. 54).

Existen otras fuentes para dimensionar los alcances sociales y políticos de estos retratos. Una de ellas es la relación directa entre las experiencias visionarias femeninas y sus desposorios místicos. Según la Santa de Ávila, antes de desposarse el Señor con el alma les estaba permitido a las esposas conocer y ver al Esposo ya fuera por visión imaginaria o intelectiva. Se trataba, para los matrimonios arreglados españoles, de un requisito ritual pre-nupcial conocido como el *venir a vistas* [223]. Por ello, en 1624, cuando la inquisición limeña le apertura un proceso inquisitorial a doña Luisa Melgarejo, protegida de los jesuitas, los censores admiten que si bien sus arrobos eran falsos estos estaban inspirados en la popular teología visionaria de Santa Teresa de Jesús que en Lima había causado una epidemia de beatas clarividentes: *todas las mugeres que en este mesmo tiempo tratan de vissiones y revelaciones todas en breve tiempo celebran desposorios tan extraordinarios que pareçe andan a competencia sobre qual es mas aventajado*. Emulando a Teresa, doña Luisa decía haber sido coronada en el Cielo, vestida con ropa blanca bordada con piedras preciosas, que simbolizaban sus virtudes, y haber recibido siete anillos por los dones del Espíritu Santo [224]. La causal de tanto alboroto entre las beatas y monjas limeñas, se sabría después, era otra discípula espiritual de Santa Teresa: Santa Rosa de Lima.

53

Los *desposorios místicos* celebrados por la santa limeña con el Niño de la Virgen del Rosario se hicieron tan célebres que todas sus discípulas querían ser coronadas por Jesús en visión imaginaria. Los testigos del Proceso Ordinario de beatificación (1617-1618), contaban que en la noche que Rosa murió y por un tiempo después varias

◀ Fig. 53. Alegoría del sacramento del matrimonio. Anónimo. S. XVIII. Colección Barbosa Stern. Lima.

▶ Fig. 54. Emblema III de la parte III del *Pia Desideria* (Amberes, 1624) de Hermann Hugo, traducido al español por el padre Pedro de Salas en sus *Afectos divinos con emblemas sagrados* (Valladolid, 1638). S. XVIII. Claustro de los Naranjos, Convento de Santa Catalina. Arequipa. De las tres edades de la vida interior –la via purgativa, la iluminativa y la unitiva– que corresponden a los gemidos, deseos y suspiros del alma enamorada, el acto de coronación corresponde a las etapas finales del matrimonio espiritual cuando se produce la transformación total del amante en el Amado.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 55. Visión de las dos escalas de San Francisco. Nótese que es la Virgen quien corona a las almas bienaventuradas. Anónimo. S. XVIII. Iglesia de Santo Domingo. Ayacucho.

personas de oración la vieron ingresar al Cielo con corona y palma en la mano y con el hábito blanco catalino cubierto de rosas [225]. El dato es importante porque el *leit motiv* iconográfico del desposorio místico, dejará su huella incuestionable en los retratos de monjas coronadas y será para la pintura religiosa de los siglos XVII y XVIII, el mayor símbolo de la espiritualidad criolla novohispana y peruana. Durante las fiestas españolas de beatificación, el franciscano criollo Gonzalo Tenorio aseguraba que por haber sido Rosa la primera esposa indiana del Señor, en ella y por ella Dios se concilio y desposo con toda *la Gentilidad del Occidente, convertida a su Fe en las Indias* [...]; *pues sin ella parece que aquella Nación, hasta alli tan incrédula, no lograra de Dios los cariños, ni Dios, faltándole esta hermosa flor, tuviera decente tálamo, para manifestar amoroso los cariños del Esposo* [226].

Como se instruye a partir de un lienzo virreinal, el lazo sacramental del matrimonio, restaurador del pecado de Adán y Eva, ataba y unía en un solo cuerpo hasta que la muerte los separe, a las cabezas del hombre y la mujer, símbolos del Cristo y su Iglesia (fig. 53). En los desposorios místicos el *ñudo* (o nudo) matrimonial que unía a los amantes era ontológico: es decir, el alma quedaba atada al Esposo al contemplar su Hermosura metafísica que le daba Ser a las criaturas:

> *¡Oh Hermosura que excedéis/ a todas las hermosuras!/ Sin herir dolor hacéis,/ Y sin dolor deshacéis/ El amor de las criaturas./ ¡Oh, ñudo que ansi juntáis/ Dos cosas tan desiguales! No sé por qué os desatáis,/Pues atado fuerza dáis./ A tener por bien los males./ Juntáis quien no tiene ser/ Con el Ser que no se acaba: Sin acabar acabáis. Sin tener que amar amáis, Engrandecéis vuestra nada* [227]

Según la propia Teresa de Jesús las experiencias visionarias de Dios jamás debían confundirse con los desbalances humorales y fisiológicos, causados por la melancolía y por los prolongados ayunos de las religiosas que aspiraban a vivir exclusivamente de la hostia consagrada. Lo esencial en el camino de perfección era la doctrina y el método católico de salvación, no las visiones individuales que traducían las experiencias numiosas del alma en figuras mentales o imágenes alegóricas. En realidad, tal como le fue revelado a San Francisco de Asís, habían dos opciones: o se subía al Cielo por la escala roja y espinosa de Cristo o por la blanca y florida de su madre. En ambos casos, empero, el camino tenía etapas de perfección que obligaban a los peregrinos a optar por una identidad alegórica que fuese reconocible por el Amado (fig. 55).

NOTAS

1. Post 1915.
2. Katzenellenbogen 1989.
3. Yates 1981: 44.
4. Ripa 1987, vol. I: 397-398.
5. González de Zárate 1997: 252.
6. Citado por Sánchez Montes 1995: 65.
7. Comunicación personal de Héctor Schenone.
8. En el siglo XVI, dos importantes incidentes militares entre la España católica y el Islam explican la presencia de *turcos* en la iconografía imperial: 1) Entre 1569 y 1570, las guerras entre cristianos y musulmanes en Las Alpujarras conllevaron a la insurrección de los moriscos en Granada y culminaron con la amnistía real publicada por don Juan de Austria que es aceptada por el poderoso caudillo Habaqui, a nombre de Aben Aboo, el soberano de los rebeldes. Gracias a ello, los moriscos de Granada, cuyo número se calculaba entre 150,000 y 250,000 habitantes, fueron exiliados y diseminados por la Andalucía oriental, Extremadura y las dos Castillas en 1571. 2) La célebre batalla naval de Lepanto (1571) fue ganada por la Santa Liga de la Cristiandad bajo el estandarte de la Virgen. En esa ocasión las escuadras marítimas turcas estuvieron dirigidas por Mahomed Siroco, virrey de Egipto, el argelino Uluch-Ali y Ali Baja.

   En la pintura virreinal que nos ocupa, el grupo de personajes que emerge de la penumbra en plena plática de miradas y expresivos ademanes de manos, probablemente representa a los protestantes. En 1570, tras una feroz batalla contra el calvinismo, Felipe II declaró un perdón general, apoyado por la absolución pontificia de Pío V, dirigida a los calvinistas en los Países Bajos que deseaban retornar a la fe católica. Miles de ellos se acogieron a esta amnistía y pacíficamente retornaron a la Iglesia (Wittkower 1987, 145-146). Fernán Altuve me señaló la *Infidelidad vencida.*
9. Stastny 1999: 235.
10. Ricardo Estabridis Cárdenas atribuye el grabado a fray Miguel Adame (Estabridis 2002: 174-175).
11. Fuentes 1859: 105.
12. *Ibid.*: 61.
13. Smalley 1978: 9.
14. Preus 1969: 15.
15. Auerbach 1984: 28-49.
16. Gálatas IV: 24; Secret 1979: 11-112.
17. Reeves y Hirshch-Reich 1972; Scribner 1982: 31-33.
18. Decía fray Francisco de la Cruz: *soy figura de nuestro señor Jesucristo y de su pasión y resurrección* [e] *Iglesia. De manera que, como fue figura David de nuestro señor Jesucristo antes de su venida al mundo, así lo soy yo después de tantos años de su subida al cielo; y esto es una representación y memoria de su pasión.* Las Sagradas Escrituras, dictadas por Dios Omnisciente, habían sido redactadas de tal forma que los profetas de cada época podían leerlas e interpretarlas a sus tiempos sin entrar en contradicciones. Los calificadores del Consejo de la Inquisición de Lima fueron los primeros en detectar que todos los personajes que rodeaban a fray Francisco habían sido transformados en figuras bíblicas: *Lo que nos parece advertir en este negocio del dicho fray Francisco de la Cruz a Vuestra Señoría es que* [....] *este reo es hereje caviloso, astutísimo en el modo de introducir sus errores y secta y que ha puesto los mayores fundamentos de pertinacia que hereje ha puesto, y que se ha de notar el gran artificio con que procede y el lenguaje de que usa y que todas las herejías principales que a la fin dice las tenía desde el principio sembradas y dichas debajo de figuras y metáforas, sin que se entendiese la ponzoña, lo cual agrava mucho su causa* [...] (Huerga 1986: 375, 150-151, 407-408).
19. Bataillon 1976: 358.
20. Acosta 1979: 45.
21. Solórzano y Pereira 1776: 29.
22. Porras 1962: 389.
23. Espinoza Medrano 1695: 13.
24. León Pinelo 1943: 10-11. Sobre las lecturas alegóricas de la Biblia durante el cristianismo temprano y la Edad Media véase Smalley (1978) y Lubac (1998). En la concepción alegórica de la historia el signo o figura y la cosa significada son uno y el mismo, tal como lo demuestra Joaquín Cases Xalo y Granel de Ribas Altas. El sentido literal de la Biblia tenía dos significaciones simultáneas, el sentido histórico y el profético: *Los Profetas con singular estilo, regularmente juntan en el sentido literal, el sentido histórico, y profético, que es lo mismo que decir, como son las Historias, los Pueblos, Reynos, Provincias, Ciudades y las alegorías significadas, y entendidas por las cosas; esto es: Por aquellas Historias, Pueblos, Reynos, &c. siendo entonces el sentido Alegórico, sentido Literal profético, y histórico, el primero que por las voces se expressa, o significado por las vozes* (Cases Xalo y Granel de Rivas Altas 1738: 130-131).

   La vigencia en el Perú de este método de lectura simbólica lo demuestra el *De Theologiae preambulis Atque locis* (1811) de Toribio Rodríguez de Mendoza y Mariano de Rivero, ambos rectores del Colegio de San Carlos en Lima. En la Universidad de San Marcos, al dictarse la cátedra de Prima de Sagrada Escritura se definían estos principios teológicos del siguiente modo: *Sentido de la Escritura es la sentencia significada, según la intención del Espíritu Santo, por las palabras consignadas en las Sagradas Letras. Hay dos sentidos de la escritura, a saber: el literal, aquel que las mismas palabras expresan a la mente, y el espiritual o místico, que significan las cosas expresadas en las palabras. El literal es de dos clases: propio y figurado; el primero es el que designan las palabras en su significación propia y natural; el segundo, se da cuando las palabras son trasladadas de su sentido propio, a significar otras cosas, a causa de la similitud* [...]. *El sentido místico es triple: moral, alegórico y anagógico. Se le dice moral o tropológico cuando aquellos hechos que refiere la Escritura, se emplean para formar las costumbres.. Así el Apóstol (I. Cor: 9) muestra que son los operarios dignos de su salario con aquello del Deuteronomio: "No ligarás la boca al buey que trilla". El alegórico se da cuando hechos del Antiguo Testamento se refieren a Cristo o a la Iglesia, a si los dos hijos de Abraham significan los dos Testamentos, por alegoría según San Pablo, en su Carta a los Gálatas. La alegoría una cosa enseña con las palabras, otra con el sentido. El Anagógico cuando se refieren a la vida eterna hechos realizados acá, para que nos conduzcan a lo alto. Así los profetas cuando prometen a los judíos paz, riquezas y abundancia de bienes, muchas veces anuncian a los piadosos la posesión de la futura felicidad. Cuando consta en sentido espiritual de la Escritura, se toma entonces un argumento firme, como sucede en el pasaje citado del Apóstol en el capítulo. X de la 1ª a los Corintios, cuando dijo: "Todo les acontecía en figura". Con estas palabras expresamente se atestigua que la historia del Éxodo era alegoría de la futura plebe cristiana. Más aun Cristo Señor hablando de Moisés dijo así: "El escribió de Mi". Los cuatro sentidos de la Escritura están comprendidos en el dístico de Nicolás de Lira: "Enseña la letra lo hecho; la alegoría lo que creerás, la moral lo que harás; la anagogía a lo que tenderás"* (Rodríguez de Mendoza y Rivero 1951: 111-113).
25. Maguire 1987: 363-373.
26. León Pinelo 1943: 285.
27. Romanos 10: 18.
28. León Pinelo *op. cit.*: 196.
29. Eclesiastés 24: 8-10.
30. II Corintios 3: 14.
31. Gálatas 4: 24.
32. Romanos 5: 12-14; I Corintios 15: 21.
33. Hebreos 9: 11-15.
34. Mateo 19: 28.
35. Finaldi 1995: 11.
36. Sebastián 1981: 132-139.
37. Vallín 1982-1983: 133-135.
38. Mujica Pinilla 1996.
39. Isaías 63: 6.
40. Apocalipsis 14: 8.
41. Sebastián 1981: 168.
42. Génesis III, 15.
43. Apocalipsis 14: 18-19.
44. Wailes 1985: 43-64.
45. Marcos 4: 11-14.
46. I Corintios 13: 12.
47. II Corintios 3: 18.
48. Ramos Gavilán 1988: 205-209.
49. Isaías 5.
50. Lucas 12.
51. Lucas 13.
52. Mateo 21.
53. Mateo 22.
54. Lucas 8.
55. Sebastián 1995: 193-205.
56. Allen 1970: 3-8; Seznec 1972: cap. 2.
57. Mexía 1990, vol. II: 485.
58. Juan 10: 1-6.
59. Coomaraswany 1978: 45-46.
60. Lucas 8: 4-8.
61. Lucas 12: 16-20.
62. Mateo 25: 31-35.
63. Profetas 3: 13, Apocalipsis 14: 18-19.
64. Salmo 30: 16.
65. Campuçano 1646: 89.
66. Marcos 12: 1, Lucas 20: 9.
67. Villaroel 1633: 8. Jorge Juan y Antonio de Ulloa describen las pugnas entre españoles y criollos en el Perú como *una enfermedad general que padecen aquellas ciudades y poblaciones* divididas en estas dos parcialidades. La así llamada *Alternativa de oficios* era un sistema que se había establecido al interior de algunas órdenes religiosas para fijar el tiempo que europeos y criollos ocuparían los cargos conventuales: *Consiste esta en que un trienio sea gobernada la provincia por europeo o chapetón, y otro por criollo, y a este mismo respecto se prevean todos los demás empleos de prioratos, guardianías y curatos* (Juan y Ulloa 1991: 427, 519). Los franciscanos criollos de las Provincias de los XII Apóstoles y de los Charcas se opusieron tenazmente a la introducción de la alternativa en las Provincias del Perú en un litigio que duraría diecinueve años (1664-1683) sin acatar los decretos de la orden franciscana, ni los de la Sagrada Congregación de Obispos y Regulares, ni los *Breves* de Alejandro VII (del 20 de junio de 1664) y de Inocencio IX (26 de junio y 6 de julio de 1677) o la sentencia definitoria del Capítulo General de Roma de 1676 (Arce 1921: 155). Con tono más ponderado, Fr. Pedro Joseph Parras aclaraba: *Lo cierto es, que hasta entonces los Europeos no podían quejarse de que eran desatendidos para los empleos, porque de los alegatos de aquellas Provincias consta, que de quarenta y quatro Ministros Provinciales, que había tenido la Provincia de Lima en los ciento y treinta años que habían corrido desde su erección, los treinta habían sido elegidos de los Europeos, y sólo catorce de los naturales, a quienes llaman Criollos. El mismo cómputo manifestaba con corta diferencia el Procura-*

dor de la Provincia de Charcas [...] *quando ellos se vieron en número competente para formar su partido, lo formaron y tomaron con resolución* (Parras 1783, vol. II: 270).

