

Université de Montréal

Representación de la naturaleza y el espacio en la pintura andina de los siglos
XVII y XVIII

Par Sebastian Ferrero

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur ès arts
Programme de Doctorat en Histoire de l'art option générale

Février 2016

© Sebastian Ferrero, 2015

Tabla de materias

Resumen	i
Resumé	iii
Abstract	v
Agradecimientos	vii
Lista de ilustraciones	x
Introducción	1
El corpus de pinturas	11
El contenido de la tesis	18
Capítulo 1: Representar la naturaleza en los Andes. La construcción de una tradición artística andina en tiempos de transición.	23
1.1 El arte figurativo en tiempos del Incanato.	23
1.2 El jardín del Coricancha de Garcilaso de la Vega.	47
1.3 Las decoraciones coloniales tempranas. El Coricancha y la Iglesia, símbolos de centralidad espiritual.	65
Capítulo 2: La pintura del paisaje en el Virreinato del Perú.	79
2.1 Aspectos cuantitativos en la práctica de la pintura de paisaje	79
2.2 Decorar la ciudad. La pintura del paisaje en el espacio festivo.	88
2.3 Asimilación del paisaje europeo.	99
Capítulo 3: El Paisaje religioso.	110
3.1 Sus fundamentos en la teología de evangelización.	110
3.2 La naturaleza y la mística colonial.	130
3.3 La búsqueda del hacedor y la estructura cósmica de Pachacuti Yamqui bajo el pensamiento místico.	148
3.4 El paisaje místico y ascético como ideal monástico.	180

Capítulo 4: La naturaleza peruana en la pintura virreinal.	201
4.1 La naturaleza peruana desde el discurso evangélico.	213
4.2 La evocación de la naturaleza peruana en la pintura virreinal. ¿Reflejo del Paraíso?	250
4.3 La naturaleza peruana como forma de inclusión al proyecto providencialista.	275
Capítulo 5: Espacios prehispánicos – Espacios coloniales. El espacio andino bajo la instauración del régimen virreinal y sus síntomas en la pintura.	286
5.1 La transformación de la topografía y el medioambiente. El discurso ambivalente del cambio.	298
5.2 Representar Potosí: el poderío universal del Perú en clave alegórica.	322
Capítulo 6: Flores y frutas en la pintura virreinal.	338
6.1 Los floreros.	339
6.1.1 Flores y religiosidad virreinal	350
6.1.2 Del orden andino al orden divino	357
6.1.3 El Perú: tierra de las flores de la Providencia	362
6.2 Banquete doctrinal y <i>benedictio</i> . Frutas en la <i>Última cena</i> de la pintura andina.	367
6.2.1 Las últimas cenas de la pintura virreinal y sus fuentes grabadas	370
6.2.2 La estructura simbólica de la mesa.	375
6.2.3 Las frutas de la mesa pascual y las bendiciones	388
Capítulo 7: La agricultura espiritual en los Andes. Representar la naturaleza domesticada.	407
7.1 El mundo rural en la pintura peruana	415

7.2 Estudio de caso: las pinturas murales de San Pedro de Andahuaylillas	426
7.2.1 La Virgen Maria: “Indias del alma”	436
7.2.2 Los rituales, la liturgia y el calendario agrícola	445
Conclusión	451
Ilustraciones	454
Bibliografía	561
Créditos fotográficos	601

Resumen

La naturaleza fue durante todo el periodo Virreinal motivo de instrumentalizaciones e intereses diversos de parte de los diferentes sectores de la sociedad colonial peruana. Fundamental como herramienta de evangelización, pero sobre todo, como espacio de canalización de la experiencia y conformación de la religiosidad virreinal, la naturaleza encontró diversas formas de manifestación dentro de la producción artística del Virreinato del Perú.

En la presente tesis nos ocupamos de analizar las diferentes formas de pensar la representación de la naturaleza en la pintura andina virreinal, concentrándonos particularmente en el área de los Andes centrales (región que abarca actualmente Perú y Bolivia) y en un periodo que comporta mayoritariamente los siglos XVII y XVIII. Un trabajo que espera llenar un espacio, que fue por lo general desestimado por el discurso crítico.

La representación de la naturaleza, como objeto narrativo y capaz de crear diálogo y contenido, resulta un fenómeno que necesita de diferentes perspectivas analíticas. El aspecto religioso pareciera, no obstante, ser el motor principal que condiciona dichas representaciones. De esta manera, la pintura de la naturaleza y el espacio fue representativa de los valores y fundamentos espirituales de la religiosidad colonial. Los pintores pensaron la naturaleza como una forma de visualizar experiencias metafísicas profundas. Asimismo, la inclusión de la naturaleza local dentro de la pintura religiosa ocasionó nuevas implicaciones ligadas con la afirmación de identidades colectivas. En un contexto rural, lo religioso concedió a estas representaciones naturales poderes mágicos-religiosos que son de vital importancia para asegurar el bienestar económico de comunidades campesinas.

Aunque la religiosidad es esencial para dilucidar el complejo entramado simbólico que se encuentra detrás de la pintura de paisajes, ya sea como unidad orgánica, o de motivos individuales del mundo natural (pensemos en las naturalezas muertas), la representación de la naturaleza reveló en muchas oportunidades otras preocupaciones virreinales vinculadas directamente con las ideas de su tiempo y espacio histórico y cultural.