68. García Sáiz 1988: 57-60.
69. Taggard 1992: cap. 3.
70. Juan 2: 15.
71. Wright 1995: 32.
72. Mujica Pinilla 2002a.
73. Ávila les advertía a los indios durante la Primera Dominica de Adviento: *Jesu Christo Señor nuestro dixo a sus Discípulos. Antes del dia tremendo del juicio aurá señales en el Sol, y en la Luna, y en las Estrellas, y auiendo esta mudança, los hombres se admirarán, y temerán* [...]. *Mira Hijos el quando no lo sabe otro que Dios, ni á querido hasta oy revelardo á alguno. Pero Dixonos las señales que an de preceder antes deste dia* [...] *lo primero será que aura grandes enemistades entre todas las naciones* [...] *tremblará la tierra, caerán las casas, y muchos de los montes* [...] *Tras esto vendrá una gran persecución de un hombre llamado Antecristo, que será la mayor que aubran tenido los Cristianos* [...] *los sembrados se perderán* [...] *los animales se desaparecerán, y morirán de hambre, y las aves como son el Cóndor, las águilas, los coriquenques tan estimados de los Ingas, los jilgueros, que tan dulcemente cantavan* [...] *los que llamais pillco con aquellas plumas que resplandecen como oro, las palomas de los pechos dorados, los pájaros amarillos preciados por sus plumas, y todas las demás aves de donde se sacan todo género de plumas de color se acabarán* (Ávila 1646: 3-11).
74. Ávila 1646: 21-32.
75. San Jerónimo fue uno de los primeros teóricos de la vida monástica. Exaltó la virginidad y el celibato como formas de vida superiores al matrimonio, defendió el culto a las reliquias, a los santos y la primatura de Roma frente a los demás obispados de la cristiandad. Su modelo de vida ascética también era contraria a la noción protestante de una fe sin obras (Rice 1985: cap. 6).
76. Hebreos 5.
77. II Corintios 5.
78. Job 7.
79. Rice 1985: cap. 6.
80. Sigüenza 1963: 329.
81. Ávila 1646.
82. Véase de la Vorágine 1992: 287-294.
83. Nieremberg 1643: 125-126.
84. Bousset 1896: 232-237.
85. Gisbert 1999: 183-189.
86. Riess 1995: 133.
87. Garcilaso de la Vega 1944: I parte, libro1, cap. XV.
88. Garcilaso de la Vega *op. cit.*: libro 9, cap. XV; véase Duviols 1996.
89. *Ibid.*: 251.
90. Guaman Poma 1980: 911 y 49.
91. El tema de cristianos o españoles prehispánicos se encuentra en las *Relaciones* de los agustinos de Huamachuco. Lo que es narrado como mito andino resulta ser una construcción virreinal que legitima la Conquista española. Los indios creían en una falsa Trinidad celeste que tenía como *intercesor* para con el mundo a un tal Huamansuri (halcón hábil). Al llegar al pueblo de Huamachuco, este último descubrió que la tierra estaba habitada por *guachemines* (cristianos) y en represalia, enamoró y preñó a una cristiana. De ella nació el dios más poderoso del Ande, el Rayo; un engendro mestizo temido por su poder. Al final, la llegada de los españoles permite interpretar la Conquista como un reclamo o rendimiento de cuentas pasadas (véase Castro de Trelles, 1992).
92. Guaman Poma 1980: 81.
93. Guaman Poma *op. cit.*: 93-94.
94. *Ibid*: 72.
95. *Ibid*: 113.
96. *Ibid*: 22.
97. *Ibid*: 1136.
98. Adorno 2000: 126.
99. Guaman Poma *op. cit.*: 694.
100. *Ibid.*: 1.
101. Mujica Pinilla 1996: 296-297; Duviols 2002: 60-70.
102. Garcilaso de la Vega 1944: I parte, cap. XXI.
103. Pachacuti Yamqui 1993: 233.
104. Marcos 13: 35, 14: 30.
105. Guaman Poma 1980: fol. 43.
106. Guaman Poma *op. cit*: fol. 390.
107. Véase López-Baralt 1987.
108. Véase Ossio 1973.
109. No puede negarse que en diversos horizontes culturales prehispánicos el arco iris tuvo connotaciones míticas ambiguas asociadas a los periodos de sequía, destrucción o cambio que han sobrevivido hasta nuestros días (López Baralt 1987: 37-49). Guaman Poma identifica directamente al arco iris con el Inca en su función como mediador de mundos pues cuando este le oraba a su padre el Sol en el templo del Coricancha, se arrodillaba bajo un arco iris llamado *cuychi* creado artificialmente dentro del recinto sagrado con la ayuda de dos indios que *soplaban viento* sobre unos cristales colgados del techo entre dos ventanas que refractaban la luz del sol en colores (Guaman Poma 1980: fol. 236). Pero una cosa son los mitos del tiempo de los incas, otra muy distinta las iconografías transculturadas de origen virreinal. Al igual que en la *Degollación de Atahualpa*, algunos qeros policromados del siglo XVIII muestran al inca y la coya bajo un arco iris que emerge de las bocas de dos jaguares. Podría asociarse esta iconografía del inca con la del *Punchao*, aquel ídolo de oro en el Coricancha, capturado en 1572 por los españoles en Vilcabamba (Duviols 1976: 167) que, siguiendo una antiquísima tradición pre-inca pan andina, mostraba al rey– sacerdote o deidad solar entre dos felinos (Carrión Cachot 1959).
110. Pachacuti Yamqui 1993: fol. 6v.
111. Citado por Duviols 1993: 84-85.
112. Génesis 9-11,13.
113. Duviols 2000: 213-248, Itier 2000: 103- 121.
114. Flores Galindo 1986: 65.
115. Arzáns de Orsúa y Vela 1965, vol. I: 98.
116. Garcilaso de la Vega 1944, vol. III: 187-188.
117. Buntinx y Wuffarden 1991: 151-210.
118. Imbelloni 1946.
119. Rowe 1976: 25-32.
120. Bradley y Cahill 2000: cap. 9.
121. O´Phelan 1995: 44.
122. Romero 1923: 447-454.
123. AGI. Audiencia de Lima, Legajo 306.
124. Bradley y Cahill 2000: 116-118.
125. Mujica Pinilla 2002a: 44-46.
126. Cuadriello 2003: cap. 9, Sartolo 1684: 176-177.
127. Ventura Travada 1752: 304, 321-324.
128. Navarro 2001.
129. Durand Flores 1993: 265, 304-308, 236.
130. Giannello 1966: 412.
131. Castilla le escribe a *su respetable General y amigo*: [...] *En mi carta del 13 me tomé la libertad de llamar la atención de Ud. sobre otro diverso e importante objeto: hablo del estandarte de Pizarro y del expediente de Santa Rosa de Lima, que cuando Ud. Se retiró del Perú llevó consigo, como recompensa más distinguida a los servicios que Ud. había prestado a esta República. Suponiendo, como debo suponer, que Ud. quiso poseer aquellos trofeos por un tiempo determinado, o a lo más durante sus días, que celebraría fuesen perdurables, y tomándome la confianza de ser intérprete de su voluntad, que siempre juzgué honrosa y amigable del Perú, creo que Ud. recibirá con agrado la indicación, y se servirá decirme su opinión y última disposición respecto al estandarte de Pizarro y expediente de Santa Rosa, que creo deben volver a esta República, si no antes, inmediatamente después de los días de Ud.* Epistolario de Ramón Castilla. Tomo III. Archivo Instituto Libertador Ramón Castilla. Lima, 1967. pp. 222-223. La referencia me fue dada por Fernán Altuve.
132. González 1827.
133. En una carta fechada el 26 de octubre de 1825, el general Agustín Gamarra le solicita al obispo Orihuela sofoque el *fuego de la discordia* iniciado por cierto clero secular y regular del Cusco que, guiado por un *fanatismo infernal*, estaba sembrando con sus sermones un *germen* criminal que se propagaba rápidamente entre las almas sencillas. Es decir, la creencia de que el gobierno independiente estaba *sistemado sobre la herejía e impiedad* y que Bolívar era un enemigo de la religión por haber *dedicado la iglesia de la Compañía, la casa de San Buenaventura, y las rentas de algunos conventos y monasterios a los establecimientos de ilustración y beneficencia*. Con tono amenazante, Gamarra asegura que de no detenerse estos *males nacientes*, de los que ya había informado al gobierno central, haría cumplir la ley utilizando la fuerza física y derramando sangre, si fuere necesario. Gamarra protestaba: *No hay un solo patriota, sea eclesiástico, sea secular, a quien no se le señale con el dedo descaradamente bajo la nota de hereje o impío; y así es que logran hacer odioso el sistema de la independencia, haciendo execrables a sus defensores*. La conspiración contra el gobierno explicaba –según él– por qué durante las celebraciones de la santa misa en la iglesia de la Merced, se oraba contra los herejes y los perseguidores de la Iglesia. Orihuela le responde una extensa misiva. Era contradictorio –le aseguraba a Gamarra– que se le solicitara remediar los supuestos males y al mismo tiempo que todo lo hiciese con *cautela* y *reserva*. Esto equivalía a decirle a un inválido yerto en su cama: *toda esta casa arde, toma medidas propias a apagar el incendio; pero nada preguntes, ni des a entender que lo sabes*. La acusación, a todas luces, era falsa. La Constitución de la República Independiente, jurada en el mes de noviembre de 1823 se había declarado católica, apostólica y romana, y excluía en el Perú el culto a cualquier otra religión. En más de una ocasión, al censurar los libros venenosos contra la religión católica, el gobierno incluso había mostrado que no cedía *en un átomo, al que por renombre se llama católico*. Orihuela le recordaba que cuando ingresó Sucre al Cusco solemnizó una *función especial* en honor de la Inmaculada, *capitana primera* del ejército patriota. Él mismo había recibido al libertador en el atrio de la catedral para celebrar sus victorias militares, pues *toda autoridad y potestad viene de Dios*. En cuanto a las oraciones contra herejes en el templo de la Merced, la Iglesia las había rezado desde sus inicios y sólo en una *imaginación encandilada* como la suya (en la de Gamarra) podían ser interpretadas como las semillas de una revolución contra la República. *Valga la verdad, Señor Prefecto, esta es, que yo no conozco un eclesiástico en toda mi diócesis, que mas o menos temprano no haya sido amador y positivo fautor de la Independencia* (Orihuela 1825: 1-24). Tras descubrir que se le quería tender una trampa, Orihuela envía copia de su correspondencia con Gamarra al secretario general del libertador, a don Felipe Santiago Estenós y al secretario del Consejo de Gobierno del Perú.
134. Aljovín 2003: 25-26.
135. Daniel 4: 7-16.
136. Argumentaba Orihuela que la *Soberbia Babilonia* –el *gran imperio de los Caldeos*– al igual que Es-

paña había sido *el pueblo de Dios por antonomasia*, la *Monarquía más hinchada, que se lisonjeaba de invencible, retenía a los hijos de Israel en opresión, y no quería darles su libertad* [...] *mas llegado el día* [...] *acabó en un momento* [...]. *El martillo que había quebrantado la tierra, fue quebrantado* [...] *esa Babilonia, que era en la mano del Señor una copa de Oro, donde él ha hecho beber a las naciones de la tierra el vino de su cólera. Ella vivía en delicias, y en toda seguridad, diciendo en su corazón: Yo seré siempre reina* [...] *yo soy Soberana, y no habrá mas otra que yo* [...] *no seré viuda* [...] *no estaré sin hijos, por otro nombre colonias: más de un golpe, y en un día, el 9 de Diciembre ultimo, vinieron sobre ti estos dos males, esterilidad y viudez* (Orihuela 1825: 10).

137. *Ibid.*: 11.

138. ¿Y qué sucedió? se preguntaba Orihuela. La respuesta estaba escrita en la Biblia. En el año 3466 de la Creación del mundo y 538 antes de Jesucristo, el rey Baltasar invitó a un banquete a mil de sus príncipes. Entusiasmado con el vino, mandó traer los vasos de oro y plata que su padre Nabucodonosor tenía del templo de Jerusalén y los profanó haciendo que sus príncipes, mujeres y concubinas bebieran en ellos. Luego sucedió el prodigio. Sobre una pared de la sala, aparecieron los dedos de una mano que escribieron tres palabras hebreas en caracteres samaritanos: *mené teqel ufarsin*. Estos significaban: *mené, ha contado dios tu reino y le ha puesto fin, teqel, ha sido pesado en la balanza y hallado falto de peso, ufarsin, ha sido roto tu reino y dado a los medos y persas* (Daniel 5). Durante la Edad Media europea este pasaje bíblico se convirtió en un milagro frecuente que fue visto una y otra vez por quienes vaticinaron transformaciones políticas irreversibles (Lerner 1983). Durante el virreinato el mismo pasaje bíblico habría inspirado aquel célebre incidente en el que Atahualpa pierde su imperio por no poder leer las letras de la Biblia que le entrega el padre Valverde (Duviols 2000).Según el obispo Orihuela, las victorias militares de Junín y Ayacucho legitimaban el nuevo orden político y anunciaban en Bolívar la llegada de una figura mesiánica: *Y erraréis* –les preguntaba a sus lectores– *si en el Ejercito combinado de Medos y Persas, á quienes dice la Sagrada Escritura dio de hecho S. Majestad el imperio Caldeo, que quitó al Rey Babilónico, dándole en el mismo acto también el derecho como a único legitimo Dueño? erraréis, repito, si veis allí representado al Ejercito Unido de Colombianos y Peruanos, con quienes ha practicado el Altísimo otro tanto con respecto a una gran parte de nuestra América? Meditadlo allá. Preguntaos otra vez. ¿Erraréis, si en el jefe de obra, de esa grande expedición, destructora de la Caldea o Babilonia, que fue Cyro, aquel gran Héroe militar, que pronunció el santo Profeta Jeremías 60 años antes del suceso, y el Santo Profeta Isaías, casi 200 años antes: erraréis, vuelvo a decir, si en él véis a otro Héroe militar que puede y debe llamarse* [...] *otro Christo de Dios, es decir su ungido, su especialísimo enviado, su singular comisionado, su grande instrumento para poner la última mano a la libertad de su pueblo americano, y ruina total de sus opresores* [...] *quiero decir, el gran BOLIVAR?* (Orihuela 1825: 14-15).

139. A los que no estaban convencidos del nuevo orden político, Orihuela les advertía: *O vosotros todos los que mordéis todavía el freno! Considerad que quien os habla ahora en el lenguaje que veis, es el mismo, que desde los primeros movimientos de Francia contra Luis 16, tronó en las cátedras sagradas de Lima: sin esperar nada de el, en defensa de la Soberanía; es el mismo que cuando Napoleón, sacó a Fernando 7º y a los Reyes Padres de Madrid, insistió con mas empeño en procurar al trono Católico toda fidelidad sin mas móvil, que el de sostener sana doctrina. Diocesanos míos: reflexionad, que el que así os habla, es vuestro Pastor, aquel mismo que en el año de 20 antes de poder venir a serviros personalmente, os dirigió una Pastoral en que exigía de vosotros el mas fiel vasallage al Rey Católico, la mas cordial detestación de cuanto olía a Independencia, y la sumisión mas absoluta al primer lugarteniente de Dios, que os dije era el Rey, y a sus Representantes que a su nombre os regían* (Orihuela 1825, 21).

140. *Ibid.*: 18.

141. Benavente 1972: 157-158.

142. Villanueva Urteaga 1972: 45-46.

143. Vargas Ugarte 1974: 90-91.

144. Miller 1910, vol II: 190-193.

145. En la alegoría de Juan de Nort –que sirve de frontispicio al *Gazophilatium Regium Peruvicum* (1646) de Gaspar de Escalona Agüero– ya figura la vicuña, detrás de una personificación de América (mujer con cornucopia de la abundancia y tocado de plumas). La *lana de vicuña* –criada en las *Punas del Perú*– era considerada tan fina y *digna de príncipes* que el Rey Felipe II con *deseo de conocer, y mantener un animal que cría lana tan preciosa, despachó cédula al Perú, para que se le remitiessen de aquellos Reynos a estos algunas Vicuñas, para tenerlas en el Pardo, y Aranjuez; pero la mudança del temple no dio lugar a su conservación, y hizo impracticable este mandato, por el destemplado calor del fogoso insthmo de Tierra Firme* (Escalona Agüero 1675: 222-223).

146. Majluf y Wuffarden 1998: 113.

147. García Calderón Landa 1879, vol. 2: 1831.

148. Brading 1989: 108.

149. Espinosa Pólit 1960: 108.

150. *Ibid.*: 134.

151. *Ibid.*: 122.

152. *Ibid.*: 113.

153. *Ibid.*: 120.

154. Uribe White 1967: 42, 48.

155. Boulton 1956: 135.

156. Espinosa Pólit 1960: 62.

157. *Cuando yo amenacé a Ud. con arrebatarle parte de su gloria, Ud. me tendría por un jactancioso* [...]. *Mas yo dije a Ud. que el plan que había concebido era grande y sublime* [...]. *Mi plan fue este. Abrir la escena con una idea rara y pindárica. La musa arrebatada con la victoria de Junín emprende un vuelo rápido, en su vuelo divisa el campo de batalla, sigue a los combatientes, se mezcla entre ellos y con ellos triunfa* [...]. *Todos celebran una victoria, que creían era el sello de los destinos del Perú y de la América. Pero en medio de la fiesta una voz terrible anuncia la aparición de un Inca en los cielos. Este Inca es emperador, es sacerdote, es un profeta. Este, al ver por primera vez los campos que fueron el teatro de los horrores y maldades de la conquista, no pudo contenerse de lamentar la suerte de sus hijos y de su pueblo. Después* [...] *anuncia que no es la última. Entra entonces la predicación de la victoria de Ayacucho. Como el fin del poeta es cantar sólo a Junín, y el canto quedaría defectuoso, manco, incompleto sin anunciar la segunda victoria, que fue decisiva, se ha introducido el vaticinio del Inca lo que más prolijo que ha sido posible para no defraudar la gloria de Ayacucho* [...]. *Concluye el Inca deseando que no se restablezca el cetro del imperio, que puede llevar al pueblo a la tiranía.*

158. Villanueva Urteaga 1971.

159. Kristal 2000: 483-485.

160. Espinosa Pólit 1960: 70.

161. Sahuaraura Inca 2001: 67-68.

162. Fernández Stoll 1953: 11.

163. Véase de la Flor 1989, Orozco Pardo 1985.

164. Soloer y Argués 1909: 199.

165. Purgatorio XXIX: 88, XXX: 21.

166. En procesiones ceremoniales que podían durar tres días, los capitanes entraban a Roma vestidos de púrpura y coronados de laureles, sobre carros dorados jalados por cuatro caballos blancos, y precedidos por sus ejércitos victoriosos. Los carros alegóricos iban cargados de las riquezas, estatuas, armas y personificaciones alegóricas de las ciudades conquistadas y seguidos por los enemigos vencidos en hábito de siervos y con las cabezas rapadas (Mexía 1990: 197- 212).

167. Scribner 1982: 66.

168. Nyholm 1980: 95-99.

169. Burckhardt 1944: 339-340.

170. Bernáldez Montalvo 1983: 15.

171. Véase Dean 1999: 84-85, Flores Ochoa 1994: 45.

172. Stratton 1994: 89-91.

173. Eclesiastés 24.

174. Gálatas 6: 14.

175. Salmos 67: 18.

176. Citado por Dietz 1973: 18.

177. Castro 1975: 342-343.

178. García de Leonardo 1995: 128-129.

179. Deuteronomio 8: 9.

180. Daniel 11: 5.

181. Isaías 2: 7, Paralipómenos 9: 21.

182. Hanke 1959: 29; Arzáns de Orsúa y Vela 1965, vol. I: 10.

183. Arzáns de Orsúa y Vela *op. cit.*: 26-27.

184. *Ibid.*: 33-36, 27.

185. Hanke 1959: 77.

186. Arzáns de Orsúa y Vela *op. cit.*: 111.

187. *Ibid.*: 161.

188. *Ibid.*: 244.

189. Carvajal y Robles 1950: 150-151.

190. *Ibid.*: 274.

191. *Ibid.*: 349.

192. Ramos Gavilán 1988: 194-195.

193. *Ibid.*: 290-291.

194. Milhou 1983: 142-144, Mujica 2001: 231-236.

195. Predicaba Carlos de Carvajal: *Todo el primor de las Artes Metálica, y Chimica consiste principalmente en ensayar bien las piedras. Yo con doctrina del Apóstol hallo esta diferencia entre los humanos, y los otros metales* [...]. *El Azogue, o Mercurio con que une y atrae Christo en aquel Sacramento al hombre, es el lazo estrecho de su amor puro* [...]. *La piedra filosofal es el mismo Christo* [...]. *Todos los metales* [...] *caminan a un fin, y perfección, como a su centro* [...]. *La Plata, el Cobre, el Plomo iban subiendo por los grados de su disposición hasta el supremo, y mas perfecto del Oro* [...] *Son los hombres como enseña Clemente Alexandrino, el tesoro, o metal de Dios* [...] *Caminan algunos azia Dios como a su centro, y perfecto fin que debe aspirar nuestra inclinación pero saliéndoles al camino* [...] *los vicios* [...] *se extravían, hasta llegar a ser metales de ninguna ley... baxando todo aquel valor, a que pudieron subir* [...]. *Procura el arte purificarlos, sublimándolos con el fuego, y aplicándoles diferentes remedios que los vivifican* [...] (Carvajal 1688: 6-7).

196. Carvajal 1688: 2-7.

197. Arzáns de Orsúa y Vela 1965, vol. III: 130.

198. Morcillo Rubio de Auñón 1744.

199. Mesa y Gisbert 1977: 185-195.

200. Arzáns de Orsúa y Vela *op. cit.*: 8-10.

201. L'Orange 1955: 7-14, Kantorowicz 1963: 37-75, MacCormack 1981: 17-84.

202. Arzáns de Orsúa y Vela *op. cit.*: 50. Al atravesar el enorme arco triunfal en la calle San Martín se escenificó la primera loa. Las cartelas sobre su arco, diseñado por fray Juan de Ulloa, sacristán mayor del convento de San Agustín, anunciaban el carácter solar del visitante del obispado de La

Plata: *De la Plata el Sol Sagrado/ influye oy con Excelencia/ Potosí con su presencia/ sin duda será argentado.* La cartela que miraba a la Villa, tenía otro mensaje no menos halagador: *De la Trinidad embia/ un Redemptor oy el Cielo,/ que redima con su zelo/ del Perú la Monarchia.* Al cruzar por el interior del arco, el virrey fue recibido por los regidores de la Villa, el alférez real y el decano del Cabildo que lo esperaban sobre un atrio. Allí le retiraron sus espuelas, se le colocó el palio y antes de iniciar el ingreso a la Villa, dos actores disfrazados de ángeles desde una tarima le recitaron versos comparándolo a un Nuevo Moisés o nuevo *Sol hermoso* a cuyo *influxo los metales se adornan de plata tersa,/ y así espera Potosí/ alentar con su presencia./ Por que sus rayos/ la noble influencia/ alienta las almas/ fecunda las Peñas.* Para los ángeles, Morcillo *nuestro Josué sagrado/ hará que este Reyno sea, qual tierra de promisión/ con su Gobierno, y prudencia* (de la Torre 1716: 10-14). Al día siguiente se produjo la segunda loa. Primero se realizó la mascarada pintada por Holguín donde desfilaron un total de ciento diez personajes disfrazados a caballo entre los que figuraban la Fama y sus héroes ilustres, los monarcas otomanos, los emperadores de la Casa de Austria y las doce sibilas con trajes copiados *de antiguas pinturas*, y con sus nombres y profecías en cartelas que llevaban a la mano. Luego apareció el carro alegórico con el cerro de plata. Se detuvo frente al balcón de los señores oidores y de su excelencia, dando inicio a la segunda loa dialogada entre la Fama, América, Europa y Potosí. La Fama lo llama *Sol Planeta Regio,/que siendo luz de la Plata/ oy con majestuoso assenso/de todo el Perú felize/ es el luminar primero.* Potosí replica: *tributad los tesoros/ a su invicto dueño.* Luego se abre el cerro y una voz le canta a Morcillo: *A tus vozes acordes/ liberal ya te ofrezco/ los metales mas ricos/ para tu desempeño.* América replica: *Yo la mas Interesada soy/ en tan debido obsequio/ pues le dio la providencia/ a la lealtad de este Reyno.* Para Potosí Morcillo era el *Redemptor* [...] *de este mundo nuevo* [...] *que redima espero/ nuestra Villa Illustre/ de tal captiverio* (*ibid.*: 20-26).

203. Arzáns de Orsúa y Vela *op. cit.*: 50, Morcillo Rubio de Auñón 1729.
204. Campucano 1646: 13.
205. Attreed 1994: 208-231.
206. Por cédulas reales a inicios del virreinato se prohibieron que en las ceremonias de recibimiento los virreyes, obispos y arzobispos ingresaran bajo *palio, y con sus armas* [nobiliarias] *porque esto solo pertenece a nuestra Real persona, y sin embargo se ha contravenido a ellas, y recrecido muchos gastos a las Ciudades, vistiéndose los Regidores, y los demás Oficiales de los Consejos de ropas costosas, y haciendo fiestas y regocijos a costa de los proprios* (Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias. II Tomo, Libro III. Título III. Ley XIX). En su *Política Indiana* (Lib. V. Cap. XII), Solórzano y Pereyra retoma el tema con mayor detalle: *por la gran dignidad del cargo de los Virreyes, y la inmediata representación de la persona Real que en ellos dexo considerada, se les pueden, y suelen dar, y guardar todas las ceremonias, y preeminencias que a los mismos Reyes, excepto aquellas que especialmente se hallare que les estan prohibidas. Entre las quales solia ser, el que los recibiesen en todas las Ciudades de sus Provincias* [...] *debaxo de palio, como se hace con los Reyes* [...]. Por carta al virrey del Perú esta ceremonia se prohibió en 1571 y en 1619, aunque se permitió su uso entre los virreyes de Nápoles y Sicilia, razón por la cual terminó por admitirse su uso entre los virreyes de Indias, si bien se estableció que sólo se podía gastar doce mil pesos en el caso peruano, y ocho mil pesos en el novohispano. En 1639, el uso ceremonial del palio habría quedado restablecido (Bromley 1953: 24-25).
207. *Ibid.*: 48.
208. *Ibid.*: 52-53.
209. Cuando visitó Bolívar la villa imperial el 5 de octubre de 1825, se celebraron siete semanas de regocijos públicos y dos leguas antes de su entrada ya se veían los arcos triunfales por donde ingresó. Conforme pasaba por estos y se acercaba a la ciudad, los grupos de cuarenta indios reunidos cada tercer o cuarto arco le daban la bienvenida haciendo pasos de ballet ataviados con sus altos tocados de plumas y medallas al cuello con el busto estampado del libertador. En la ciudad, se instruyó a dos niños vestidos de ángeles para que descendieran del arco triunfal y le recitaran a Bolívar largos parlamentos y loas. Pero haciendo un mal cálculo, estos aparecieron de golpe y espantaron al caballo del libertador casi provocando un accidente fatal. Después Bolívar fue conducido bajo palio a la iglesia donde el clero lo roció de agua bendita y le cantó el Te Deum. El día 26, cuando subió al cerro de plata, en compañía del general Sucre, exclamó: *La Gloria de haber conducido a estas frías regiones nuestros estandartes de Libertad, dejan en la nada los tesoros inmensos de los Andes que están a nuestros pies* (Miller 1829: c.XXX).
210. Landes 2001: 38-44.
211. Baecque 1994: 126.
212. Sahuaraura 1944: 117-119.
213. Jacobus 1992: 54-75.
214. Sebastián 1981: 83-84.
215. Ahlgren 1996: 80, Weber 1990.
216. Escribía en el Libro de la Vida: *habiendo un día comulgado mandóme mucho Su Majestad lo procurase con todas sus fuerzas, haciéndome grandes promesas de que no se dejaría de hacer el monasterio, y que se serviría mucho de él, y que se llamase San Josef* [...] *y* [...] *dijese a mi confesor esto que me mandava, y que le regova El que no fuese contra ello ni me lo estorbase* (Santa Teresa de Jesús 1982: 145). *Me dijo el Señor que en ninguna manera dejase de hacerle pobre, que ésta era la voluntad de su Padre y suya, que El me ayudaría* (*ibid.*: *158*). *El me prometia que ninguna cosa le pidiese que no la hiciese; que ya sabía El que yo no pedia sino conforme a su gloria, y que así haría esto que ahora podía* (*ibid.*: 178).
217. Nazarenas 1793: 40.
218. Es delatadora la indignación que le causó al virrey arzobispo Don Diego Morcillo de Auñón el pedido de limosna por la fundación del beaterio de las Nazarenas. Le parecía inconcebible que un grupo de mujeres se atreviera a vestir por habito religioso la sagrada túnica morada de Cristo, la corona de espinas sobre la cabeza y la soga al cuello. Pero la sierva de Dios Sor Antonia Lucia del Espíritu Santo, siguiéndole los pasos a Teresa de Jesús, había recibido el habito por manos de Jesús Nazareno en una visión sobrenatural (Providencia 1963: 77 y 6).
219. Mujica Pinilla 1991: 30. Véase fray Juan de Roxas y Auxa titulado *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas sobre las Siete Moradas de Santa Teresa de Jesús, Gloria del Carmelo y Maestra de la Primitiva Observacia* (Madrid, 1679).
220. Mujica Pinilla 2002a: 247-250.
221. García Barragán 1992: 61-81.
222. Salas 1638: 171.
223. Más Arrondo 1993: 66-69.
224. AHN. Inquisición. Leg. 1647.
225. Hansen 1929: 92, 30.
226. Mujica Pinilla 2001: 321.
227. Santa Teresa de Jesús 1982: 503.

► Página siguiente:
Las Postrimerías del hombre con San Jerónimo. Magdalena Ventura del Santísimo Sacramento. 1704. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.

ACVERDATE DE TVS POSTRI
MERIAS Y JAMAS PE
CARAS
BIENABENTVRADOS TO
DOS LOS QVE HA
BITANEN VN CASA SEÑOR
Los que obraren bien yran al Cielo
ATODOS NOS CON
TRIBVNAL DE DIOS 2 COR 5
HEBR. 5.
HIZOSE
INRI
ETERNA
LOS QVE LE OBEDEZEN CAVSA DE LA SALVD
Bienabenturados los que muer
el Señor
el mismo sera salud
Assi se sube al cielo como por Lucas
Los que obraren mal iran a Lucifer
HEBR. 9.
ESTA DETERMINADO A LOS HOMBRES EL MORIR VNA VEZ
La muerte de los pecadores es mala
JOB 7
EL QVE BA
NO BOLVERA A SVBIR
La hermana Basilia de
Jesus, mandó componer es
temismo cuadro, asi costa...
Este lienso es de la
hermana Magdale
na Bentura del San
tissimo Sacramento
se acabó hoy 1.º de
Enero de 1.º año

Fuentes primarias

En el Archivo General de la Nación

LEGAJO RJ N1 190
Documentos relacionados con el Museo Nacional y su colección de retratos de virreyes en el local del Hospital del Espíritu Santo. Fechados en 1835 y 1839.

PROTOCOLO 352
Escribano Francisco Estacio Meléndez. Fechado el 11 de mayo de 1736. Folios 885 y 885v. Inventario de los bienes de Antonio José, hijo primogénito del virrey conde de la Monclova.

PROTOCOLO 371
Escribano Francisco Estacio Meléndez. Fechado el 20 de mayo de 1745. Folios 538 y 538v. Inventario de los bienes de José Portocarrero, nieto del virrey conde de la Monclova.

PROTOCOLO 83
Escribano Pedro de Azcarrunz, 1765. Inventario de los bienes de Pedro Bravo de Lagunas y Castilla.

PROTOCOLO 281
Escribano Juan Hurtado de Olivera, folio 138v, 23 de diciembre de 1809. Testamento del pintor Julián Jayo Taurichumbi Saba.

PROTOCOLO 83
Escribano Orencio de Azcarrunz. Años 1764-68. Folio 1033. Tasación de la colección de pinturas del I conde de Monteblanco, realizada en 1763 por Cristóbal Lozano.

PROTOCOLO 264
Escribano Pedro Espino Alvarado, 1724. Folio 799. Inventario de los bienes de doña Gabriela de Azaña y Valdés. Abuela de don Antonio Hermenegildo de Querejazu y Mollinedo.

8 DE OCTUBRE DE 1706
Partida de matrimonio del General Antonio de Querejazu y Uribe y doña Juana de Mollinedo y Azaña, padres del oidor Querejazu.

PROTOCOLO 958
Escribano Andrés de Sandoval, 22 de diciembre de 1769. Folios 51, 51v y 52. Testamento del pintor Cristóbal de Aguilar.

PROTOCOLO 296
Escribano Pedro Espino Alvarado, 27 de enero de 1738. Folio 54. Tasación de las pinturas de María de los Olivos en la que intervino Cristóbal Lozano junto a Lorenzo Ferrer.

PROTOCOLO 302
Escribano Pedro Espino Alvarado, 2 de junio de 1741. Folio 107. Inventario de la tasación de los lienzos y pinturas del marqués de Casa Concha hecha por Cristóbal Lozano.

PROTOCOLO 75, FOLIO 17
Notario Orencio de Ascarrunz. Tasación de bienes del general don Baltasar Hurtado Girón, 1748.

PROTOCOLO 887, FOLIO 730
Notario Gerónimo de Portalanza. Recibo de dote de doña Rosa Antonia de Avendaño.

PROTOCOLO 36, FOLIO 430. AÑO 1710
Notario Joseph Altuma. Dote de doña Bibiana de Miranda Contreras.

PROTOCOLO 64, FOLIO 37
Notario Cayetano Arredondo.

PROTOCOLO 2, FOLIO 90
Notario Joseph Agüero.

PROTOCOLO 75, FOLIO 175VTA
Dote de doña María Mendes del Campo.

PROTOCOLO 61, FOLIO 24. AÑO 1723-26
Notario Cayetano Arredondo.

PROTOCOLO 63, FOLIO 458
Notario Cayetano Arredondo.

PROTOCOLO 60, SIN FOLIO. AÑO 1750
Notario Cayetano Arredondo.

PROTOCOLO 60, FOLIO 24. AÑO 1723
Notario Cayetano Arredondo.

PROTOCOLO 60, FOLIO 139
Notario Cayetano Arredondo.

PROTOCOLO 64, FOLIO 37
Notario Cayetano Arredondo. Dote de doña Nicolasa Alarcón y Manrique.

PROTOCOLO 75, FOLIO 33VTA. AÑO 1748
Notario Orencio Ascarrunz. Dote de doña Catalina de Aspur.

PROTOCOLO 41, FOLIO 253. AÑO 1722
Notario Miguel Andrade Santos. Testamento de María Josepha Pacheco.

PROTOCOLO 887, FOLIO 730
Notario Gerónimo Portalanza. Dote de doña Rosa Antonia de Avendaño.

PROTOCOLO 75, FOLIO 17
Notario Asencio Ascarrunz. Tasación de bienes del general don Baltasar Hurtado Girón.

Otros archivos

ARCHIVO NACIONAL DE BOLIVIA. SUCRE. CACH. 716
Testimonio de la proclamación del rey don Felipe III en Santa Cruz de la Sierra. 4 de febrero de 1601.

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID. MS. 2796
Pedro Fernández de Pulgar, *Historia general de las Indias occidentales. Decada nona. Continua la de Antonio de Herrera desde el año 1555 hasta el de 1565.*

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL.
INQUISICIÓN. LEGAJO 1647, MS. 5
Traslado del proceso de testificaciones que se han realizado en el Santo Oficio de la Inquisición del Perú ... contra doña Luisa de Melgarejo sobre y en razón de los arrobos, éxtasis y revelaciones y otros favores que ha tenido y tiene de Nuestro Señor, 1624.

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS. AUDIENCIA DE LIMA. LEGAJO 306

Bibliografía

ACOSTA, José de
1962 *Historia natural y moral de las Indias.* Edición de Edmundo O'Gorman. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
1979 *Historia natural y moral de las Indias.* Edición de Edmundo O'Gorman. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

ADORNO, Rolena
2000 *Guaman Poma. Writing and Resistance in Colonial Peru.* Segunda edición con una nueva introducción. Institute of Latin American Studies. Austin, University of Texas Press.

ACTAS
1992 *Botero e la ragion di stato. Atti del convegno in memoria di Luigi Firpo. Torino 8-10 marzo 1990.* Torino y Firenze, A. Enzo y Olschki.

AERCKE, Kristiaan
1994 *God's of Play: Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourses.* Albany, State University of New York Press.

AGAMBAEN, Giorgio
1998 *Homo sacer. El poder soberano y la nuda.* Valencia, Pre-textos.

AGUILAR, José de
1722-24 *Sermones varios. Panegíricos morales.* Lima.

AGUIRRE, Marta
1978 Los caciques Guarache. En: *Estudios bolivianos en homenaje a Gunnar Mendoza.* La Paz.

AHLGREN, Gillian T.W.
1996 *Teresa of Avila and the Politics of Sanctity.* Ithaca y Londres, Cornell University Press.

ALBERTI, León Battista
1547 *Della pittura.* Venecia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari.

ALFONSO X
1789 *Las Siete Partidas del Sabio Rey Don Alonso el Nono, Glosadas por el Licenciado Gregorio López, del Consejo Real de Indias de S.M.* 4 volúmenes. Madrid, en la Oficina de Benito Cano.

ALIAGA DERTEANO, Jerónimo de
1953 La casa de Guadalcázar en el Perú. *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas* 16. Lima.

ALJOVÍN DE LOSADA, Cristóbal
2000 *Caudillos y constituciones. Perú 1821-1845.* Lima, Instituto Riva Agüero-Pontificia Universidad Católica del Perú y Fondo de Cultura Económica.
2003 *Votos y bayonetas. Perú 1825-1851.* Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ALLEN, Don Cameron
1970 *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance.* Baltimore y Londres, The Johns Hopkins Press.

ALPEERS, Slavana
1987 *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII.* Madrid, Herman Blume.

ÁLVAREZ, Bartolomé
1998 *De las costumbres y conversión de los indios del Perú. Memorial a Felipe II (1588).* María del Carmen Martín Rubio y otros, editores. Madrid, Ediciones Polifemo.

ÁLVAREZ, Javier
1997 *Mística y depresión: San Juan de la Cruz.* Madrid, Trotta.

ÁLVAREZ-OSORIO, Antonio
2001 El arte de medrar en la Corte: rey, nobleza y código de honor. En: *Familias, poderosos y oligarquías.* F. Chacón Jiménez y J. Hernández Franco editores, pp. 30-60. Murcia, Universidad de Murcia.

ANDO, Clifford
2000 *Imperial Ideology and Provincial Loyalty in the Roman Empire.* Berkeley, University of California Press.

ARCE, Agustín
1921 Orígenes de la alternativa de oficios en las provincias franciscanas del Perú. *Archivo Ibero-Americano* 8 (47): 115-162. Estudios históricos sobre la Orden Franciscana en España y sus misiones. Madrid.

ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé
1965 *Historia de la villa imperial de Potosí.* Lewis Hanke y Gunnar Mendoza editores. 3 volúmenes. Providence, Brown University Press.

ATIENZA, Julio de
1947 *Títulos nobiliarios hispanoamericanos.* Madrid, Editorial Aguilar.

ATTREED, Lorraine
1994 The Politics of Welcome. Ceremonies and Constitutional Development in Later Medieval English Towns. En: *City and Spectacle in Medieval Europe.* Barbara A. Hanawalt y Kathryn L. Reyerson editores, pp. 208-231. Medieval Studies at Minnesota volume 6. Minneapolis, University of Minnesota Press.

AUERBACH, Erich
1984 *Scenes from the Drama of European Literature.* Theory and History of Literature 9. Minneapolis, University of Minnesota Press.

AVENDAÑO, Fernando de
1948 *Sermones de los misterios de nuestra santa fe católica, en lengua castellana y la general del Inca.* Lima, Jorge López de Herrera.

ÁVILA, Francisco de
1646 *Tratado de los Evangelios que Nuestra Madre la Iglesia propone en todo el año desde la primera Dominica de Adviento, hasta la última Missa de Difuntos, Santos de España y añadidos en el Nuevo rezado.* Lima.

BAECQUE, Antoine de
1994 The Allegorical Image of France, 1750-1800: A Political Crisis of Representation. *Representations* 47: 111-143. University of California Press.

BANCO DE CRÉDITO DEL PERU
1991 *Escultura en el Perú.* Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.

BALZO, Conde Bertrando del
1965 Familias nobles y destacadas del Perú en los informes secretos de un virrey napolitano. *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas* 14. Lima.

BARTRA, Roger
2001 *La cultura de la melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro.* Barcelona, Anagrama.

BATAILLON, Marcel
1976 *Estudios sobre Bartolomé de las Casas.* Barcelona, Ediciones Península.

BENAVENTE, Teófilo
1972 Se recuperó famoso lienzo de Bolívar en el Museo Histórico del Cuzco. *Revista del Museo Histórico Regional* 7 (7): 157-158. Cusco.

BENEZIT, Enmanuel
1955 *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs....* París.

BENJAMIN, Walter
1990 *El origen del drama barroco alemán.* Madrid, Taurus.

BERNÁLDEZ MONTALVO, José María
1983 *Las tarascas de Madrid.* Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Delegación de Cultura.

BETANZOS, Juan de
1987 *Suma y narración de los Incas.* María del Carmen Martín Rubio editora. Madrid, Atlas.

BLÜHER, Karl
1970 *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII.* Madrid, Gredos.

BLUMEMBERG, Hans
2001 *La legibilidad del mundo.* Barcelona, Paidós

BORRELLI, Gianfranco
1993 *Ragion di stato e leviatano. Conservazione e scambio alle origini della modernità política.* Boloña, Il Mulino.

BOULTON, Alfredo
1956 *Los retratos de Bolívar.* Caracas, Italgráfica.

BOUSSET, Wilhelm
1999 *The Antichrist Legend. A Chapter in Christian and Jewish Folklore.* Traducción de A.H. Keane. Edición facsimilar. American Academy of Religion. Texts and Translations Series 24. Atlanta, Scholars Press [1896].

BRADING, David A.
1989 El republicanismo clásico y el patriotismo criollo: Simón Bolívar y la revolución hispanoamericana. En: *Mito y profecía en la historia de México*, pp. 78-111. México D.F., Vuelta.

BRADLEY, Peter T. y David CAHILL
2000 *Habsburg Peru. Images, Imagination and Memory.* Liverpool Latin American Studies New Series 2. Glasgow, Liverpool University Press.

BREWARD, Christopher
1995 *The Culture of Fashion.* Manchester y Nueva York, Manchester University Press.

BROMLEY, Juan
1953 Recibimientos de virreyes en Lima. *Revista Histórica* 20. Lima.

BROWN, Jonathan
1997 Cristóbal de Villalpando y la pintura barroca española. En: *Cristóbal Villalpando ca. 1649-1714.* Juana Gutiérrez Haces y otros. México D.F., Fomento Cultural Banamex.

BROWN, Jonathan y John H. ELLIOTT
1980 *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV.* New Haven, Yale University Press.

BRUNON, Claude
2001 Réflection, réfraction et diffraction dans les *Amoris Divini Emblemata de Vaenius.* En:

Le point de vue de l'emblème. P. Choné editor. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.

BUNTIX, Gustavo y Luis Eduardo WUFFARDEN
1991 Incas y reyes españoles en la pintura colonial peruana: La estela de Garcilaso. *Márgenes. Encuentro y debate* 4 (8): 151-210. Lima.