Lejos de estar únicamente supeditado al ejercicio decorativo, o en el caso de la pintura religiosa, a cumplir la función de marco escenográfico, los pintores virreinales trataron este elemento con especial cuidado, lo individualizaron, le otorgaron valor y lo utilizaron como forma concreta de expresión de las preocupaciones de los diferentes sectores sociales que conformaron la sociedad virreinal.

Palabras Claves: Arte del Virreinato del Perú. Pintura andina virreinal. Pintura y naturaleza. Paisaje. Bodegón.

Résumé

Pendant la période coloniale, le grand sujet de la nature fut différemment instrumentalisé selon les intérêts particuliers des secteurs distincts de la société coloniale péruvienne. Fondamentale comme outil d'évangélisation, mais surtout comme espace de canalisation de la religiosité et de la spiritualité coloniale, la nature a su se manifester de manière diverse dans la production artistique de la vice-royauté du Pérou.

Dans cette thèse, nous nous penchons sur le phénomène de la représentation de la nature dans la peinture andine coloniale, en nous concentrant en particulier sur la région occupée actuellement par le Pérou et la Bolivie, et sur une périodisation qui comprend principalement les XVII^e et XVIII^e siècles. Ce travail cherche à approfondir une problématique qui a été majoritairement oubliée ou sous-estimée par le discours critique de l'histoire de l'art de la période coloniale.

Nous aborderons cette problématique à partir de différentes perspectives. Cependant, l'aspect religieux semble l'élément fondamental pour expliquer les principaux enjeux derrière ce geste pictural. La peinture de la nature et de l'espace fut représentative des valeurs et des fondements spirituels de la religiosité coloniale. Les andins ont pensé la nature comme un moyen de visualiser des expériences métaphysiques profondes, de repenser les identités religieuses et d'accorder aux images des pouvoirs magico-religieux qui s'avéraient essentiels pour le bien-être de différentes communautés.

Bien que l'étude des rapports religieux soit indispensable pour élucider cette structure symbolique complexe, tant pour la peinture de paysage (comme unité organique), que pour la représentation des éléments individuels, la représentation de la nature a révélé, dans bien d'autres cas, des préoccupations concrètes directement liées aux circonstances, autant

politique qu' historique, de la société coloniale, en s'adaptant aux changements constants d'un espace et d'une société en transformation.

Loin d'être uniquement soumis à l'exercice décoratif, ou dans le cas de la peinture religieuse, de remplir la fonction de contexte pictural, les peintres coloniaux ont valorisé cet élément en l'abordant comme un objet individuel, chargé de pouvoir symbolique et capable de transmettre des messages et de produire des discours, toujours en lien avec les préoccupations des différents secteurs de la société coloniale.

Mots-clés : Art de la vice-royauté du Pérou. Peinture andine coloniale. Peinture et nature. Paysage. Nature morte.

Abstract

In the colonial period, the great subject matter of nature was instrumentalized by different sectors of Peruvian vice regal society. Essentially as an evangelization tool, but also as a space where colonial religiosity was manifested, the representation of nature was interpreted in different ways by artists and consumers of vice regal paintings.

In this dissertation, we analyze the representation of nature in colonial Andean painting, focusing especially on the Central Andean region (currently covered by Peru and Bolivia) in the seventeenth and eighteenth centuries. This work seeks to move forward on an issue that has been largely underestimated by critical discourse of art history regarding the Latin American colonial period.

We will discuss this problem from different perspectives. However, the religious aspect seems to be above all a fundamental element to explain the key issues behind this pictorial manner. The representation of nature was consistent with spiritual values that forged colonial religiosity. Andean people considered nature as a way to visualize deep metaphysical experiences by rethinking religious identities and granting to the images magical-religious powers essential for the well-being of communities.

Beyond the religious aspect, we focus on the analysis of other consequences and interests that are related to the different forms of representation of territories and elements of nature, allowing different social groups to assert their ideological, political and cultural positions.

The representation of nature and space in colonial painting was never a simple decorative object, nor, in the case of religious painting, did it fulfil the role of scenographic framework and background to pictorial stories. The colonial painters treated this element with particular

concern, conceding it special value and narrative powers, according to different preoccupations in colonial society.

Keywords: Art of the Viceroyalty of Peru. Andean viceregal painting. Painting and nature. Landscape. Still life.

Agradecimientos

Este largo y por momentos extenuante proceso de investigación necesitó de la invaluable ayuda de un gran número de personas que sin ellas hubiera sido imposible llegar a buen puerto.

En primer lugar, no puedo olvidar al Prof. Lorenzo Pericolo que acompañó y dirigió los incios de este trabajo. Sus aportes inmesurables sirvieron para comenzar a darle forma y claridad a lo que por entonces era un cúmulo de ideas con algunas certezas, pero aún sin la estructura necesaria. Asimismo, se reconoce y agradece infinitamente los apoyos financieros del Prof. Pericolo que me permitieron realizar mis primeras largas estadias en el Perú y en Bolivia, y el trabajo en el Archivo General de Indias en la ciudad de Sevilla.

La presente tesis continuó bajo la dirección del Prof. Luis de Moura Sobral, una persona a quien debo una buena parte de mi formación académica y quien siempre tendrá todo mi reconocimiento y gratitud. Sus atinadísimas intervenciones y pertinentes comentarios me guiaron, no sólo durante este proceso, sino a lo largo de mi carrera en diversas oportunidades. Agradezco la confianza que siempre ha tenido en mi, siempre estaré en deuda.