BURCKHARDT, Jacob
1944 *La cultura del Renacimiento en Italia.* Buenos Aires, Editorial Losada.

BURGA, Manuel
1988 *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas.* Lima, Instituto de Apoyo Agrario.

CAHILL, David
2000 The Inca and the Politics of Nostalgia. En: *Habsburg Peru. Images, Imagination and Memory.* Liverpool Latin American Studies New Series 2. Glasgow, Liverpool University Press.

CALANCHA, Antonio de la
1972a Crónica moralizada de la provincia del Perú del Orden de San Agustín nuestro padre. Tomo II. Manuel Merino editor. En: *Crónicas Agustinas del Perú.* Biblioteca Missionalia Hispánica vol. XVII, Madrid.
1972b Historia del Santuario e Imagen de Nuestra Señora de Capacabana. En: *Crónicas Agustinas del Perú*, pp. 107-659. Biblioteca Misionalia Hispánica vol. XVII. Madrid.
1974-81 *Crónica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú.* Transcripción, estudio crítico, notas bibliográficas e índices de Ignacio Prado Pastor. Volúmenes I-VI, Lima, Ignacio Prado Pastor [1639].

CAMPUÇANO SOTOMAIOR, Fray Balthasar
1646 *Planeta católico sobre el psalmo 18 a la Majestad de Filipe IIII.*
s.f. *Planeta católico sobre el psalmo 18.* Madrid, Diego Díez de la Carrera.

CANGAS, Gregorio de
1997 *Descripción del diálogo de la ciudad de Lima entre un peruano práctico y un bisoño chapetón.* Lima, Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú.

CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge
2001 *How to Write the History of the New World. Historiographies, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World.* Stanford, Stanford University Press.

CARO BAROJA, Julio
1988 *Historia de la Fisiognomía. El rostro y el carácter.* Madrid, Siglo XXI.

CARRIÓN CACHOT, Rebeca
1959 *La religión en el antiguo Perú (norte y centro de la costa, periodo post-clásico).* Lima, Tipografía Peruana.

CARVAJAL S.J., Carlos de
1688 *Nuevo beneficio de metales humanos y regla cierta para hallar el Tesoro Eucarístico, escondido en el manjar de la vida.* Lima, Joseph de Contreras.

CARVAJAL Y ROBLES, Rodrigo de
1950 *Fiestas de Lima por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos. Lima, 1632* Prólogo y edición de Francisco López Estrada. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.

CASES XALO Y GRANEL DE RIBAS ALTAS, Joaquín
1738 *Theatro Católico, Ruina de la Puerta Otomana, de su Alcoran, y secta, y progressos dela Iglesia por las Águilas. Sistema Sacro-Prophetico-Geographic-Historico-Divino, a favor dela iglesia, y del César Carlos VI de Austria.* Madrid.

CASTRILLON VIZCARRA, Alfonso
1986 *Museo peruano: utopía y realidad.* Lima, Industrial Gráfica.

CASTRO, Américo
1975 *La realidad histórica de España.* Edición renovada. Sexta edición. México D.F. Editorial Porrua.

CASTRO, Antonio de
1676 *Fisionomía de la virtud y del vicio al natural sin colores.* Valladolid, Joseph Rueda.

CASTRO DE TRELLES, Lucila (Editora)
1992 *Relación de la religión y ritos del Perú hecha por los Padres Agustinos.* Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

CESAREO, Mario
1995a Antonio Vieira: deconstrucción de Dios y crisis de la verosimilitud barroca. *Hispanófila* 114, 51-63.
1995b *Cruzados, mártires y beatos. Emplazamientos del cuerpo colonial.* Indiana, Purdue University Press.

CICERON
1977 De legibus. En: *De republica. De legibus.* Clinton Walker Keyes editor y traductor. Cambridge, Harvard University Press.

CIEZA DE LEON, Pedro
1986 *Crónica del Perú. Segunda parte.* Francesca Cantù editora. Lima, Pontifica Universidad Católica.
1994 *Crónica del Perú. Cuarta Parte. Guerra de Quito.* Laura Gutiérrez Arbulú editora. 2 volúmenes. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

COBO, Bernabé
1964 *Historia del Nuevo Mundo.* F. Mateos editor. Biblioteca de Autores Españoles vols. 91-92. Madrid, Atlas.

COLLAPIÑA, Supno y otros QUIPOCAMAYOS
1974 *Relación de la descendencia, gobierno y conquista de los Incas.* Juan José Vega editor. Lima, Biblioteca Universitaria.

COOMARASWANY, Ananda K.
1978 *Spiritual Authority and Temporal Power in th eIndian Theory of Government.* Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers.

CORNEJO BOURONCLE, Jorge
1952 Papeles del Brigadier Pumacahua. *Revista del Archivo Histórico del Cuzco* 3 (3).

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián
1984 *Tesoro de la lengua castellana o española.* Madrid, Turner [1611].
1995 *Tesoro de la lengua castellana o española.* Madrid, Editorial Catalia.

CRUZ DE ALMENÁBAR, Isabel
1996 *El Traje. Transformaciones de una segunda piel.* Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile.

CUADRIELLO, Jaime
2003 *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como acto sublime.* México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), Museo Nacional de Arte (INBA) e Instituto de Cultura Tlaxcalteca.

CUMMINS, Thomas
1991 We are the Other: Peruvian Protraits of Colonial Kurakacuna. En: *Transatlantic Encounters: The History of Early Colonial Peru.* R. Adorno y K. Andrien editores, pp. 203-231. Berkeley, University of California Press.
1995 From Lies to Truth: Colonial Ekphrasis and the Act of Crosscultural Translation. En: *Cultural Migrations: Reframing the Renaissance.* Claire Farago editora. Yale University Press.
2002 *Toasts with the Inca: Andean Absraction and Colonial Images on Quero Vessels.* Ann Arbor, University of Michigan Press.
en prensa Allí valen, aquí también: pinturas de Perú en la corte de Felipe II. *Iconos. Revista Peruana de Conservación, Arte y Arqueología.* Lima, Instituto Yachaywasi.

CUYÁS, María Margarita
1999 Una pintura de procedencia colonial en la colección del MNAC: el retrato de Manuel D'Amat I de Junyent, virrey del Perú del 1761 al 1776. En: *Miscel-lania en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, volum II. Barcelona.

CHACÓN, Mario
1973 *Arte virreinal en Potosí.* Sevilla.

CHARTIER, Roger
1992 *El mundo como representación. Historia cultural entre práctica y representación.* Barcelona, Gedisa.

CHIAMPI, Irlemar
2000 *Barroco y modernidad.* México, Fondo de Cultura Económica.

D'ORS, Eugenio
1999 *Lo barroco.* Madrid, Tecnos.

DE LA FLOR, Fernando R.
1989 *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen.* Estudios de Arte 4. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Bienestar Social. Salamanca, Europa Artes Gráficas.
1996 *Teatro de la memoria. Siete ensayos de mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII.* Salamanca, Junta de Castilla y León.
2002a *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680).* Madrid, Cátedra.
2002b *Teatros barrocos de la melancolía y el duelo.* F. Calvo Serraller editor, pp. 261-281. Madrid, Galaxia y Museo del Prado.
2003 Del Barroco a la posmodernidad: arqueología de la sociedad del espectáculo. En: *Fiesta, juego y ocio en la Historia*, AA.VV. pp. 125-147. Salamanca, Universidad de Salamanca.

DE LA PEÑA, Pedro
1995 Sínodo quitense 1570. En: *Primeras Doctrinas en la Real Audiencia de Quito 1570-1640.* Hugo Burgos editor. Quito, Abya Yala.

DE LA TORRE, Fray Juan de la Torre
1716 *Aclamación festiva de la muy noble imperial villa de Potosí, en la dignísima promoción del Excmo. Señor Maestro Don Fray Diego Morzillo Rubio y Auñón, Obispo de Nicaragua y de La Paz, Arzobispo de las Characas, al Gobierno de estos Reynos del Perú, por su Virrey, y Capitán General y Relación de su viage para la Ciudad de Lima.*

DE LA VORÁGINE, Santiago
1992 *La leyenda dorada* 1. Traducción del latín de Fray José Manuel Macías. Madrid, Alianza Editorial.

DEL RÍO, María Jesús
2000 *Madrid, urbs regia.* Madrid, Marcial Pons.

DEL RÍO, Mercedes
1990 Simbolismo y poder de Tapacarí. *Revista Andina* 8 (1). Cusco.

DEL VALLE DE SILES, María Eugenia.
1990 *Historia de la rebelión de Túpac Catari.* La Paz.

DEAN, Carolyn
1999 *Inka Bodies and the Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco Peru.* Durham y Londres, Duke University Press.
2003 *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco colonial.* Traducción de Javier Flores Espinoza. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

DEBORD, Guy
1976 *La sociedad del espectáculo.* Barcelona, Castellote Editor.

DELEITO Y PIÑUELA, José
1946 *La mujer, la casa y la moda.* Madrid, Espasa Calpe.

DELEUZE, Gilles
1989 *El pliegue. Leibniz y el Barroco.* Barcelona, Piados.

DELPIERRE, Madeleine
1977 *Dress in France in the Eighteenth Century.* New Haven y Londres, Yale University Press.

DÍAZ-PLAJA, Fernando
1997 *La vida cotidiana en la España de la Ilustración.* Madrid, Editorial Edaf.

DIETZ, Donald Thaddeus
1973 *The Auto Sacramental and the Parable in Spanish Golden Age Literature.* North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 132. University of North Carolina.

DIEZ DE MEDINA, Francisco Tadeo
1981 *Diario del cerco de La Paz.* Prólogo y transcripción de María Eugenia del Valle de Siles. La Paz.

DINKLER, Erich
1964 Bemerkungen zum Kreuz als TPOIIAION, *Mulhus. Festschrift Theodor Klauser. Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband I,* Münster pp. 71-78.

DOCTRINA
1985 *Doctrina christiana y catecismo para la instrucción de los indios y de las demás personas que han de ser enseñadas en nuestra Sancta Fé.* Edición facsimilar. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [1585].

DUARTE, Carlos
1984 *Historia del traje durante la época colonial venezolana.* Caracas, Fundación Pampero.

DURAND, Gilbert
2000 *Lo imaginario.* Barcelona, Ediciones del Bronce.

DURAND FLORES, Luis
1993 *El proceso de independencia en el sur andino. Cuzco y La Paz 1805.* Lima, Universidad de Lima.

DUVIOLS, Pierre
1976 Punchao, ídolo mayor del Coricancha. Historia y tipología. *Antropología Andina* 1-2: 156-183. Lima, Centro de Estudios Andinos.
1980 Periodificación y política: la historia prehispánica del Perú según Guaman Poma de Ayala. *Bulletin del'Institute Français d'Études Andines* 9 (3-4): 1-18.
1993 *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú. Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua.* Cusco, Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
1996 Les Incas sont-ils en enfer? L'Inca Garcilaso de la Vega théologien. En: *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain.* Actes du Colloque International sous la direction de Jean-Paul Duviols et Annie Molinié-Bertrand. Presses Universitaires de France.
2000 Las representaciones andinas de "La muerte de Atahualpa". Sus orígenes culturales y sus fuentes. En: *La formación de la cultura virreinal. I La etapa inicial.* Karl Kohut y Sonia Rose editores. Madrid, Iberoamericana.
2002 Mestizaje cultural en dos cronistas del incipiente barroco peruano: Santa Cruz Pachacuti y Guaman Poma de Ayala. En: *El Barroco Peruano,* vol. I. Ramón Mujica y otros. pp. 59-97. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.

EGAÑA, Antonio de
1966 *Monumenta Peruana IV (1586-1691).* Roma, Monumenta Historica Societatis Iesu.
1974 *Monumenta Peruana VI (1595-1599).* Roma, Monumenta Historica Societatis Iesu.

ENCINAS, Diego de
1945 *Cedulario indiano Recopilado por Diego de Encinas, Oficial Mayor de la Escribanía de Cámara del Consejo Supremo y Real de las Indias.* Reproducción facsímil de la edición única de 1596. Estudio e índices por el Doctor don Alfonso Garcia Gallo. 4 volúmenes. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.

ENTWISTLE, Joanne
2000 *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory.* Cambridge y Oxford, Polity Press.

ERASMO
1971 El Enquiridion o manual del caballero cristiano. Dámaso Alonso y Marcel Bataillon editores. *Revista de Filología Española* 16.

ESCALONA AGÜERO, Gaspare de
1675 *Gazophilatium regium perubicum.* Dicatum Illmo. D. D. Petro Egidio de Alpharo. Ex Typograhia Antonij Gonzalez Reyes.

ESCOBARI DE QUEREJAZU, Laura
2001 *Caciques, yanaconas y extravagantes. La sociedad colonial en Charcas, s. XVI-XVIII.* La Paz, Embajada de España en Bolivia.

ESPINOSA PÓLIT, Aurelio
1960 *José Joaquín Olmedo. Poesía-prosa.* Estudio y selecciones de Aurelio Espinosa Pólit S.I. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. La Colonia y la República. Puebla, Editorial J. M. Cajica.

ESPINOZA MEDRANO, Juan de
1695 *La novena maravilla nuevamente hallada...* Valladolid, José de Rueda.

ESQUIVEL Y NAVIA, Diego
1980 *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco.* Biblioteca Peruana de Cultura. 2 volúmenes. Lima, Fundación Augusto N. Wiese.

ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo
1980 Incas y virreyes en el Beaterio Indígena de Nuestra Señora de Copacabana. Diario *Ojo* 1 de junio. Lima.
1984a Pinacoteca de Palacio de Gobierno. Diario *El Comercio* 22 de abril, C1. Lima.
1984b El grabado colonial en Lima. *Anuario de Estudios Americanos* 41. EEHA. Sevilla.
1987 *El Grabado Virreinal Peruano.* Catálogo de exposición realizada de noviembre a diciembre. Galería de Exposiciones Banco Continental. Lima, Banco Continental.
1989 *Inventario del patrimonio artístico mueble de Arequipa.* Lima, INC-CONCYTEC.
1994 Cristóbal Lozano en el Monasterio del Carmen. Diario *El Comercio,* 8 de marzo, C7. Lima.
1997 Recuperación del patrimonio histórico-artístico de San Marcos. *Revista Letras* 94. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
2001 Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII. En: *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte Espacio y Sociedad.* Sevilla, Editorial Giralda.
2002 *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX).* Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Banco de Crédito del Perú.

ESTENSSORO FUCHS, Juan Carlos
1999-2000 Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú colonial. En: *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial.* Lima, Museo de Arte de Lima.

ESTRADA DE GERBERO, Elena Isabel
1995 Las reformas borbónicas y las pinturas de castas novohispanas. En: *El arte y la vida cotidiana.* México D.F.

FANE, Diana (Editora)
1996 *Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America.* Nueva York, The Brooklyn Museum.

FERNÁNDEZ (El Palentino), Diego
1963 Primera y segunda parte de la historia del Perú. En: *Crónicas del Perú.* Juan Pérez de Tudela Bueso editor. Biblioteca de Autores Españoles volúmenes 164-165. Madrid, Atlas.0

FERNÁNDEZ STOLL, Jorge
1953 *Los orígenes de la bandera del Perú.* Sociedad Bolivariana de Lima. Homenaje al 170 aniversario del nacimiento del Libertador. Lima.

FERRER DE VALDECEBRO, Andrés
1650 *Peligros de América y calamidades de la religión católica.* Puebla de los Ángeles.

FINALDI, Gabriele
1995 Las doce tribus de Israel. Reencuentro familiar en el Museo del Prado. En: *Zurbarán: Las doce tribus de Israel. Jacob y sus hijos.* Catálogo de la Exposición realizada del 16 de febrero al 30 de abril de 1995 en el Museo del Prado. Madrid.

FISHER, John
2000 *El Perú Borbónico 1750-1824.* Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

FLORES ARAOZ, José
1943 La pintura colonial en América. *Cultura Peruana* 3 (12). Lima.

FLORES GALINDO, Alberto
1986 *Europa y el país de los incas: la utopía andina.* Lima, Instituto de Apoyo Agrario.
1988 *Buscando un Inca.* Lima, Editorial Horizonte.

FLORES OCHOA, Jorge
1994 Historia, fiesta y encuentro en el Corpus Christi cusqueño. En: *La fiesta en el arte.* Catálogo de la exposición realizada de abril a mayo. Lima, Banco de Crédito del Perú.

FLORES OCHOA, Jorge, Elizabeth KUON y Roberto SAMANEZ
1993 *Pintura mural en el sur andino.* Lima, Banco de Crédito del Perú.
1998 *Qeros: arte inca en vasos ceremoniales.* Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.

FOUCAULT, Michel
1968 *Las palabras y las cosas* . México D.F., Siglo XXI.

FRANCASTEL, Galienne y Pierre
1978 *El retrato.* Madrid, Editorial Cátedra.

FREZIER, Amadeo
1982 *Relación del viaje por el Mar del Sur.* Caracas, Biblioteca Ayacucho.

FUENTES, M.A.
1859 *Memorias de los virreyes que han gobernado el Perú durante el tiempo del coloniaje español.* Lima, Tipografía de Agustín Mena y Cía.

FUMAROLI, Marc
1991 *L´Etat culturel. Essai sur une religión moderne.* París, Éditions de Fallois.

GAMARRA, Agustín
1825 *Redacción de la correspondencia oficial entre el Sr. Prefecto General D. Agustín Gamarra y el Illmo. Sr. Obispo del Cusco sobre imputaciones enormes y de trascendencia a la tranquilidad pública que hace aquel a individuos del clero de esta diócesis.* Lima.

GARCÍA BARRAGÁN, Elisa
1992 Mística y esplendor barrocos en México colonial: retratos de monjas coronadas. *Boletín del Museo e Instituto "Ramón Aznar"* 48-49: 61-81.

GARCÍA CALDERÓN LANDA, Francisco
1879 *Diccionario de la legislación peruana.* Segunda edición. París.

GARCÍA DE LEONARDO, María José Cuesta
1995 *Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*. Granada, Universidad de Granada.

GARCÍA-GALLO, Alfonso
1990 *Cedulario de Encinas. Estudio e índices*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

GARCÍA PELAYO, Manuel
1955 *El reino de Dios, arquetipo político*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.

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.
1989 *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*. Milán.
2002 Una contribución andina al barroco americano. En: *El barroco peruano*, vol. I. Ramón Mujica y otros, pp. 201-220. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca
1944 Comentarios reales de los incas. Edición al cuidado de Ángel Rosenblat. Buenos Aires, Emecé Editores S.A.
1960 *Comentarios reales de los incas*. Carmelo Sáenz de Santa María editor. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles 133-135.

GHEYEN, Jacob de
1607 *Maniement d'armes, d'arqvebuses, mousqvetz, et piqves. En conformite de 22 l'ordre de monseigneur le prince Maurice, prince d'Orange... representé par figures, par Jacques de Gheijn. Ensemble les enseignements par escrit a l'utilite de tous amateurs des armes, et aussi pour tous capitaines et commandeurs, pour par cecu pouvoir plus facillement enseigner a leurs soldatz inexperimentez l'entier et parfait maniement dicelles armes*. Amsterdam, R. de Baudous.

GIANELLO, Leoncio
1966 *Historia del Congreso de Tucumán*. Biblioteca de Historia Argentina y Americana XV. Buenos Aires, Academia Nacional de Historia.

GISBERT, Teresa
1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz.
1987 Calderón de la Barca y la pintura virreinal andina. En: *Iconología y sociedad: arte colonial hispanoamericano*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
1992 Los curacas del Collao y la conformación de la cultura mestiza. En: *500 años de mestizaje en los Andes*. Hiroyasu Tomoeda y Luis Millones editores. Osaka y Lima, National Museum of Etnology y Biblioteca Peruana de Psicoanálisis y SIDEA.
1994 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Línea Editorial, Fundación BHN.
1999 *El paraíso de los pájaros parlantes*. La Paz, Ediciones Plural.

GISBERT, Teresa y José de MESA
1997 *Arquitectura andina*. La Paz.