Guardo un lugar especial en estos agradecimientos a la Prof. Catherine Poupeney-Hart, quien se ha desempeñado como co-directora de este trabajo de tesis, pero sobre todo, como motor intelectual, metodológico y un estímulo permanente de ideas y conocimiento. Es a Catherine que debo mi pasión a los estudios del Perú virreinal. Sin lugar a dudas, me ha enseñado a pensar este universo desde diversas perspectivas que han siempre enriquecido mis análisis y conclusiones. Catherine a ti los resultados de este trabajo.

Es menester mencionar las fundamentales ayudas recibidas de la Universidad de Montréal a través del Departamento de Historia del Arte y de estudios cinematográficos y del

Departamento de lengua y literatura. A los Organismos de investigación que financiaron este trabajo: CRSH (Conseil de recherches en sciences humaine de Canada) y FRSC (Fond de recherche Société et culture).

Agradezco también a todos los profesores, amigos, colegas y diversas personas que fueron cruzándose en este largo camino. En especial, quisiera mencionar la ayuda valiosísima que me prestó la Prof. Marta Penhos quien tuvo la infinita generosidad de recibirme y guiar mi trabajo de investigación en Argentina. Sin duda sus comentarios, siempre de gran pertinencia, permitieron el continuamente necesario ejercicio de la pregunta y la relectura. Agradezco asimismo al Prof. Juan Ossio que durante mi primer viaje a Lima me recibió en su casa, en donde pude encontrar y dialogar con eximios historiadores y antropólogos del Perú. Guardo de este encuentro un muy grato recuerdo donde pude llevarme los primeros consejos para mi investigación. Ya en la recta final, tuve el infinito placer de encontrar a Luis Eduardo Wuffarden, quien con su generosidad inigualable me recibió en Lima. De él no sólo me he enriquecido de sus admirables conocimientos, sino de una sincera amistad.

Mi más cariñoso agradecimiento al Arq. Víctor Pimentel Gurmendi y a su esposa Luisa Spissu, que ya no está entre nosotros pero que siempre recordaré con mucho afecto, que durante mi última estadía en Lima me alojaron en su casa y debieron soportar mis largas horas de trabajo. No olvido tampoco a Víctor Pimentel hijo, un entrañable amigo, siempre atento a ofrecerme su valiosa ayuda.

A todas las personas que me auxiliaron en los diferentes archivos: Archivo General de Indias, Archivo Nacional de Lima, Archivo Arzobispal de Lima, Biblioteca Nacional de Lima, Archivo de la Audiencia de Charcas, Archivo Regional del Cuzco, y en especial a la hermana Marilú y a Freddy del Archivo Arzobispal del Cuzco.

Al Arzobispado de Lima, al Padre Lucho de Andahuaylillas, al Padre Gantier del Museo San Miguel de la Ranchería de Oruro, al Museo Nacional de La Paz, al Museo de Charcas, al Museo de la Casa de la Moneda en Potosí, al Museo Isaac Fernández Blanco en Buenos Aires, a Franz Grupp Castello, por entonces director del INC de Arequipa, y a tantos otros que me acordaron los permisos necesarios para tomar las fotografías de las distintas pinturas y conjuntos decorativos.

Por último, el más importante de los agradecimientos para la persona que hizo posible todo esto, con su infinito amor, y sobre todo, increíble paciencia y comprensión, quien supo estar en los momentos más duros, quien me brindó la energía necesaria. A mi esposa Laura, el sostén y razón de mi existencia.

Lista de ilustraciones

Fig. 1.1 *Llicla matrimonial con representaciones de tocapu, animales y Adán y Eva*, s. XVI-XVII, Staatliches Museum für Völkerkunde, Munich.

Fig. 1.2 *Uncu santo para vestir*, s. XVI-XVII, Museo Nacional de etnografía y Folclore, La Paz.

Fig. 1.3 *Carro de San Cristóbal, Procesión del Corpus Christi*. Óleo sobre lienzo. 1675-1685. Museo arzobispal del Cuzco.

Fig. 1.4 Mazorcas de maíz, Inca, c. 1440–1533, lámina de metal/repujado a mano, aleación de metales, Museo Etnológico de Berlín.

Fig. 1.5 Bernard, Picard, *L'Yncas consacre son vase au Soleil*, en *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, Tomo VII, Paris, 1723.

Fig. 1.6 Anónimo, *Decoración mural*, s. XVI, Temple, coro de la iglesia de la Merced, Sucre.

Fig. 1.7 Anónimo, *Pintura mural*, s. XVII, Temple, Iglesia de Copacabana, Oruro.

Fig. 2.1 Anónimo, *Paisaje con escena de cacería*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección Fundación José Felix Llopis, Madrid.

Fig. 2.2 Anónimo, *Escena de cacería de pájaros*, s. XVIII, Bargueño colonial, Colección privada, Lima.

Fig. 2.3 Anónimo, *Escena de género con paisaje*, Bargueño colonial, s. XVIII, Brooklyn Museum, Brooklyn.

Fig. 2.4 Anónimo, *Corregidor Pérez*, Serie del Corpus Christi, 1675-1685, Óleo sobre lienzo, Museo arzobispal del Cuzco.

Fig. 2.5 Anónimo, *Los franciscanos* (detalle), Serie del Corpus Christi, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Colección Larraín Cruzat, Santiago de Chile.

Fig. 2.6 Anónimo, *Los mercedarios*, Serie del Corpus Christi, 1675-1685, Óleo sobre lienzo, Museo arzobispal del Cuzco.

Fig. 2.7 Diego Quispe Tito, *El retorno a Egipto*, c. 1780, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Fig. 2.8 Francis van der Steen, según Pedro Pablo Rubens, según Lucas Vorsterman, *El retorno de Egipto*, s. XVII. PESSCA 20 A.

Fig. 2.9 Adriaen Collaert, según Marteen de Vos, *La última comunión de María Egipciaca*, s. XVI-XVII. PESSCA 651 A.

Fig. 2.10 Anónimo, *La última comunión de María Egipciaca*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección privada.

Fig. 2.11 Adriaen Collaert, según Marteen de Vos, *La última comunión de María Egipciaca*, detalle, s. XVI-XVII.

Fig. 2.12 Diego Quispe Tito, *El retorno a Egipto*, detalle, c. 1780, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Fig. 3.1 Ramón Llull, *Scala naturae, Liber de ascensu et descensu intellectus*, Montpellier, 1305.

Fig. 3.2 Diego Valadés, *La gran cadena natural, Rhetorica Christiana*, Perugia, 1579.

Fig. 3.3 Bernardo Bitti, *La oración en el huerto*, c. 1595, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Fig. 3.4 Bernardo Bitti, *Bautismo de Cristo*, c. 1585, Óleo sobre lienzo, Iglesia de San Juan de Letrán, Juli, Puno.

Fig. 3.5 Anónimo, *Bautismo de Cristo*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Iglesia San Pedro de Juli, Puno.

Fig. 3.6 Anónimo, *La imposición de la Casulla a San Ildefonso*, s. XVI-XVII, Óleo sobre tela, Museo de la Casa de la Moneda, Potosí.

Fig. 3.7 Anónimo, *Pintura mural del arco Toral*, s. XVII, Temple, Iglesia de Huaro, Quispicanchis, Cuzco.

Fig. 3.8 Anónimo, Pintura mural del zócalo de la iglesia, (Calco en Flores Ochoa *et al.*, 1993) s. XVII, Temple, Iglesia de Canincunca, Quispicanchis, Cuzco.

Fig. 3.9 Anónimo, Pintura mural del zócalo de la iglesia, s. XVII, Temple, Iglesia de Canincunca, Quispicanchis, Cuzco.

Fig. 3.10 Anónimo, *Escenas del amor divino entre el Alma y el Amado*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Iglesia de Checacupe, Quispicanchis, Cuzco.

Fig. 3.11 Anónimo, *Aparición de San Pedro a San Ignacio*, s. XVII. Óleo sobre lienzo, Iglesia de San Pedro, Juli,

Fig. 3.12 Theodor Galle, *Aparición de San Pedro a San Ignacio, Vita beati P. Ignatii Loyolae, Societatis Jesu fundatoris*, Roma, 1610.

- Fig. 3.13. Anónimo, *San Ignacio escribiendo los Ejercicios Espirituales en Manresa*, s. XVII. Óleo sobre lienzo, Iglesia de San Pedro, Juli.
- Fig. 3.14, Jean Baptiste Barbé, *San Ignacio escribiendo los Ejercicios Espirituales en Manresa, Vita beati P. Ignatii Loyolae, Societatis Jesu fundatoris*, Roma, 1609.
- Fig. 3.15. Anónimo, *Santa Sofronia*, s.XVII, Óleo sobre lienzo, Brooklyn Museum.
- Fig. 3.16 Adriaen Collaert, según Marteen de Vos, *Santa Sifronia*, s. XVII. British Museum. 1901,0611.61.
- Fig. 3.17 Joan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, *Retablo del Coricancha, Relación de antigüedades desde reyno del Perú*, c.1610-1630, Biblioteca Nacional de Madrid.
- Fig. 3.18 Anónimo, *Los Jesuitas*, Serie del Corpus Christi, detalle, 1675-85, Óleo sobre lienzo, Museo arzobispal, Cuzco.
- Fig. 3.19 Diego Quispe Tito, *Juicio Final*, detalle, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Convento de San Francisco, Cuzco.
- Fig. 3.20 Anónimo, *Mama Ocllo ?*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Inka, Cuzco.
- Fig. 3.21 Tadeo de Escalante, *Molino de los Incas*, c. 1830, Temple, Acomayo, Cuzco.
- Fig. 3.22 Tadeo de Escalante, *Molino de los Incas*, c. 1830, Temple, Acomayo, Cuzco.
- Fig. 3.23 Anónimo, *Retrato de curaca*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Inka, Cuzco.
- Fig. 3.24 Anónimo, *San Zoerarde*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Convento de la Recoleta, Sucre.
- Fig. 3.25 Jean LeClerc según Marteen de Vos, *San Zoerarde*, *Sylvae Sacrae Monumenta.Anachoretarum*. 1600-21 in Paris by Jean Leclerc IV.
- Fig. 3.26 Anónimo, *San Fulgencio*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Convento de la Recoleta, Sucre.
- Fig. 3.27 Jean LeClerc según Marteen de Vos, *San Fulgencio*, *Sylvae Sacrae Monumenta.Anachoretarum*. 1600-21 in Paris by Jean Leclerc IV.
- Fig. 3.28 Anónimo, *San Martín de Tours*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Convento de la Recoleta, Sucre.
- Fig. 3.29 Adriaen Collaert según Jan van der Straet (Stradanus), *San Martín de Tours*, XVI-XVII. British Museum, 1870,0625.665.
- Fig. 3.30 Anónimo, *La transverberación de Santa Teresa*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Monasterios de las Carmelitas, Arequipa.