GISBERT, Teresa, Silvia ARCE y Martha CAJÍAS
1987 *Arte textil y mundo andino*. La Paz, Gisbert y Cía.

GJURINOVIC, Pedro
1989 *Viceregal Peruvian Barbosa-Stern Art Collection*. 19 de julio al 8 de setiembre. Washington D.C.

GONZÁLEZ, Francisco María
1827 *Sermón que en celebridad del tercer aniversario de Junín y segundo de la Independencia de Bolivia, predicó el 6 de agosto de 1827, en la Santa Iglesia de Chuquisaca, el Capellán del Supremo Gobierno ... dedicado al Ilustrísimo Sr. Obispo de la Diócesis de La Paz de Ayacucho, Dr. José María Mendizábal.*

GONZÁLEZ CASASNOVAS, Ignacio
2000 *Las dudas de la Corona. La política de repartimientos para la minería de Potosí (1680-1732)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús María
1987 *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Prólogo de Santiago Sebastián. Madrid, Ediciones Tuero.
1997 *Mitología e historia del arte*. Vitoria-Gasteiz, Artes Gráficas Evagraf.

GONZÁLEZ ENCISO, Antonio y José María USUNÁRIZ GARAYOA (Editores)
1999 *Imagen del rey, imagen de los reinos*. Pamplona, Eunsa.

GONZÁLEZ GARCÍA, José Luis
2000 Jusepe de Ribera y lo trágico sublime: a propósito del martirio de San Bartolomé y su modelleto (1624). *Goya, Revista de Arte* 277-8: 214-225.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego
1952 *Vocabulario de la lengua Qquichua o del Inca*. Lima, Imprenta Santa Maria.

GRACIÁN, Baltasar
1640 *El político*. Zaragoza, Diego Dormer.
1998 *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*. E. Blanco editor. Madrid, Cátedra.

GRANADA, Miguel Angel
2000 *Entre Petrarca y Descartes. El umbral de la modernidad*. Barcelona, Herder.

GRASSI, Ernesto
2003 *El poder de la fantasía. Observaciones sobre la historia del pensamiento occidental*. Barcelona, Anthropos.

GREER, Margaret Rich
1991 *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*. Princeton, Princeton University Press.

GRETENKORD, Barbara
1993 *Künstler der Kolonialzeit in Lateinamerika*.

GRUZINSKY, Sergei
1991 *La colonización de lo imaginario, siglos XVI-XVIII*. México D.F.
1995 *La colonización del imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI –XVIII*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
1980 *Nueva crónica y buen gobierno*. 3 volúmenes. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
1987 *Nueva crónica y buen gobierno*. John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste editores. 3 volúmenes. Madrid, Historia 16.

GUTIÉRREZ, Ramón
1997 La iglesia de Cayma. Una obra excepcional de la arquitectura arequipeña. *Revista del Archivo Arzobispal de Arequipa*.

GUTIÉRREZ DE QUINTANILLA, Emilio
1916 *Catálogo de las secciones Colonia y República i de la Galería Nacional de pinturas del Museo de Historia Nacional*. Lima, Imprenta Ramos.

HANKE, Lewis
1959 Estudio preliminar. En: *Relación general de la villa imperial de Potosí de Luis Capoche*. Edición de Lewis Hanke. Madrid, Ediciones Atlas.

HANSEN, Fray Leonardo
1929 *Vida admirable de Santa Rosa de Lima, patrona del Nuevo Mundo*. Escrita en latín por el P. Fray Leonardo Hansen y traducida al castellano por el P. Fray Jacinto Parra, religiosos ambos de la Orden de Predicadores y reformada por el Zuavo Pontificio Sevilla, caballero de Pío IX. Segunda edición. Vergara, Editorial El Santísimo Rosario.

HARRIES, Konrad
1975 The Infinite Sphere: Comments on The History of a Metaphor. *Journal of History of Philosophy* 13 (1): 5-15.

HARTH-TERRÉ, Emilio
1945 *Artífices en el virreinato del Perú*. Lima.
1963 Pinturas y pintores en Lima virreinal. *Revista del Archivo Nacional del Perú* 27 (1-2). Lima.

HERZBERG, Julia H.
1986 Angels with Guns: Image and Interpetations. En: *Gloria in Exelcis. The Virgin and Angels in Viceregal painting of Perú and Bolivia*. Catálogo de Exposición. B. Duncan editor. Nueva York, Americas Society.

HIDALGO SERNA, Emilio
1993 *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*. Barcelona, Anthropos.

HOLLANDER, Anne
1993 *Seeing Through Clothes*. Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press.

HOWE, Emily, Emily KAPLAN, Judith LEVINSON y Ellen PEARLSTEIN
1999 Queros. Análisis técnicos de queros pintados de los períodos inca y colonial. *Iconos. Revista Peruana de Conservación, Arte y Arqueología* 2: 30-38. Lima, Instituto Yachaywasi.

HUERGA, Alvaro
1986 Historia de los alumbrados (1570-1630). *Tomo III, Los alumbrados de Hispanoamérica (1570-1605)*. Madrid, Fundación Universitaria Española.

HUERTA, Francisco
1950 Un grabado de cobre del siglo XVIII. *Suplemento dominical de La Nación*. Buenos Aires. 1 de octubre.

IMBELLONI, J.
1946 *Pachakuti IX (El Inkario crítico)*. Buenos Aires, Editorial Humanior.

IÑURRITEGUI, José María
1998 *La gracia y la república: el lenguaje político de la teología católica y el príncipe cristiano de Pedro de Ribadeneyra*. Madrid.

IRIARTE, Jesús
1945 La filosofía española bajo el chiste volteriano. *Razón y Fe* 45: 57-78

ITIER, CÉSAR
2000 ¿Visión de los vencidos o falsificación? Datación y autoría de La tragedia de la muerte de Atahuallpa. *Bulletin del'Institute Français d'Études Andines* 30 (1): 103-121.

JACOBUS, Mary
1992 Incorruptible Milk: Breast-feeding and the French Revolution. En: *Rebel Daughters. Women and the French Revolution*. Sara E. Mezler y Leslie W. Rabine editores, pp. 54-75. Oxford, Oxford University Press.

JUAN, Jorge y Antonio de ULLOA
1991 *Noticias secretas de* América. Edición de Luis J. Ramos Gómez. Madrid, Historia 16.

JULIEN, Catherine
1999 History and Art in Translation: The Paños and Other Objects Collected by Francisco de Toledo. *Colonial Latin American Review* 8 (1): 35-60.

JUSTINIANO
1967 Codex Iustinianus. En: *Corpus Iuris Civilis*, volumen II. P. Krueger editor 1877. Reimpresión de Weidmann, Dublin-Zürich.
1973a Institutiones. En: *Corpus Iuris Civilis*, volumen I. P. Krueger editor. Dublin-Zürich, Weidmann.
1973b Digesta. En: *Corpus Iuris Civilis* volumen I. T. Mommsen y P. Krueger editores. Dublin-Zürich, Weidmann.

KAMEN, Henry
1990 Nudité et Contre-Réforme en Espagne. En: *Le corps dans la societé espagnole des XVI*

et XVII siècles. A. Redondo editor, pp. 297-307. París, Publications de la Sorbonne.

KANTOROWICZ, Ernst H.
1965 The "King's Advent" and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina. En: *Selected Studies by Ernst H. Kantorowicz*. Locust Valley, Nueva York, J.J. Augustin Publisher.

KATZENELLENBOGEN, Adolf
1989 *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century*. Medieval Academy Reprints for Teaching 24. Toronto, University of Toronto Press y Medieval Academy of America.

KELEMAN, Paul
1977 *Vanishing Art of the Americas*. Nueva York, Walker.

KIRCHER, Athanasius
1671 *Iter exstaticum*. Herbipoli, Johannis Andreae Endteri.

KRISTAL, Efrain
2000 Retaggio Spagnolo e "Americanidad". En: *Storia della Civilta' Letteraria Ispanoamericana*, volumen 1. Darío y Saúl Yurkiévich editores. Dall'Età Precolombiana All'Ottocento. Turín, UTET.

L'ORANGE, Hans Peter
1955 The Adventus Ceremony and the Slaying of Pentheus as Represented in Two Mosaicas of About A.D. 300. En: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.* Kurt Weitzmann editor, pp. 7-14. Princeton, Princeton University Press.

LACAN, Jacques
1972-73 Del Barroco. En: *El seminario de Jacques Lacan*. J.A. Miller editor. Buenos Aires, México D.F., Barcelona, Paidós.

LACUNZA Y DÍAZ, Manuel
1977 *Tercera parte de la venida del Mesías en gloria y majestad*. Madrid, Editora Nacional.

LANDES, Joan B.
2001 *Visualizing the Nation. Gender, Representation and Revolution in Eighteenth-Century France*. Ithaca y Londres, Cornell Univesity Press.

LAUFER, B.
1923-25 *Description of Two Portraits of the Incas*. Field Museum of Chicago Archives.

LAVALLÉE, Bernard
1993 *Las promesas ambiguas. Criollismo colonial en los Andes*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

LAVALLE, José Antonio de
1891 *Galería de retratos de los gobernadores y virreyes del Perú* (1532-1824). Lima.

LAVER, James
1966 *Costume and Fashion*. Nueva York, Thames & Hudson.

LEÓN PINELO, Antonio de
1943 *El paraíso en el Nuevo Mundo. Comentario apologético, historia natural y peregrina de las Indias Occidentales islas de Tierra Firme del Mar Océano*. Tomo I. Edición y prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Lima, Torres Aguirre.
1953 *El gran canciller de Indias*. Estudio, edición y notas de Guillermo Lohmann Villena. Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
1957 *Discurso sobre la importancia, forma y disposición de la Recopilación de las Indias Occidentales* que en su Real Consejo presenta el Licenciado Antonio de León 1623. Estudios biobibliográficos de José Toribio Medina. Santiago de Chile, Fondo histórico y bibliográfico José Toribio Medina.
1992 *Recopilación de las Indias*. Ismael Sánchez Bella editor. 3 volúmenes. México D.F., Miguel Ángel Porrúa librero-editor.

LERNER, Robert E.
1983 *The Powers of Prophecy. The Cedar of Lebanon Vision from the Mongol Onslaught to the Dawn of the Enlightenment*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press.

LEVILLIER, Roberto (Editor)
1921-26 *Gobernantes del Perú. Cartas y papeles siglo XVI. Documentos del Archivo de Indias*, volumen 1. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

LEWIN, Boleslao
1957 *La rebelión de Túpac Amaru y los orígenes de la insurrección en Hispanoamérica*. Buenos Aires.

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.
1974a Testamentos de los virreyes del Perú en el Archivo de la Nación. *Revista del Archivo General de la Nación* 2. Lima, INC.
1974b *Los Ministros de la Audiencia de Lima*. Sevilla.
1985 Estudio preliminar. En: *Noticias generales del Perú*. Francisco López de Caravantes. Biblioteca de Autores Españoles vol. 292. Madrid.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes
1987 *El retorno del Inca Rey: mito y profecía en el mundo andino*. Biblioteca de Autores de Puerto Rico. España, Editorial Playor.

LÓPEZ DE CARAVANTES, Francisco
1634 *Noticia general de las provincias del Pirú, tierra firme y Chile*. Biblioteca Real. Madrid.

LOS ÁNGELES, Juan de
1595 *Diálogos de la conquista del espiritual y secreto reino de Dios que según el evangelio está dentro de nosotros mismos*. Madrid, Viuda de P. Madrigal.

LUBAC S.J., Henri de
1998 *Medieval Exegesis, volume I. The Four Senses of Scripture*. Traducido por Mark Sebanc. Prefacio de Robert Louis Wilken. Michigan y Edimburgo, William B. Eerdmans Publishing Company y T& Clark.

MACCORMACK, Sabine
1981 *Art and Ceremony in Late Antiquity*. Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press.
1984 From the Sun of the Incas to the Virgin of Copacabana, *Representations* 8: 30-60. Berkeley, University of California Press.
1998 Time, Space and Ritual Action: The Inka and Christian Calendars in Early Colonial Peru. En: *Native Traditions in the Postconquest World*. Elizabeth Hill Boone y Tom Cummins editores, pp. 295-343. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
2002 Conciencia y práctica social: pobreza y vagancia en España y el temprano Perú colonial. *Revista Andina* 35: 69-99. Cusco.

MAGUIRE, Henry
1987 Adam and the Animals: Allegory and the literal sense in Early Christian Art. En: *Studies of Art and Archaeology in honor of Ernst Kitzinger on his seventy-fifth birthday*. William Tronze e Irving Lavin editores. Dumbarton Oaks Papers 41. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections.

MAJLUF, Natalia y Luis Eduardo WUFFARDEN
1998 *La piedra de Huamanga. Lo sagrado y lo profano*. Lima, Museo de Arte de Lima.

MÁLAGA MEDINA, Alejandro
1980 *Archivo parroquial. Yanahuara*. Catálogo. Arequipa.
1997 La Santísima Virgen Candelaria del Santuario de Miguel de Cayma. *Revista del Archivo Arzobispal de Arequipa*.

MANNHEIM, Bruce
1991 *The Language of the Inka since the European Invasion*. Austin, University of Texas Press.
2000 El arado del tiempo: poética quechua y formación nacional. *Revista Andina* 33: 15-54 y 59-65. Cusco.

MANZANO Y MANZANO, Juan
1991 *Historia de las Recopilaciones de Indias*. 2 volúmenes. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

MARCO DORTA, Enrique
1941 Atrios y capillas abiertas en el Perú. *Archivo Español de Arte* 4. Madrid.
1950 La pintura en Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. En: *Historia del Arte Hispanoamericano*, tomo 2. Barcelona, Salvat.
1967a La arquitectura barroca en el Perú. Madrid.
1967b La influencia indígena en el barroco del Perú: aspectos y problemas. En: *Actas del 36 Congreso Internacional de Americanistas* vol. 4. Sevilla.

MARIN, Louis
1988 *Pour une théorie baroque de l'action politique*. París, Éditions de Paris.

MARTÍNEZ, José Luis
1988 Kurakas, rituales e insignias: Una proposición. *Histórica* 12 (1).

MARTÍNEZ BURGOS, Palma
1990 *Ídolos e imágenes*. Valladolid, Universidad de Valladolid.

MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, María
1991-92 El retrato novohispano en los siglos XVII y XVIII. En: *El retrato civil en la Nueva España*. Catálogo de la exposición realizada de octubre de 1991 a enero de 1992. Museo de San Carlos. México DF.

MAS ARRONDO, Antonio
1991 *Teresa de Jesús en el matrimonio espiritual. Un análisis teológico desde las séptimas moradas del castillo interior*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba de la Excma. Diputación Provincial.

MATEOS, F. (Editor)
1944 *Historia general de la Compañía de Jesús en la provincia del Perú. Tomo II. Relaciones de Colegios y Misiones*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MENDOZA O.P., Diego de
1976 *Chrónica de la Provincia de San Antonio de los Charcas del Orden de Nuestro Seraphico Padre. San Francisco*. La Paz, Casa Municipal de la Cultura Franz Tamayo [1664].

MESA, José de y Teresa GISBERT
1956 *Holguín y la pintura altoperuana del virreinato*. Serie Arte y Artistas. La Paz, Biblioteca Paceña.
1972 *El pintor Mateo Pérez de Alesio*. La Paz, Universidad Mayor de San Andrés.
1974 *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz, Universidad Mayor de San Andrés.
1976 Las series de ángeles en la pintura virreinal. *Revista Aeronáutica*. La Paz.
1977 *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz, Editorial Urquizo.
1982 *Historia de la pintura cuzqueña*. 2 volúmenes. Lima, Fundación A. Wiesse.
1983 *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima, Biblioteca Peruana de Cultura.
1997 *Arquitectura andina 1530-1830*. La Paz, Imprenta Don Bosco.

MEXÍA, Pedro
1990 *Silva de varia lección II*. Edición de Antonio Castro Díaz. Letras Hispánicas. Madrid, Editorial Cátedra.

MEYER, Bárbara y María Esther CIANCAS
1996 Los autores que retrataron a los virreyes novohispanos. En: *El otro Yo del rey: virreyes de la Nueva España, 1535-1821*. Catálogo de la Exposición. Museo Nacional de Historia. México DF.

MILHOU, Alain
1983 *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*. Cuadernos colombinos XI. Publicaciones de la Casa Museo de Colón y Seminario Americanista de la Universidad. Valladolid, Gráficas 66.

MILLER, Guillermo
1910 *Memorias del General Guillermo Miller al servicio de la República del Perú*. Traducidas al castellano por el General Torrijos. 2 tomos. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez [1829].

MILLER, Peter N.
2000 *Peiresc's Europe. Learning and Virtue in the Seventeenth Century*. New Haven, Yale University Press.

MILLONES, Luis
1987 *Historia y poder en los Andes centrales*. Madrid, Alianza América.

MÍNGUEZ, Víctor
1995 *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*. Castellón, Diputación.

MITCHELL, W.J.T.
1986 *Iconology*. Chicago, University of Chicago.

MONEY, Mary
1983 *Los obrajes, el traje y el comercio de ropa en la Audiencia de Charcas*. La Paz, Instituto de Estudios Bolivianos.

MONTESINOS, Fernando
1906 *Anales del Perú*. 2 volúmenes. Víctor Maúrtua editor. Madrid , Gabriel L. y del Horno.

MORCILLO RUBIO Y AUÑÓN, Fray Diego
1744 *Magnífica parentación y fúnebre pompa, en la ocasión de trasladarse de la sepultura de los Señores Arzobispos, y Venerables Prebendados al Sepulcro y Monumento que se erigió en la Capilla de la Purísima Concepción de esta Santa Iglesia Metropolitana de Lima, el cuerpo de el Excentíssimo e illustrissimo Sr. Dr. Maestro D. Fr. Diego Morcillo Rubio de Auñón de la Orden de la santísima Trinidad Redempción de Captivos* (celebrada en 1743).

MUJICA PINILLA, Ramón
1991 *Los Cristos de Lima. Esculturas en madera y marfil, s. XVI-XVIII*. Lima, Banco de Crédito del Perú.
1992 *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima, Fondo de Cultura Económica.
1996 *Ángeles apócrifos de 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.
2002 Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano. En: *El Barroco peruano*, vol. 1. Ramón Mujica y otros, pp. 1-57. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.
2002a El arte y los sermones. En: *El Barroco peruano*, vol. 1. Ramón Mujica y otros, pp. 222-313. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.

MURRA, John V.
1975 La función del tejido en varios contextos sociales y políticos. En: *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos..

MUSEO DEL PRADO
1985 *Catálogo de las pinturas*. Madrid.

NAUDE, Gabriel
1639 *Considérations politiques sur les coups d'État*. Roma.

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.

NAZARENAS
1793 *Relación del origen y fundación del Monasterio del Señor San Joaquín de Religiosas Nazarenas Carmelitas Descalzas de esta ciudad de Lima*.

NIEREMBERG, Juan Eusebio
1640 *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisol de desengaño*. Madrid, María de Quiñones.
1643 *Corona virtuosa y virtud coronada*. Madrid.

NÚÑEZ BELTRÁN, Miguel Angel
2002 Predicación e historia. Los sermones como interpretación de los acontecimientos históricos. *Criticón* 84-85: 277-293.

NÚÑEZ DE CÉPEDA, Francisco
1988 *Empresas sacras*. R. García Mahhíques editor. Madrid, Tuero.

NYHOLM, Esther
1980 "Triumph" as a motif in the poems of Petrarch and in contemporary and later art. En: *Medieval Iconography and narrative. A Symposium*, pp. 70-99. Odense University Press.

O'MALLEY, John
1993 *The First Jesuits*. Cambridge, Harvard University Press.

O' PHELAN GODOY, Scarlett
1988 *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia, 1700-1783*. Cusco.
1995 *La gran rebelión en los Andes: de Tupac Amaru a Tupac Catari*. Archivos de Historia Andina 20. Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
1997 *Kurakas sin sucesiones. Del cacique al alcalde de indios*. Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
1999 Repensando el movimiento nacional Inca del siglo XVIII. En: *El Perú en el siglo XVIII. La Era Borbónica*. Lima, Instituto Riva Agüero - Pontificia Universidad Católica del Perú.

OCAÑA, Diego de
1969 *Un viaje fascinante por la América hispana del siglo XVI (1599-1606)*. Edición de Fray Arturo Alvarez. Madrid, Studium.

ORIHUELA, Fray José Calixto de
1825 *Carta pastoral que sobre el nuevo Estado del Perú, y sentimientos que en cuanto a él se deben tener*. Cusco, Imprenta del Gobierno.

OROZCO, Juan de
1592 *Paradoxas cristianas contra las falsas opiniones del mundo*. Segovia, Marcos de Ortega.

OROZCO, Emilio
1977 *Mística, plástica y barroco*. Madrid, Cupsa Editorial.

OROZCO PARDO, José Luis
1985 *Chirstianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600*. Granada, Diputación Provincial de Granada.

ORTIZ DE ZEVALLOS PAZ-SOLDÁN, Carlos
1989 *Torre Tagle*. Lima, Fondo de Promoción Turística.

OSSIO, Juan (Compilador)
1973 *Ideología mesiánica del mundo andino*. Edición de Ignacio Prado Pastor. Lima.

PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Joan de Santa Cruz
1993 *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*. Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier. Cusco, Institut Français d'Études Andines y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

PADGEN, Anthony
2001 Escuchar a Heráclides: el malestar en el Imperio, 1619-1812. En: *España, Europa y el mundo atlántico. Homenaje a John H. Elliot*. R.L. Kagan y G. Parker editores. Madrid, Marcial Pons y Junta de Castiila y León.

PARDO, Osvaldo
2004 *The Origins of Mexican Catholicism: Nahuatl Rituals and Christian Sacraments in Sixteenth-Century Mexico*. Ann Arbor University of Michigan Press.

PARRAS, Pedro Joseph
1783 *Gobierno de los regulares de la América*. Tomo II. Madrid.

PÉREZ DE MESA, Diego
1980 *Política o razón de Estado*. L. Pereña y C. Baciero editores. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientfficas.

PÉREZ FERNANDEZ, Isacio
1995 *El anónimo de Yucay frente a Bartolomé de las Casas*. Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos.

PÉREZ-MALLAINA BUENO, Pablo Emilio
2001 *Retrato de una ciudad en crisis. La sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746*. Sevilla.

PETERSON, Jeanette
1993 *The Paradise Murals of Malinalco*. Austin, University of Texas Press.

PINEDA, Juan de
1588 *La monarquía eclesiástica o historia universal del mundo*. Salamanca, Juan Fernández.
1601 *Commentariorum in Iob libri tredecim*. Hispali, Colegio de San Hermenegildo.

PIZARRO, Pedro
1978 *Relación del descubrimiento y conquista de los reynos del Perú*. Guillermo Lohmann Villena editor. Lima, Fondo Editorial de la Pontifica Universidad Católica.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl
1955 Un inventario iconográfico del siglo XVI. Mateo Pérez de Alesio. *Revista Cultura Peruana* 15 (90). Lima.
1962 *Los cronistas del Perú*. Lima, Sanmartí y Cía.

POST, Chandler Rathfon
1915 *Mediaeval Spanish Allegory*. Harvard Studies in Comparative Literature Volume IV. Cambridge, Harvard University Press.

PREUS, James Samuel
1969 *From Shadow to Promise. Old Testament Interpretation from Augustine to the Young Luther*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press.

PROSPERI, Adriano
1976 America e Apocalisse. Nota sulla "conquista spirituale" del Nuovo Mondo. *Critica Storica* 13 (1): 1-61.

PROVIDENCIA, Sor Josefa de la
1963 *Vida de la sierva de Dios Madre Antonia Lucía del Espíritu Santo, fundadora del Instituto Nazareno*. Tercera edición. Lima.

PUJASOL, Esteban
1637 *El Sol solo y para todos sol de la filosofía y anatomía de ingenios, en la qual, mirándose cada uno a un espejo, o un amigo a otro su rostro, podrá venir a colegir su natural complexión y temperamento*. Barcelona, Pedro Lacavallería.

QUEREJAZU LEYTON, Pedro
1995 La pintura colonial en el virreinato del Perú. En: *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid, Editorial Cátedra.

RADIGUET, Max
1971 *Lima y la sociedad peruana*. Estudio preliminar de Estuardo Núñez. Lima, Biblioteca Nacional del Perú.

RAMA, Ángel
1984 *La ciudad letrada*. Hannover, Ediciones del Norte.

RAMOS GAVILÁN, Alonso
1976 *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana (1621)*. La Paz.
1988 *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana (1621)*. Transcripción, nota del editor e índices de Ignacio Prado Pastor. Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva.

RAVINES, Roger
1989 *Los museos del Perú. Breve historia y guía*. Lima, Instituto Nacional de Cultura.

REEVES, Marjorie
1999 *The Prophetic Sense of History in Medieval and Renaissance Europe*. Variorum Collected Studies Series. Norfolk, Ashgate Publishing Limited.

REEVES, Marjorie y Beatrice HIRSCH-REICH
1972 *The Figurae of Joachim of Fiore*. Oxford University Press.

RECOPILACIÓN
1987 *Recopilación de leyes de los reynos de las Indias*. Reimpreso en 5 volúmenes. México D.F, Miguel Angel Porrúa [1681].

REMENTERÍA, Carlos J.
1977 *El cacique en el virreinato del Perú: estudio histórico-jurídico*. Sevilla, Seminario de Antropología Americana de la Universidad de Sevilla.

REVEL, Jacques
1991 Los usos de la civilidad. En: *Historia de la vida privada. El proceso de cambios en la sociedad de los siglos XVI-XVIII*. Philippe Aries y George Duby editores. Madrid.

RICE Jr., Eugene F.
1985 *Saint Jerome in the Renaissance*. Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press.

RIESS, Jonathan B.
1995 *The Renaissance Antichrist. Luca Signorelli's Orvieto Frescoes*. Princeton, Princeton University Press.

RIPA, Cesare
1987 *Iconología*, volumen I. Madrid, Ediciones Akal.

RIVADENEIRA, Pedro de
1952 Tratado de la tribulación. En: *Obras escogidas*. Vidente de la Fuente editor. Biblioteca de Autores Españoles vol. 60. Madrid, Atlas.
1988 *Tratado de la tribulación*. J.I. Idígoras editor. Madrid, Universidad Pontificia, FUE.

RIZO-PATRON BOYLAN, Paul
2000 *Linaje, dote y poder. La nobleza de Lima de 1700 a 1850*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROBINS, Nicholas
1997 *El mesianismo y la rebelión indígena. La rebelión de Oruro de 1781*. La Paz, Hisbol.

ROCHE, Daniel
1987 *The people of Paris. An essay in popular culture in the 18th century*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press.
1996 *The Culture of Clothing. Dress and Fashion in the Ancient Regimen*. Past and Present Publications. Cambridge University Press.
1997 *A History of Everyday Things. The Birth of Consumption in France, 1600-1800*. Cambridge University Press.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada
2001 El retrato de la elite en Iberoamérica: siglos XVI al XVIII. *Tiempos de América. Revista de Historia, Cultura y Territorio* 8. Castellón, España.

RODRÍGUEZ DE MENDOZA, Toribio y Mariano de RIVERO
1951 *Lugares teológicos*. Traducción y prólogo de Luis Antonio Eguiguren. Biblioteca del IV Centenario de la Fundación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1551-1951). Lima, T. Scheuch.

ROJAS, David de
1984 El león y la sierpe, una alegoría andina del siglo XVIII. *Historia y cultura* 5. La Paz.

ROMERO, Carlos (Editor)
1923 Festividades del tiempo heroico del Cusco. *Revista Inca* 1 (2): 447-454. Lima.

ROMERO DE TEJADA, Pilar
1999-2000 Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. En: *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*. Catálogo de la Exposición. Museo de Arte de Lima.

ROSENTHAL, Earl E.
1973 The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36.

ROSTWOROWSKI, María
1970 El repartimiento de doña Beatriz Coya en el valle de Yucay. *Historia y Cultura* 4. Lima.

ROWE, John H.
1976 El movimiento nacional inca del siglo XVIII. En: *Tupac Amaru II-1780*. Alberto Flores Galindo compilador, pp. 11-66. Lima, Retablo de Papel Ediciones.

RUBIAL GARCÍA, Antonio
1999 *La santidad controvertida*. México, Fondo de Cultura Económica.

RUIZ MEDRANO, Carlos Rubén
1998 Lujo y jerarquías sociales en la Nueva España en el periodo colonial. *Historias* 41.

SAHUARAURA INCA, Don Justo Apu
2001 *Recuerdos de la monarquía peruana o bosquejo de la historia de los incas. Compendio breve*. Estudio de Javier Flores Espinosa y texto explicativo de Teresa Gisbert. Lima, Fundación Telefónica.

SAHUARAURA TITU ATAUCHI, Raphael José
1944 *Estado del Perú. Códice escrito en 1784 y que contiene datos importantes sobre la revolución de José Gabriel Túpac Amaru*. Notas, comentarios y adiciones de documentos inéditos por Francisco A. Loayza. Los Pequeños Grandes Libros de Historia Americana Serie 1. Tomo V. Lima, Editorial de Domingo Miranda.

SAIGNES, Thierry (Compilador)
1993 *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes*. La Paz, Hisbol e Instituto Francés de Estudios Andinos.

SALAS, Pedro de
1638 *Afectos divinos con emblemas sagradas por el Padre Pedro de Salas de la Compañía de Jesús*. Valladolid.

SÁNCHEZ MONTES, Juan
1995 *Franceses, protestantes, turcos. Los españoles ante la política internacional de Carlos V*. Estudio preliminar de Juan Luis Castellano. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Antonio
1997 *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa*. Arequipa, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacinal de San Agustín de Arequipa.

SANTA TERESA DE JESÚS
1982 *Obras completas*. Edición manual. Transcripción, introducciones y notas de Efrén de la Madre de Dios, O.C.D. y Otger Steggink, O. Carm. Sétima edición. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, La Editorial Católica.

SARDUY, Severo
1974 *Barroco*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

SARMIENTO S.R., Ernesto
1971 *El arte virreinal en Lima*. Lima, Editorial Arica.
1973 *Pintura virreinal*. Lima, Banco de Crédito del Perú.

SARTOLO, P. Bernardo
1684 *Vida admirable y muerte prodigiosa de Nicolás de Ayllar*.

SCHMIT, Paul
1997 Neoestoicismo y disciplinamiento social en Iberoamerica colonial (siglo XVII). En: *Pensamiento europeo y cultura colonial*. K. Kohut y S. Rose editores, pp. 187-204. Frankfurt y Madrid.

SCHNEIDER, Jane
1978 Peacocks and Penguins: The Political Economy of European Cloth and Colors. *American Ethnology* 5 (3).

SCRIBNER III, Charles
1982 *Triumph of the Eucharist. Tapestries Designed by Rubens*. Ann Arbor, UMI Research Press.

SEBASTIÁN, Santiago
1981 *Contrarreforma y barroco*. Madrid, Alianza Editorial.
1990 *Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid, Encuentro.
1995 *Emblemática e historia del arte*. Madrid, Cátedra.

SECRET, F.
1979 *La kabbala cristiana del renacimiento*. Traducción española de Ignacio Gómez de Liaño y Tomás Pollán. Madrid, Taurus.

SEOANE, Carlos y Andrés EICHMANN
1993 *Lírica colonial boliviana*. La Paz, Editorial Quipus.

SERRANO GONZÁLEZ, Antonio
1987 Poder sub specie legis y poder pastoral. En: *Discurso, poder, sujeto. Lecturas sobre Michael Foucault*. R. Máiz compilador. Santiago, Universidad de Santiago de Chile.

SEZNEC, Jean
1972 *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance, Humanism and Art*. Bollingen Series. Princeton, Princeton University Press.

SIGÜENZA, Fray José de
1963 *La fundación del monasterio de El Escorial. Evocaciones y memorias*. Madrid, Ediciones Aguilar.

SKINNERS, Joseph
1805 *The present state of Peru*. Londres.

SMALLEY, Beryl
1978 *The Study of the Bible in the Middle Ages*. Notre Dame, University of Notre Dame Press.

SOLER Y ARGUÉS, Carlos
1909 *Tesoros de Cornelio Á Lápide. Extracto en forma de diccionario de los comentarios de este célebre autor sobre la Sagrada Escritura, por el abate Barbier, traducido al español de la segunda edición francesa por...*. Tercera edición corregida por el Licenciado D. Anastasio Machuca Díez. Tomo segundo. Madrid, Imprenta de Gabriel López del Horno.

SOLÓRZANO Y PEREYRA, Juan de
1776 *Política indiana*. 2 tomos. Madrid, Imprenta Real de la Gazeta.

STASTNY MOSBERG, Francisco
1975 La pintura limeña y los retratos de la Universidad de San Marcos. En: *Pintores y Catedráticos*. Catálogo de la exposición. Lima.
1982 Jardín universitario y Stella Maris. Invenciones iconográficas en el Cuzco. *Historia y Cultura* 15: 153. Lima.

1994 *Síntomas medievales en el "barroco americano"*. Documento de trabajo 63. Serie de Historia del Arte 1. Lima, Instituto de estudios Peruanos.
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 Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

STOICHITA, Víctor
1996 *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid, Alianza.

STRATTON, Suzanne L.
1994 *The Inmaculate Conception in Spanish Art*. Cambridge, Cambridge University Press.

SUBIRATS, Eduardo
1994 *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. Madrid, Anaya.

SUCRE, Antonio José de
1824 *Proclama del General en Jefe del Ejército Unido ... para dar inicio a la batalla de Ayacucho en la mañana del 9 de diciembre de 1824*.

SWAYNE Y MENDOZA, Guillermo
1951 *Mis antepasados*. Lima, Tipografía Peruana.

TAGGARD, Mindy Nancarrow
1992 *Murillo's Allegories of Salvation and Triumph. The Parable of the Prodigal Son and The Life of Jacob*. Columbia y Londres, University of Missouri Press.

TATIÁN, Diego
2001 *La cautela del salvaje. Pasiones y política en Spinoza*. Buenos Aires, Adrián Hidalgo Editora.

TESAURO, Emmanuel
1663 *Il cannochiale aristotélico ossia Idea del´arguta ed ingeniosa elocutione che serve a tutta l´arte oratoria, lapidaria e simbolica*. Venecia.

TORD, Luis Enrique
1983 *Templos coloniales del Colca-Arequipa*. Lima.
1987 *Arequipa artística y monumental*. Lima.
1991 La escultura virreinal en Arequipa. En: *Escultura en el Perú*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.

TORD, Luis Enrique y Pedro GJURINOVIC
2001 *El Palacio de Torre Tagle y las casonas de Lima*. Lima.

TORRES, Bernardo de
1874 *Crónica agustina*. 3 volúmenes. Lima [1657].

TRAZEGNIES, Ferdinand de
1943 Los Vásquez de Velasco. *Revista Histórica* 16 (1-2). Lima.

UNANUE, Hipólito
1793 *Guía política y eclesiástica y militar del Virreinato del Perú*. Lima.

URIBE WHITE, Enrique
1967 *Iconografía del Libertador*. Caracas, Ediciones Lerner.

VALDIVIA, Deán Juan Gualberto
1908 *Fragmentos para la historia de Arqeuipa, desde la creación de esta Iglesia hasta nuestros días*. Arequipa.

VÁLGOMA Y DÍAZ-VARELA, Dalmiro
1988 La orden de Carlos III. En: *Carlos III y la Ilustración*. Varios autores. Madrid.

VALVERDE, Fernando de
1641 *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú. Poema sacro*. Lima.

VALLIN, Rodolfo
1982-83 El maestro Isidro Vargas Machuca en Potosí. *Arte y Arqueología* 8-9: 133-135. La Paz.

VARGAS, José María
1982 *La Iglesia y el patrimonio cultural ecuatoriano*. Quito, Ediciones de la Universidad Católica.

VARGAS LUGO, Elisa
1983 *El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispana*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 50. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

VARGAS LUGO, Elisa y OTROS
1991-92 *El retrato civil en la Nueva España*. Catálogo de la exposición realizada de octubre de 1991 a enero de 1992. Museo de San Carlos. México DF.

VARGAS MACHUCA, Bernardo de
1599 *Milicia y descripción de las Indias*. Madrid, Pedro de Madrigal.

VARGAS UGARTE, Rubén
1947 *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Buenos Aires, Talleres Baiocco.
1951 *Pareceres Jurídicos en Asuntos de Indias*, Lima.
1956 *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios*. 2 vols. Madrid.
1963 *Los jesuitas del Perú y el arte*. Lima.
1968 *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional*. Burgos.
1972 *Itinerarios por las iglesias del Perú*. Lima.
1974 *Historia de las batallas de Junín y Ayacucho*. Lima, Editorial Milla Batres.
1984 *Historia del Santo Cristo de los Milagros*. Cuarta edición. Lima.

VARIOS AUTORES
1984 *México y su tiempo*. México DF, Editorial UTEHA.
1988 *Carlos III y la Ilustración*. Madrid, Ministerio de Cultura.

VENTURA TRAVADA, D. D.
1752 El suelo de Arequipa convertido en cielo. *Documentos literarios del Perú*, tomo X [1877]. Colectados y arreglados por Manuel de Odriozola. Lima, Imprenta del Estado.

VIAJEROS
1999 *Viajeros franceses, siglos XVI-XIX*. Lima.

VILLARI, Rosario
1993 *Elogio della dissimilazione. La lotta politica nel seicento*. La Terza, Roma, Quadrante Editore.

VILLANUEVA URTEGA, Horacio
1971 *Simón Bolívar en el Cuzco*. Biblioteca Venezolana de Historia 14. Caracas.
1972 Simón Bolívar en el Cuzco. *Revista del Museo Histórico Regional* 7 (7): 45-57. Cusco.

VILLARROEL, Fray Gaspar de
1633 *Segunda parte de los comentarios, dificultades y discursos literales y místicos sobre los Evangelios de la cuaresma* por el Maestro Fr. Gaspar de Villarroel de la Orden de N. P. S. Agustín de la Provincia del Perú.
1656 *Gobierno eclesiástico pacífico y unión de los dos cuchillos, pontífico y regio*. 2 volúmenes. Madrid, Domingo Garcia Morrás.

VIVES, Joannes Lodovicus
1984 Section 22. En: *Praefatio in leges Ciceronis. Aedes legum*. C. Matheeussen editor. Leipzig, Teubner.

WAILES, Stephen L.
1985 Why did Jesus Use Parables? The Medieval Discussion. En: *Medievalia et Humanistica New Series* 13. Paul Maurice Clogan editor. Totowa, Rowman y Allanheld.

WEBER, Max
1992 *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Barcelona, Península.

WEBER, Alison
1990 *Teresa of Avila and the Rhetoric of Feminity*. Princeton, Princeton University Press.

WETHEY, Harold E.
1949 *Colonial architecture and sculpture in Peru*. Harvard.

WHITE, James Boyd
1990 *Justice as Translation. An Essay in Cultural and Legal Criticism*. Chicago, University of Chicago Press.

WITTKOWER, Rudolf
1987 *Allegory and the Migration of Symbols*. Londres, Thames & Hudson.

WRIGHT, Rosemary Muir
1995 *Art and Antichrist in Medieval Europe*. Manchester y Nueva York, Manchester University Press.

YATES, Frances
1981 *El iluminismo rosacruz*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

ZERI, Francesco
1957 *Pittura e Contrarriforma*. Torino, Giulio Einaudi.

ZIZOLD, Isabel
1958 El obispo don Manuel de Mollinedo y Angulo, mecenas del Cuzco. *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas* 11. Lima.

► Página siguiente:
Procesión religiosa con arcos triunfales y altares efímeros. Anónimo. S. XVIII. Escuela cusqueña. Colección particular. Lima.