Fig. 3.31 Anton Wierix, *La transverberación de Santa Teresa*, s. XVII. Mauquouy-Hendrickx 1978-83, cat. 1295. PESSCA 100A.

Fig. 3.32 Anónimo, *Carmelitas en la cocina*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Monasterios de las Carmelitas, Arequipa.

Fig. 3.33 Anónimo, *San Martín de Porres alimenta al perro, gato y ratón*, s. XVIII, Convento de Santo Domingo, Cuzco.

Fig. 3.34 Anónimo, *Los desposorios místicos de Santa Rosa de Lima*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Monasterio de Santa Rosa, Lima.

Fig. 3.35 Anónimo, *Santa Rosa penitente atada de sus cabellos, Rosa Astrea?*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Lima.

Fig. 3.36 Anónimo, *Venerable Padre Fray Antonio de San Pedro*, s. XVIII?, Óleo sobre lienzo, Convento de la Merced, Cuzco.

Fig. 3.37 Anónimo, *Venerable Padre Fray Gonzalo Díaz de Amarante*, s. XVIII?, Óleo sobre lienzo, Convento de la Merced, Cuzco.

Fig. 3.38 Anónimo, *Venerable Padre Fray Pedro Urraca?*, s. XIX?, Óleo sobre lienzo, Convento de la Merced, Cuzco.

Fig. 3.39 Anónimo, *Fraile mercedario*, s. XVIII?, Óleo sobre lienzo, Convento de la Merced, Cuzco.

Fig. 4.1 Diego Quispe Tito, *San Jerónimo penitente*, s. XVII, Monasterio de Santa Catalina, Arequipa.

Fig. 4.2 Cornelis Cort, según Johann Sadeler I, *San Jerónimo penitente*, s. XVII. *The Illustrated Bartsch*. Vol. 52, Netherlandish Artists: Cornelis Cort, 136 (142).

Fig. 4.3 Diego Quispe Tito (atr.), *El bautismo de Cristo*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Convento de los Descalzos, Lima.

Fig. 4.4 Cornelis Cort según Francesco Salviati, *El bautismo de Cristo*, 1575. Harvard Art Museum, R5181.

Fig. 4.5 Diego Quispe Tito (círculo), *María Magdalena*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Convento de la Recoleta, Cuzco.

Fig. 4.6 Hieronymus Wierix, *María Magdalena penitente*, antes 1619, Rijksmuseum, RP-P-1904-820.

Fig. 4.7 Lucas Vorsterman, *María Magdalena penitente*, 1619-1675, Rijksmuseum, RP-P-1883-A-7378.

Fig. 4.8 Cosimo Mogalli (imp), *María Magdalena penitente*, después de 1685, British Museum 1861,0608.225.

Fig. 4.9 Diego Quispe Tito (círculo), *San Hilarion*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Convento de la Recoleta, Cuzco.

Fig. 4.10 Diego Quispe Tito (círculo) 4.10, *San Juan el Eremita*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Convento de la Recoleta, Cuzco.

Fig. 4.11 Melchor Pérez Holguín, *San Mateo Evangelista*, 1714, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de la Paz.

Fig. 4.12 Melchor Pérez Holguín, *San Marcos Evangelista*, 1714, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de la Paz.

Fig. 4.13 Melchor Pérez Holguín, *San Juan Evangelista*, 1714, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de la Paz.

Fig. 4.14 Melchor Pérez Holguín, *San Lucas Evangelista*, 1714, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de la Paz.

Fig. 4.15 Anónimo, *Virgen de Belén*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Banco de Crédito del Perú, Lima.

Fig. 4.16 José López de los Ríos, *Buelto el santo a este Pueblo*, en *Serie de la vida del santo de Carabuco e historia milagrosa de la Cruz, Las Postrimerías*, 1684. Iglesia de Carabuco.

Fig. 4.17 Anónimo, *Francisco Solano predicando a los indios*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de La Paz.

Fig. 4.18 Schelte à Bolswert, según Antonio Van Dyck, *Reposo de la Santa familia*, 1630-1645. British Museum, 1868,0822.819.

Fig. 4.19, Anónimo, *Reposo de la Santa familia*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Convento de la Recoleta, Sucre.

Fig. 4.20, Anónimo, *Reposo de la Santa familia*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Iglesia de Huaro, Cuzco.

Fig. 4.21, Diego Quispe Tito (atr.), *Reposo de la Santa familia*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Monasterio de Santa Catalina en el Cuzco.

Fig. 4.22, Anónimo, *Reposo de la Santa familia*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo arzobispal de Cuzco.

Fig. 4.23, Anónimo, *Reposo de la Santa familia*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Christie's (New York, nov. 2012).

Fig. 4.24 Anónimo, *La encarnación y el sueño de José*, s. XVIII, Colección privada Barbosa-Stern.

Fig. 4.25 Anónimo, *La muerte de María Magdalena*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección Barbosa Stern, Lima.