Indice onomástico y toponímico

A
Abascal, Fernando de *144*
Acosta, José de *7, 79, 229, 259*
Aegidius Sadeler *252, 254*
Aguilar, Cristóbal de *140, 142*
Aguilar, Gabriel *293*
Aguilar, José de *76, 78*
Alarcón y Manrique, Nicolasa de *107*
Alayza de Losada, Cecilia *170*
Alcántara, Pedro de *190, 247*
Alcázar, Luis *292*
Alciato *254, 258*
Aldana, Juan de *191*
Alfonso Salmerón *186*
Alfonso X *221, 226*
Aliaga *151*
Alto Perú *126, 127, 175, 183, 202, 206, 247, 299*
Amaru, Andrés *88, 90*
Amat y Junyent, Manuel de *112 115, 116, 117, 119, 142*
Amberes *270, 275, 292*
Ampuero, Francisco de *165, 238*
Andino, Jorge *70*
Anticristo *283*
Antiquilla *174, 190*
Apaza, Julián *127, 131*
Apo Guarachi *86*
Apo Guayllapa *244*
Apolo *88, 89, 91, 286*
Apu Sahuaraura Inca, Justo *300*
Areche, Joseph Antonio de *126, 290*
Arellano, Joseph de *80*
Arequipa *70, 144, 173, 175, 178, 180, 183, 186, 189, 193, 195, 196, 200, 203, 205, 207, 210, 211, 233, 244, 276, 292, 327*
Argote de Molina, Gonzalo *136*
Arguedas, José María *139, 286*
Arias Montano *259*
Arica *32, 222, 309*
Armendáriz, José de *139*
Arriaga, Antonio de *62, 126*
Arriaga, José de *62*
Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé *79, 238, 240, 266, 288, 289, 309, 314, 316, 317*
Asencia María *109*
Atahualpa *30, 32, 83, 86, 240, 245, 249, 286, 288, 289, 290*
Atao Guallpa *286*
Auerbach, Erich *258, 259, 266*
Aulestia *161*
Austria, Ana de *136, 217, 218, 221, 229*
Austria, Margarita de *310*
Austria, Rodolfo de *282*
Ávila, Francisco de *278, 282, 324, 327, 328*
Avilés, Gabriel de *144*
Ayacucho *276, 279, 286, 293, 294, 295, 296, 299, 300, 324*
Ayllón, Nicolás *292*

B
Báez, Gaspar *189*
Baltasar Carlos *295, 305, 310, 334*
Banamex *136*
Barba de Cabrera, Concepción Micaela *146*
Barba, Alvaro Alonso *79, 311*
Barbosa-Stern *167*
Bartolomé de las Casas *259*
Bautista Aguilar, Juan *190*
Bautista Maíno, Juan *236*
Bautista Subyaga, Juan *295*
Bautista Valda, Juan *304*
Bautista Zuares *279*
Beaterio de Copacabana *100, 101*
Beatriz Clara Coya *101, 103, 123, 290*
Bedón, Pedro *48, 49*
Bejarano, Francisco de *64*
Benavides, Calixto *67, 292, 294*
Berreo, Antonio de *290, 296*
Berrio, Antonio de *290*
Berrío, Gaspar Miguel de *67*
Betanzos *131, 245, 246*
Bitti, Bernardo *80, 136, 180*
Bokscay, Esteban *254*
Bolívar *187, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 317*
Bolivia *63, 66, 70, 73, 74, 76, 79, 80, 82, 85, 86, 88, 125, 131, 173, 261, 265, 270, 282, 283, 293, 302, 305, 307, 312, 320*
Bolognesi, Francisco *190*
Bonaparte, José *299*
Bouttats, Agustín *262*
Boza, Manuela de *159*
Braganza *253*
Brasil *236, 237*
Bravo de Lagunas Villela, Mariana *156*
Bravo de Lagunas y Bedoya, Fernando *157*
Bravo de Lagunas y Castilla, Pedro José *139, 151*
Bravo del Rivero, Juan *193*
Bravo, Jerónimo *187*
Breamore House *116, 117*
Brendis, Félix *138*
Brown, Jonathan *27*
Bruselas *194, 304*
Buenos Aires *78, 79, 309, 320*
Burckhardt, Jacob *301, 320*
Burgos *190, 192*

C
Cabero de Toledo, Juan *146*
Cajamarca *30, 136, 286, 288*
Calancha, Antonio de la *63, 64, 259*
Calatrava *148*
Calderón de la Barca *14, 64, 307*
Cali *309*
Callao *222*
Camaná *32*
Campuçano, Baltasar *276*
Campuzano *7, 24*
Cañete *30, 32, 238*
Cangas, Gregorio de *99, 111*
Cano, Alonso *193*
Capac Yupanqui *41, 88*
Capoche, Luis *309*
Caquiaviri *79, 80, 85, 261, 270, 282, 283*
Carabuco *80, 82, 88, 89, 91*
Caracciolo *139, 152*
Cárdenas y Cano, Gabriel de *290*
Carducho *254*
Carlos II *138, 139, 179, 303*
Carlos IV *90, 152*
Carlos V *30, 32, 39, 100, 221, 222, 237, 254, 305, 310, 316*
Carnero, Antonio *177*
Carrillo de Albornoz y Salazar, Petronila *159*
Carrillo de Albornoz, Diego Bernardo *156*
Carrillo, Mariano *145*
Carvajal, Carlos de *312*
Carvajal, Jacinto *70, 196*
Casaconcha *168*
Castilla *125, 221, 237, 263, 298*
Castillo, Juan del *262*
Castro, Gil de *119*
Cataluña *144*
Catari *127, 130*
Caxamarquilla *309*
Cayara, Lucía de *266*
Caylloma *193, 202, 203, 210, 214*
Cayma *64, 70, 174, 195, 196, 276*
Cesare Ripa *253, 265, 297, 318*
Chacamarca *86*
Chachapoias *309*
Charcas *314*
Chávez, Jerónimo *285*

Checa de Costa, Liliana *169*
Chiguantopa, Alonso *46, 130, 131*
Chiguantopa, Cristófero *44*
Chiguantopa, Marcos *44, 46, 126*
Chihuantito, Francisco *90*
Chili *173, 174, 175, 190, 196*
Chillchi, Francisco *289*
Chimpo Ocllo *41*
Chincheros *89, 90, 91, 96*
Chirinos, Baltasar *74*
Chivay *202, 206, 210, 211*
Choqueguanca *125*
Chuquiavo *309*
Chuquisaca *29, 66, 74, 76, 83, 293, 299*
Cicerón *226, 244*
Cieza de León, Pedro *235, 236*
Ciurlizza, J. Alex *289*
Clement, Alexander *318*
Clifford Ando *247*
Cobo, Bernabé *62*
Cochabamba *63*
Cocharcas *64, 67*
Cochini, Charles Nicolas *318*
Colca *173, 174, 179, 193, 203, 205, 207, 208, 210, 211, 214*
Collaert, Adriaen *73, 282*
Collaguas *174, 175, 177, 202, 203*
Collao *79, 83, 88, 174, 175, 179, 202, 203, 206, 211, 285*
Colombia *58, 300, 320*
Colón, Cristóbal *263*
Copacabana *62, 63, 64, 66, 73, 79, 86, 101, 274, 275, 310*
Coporaque *202, 203, 208, 210*
Córdoba *136, 192, 295*
Cordua, Joseph de *67*
Coricancha *286*
Cornejo, Luis *175*
Cortés de Monroy, Alonso *232*
Cortés, Javier *144*
Cosroes II *263*
Courbes, Juan de *39, 40, 44*
Coya de Loyola, Ana María *101*
Cristo *62, 73, 91*
Cristo de los Temblores *232*
Cruz de Villalba *200*
Cuadriello, Jaime *252*
Curahuara *70*
Cusco *35, 42, 46, 58, 61, 73, 80, 96, 100, 122, 127, 130, 174, 190, 218, 232, 238, 244, 252, 262, 275, 293, 297, 300, 304, 309, 314*
Cusi Huascar *288*

D
Daniel *259, 295, 308*
Dante *302*
David *259, 266, 269, 270, 306*
Dávila Brizeño *49, 53*
Daza, Cristóbal *139*
Dean, Carolyn *94*
Delaporte *108, 111*
Demócrito *20*
Descalzas Reales de Madrid *267, 304*
Díaz, Pedro José *144*
Diez de Medina, Tadeo *127*
Dorta, Marco *187*
Drake, Francis *222*
Duns Escoto *270, 305, 306*
Duque de Alva *246*
Duque de Olivares *237*
Durero, Alberto *279*
D' Ors *11*

E
Echevarría, Martín de *314*
Egipto *302*
Encinas *221, 222, 223, 229, 235, 237*
Enrique VIII *100*
Enríquez, Martín *217, 218, 222*
Escalona Agüero, Gaspar de *307*
España *27, 30, 32, 39, 46, 51, 58, 74, 87, 91, 97, 100, 112, 117, 142, 152, 163, 218, 226, 246, 256, 262, 279, 290, 307, 318, 321*
Espinosa Medrano, Juan de *262*
Espinosa Pólit S. J., Aurelio *299*
Espinoza de los Monteros, Juan *190*
Euristeo *88*
Europa *100, 104, 221, 262, 265, 276, 307, 318*
Extremadura *232*
Ezequiel *265, 270, 302, 318*

F
Felipe II *32, 35, 43, 50, 52, 53, 100, 136, 187, 217, 218, 219, 221, 222, 226, 227, 229, 236, 237, 253, 254, 303, 305, 314, 316*
Felipe III *39, 253, 254, 303, 305, 310*
Felipe IV *42, 49, 53, 103, 139, 237, 253, 276, 303, 305, 308*
Felipe V *103, 138, 139, 163*
Fernández Blanco *78, 79*
Fernández de Moratín, Nicolás *307*
Fernández Guarachi, Gabriel *86*
Fernández Guarachi, José *86, 122*
Filipinas *221*
Fiore, Joaquín de *259*
Flandes *180, 254*
Flores Galindo *288*
Flores, Gaspar *292*
Francia *100, 103, 133, 217, 221, 298*
Francisco María González *293*
Fray Luis de León *259*
Fray Tomás de San Martín *137*
Frezier, Amadeo *104, 106, 112*

G
Gabiño y Reaño, Francisca de *157*
Galicia *179, 307*
Galle, Felipe *73, 74*
Gamarra, Agustín *294, 295, 296*
Garaycoechea, Manuel de *195*
García Hurtado de Mendoza *136, 311*
García, Gregorio *259*
Gaspar del Águila *192*
Gastañeta Carrillo de Albornoz, Manuel *151, 170*
Gheyn, Jacob de *29, 73*
Gisbert, Teresa *127, 283, 314*
Gonzales de Barcia Carballido y Zúñiga, Andrés *290*
Granada *142, 192*
Grau, Miguel *196*
Guallpa, Diego *309*
Guamán Poma de Ayala, Felipe *11, 17, 30, 35, 38, 40, 42, 44, 46, 49, 50, 53, 64, 80, 96, 115, 174, 232, 278, 284, 286*
Guaqui *302, 307*
Guarachi, Gabriel *73, 86, 87, 88, 94*
Guarachi, Juan *83*
Gutiérrez de la Fuente, Antonio *138*
Gutiérrez de Quintanilla, Emilio *138*
Gutiérrez Infantas, José *144*

H
Habsburgo *125, 179, 252, 282, 300*
Harth-terré, Emilio *146, 189*
Haucaypata *232, 238*
Henríquez de Borja, Juan *101*
Hércules *30, 32, 33, 88, 89, 91, 306, 313*
Hermann Hugo *328*
Hernández, Francisco *175*
Holguín, Gonzáles *54, 89, 244, 263, 314, 316, 317*
Huamachuco *285*
Huamán, Miguel *124*
Huamanga *218, 233, 298*
Huanacauri *288*
Huancavelica *52, 152, 317*
Huascar *83, 286, 290, 293*
Huaylas, Inés *165*
Huayna Capac *165, 238, 244, 246, 286, 292, 298, 300, 310*
Hubert François Gravelot *318*
Huilca, Antonio *193, 195*
Hunco, Elena de *109*
Hungría *254*
Hurtado de Mendoza *151*

I
Ibáñez de Segovia y Peralta, Luis *152*
Ibáñez, Mariana *152*
Inca Garcilaso de la Vega *237, 258, 284, 290, 296, 309*
Inca Yupanqui *36, 39, 42*
Infante don Fernando *217, 221*
Inglaterra *100, 117, 217, 298, 300*
Inmaculada Concepción de Yanque *67, 74, 91, 177*
Inocencio V *136*
Isabel Clara Eugenia *304*
Isabel de Inglaterra *256, 290*
Isabel de Portugal *221, 222*
Isabel la Católica *146*
Isabel Oliva *292*
Isaías *259, 265, 267, 295, 308*
Izcue, José Augusto de *138*

J
Jan Roes *304*
Jauja *109*
Jaúregui *70*
Jáuregui, Juan *292*
Jayo, Julián *145*
Jeremías *285, 295, 307*
Jerusalén *76, 116, 124, 259, 301, 306, 307, 316, 334*
Jesús *122, 253, 258, 266, 274, 275, 279, 292, 301, 303, 328*
Jiménez de Cisneros, Francisco *321*
Jode, Gerard de *266*
José del Pozo *144*
Judá *266, 295*
Judea *301*
Jujuy *175*
Juli *67, 68, 206*
Junín *290, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 334*
Justiniano *222, 223, 226, 227*

K
Kircher *11, 19*
Kraus *42*

L
La Paz *63, 66, 67, 73, 74, 76, 78, 79, 80, 82, 85, 86, 88, 97, 127, 131, 261, 270, 282, 302, 312*
La Plata *66, 74*
Laínez, Diego *186*
Lampa *126*
Laredo y Larrea Peña, Catalina *161*
León Pinelo, Antonio de *39, 40, 79, 177, 194, 222, 223, 226, 229, 246, 262*
León Pinelo, Diego *79*
Leviathan *4, 7*
Lima *9, 22, 30, 49, 67, 68, 86, 96, 100, 115, 125, 183, 194, 222, 232, 238, 244, 249, 253, 259, 262, 263, 270, 274, 292, 297, 314*
Limachi, Pedro *67*
Llacsa, María *109*
Londres *116, 117, 296, 298*
Lope de Vega *303, 304*
López de Caravantes, Francisco *49, 50, 51, 52, 53, 54*
López de los Ríos, Joseph *80*
López de Solís, Luis *137*
López Guarnido, Gerónimo *136*
Losada y Agüero, Josefa de *107*
Louis-Simon Boizot *318*
Loyola, Martín de *100, 101, 103, 123, 290*
Lozano, Cristóbal *136, 140, 141, 142, 144, 146, 151, 155, 156, 157, 159, 161, 163*

M
Machaca, Jesús de *73, 86, 88, 91, 122*
Madrid *28, 29, 35, 40, 43, 49, 50, 53, 58, 106, 108, 112, 115, 116, 117, 276, 290, 311*
Madrigal *202, 203*
Maestro, Matías *144*
Málaga Medina, Alejandro *175*
Maldonado, Fulgencio *190*
Mama Chachapoya *288*
Mama Huaco *285*
Mama Ocllo Coya *115, 286, 296*
Mama Raba Ocllo *42*
Manco Capac *239, 247, 285, 286, 288, 296, 300*
Manco II *82, 83*
Manco Inca *238*
Mannheim, Bruce *247, 249*
Manso de Velasco, José Antonio *140*
Marrachi *64*
Martínez Montañés, Juan *183*
Martínez Vegazo, Lucas *189*
Matienzo *83*
Mayor Bravo de Saravia *136*
Mayta Capac *286*
Medina, Cipriano de *137*
Medina, Diez de *130, 131*
Medoro, Angelino *136, 137, 180*
Meléndez *64, 67, 132*
Melgarejo, Luisa *328*
Mendoza, Diego de *189, 190*
Mendoza, Pedro de *190*
Meneses, Felipe de *259*
Mermejo, Antonio *137*
Mexía, Pedro *275, 302, 314*
México *27, 28, 30, 74, 112, 118, 221, 314, 320*
Mogrovejo, Juan Antonio de *88*

Mogrovejo, Toribio Alfonso de *263, 265*
Mollinedo, Manuel de *94, 95, 167, 292*
Montalvo, Francisco Antonio de *263, 265, 266*
Monteagudo, Bernardo *137*
Montesinos, Fernando de *86, 259, 289*
Moquegua *174*
Mora, Diego de *136*
Morcillo Rubio de Auñón, Diego *313*
Moreira, Antonio *67*
Moscoso, Juan Manuel *90, 126*
Mosquera, Cristóbal *136*
Mujica y Barreda de Landázuri, María *153*
Muñatones, Josefa Rosa de *157*
Murillo, Bartolomé Esteban *139, 193, 194*
Murúa, Martín de *30, 32, 33, 35, 36, 38, 40, 41, 43, 49, 50, 51*

N
Nabucodonosor *294, 295, 334*
Nadal, Jerónimo *46, 47, 48, 49, 276*
Napoleón *299*
Nápoles *43, 107, 190, 221*
Navarra *139*
Nazarenas *142, 144, 152*
Neri, Felipe *151*
Nieremberg, Eusebio *282*
Noort, Juan de *307*
Núñez de Vela, Blasco *235, 237*

O
O'Higgins, Ambrosio *144*
Ocaña, Diego de *29, 38, 39, 74, 312*
Olmed, Gabriela de *167*
Olmedo, José Joaquín *298*
Omate 174, 235
Ondegardo, Polo de *30*
Oquendo, Ignacio de *314*
Orbegoso, José Luis de *137*
Orihuela, José Calixto de *294*
Orinoco *298*
Ortiz, Juan *70*
Oruro *70, 86, 131, 309*
Osma, Pedro de *103*
Otto van Veen *304, 327*

P
Pacasmayo *74*
Pacci Pati, Martín *124, 125*
Pachacutec *246, 249*
Pachacuti Yamqui *244, 245, 247, 284, 285, 286, 288*
Pacheco, Josepha *111, 254*
Paita *309, 314*
Pampamarca *125*
Pardo de Lagos, Lázaro *47, 48, 49, 190*
Pardo, Osvaldo *247*
Parma *148*
Pascual Bailón *169*
Pasto *58*
Pastor *258, 275, 276, 295, 310*
Paulus Pontius *304*
Peñalosa, Pedro de *190*
Peralta y Barnuevo, Pedro 256
Pérez de Alesio, Mateo *136, 180*
Pérez de Holguín, Melchor *263, 265, 313*
Pérez Manrique de Lara, Dionisio *152*
Pérez Manrique, Carlos Francisco *155*
Pérez, Antonio *195*
Pérez, Lorenzo *66*
Pérez, Martín *151*
Petrarca, Francisco *302*
Pezuela y Sánchez Muñoz de Velasco, Joaquín de la *145*
Philipo IV *259*
Picado, Alonso *175*
Picinelli 9, 10
Pisco *157*
Pizarro, Francisco *30, 247, 282, 286*
Pizarro, Gonzalo *83, 259*
Pomata *64, 66, 67, 68, 86, 198*
Porras Barrenechea, Raúl *136*
Portocarrero Laso de la Vega, Melchor *137, 138*
Portocarrero, Antonio *138*
Portugal, Amadeo de *267*
Potosí *7, 29, 35, 50, 52, 53, 54, 58, 59, 61, 62, 64, 67, 68, 74, 79, 86, 124, 131, 175, 229, 247, 263, 265, 288, 298, 309, 311, 317*
Priego y Caro, Juan José *144*
Prieto, Melchor *267, 270*
Presa y de La Presa, Rosa María de la *156*
Puente, Diego de *la 180*
Puente Ibáñez de Segovia, Juan José de *la 152*
Puente Ibáñez, Juan José de *la 155*
Puente, Lorenzo de *la 152*
Puente, Mariana de *la 165*
Pumacahua *88, 89, 90, 91, 94, 96*
Puno *175, 198, 202, 205*