Fig. 4.26 Pieter de Baillu según Pedro Pablo Rubens, *La muerte de María Magdalena*, 1630-1660. Rijksmuseum, RP-P-BI-516.

Fig. 4.27 Anónimo, *Nuestra Señora de Cocharcas*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección privada Lima.

Fig. 4.28 Anónimo, *Nuestra Señora de Cocharcas*, 1765, Óleo sobre lienzo, Brooklyn Museum.

Fig. 4.29 Anónimo, *Nuestra Señora de Cocharcas*, (detalle) 1759, Óleo sobre lienzo, Colección privada, Lima.

Fig. 4.30 José López de los Ríos, *El infierno*, Serie de las Postrimerías, 1684, Óleo sobre lienzo, Iglesia de Carabuco.

Fig. 4.31, 4.32 Diego Rosas? Pinturas murales entrada de la Iglesia de Carabuco, 1718, Temple.

Fig. 4.33 Leonardo Flores, *Otoño*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de La Paz.

Fig. 4.34 Hieronymos Bosch, *Los siete pecados capitales y las postrimerías*, (detalle) 1500-1525, Óleo sobre madera, Museo del Prado.

Fig. 4.35 Pieter Brueghel el viejo, *La gula*, 1558.

Fig. 4.36 Anónimo, *La adoración de los Magos*, s. XVII, Temple, Celda del Padre Salamanca, Convento de la Merced, Cuzco.

Fig. 4.37 Hieronymus Wierix, *Adoration Magorum*, Jéronimo Nadal, *Adnotationes et meditationes in Evangelia* [...], 1595.

Fig. 4.38 Detalle de la fig. 4.36.

Fig. 4.39 Anónimo, *La adoración de los pastores*, s. XVII, Temple, Celda del Padre Salamanca, Convento de la Merced, Cuzco.

Fig. 4.40 Anónimo, *Celda del Padre Salamanca*, s. XVII, Temple, Convento de la Merced, Cuzco.

Fig. 4.41 Anónimo, Friso de la nave, s. XVII, Temple seco, Iglesia de Cay-Cay, Paucartambo, Cuzco.

Fig. 4.42 Anónimo, Friso de la nave, s. XVII, Temple seco, Iglesia de Oropesa, Quispicanchis, Cuzco.

Fig. 4.43. Anónimo, *San Ignacio escribiendo los Ejercicios Espirituales en Manresa*, (detalle) s. XVII. Óleo sobre lienzo, Iglesia de San Pedro, Juli.

Fig. 4.44 Anónimo, Decoración de los faldones, pintura al temple, Iglesia de Huaro, Quispicanchis, Cuzco.

Fig. 4.45 Anónimo, *El jardín eucarístico*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección privada.

Fig. 4.46 Passiflora incarnata, en Nieremberg, Juan Eusebio, *Historia natvrae, maxime peregrinae*, libris XVI, Amberes, ex officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1635.

Fig. 4.47 Jacinto Carvajal, *Virgen de Cayma con los indios*, 1780, Óleo sobre lienzo, Iglesia de Cayma, Arequipa.

Fig. 4.48 Anónimo, *Virgen de Cayma con indios*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección Gérard Priet, Paris.

Fig. 4.49 Anónimo, *San Francisco penitente*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo San Miguel de la Ranchería, Oruro.

Fig. 4.50 Anónimo, *Santo Domingo penitente*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo San Miguel de la Ranchería, Oruro.

Fig. 4.51 Melchor Pérez de Holguín, *San Mateo*, 1724, Óleo sobre lienzo, Museo de la casa de la Moneda, Potosí.

Fig. 4.52 Marcos Zapata (atr.), *Nuestra Madre de la Descensión*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Iglesia del Triunfo, Cuzco.

Fig. 4.53 Francisco Cusi Guaman, *Bautismo de Cristo*, c. 1630, Iglesia de Santiago de Urcos.

Fig. 4.54 Juan Bautista Cáceres, *Alegoría del misionero*, 1638, Óleo sobre lienzo, Museo de Santa Catalina, Cuzco.

Fig. 5.1 Francisco Chivantito, *Nuestra Señora de Montserrat*, 1693, Óleo sobre lienzo, Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat, Chinchero.

Fig. 5.2 Theodore de Bry, *Americae. Pars Quarta*, Frontispicio, 1594.