Q
Querejazu *167, 168*
Quillacollo *63*
Quinistaquillas *174*
Quintilianos *257*
Quiquijana *126*
Quiroga, Mateo *67*
Quispe Cavana, Ambrosio *67*
Quispe Tito, Diego *73, 74, 275*
Quispicanchis *126*
Quito *29, 48, 232, 233, 236, 266, 309*

R
Raba Ocllo *42*
Radiguet, Max *138*
Ramírez de Vergara, Alonso *74*
Ramón Castilla *293*
Ramos Gavilán, Alonso *62, 63, 64, 274, 310*
Ramos, Juan *88, 302, 307*
Reaño, Juana de *157*
Reynalte Coello, Pedro de *50, 53*
Ribera el Spañoleto, José de *193*
Ribera, Marcos *94*
Ricci, Mateo *309*
Ríos y Caballero *159*
Riquelme, Melchor *136*
Rivero y Uztáriz, Mariano Eduardo de *137*
Robles, María de *109*
Rodolfo II *252, 254*
Rodrigues de Figueroa *38*
Rodrigues de León, Juan *39*
Rodríguez de Carassa, José *153*
Rodríguez, Gregorio *70*
Rodríguez, Jacinto *131, 132*
Roel Pineda, Josefat *286*
Rolena Adorno *285*
Roma *180, 219, 223, 257, 259, 262, 263, 282, 301, 302, 316*
Román, Bartolomé *193, 267*
Roselli, Bruno *137*
Rousseau *318*
Rowe, John *290*
Rubens, Pedro Pablo *180, 193, 194*

S
Sabandía *196, 200*
Sacsayhuaman *292, 296*
Sadeler *73*
Sahuaraura Titu Atauchi, José Rafael *125, 300, 318*
Sairi Tupac *238, 239*
Salazar y Muñatones, Agustín de *157*
Sarmiento de Gamboa *35, 288*
Savonarola, Jerónimo *302*
Sebastián Pagador *131*
Serna, José de *la 296*
Sevilla *136, 180*
Sibayo *202, 205, 206, 207, 210*
Sicuani *294*
Sigüenza, José de *279*
Simón Bolívar *294, 295*
Simón de Barrientos *179*
Simón de Vos *193*
Siñani, Agustín *88, 91*
Siñani, Fernando *88, 89, 94*
Sócrates *258*
Solís, Antonio de *187*
Solórzano y Pereira, Juan de *259, 282*
Sorarata 88
Soria, Martín S. *318*
Soto Florido *151*
Soto, Domingo de *187*
Sotomayor *7, 24*
Spinoza 6
Stradanus, Juan *74*
Sucre, Antonio de *73, 74, 78, 79, 295, 296, 333*
Suncu, Juan *122*
Surumi *64, 68*

T
Tacna *174*
Tagle Bracho, José Bernardo de *163*
Tahuantinsuyo *30, 32, 35, 284, 296, 300*
Talamantes, Baltasar *320*
Tenorio, Gonzalo *262, 329*
Teodosio *223*
Tiabaya *174*
Tiahuanaco *124, 125*
Tinta *91, 94, 125, 126, 127*
Titicaca *62, 63, 64, 67, 73, 80, 88, 173, 175, 297*
Tito Libio *308*
Tito Yupanqui, Francisco *63, 64*
Titu Atauchi *125*
Tiziano *302, 304*
Tlaxcala *292*
Toledo, Francisco de *35 79, 83, 148, 192*
Tomás J. Hutchinson *138*
Topa Inca *246*
Torre Tagle *163*
Torres, Bernardo de *174*
Torre, Juan de *la 316*
Trento *186, 254, 259, 300, 324*
Tribonio *223*
Trinidad *62, 66, 67, 79*
Tristán del Pozo *199, 206*
Trujillo *146, 232, 233, 305*
Tucumán *175, 293*
Tungaragua *68*
Tungasuca *125, 126*
Tunupa *62, 80*
Tupac Amaru *88, 89, 90, 91, 94, 96, 125, 126, 127, 130, 131*
Tupac Catari *96, 127, 130, 131*
Tupac Inca *244*
Tupac Sinchi Roca *88*

U
Uhle, Max *138*
Ulpiano *223, 226, 227, 237, 240, 247*
Urquillos *90, 91, 94*
Urucupiña *63*

V
Valdés Leal, Juan de *193*
Valdivia, Juan Gualberto *208*
Valera, Blas *48, 79*
Valverde, Fernando de *64, 73, 259, 286*
Valverde, Vicente de *247*
Vargas Laguna *293*
Vargas Lugo *139*
Vargas Machuca *3*
Vargas Ugarte *146*
Vargas Ugarte, Rubén *178*
Vásquez de Velasco *165*
Vásquez, Juan *79*
Vázquez, José *70*
Vega, Feliciano de la *137*
Veracruz *177*
Vergara, Diego de *137*
Vicente Zea, Ángel *177*
Vilcabamba *238, 239, 309*
Villalpando, Cristóbal *27*
Villamil de Rada *67*
Villaroel, Angelo de *310*
Villaroel, Juan de *309*
Villarroel, Gaspar de *276*
Viracocha *62, 86, 88, 286*
Vives, Juan Luis *226*

W
Wethey *195*
Wierix *46, 49, 73, 283*
Wierix, Jerónimo *279*

Y
Yanahuara *174, 175, 195, 196*
Yanque *177, 179, 202, 203, 205, 207, 211, 214*
Ynca Garcilaso *300*
Ynga Yupangue *245*
Yupanqui, Inés *238*

Z
Zamácola y Jáuregui, Juan Domingo de *70, 195*
Zocodover *192*
Zurbarán, Francisco de *266*
Zurite *122*

Registro de autores

Ramón Mujica Pinilla

Nació en Lima. 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 el doctor Seyyed Hossein Nasr, organizó el I Congreso Internacional de Religiones Comparadas en Latinoamérica, celebrado en Lima en 1985 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. Es autor de los libros *El collar de la paloma del alma.* (Madrid, Hiperión, 1990), *Ángeles Apócrifos en la América virreinal* (México y Lima, Fondo de Cultura Económica, 1992 y segunda edición corregida y aumentada, 1996) y *Rosa Limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América* (Lima, IFEA, Fondo de Cultura Económica de México y Banco Central de Reserva del Perú); coautor de los catálogos de las exposiciones realizadas por el Banco de Crédito del Perú: *Los Cristos de Lima* (1991) y *Las Plumas del Sol y los Ángeles de la Conquista* (Lima, 1993) y de los libros *Santa Rosa de Lima y su tiempo* (1995)y *El Barroco Peruano* (2002) editados dentro de la colección *Arte y Tesoros del Perú.* Ha presentado ponencias y dictado seminarios sobre la conquista del Nuevo Mundo, la cultura barroca iberoamericana y la historia de la ciencia y la filosofía occidental en Canadá, Corea, Chile, Estados Unidos de Norteamérica, Francia, España, India, Italia y México.

Thomas Cummins

Nació en Morristown, Nueva Jersey, Estados Unidos de Norteamérica. Historiador del Arte por la Universidad de Denison, Granville, Ohio. Maestría y doctorado por la Universidad de California de Los Angeles. Es profesor de Historia del Arte Precolombino y Director del Centro de Estudios Latinoamericanos David Rockefeller, Universidad de Harvard. Ha sido profesor y Director del Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chicago; y profesor asistente en la Universidad Commonwealth de Virginia. Fue consultor en Arte Colonial Latinoamericano en los Museos de Arte de Filadelfia y Museo Metropolitano de Nueva York. Expositor en las principales universidades de su país, Latinoamérica y Canadá. Ha publicado *Toasts with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Kero Vessels* (Universidad de Michigan, 2002). Participó en la edición de volúmenes y catálogos sobre temas de su especialidad, además de numerosos artículos y capítulos en libros, entre los que resaltan: *Los Quilcakamayoq y los Dibujos de Guaman Poma* en *Libros y escritura de tradición indígena: Ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales de México* (México, El Colegio Mexiquense, 2002) y *El Lenguage del Arte Colonial: Imagen, Ekfrasis e Idolatría* en el *I Encuentro Internacional de peruanistas: Estado de Estudios Histórico-Sociales sobre el Perú a fines del Siglo XX* (Universidad de Lima, 1998). Fue distinguido con los siguientes premios y honores: Senior Fellow, Dumbarton Oaks; J. Paul Getty Senior Research Grant, (1995-96); Chicago Humanities Institute Faculty Associate (1995-96); Dickson Support Fellowship (1981-82); y Postdoctoral Fellow en Massachusetts Institute Technology.

Fernando R. de la Flor

Nació en Madrid, España. Licenciado en Filología Hispánica y en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, donde igualmente alcanzó el grado de doctor en Ciencias de la Información (tesis con sobresaliente Cum Laude). Es Profesor Titular del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Salamanca. Autor entre otros libros de *Teatro de la Memoria. Siete Ensayos sobre Mnemotécnica Española de los Siglos XVII y XVIII* (1998); *Atenas*

◀ Epílogo de la orden mercedaria en la escalera principal del convento de La Merced. Basilio Pacheco. 1738. Cusco.

Castellana. Fiesta y Cultura Simbólica en la Salamanca del Antiguo Régimen (Valladolid, 1989), publicados por la Junta de Castilla y León, España; *La Península Metafísica. Arte, Literatura y Pensamiento en la España de la Contrarreforma* (Madrid, 1999); *Política y Fiesta en el Barroco*, en colaboración con Esther Galindo Blasco (Universidad de Salamanca, 1994); *Barroco. Representación e Ideología en el Mundo Hispánico* (Ministerio de Cultura de España, 2002). Es autor también de *Bodegones/Naturalezas Muertas*, en colaboración con José Núñez Larraz (Salamanca, Filmoteca Regional, 1998). Ha participado en la edición de numerosos libros entre los que destacan *Ladrón de Guevara. Novelistas buenos y malos* (Salamanca, Cervantes, 2001) y *Juan Velázquez de Acevedo, Fénix de Minerva o Arte de la Memoria* (Valencia, Eratos, 2002). Es miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ha recibido los premios de ensayo María Zambrano, Constitución y Fray Luis de León.

Ricardo Estabridis Cárdenas

Nació en Lima. Historiador del Arte por la Universidad de San Marcos, con estudios en la Universidad de Sevilla, España. Doctorado en la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Madrid con la calificación sobresaliente Cum Laude. Trabajó en el Instituto Nacional de Cultura, retirándose en 1992 como Director General de Investigación del Patrimonio Cultural Mueble; durante su gestión se publicaron tres estudios con el inventario del patrimonio mueble de Cajamarca y Arequipa. Docente en la Facultad de Arte en la Pontificia Universidad Católica del Perú, y en la cátedra de Arte Colonial del Perú en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Director de la Escuela Académico Profesional de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas hasta la actualidad y del Museo de Arte de la referida Universidad. Ponente en seminarios nacionales e internacionales en torno a la investigación y conservación del patrimonio cultural. Autor entre otras obras de: *El grabado colonial en Lima* (Sevilla, 1984); *Influencia Italiana en la Pintura Virreinal* (1989) y *La escultura en Trujillo* (1991) en *Escultura en el Perú* de la Colección Arte y Tesoros del Perú del Banco de Crédito del Perú; *Recuperación del Patrimonio Artístico de San Marcos* (1997); *Los grabados de túmulos efímeros en Lima colonial* (1998); *Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII* (Sevilla, 2001) y *El Grabado en Lima Virreinal. Siglos XVI al XIX* (Lima, 2002).

Teresa Gisbert

Nació en la ciudad de La Paz, Bolivia. Cursó estudios superiores en Arquitectura en la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz; en la Escuela Superior de Arquitectura en Madrid y de postgrado en Historia del Arte en el Instituto Diego Velásquez de Madrid. Ha sido distinguida con la beca Guggenheim en 1959 y 1968. Fue invitada por The Getty Center for the History of Art and Humanities para que realizara trabajos de investigación sobre pintura latinoamericana. Ha sido directora del Instituto Boliviano de Cultura y del Museo Nacional de Arte de La Paz, y coordinadora de los cursos de restauración de bienes muebles, auspiciados por la OEA y el Instituto Nacional de Cultura del Perú. Es profesora honoraria de la Universidad Provincial de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. Fue catedrática de Historia del Arte en la Universidad Mayor de San Andrés y profesora invitada por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha dictado cursos en la Escuela de Altos Estudios de París, la Universidad Interamericana de Puerto Rico y Casa de América de Madrid. Es miembro de las academias de Historia y de Ciencias de Bolivia, de Historia del Perú y de la Facultad de Historia de la Universidad Católica de Chile. Ha publicado *El paraíso de los pájaros parlantes* (La Paz, 1999) e *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (La Paz, 1980); *Holguín y la Pintura Virreinal en Bolivia* (La Paz, 1977), *Historia de la Pintura Cuzqueña* (Lima, 1982) y *Arquitectura Andina* (La Paz, 1997) en colaboración con el arquitecto José de Mesa; y *Arte Textil y mundo andino* (Buenos Aires, 1987) en colaboración con S. Arze y M. Cajías. Obtuvo el Premio Nacional de Cultura, La Paz, Bolivia en 1995 y 2002, y el reconocimiento por su trayectoria académica en estudios americanos en el LI Congreso Nacional de Americanistas.

Sabine MacCormack

Nació en Frankfurt / Main, Alemania. Es Doctora en Filosofía por la Universidad de Oxford, Inglaterra, donde se graduó con la tesis *Adventus and Consecratio: Studies in Imperial Art and Panegyric from the Late Third to the Sixth Century*. Ha ejercido la docencia en la Universidad de Michigan, Ann Arbor; en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito, Ecuador; y en el Institute for Advanced Study, Princeton. Actualmente es profesora en la Universidad de Norte Dame, Indiana, en la cátedra Rev. Theodore M. Hesburgh Professor of Arts and Letters. Ha sido distinguida con becas de estudios, las más recientes otorgadas por The Getty Center for the History of Art and the Humanities; A. Bartlett Giamitti Faculty Fellow, Institute for the Humanities, Universidad de Michigan; y Guggenheim Fellowship. Ha recibido los siguientes honores: Mellon Distinguished Achievement Award (2001); Fellow, Erasmus Institute, Universidad de Notre Dame (2002-2003); Senior Fellow, Michigan Society of Fellows (1991-94); American Philosophical Society (1997); Fellow of the Medieval Academy of America (2000). Ha publicado *Concise Encyclopedia of Greek and Roman Mythology* (Glasgow, 1969, con su apellido de soltera); *Art and Ceremony in Late Antiquity* (Berkeley, 1981, y traducido al italiano en 1993); *Religion in the Andes. Vision and Imagination in Early Colonial Peru* (Princeton, 1991); y *The Shadows of Poetry. Vergil in the Mind of Augustine* (Berkeley, 1998), además de numerosos artículos en libros y revistas de su especialidad.

Scarlett O'Phelan Godoy

Nació en Lima. Doctora en Historia por la Universidad de Londres. Post doctorados en la Universidad de Colonia, Alemania y en la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, España. Ha sido distinguida con becas de la Ford Foundation; British Academy; Social Science Research Council, Nueva York; Humboldt Stiftung, Alemania; John Simon Guggenheim Memorial Foundation, Nueva York; Banco de España; Maison des Sciences del Homme, París; John Carter Brown Library, EEUU. Es Miembro de Número de la Academia Nacional de la Historia. Ha ejercido la docencia en las universidades norteamericanas de Chicago, Texas en Austin y Duke en Virginia. Ha sido profesora invitada en la Universidad de Liverpool, Inglaterra; Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, París; Universidad de Andalucía-La Rábida; Universidad Pablo de Olavide, Sevilla; Universidad Católica de Chile y Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. Es Coordinadora de Historia del Instituto Riva Agüero, Escuela de Altos Estudios de la Pontificia Universidad Católica del Perú; y profesora de la maestría de Historia en la Escuela de Graduados de la misma universidad. Es autora de *Un siglo de rebeliones anticoloniales Perú y Bolivia 1700-1783* (Cusco, 1988); *La gran rebelión en los Andes. De Túpac Amaru a Túpac Catari* (Cusco, 1995); *Kurakas sin sucesiones. Del cacique al alcalde de indios* (Cusco, 1997). Y compiladora de los libros *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica* (Lima, 1999) y *La independencia del Perú, de los Borbones a Bolivia* (Lima, 2001).

Luis Enrique Tord

Nació en Lima. Es doctor en antropología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con diploma especial de la Universidad de Lovaina, Bélgica. Ejerció la docencia en la Universidad de Lima y actualmente en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Universidad Femenina del Sagrado Corazón. Miembro de Número de la Sociedad Peruana de Historia, Sociedad Geográfica de Lima, Sociedad Bolivariana del Perú, Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas, Instituto Peruano de Cultura Hispánica y Miembro Correspondiente de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía. Ha sido Asesor para Asuntos Culturales del Presidente de la República (1980-1985). Director General del Instituto Nacional de Cultura (1981-1982 y 2000-2001). Jefe de la delegación del Perú en la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales convocada por la UNESCO (México, 1982). Integrante de la Junta Interamericana del Consejo Latinoamericano de la OEA y Presidente de esa institución durante dos años. Ha sido distinguido con los siguientes premios: Nacional de Cultura; Antonio Miró Quesada; Jaime Bausate y Mesa, Embajada de España; Luis A. Eguiguren, Centro de Estudios Histórico Militares del Perú y Nacional de Cuento Copé (1979-1983). Ha publicado libros de poesía, cuento e historia, entre los que citamos *Ayacucho, la libertad de América* (Bolivia); *Crónicas del Cusco* y ensayos publicados en libros de la Colección Arte y Tesoros del Perú.

VINEA MEA
CORAM
ME
CARMELI
DATVS IST
DECOR
S. DIONISIVS PAPA
BENEDICTVS V. PAPA
S. ALBERTVS
EREMITA
S. BERTHOLD
S. ELIAS
Carmelitarum
Relig. Patriar
S. ELISEVS
Precipuus Eliæ
Discipulus
FONS ELIÆ
S. SARA
S. SYNCLETICA
S. EVGENIA
S. PELAGIA
VINEAM

Créditos

Edición:

Banco de Crédito del Perú
Relaciones e Imagen Institucional

Diseño Gráfico:

Yolanda Carlessi

Fotografías:

Daniel Giannoni Succar, con excepción de las siguientes:
Fernando R. de la Flor: XVIII, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 12-13, 14, 16, 18, 19, 20, 24
Ramón Mujica Pinilla: 4, 22, 49, 109, 254, 270, 283, 299, 308, 311, 316, 324
Juan M. Ossio A.: 30, 32, 51
Thomas Cummins: 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 46, 48, 49, 52, 53
Teresa Gisbert: 67, 72, 73, 77, 78, 82, 88, 94, 95, 124 (fig. 28)
Museo Colonial de San Francisco (Santiago, Chile): 105
María Concepción García Sáiz: 107, 116, 117, 312
Fernando Maldonado Roi (Chile): 111
Pablo Macera: 126
Sabine MacCormack: 218, 220, 222, 223, 236
Jaime Cuadriello: 254
Museo de América, Madrid, España: 313
Photothèques des musées de la ville de Paris: 317 (fig. 44)
Bibliothèque nationale de France: 317 (fig. 45)

Compilación Bibliográfica:

Glenda Escajadillo.

Producción:

Ausonia S. A.
Supervisión:
Pilar Marín
Pre-Prensa:
Colaboración de Rosalía Pineda
Impresión:
Heral Mol S.R.L.
Supervisión de la impresión:
Lucas Pacherres F.

◀ El árbol de la orden carmelita cultivado y regado por los profetas San Elías y San Eliseo. Anónimo. S. XVIII. Iglesia de Santa Teresa de Jesús. Ayacucho.

ESTE LIBRO
SE EDITO (PRE-PRENSA) EN AUSONIA S.A.
Y SE TERMINO DE IMPRIMIR
EL 27 DE NOVIEMBRE DEL 2003
ANIVERSARIO DE LA GLORIOSA
BATALLA DE TARAPACA
EN HERAL MOL S.R.L.
LIMA-PERU