- Fig. 5.3 Theodore de Bry, *Americae. Pars Quinta*, Frontispicio, 1595.
- Fig. 5.4 Ramón de Arechaga y Calvo ?, *Vista del cerro y fortaleza fabricada por los Yncas del Peru en la ciudad del Cuzco*, antes 1778, AGI, Sevilla.
- Fig. 5.5 Llano Zapata, *Epítome Cronológico o idea general del Perú*, 1776, ff 18 y 19.
- Fig. 5.6 Basilio Pacheco, *Funerales de San Agustín*, 1744, Óleo sobre lienzo, Convento de San Agustín, Lima.
- Fig. 5.7 Schelte à Bolswert, *Funerales de San Agustín*, 1624. . PESSCA 267A.
- Fig. 5.8 Anónimo, *Virgen del Cerro*, c. 1700, Óleo sobre lienzo, Museo de la Casa de la Moneda, Potosí.
- Fig. 5.9 Anónimo, *Virgen del Cerro*, c. 1720, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de La Paz.
- Fig. 5.10 Anónimo, *Nuestra Señora de Aránzazu*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Convento de las Carmelitas, Potosí.
- Fig. 5.11 Anónimo, *Nuestra Señora de la Candelaria de Tenerife*, s. XVIII?, Óleo sobre lienzo, Antigua Sacristía de la Iglesia de la Compañía, Arequipa.
- Fig. 5.12 Anónimo, *Virgen del Cerro*, Detalle de vicuñas, guanacos, vizcachas y perdices, c. 1700, Óleo sobre lienzo, Museo de la Casa de la Moneda, Potosí.
- Fig. 5.13 Anónimo, *Virgen del Cerro*, Detalle de quenuales, c. 1700, Óleo sobre lienzo, Museo de la Casa de la Moneda, Potosí.
- Fig. 5.14 Anónimo, *Virgen del Cerro*, Detalle de Gualpa con su rebaño de llamas, c. 1720, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de La Paz.
- Fig. 5.15 Gaspar Miguel de Berrío, *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí*, 1758, Óleo sobre lienzo, Museo de Charcas, Sucre.
- Fig. 5.16 Pedro Cieza de León, *Cerro de Potosí, Parte primera de la chronica del Peru*, Sevilla, 1553.
- Fig. 5.17 Martín de Murua, *Cerro y minas de Potoci, Historia del origen, y genealogia Real de los Reyes ingas del Piru*, 1590, f. 141v.
- Fig. 5.18 Felipe Guaman Poma de Ayala, *La villa rica enpereal de Potocchi, Primer y nueva coronica y buen gobierno*, Biblioteca real de Dinamarca, 1615-1616, f. 57.
- Fig. 5.19 Frontispicio, Pedro de Peralta Barnuevo *Historia de España vindicada*, Lima: Oficina de Francisco Sobrino, 1730.

Fig. 5.20 Según Johan Wilhelm Baur, *Atlas in Montem a Perseo mutatus, Ovid's Verwandlungen: in 150 Kupfer dargestellt*, Nuremberg, 1685.

Fig. 5.21 Pedro Reinalte Coello, Frontispicio iluminado, *Noticia General de las Provincias del Piru*, 1630.

Fig. 6.1 Anónimo, *Bargueño con pinturas de naturaleza muerta, paisajes y escenas mundanas*, s. XVIII, Museo Pedro de Osma, Lima.

Fig. 6.2 Anónimo, *Frutero*, fines s. XVIII, Piedra de Huamanga policromada, Colección privada, Lima.

Fig. 6.3 Anónimo, *Frutero*, fines s. XVIII, Piedra de Huamanga policromada, Colección privada, Lima.

Fig. 6.4 Anónimo, *Floreros con aves*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Iglesia de San Martín, Potosí.

Fig. 6.5 Anónimo, *Florero con guacamaya*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Iglesia de San Martín, Potosí.

Fig. 6.6 Adriaen Collaert, *Florilegium* (libro de Flores), 1590. Rijksmuseum, RP-P-1907-4068.

Fig. 6.7 Bry Jan Theodor de, Kempener Jacob (inv.) *Polyptoton de flore*, c.1600. Rijksmuseum RP-P-2004-321.

Fig. 6.8 Nicolaes Le bruyn, *Floreros con aves*, c. 1605.

Fig. 6.9 Michael Snyders *Florero con aves e insectos*, Serie de siete estampas, c. 1612-14. Christies, 5 December 2012, London, South Kensington.

Fig. 6.10 Anónimo, *Florero con aves*, s. XVIII? Órgano del Evangelio, Óleo sobre panel de madera, Catedral del Cuzco.

Fig. 6.11 Visscher, Claes Jansz, *Floreros con aves*, s. XVII-XVIII.

Fig. 6.12 Anónimo (Rafael Pareja), *Floreros*, s. XVIII / s. XIX, Óleo sobre lienzo, Convento de Santa Catalina, Arequipa

Fig. 6.13 Anónimo (Rafael Pareja), *Floreros*, s. XVIII / s. XIX, Óleo sobre lienzo, Convento de Santa Catalina, Arequipa.

Fig. 6.14 Anónimo, *Virgen hilandera*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Pedro de Osma, Lima.

Fig. 6.15 Juan Simón Gutiérrez (atr.), *Virgen hilandera*, Óleo sobre lienzo, subastada en mayo del 2015 por Abalarte (Madrid).

Fig. 6.16 Anónimo, *Cristo de la caída*, 1730-1750, Óleo sobre lienzo, Museo de arte de Lima.

Fig. 6.17 Anónimo, *Cristo de los temblores*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Banco de crédito del Perú, Lima.

Fig. 6.18 Anónimo, *Niño Jesús Inca*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección privada, Lima.

Fig. 6.19 Luis de Carvajal, *La última cena con carmelitas*, 1707, Monasterio de Santa Teresa, Ayacucho.

Fig. 6.20 Marcos Zapata (atr.), *La última cena*, c. 1755, Óleo sobre lienzo, Catedral del Cuzco.

Fig. 6.21. Martin Engelbrecht, *Agnus Dei Qui Tollis Peccata Mundi Exaudi Nos Domine*, en August Casimir Redel, *Elogia Mariana*, 1732. PESSCA 767A.

Fig. 6.22 Anónimo, *La última cena*, s. XVIII, Convento de Santa Catalina, Arequipa.

Fig. 6.23 Hieronymus Wierix, *Sanctissimi sacramenti, et sacrificii institutio*, en Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, 1593. Getty Research Institute.

Fig. 6.24 Cornelis Galle, Pedro Pablo Rubens (inv.), *La última cena*, 1650-54. Rijks Museum, RP-P-OB-6999.

Fig. 6.25 Anónimo, *La última cena*, s. XVIII, Colección particular, Lima.

Fig. 6.26 Anónimo, *La última cena*, s. XVIII, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Fig. 6.27 Anónimo, *La última cena*, s. XVIII, Iglesia Santiago de Curahuara de Carangas, Oruro.

Fig. 6.28 Anónimo, *La última cena*, s. XVIII, Convento de San Francisco, Cuzco.

Fig. 6.29 Albrecht Dürer, *La última cena*, 1523. British Museum, E, 3.145.

Fig. 6.30 Jan Sadeler, *La última cena*, sobre composición de Peter de Witte, 1575-1600. British Museum, F, 1.268.

Fig. 6.31 Anónimo (círculo de Diego de la Puente), *La última cena*, s. XVII, Iglesia de la Compañía de Jesús, Arequipa.

Fig. 6.32 Cornelis Cort, *La última cena*, 1578. Según composición de Livio Agresti, British Museum, 1919,0415.755.

Fig. 6.33 Diego Quispe Tito (atr.), *Bendición de la mesa* (detalle), s. XVII, Óleo sobre lienzo, Iglesia de San Sebastián, Cuzco.

- Fig. 6.34 Anónimo, *Dulce convite*, s. XVIII, Museo Histórico Regional, Cuzco.
- Fig. 6.35 Cornelis Van Merlen, *Dulce convite, Santino*, s. XVIII.
- Fig. 6.36 Anónimo, *Nuestra Señora de Nieva*, 1777, Iglesia Santiago de Curahuara de Carangas, Oruro.
- Fig. 6.37 José Cabezas, *Historia prodigiosa de la admirable aparicion y milagros portentosos de la imagen soberana de Maria Santísima Nuestra Señora de la Soterraña de Nieva: especialissima defensora de truenos, rayos, centellas, y terremotos*, México, 1748.
- Fig. 6.38 Anónimo, *Bendición de la mesa*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Colonial Charcas, Sucre.
- Fig. 6.39 Anónimo, *Bendición de la mesa*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Pedro de Osma, Lima.
- Fig. 6.40 Anónimo, *Bendición de la mesa*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo de la Nación, Lima.
- Fig. 7.1 Anónimo, *Santos protectores del ganado*, s. XIX, Tierra sobre sarga, Colección particular.
- Fig. 7.2 Pinturas sobre sarga, *Santos protectores de la agricultura y el ganado*, s. XIX, Tierra sobre sarga.
- Fig. 7.3 Anónimo, *San Isidro labrador con santos patronos*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección Liebana, Lima.
- Fig. 7.4 Anónimo, *San Isidro labrador*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo del Arzobispado, Cuzco.
- Fig. 7.5 Julián Velazquez (atr.), *Parabola seminantis*, s. XVII, Óleo sobre tabla, Iglesia del Triunfo, Cuzco
- Fig. 7.6 Hieronymus Wierix, *Dominica Sexagesimae. Parabola seminantis*, en Jerónimo Nadal, *Adnotationes et meditationes in Evangelia*, Amberes, 1595.
- Fig. 7.7 Julián Velazquez (atr.), *Ángeles en paisajes rurales*, s. XVII, Óleo sobre tabla, Iglesia del Triunfo, Cuzco
- Fig. 7.8 Miguel de Berrío, *Adoración de los pastores*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de La Paz.
- Fig. 7.9 Anónimo, *Sagrada Familia con el Niño dormido y San Juanito*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo de Charcas, Sucre.

Fig. 7.10 Luis de Riaño, *Pinturas murales del Friso*, 1618-1626, Temple, Iglesia San Pedro de Andahuaylillas, Quispicanchis, Cuzco.

Fig. 7.11 Luis de Riaño, *Pinturas murales del Friso*, 1618-1626, Temple, Iglesia San Pedro de Andahuaylillas, Quispicanchis, Cuzco.

Fig. 7.12 Luis de Riaño, *La Anunciación*, 1618-1626, Temple, Coro, Iglesia San Pedro de Andahuaylillas, Quispicanchis, Cuzco.

Fig. 7.13 Luis de Riaño, *Los dos caminos*, 1618-1626, Temple, Sotocoro, Iglesia San Pedro de Andahuaylillas, Quispicanchis, Cuzco.

Fig. 7.14 Anónimo, *Los dos caminos*, c. 1600, Publicado en Paris por Thomas de Leu. PESSCA 2978A.

Fig. 7.15 Luis de Riaño, *Camino al infierno*, 1618-1626, Temple, Sotocoro, Iglesia San Pedro de Andahuaylillas, Quispicanchis, Cuzco.

Fig. 7.16 Luis de Riaño, *Camino al Cielo*, 1618-1626, Temple, Sotocoro, Iglesia San Pedro de Andahuaylillas, Quispicanchis, Cuzco.

Fig. 7.17 Luis de Riaño, *Camino al Cielo*, (detalle) 1618-1626, Temple, Sotocoro, Iglesia San Pedro de Andahuaylillas, Quispicanchis, Cuzco.

Fig. 7.18 Luis de Riaño, *La Anunciación*, (detalle) 1618-1626, Temple, Coro, Iglesia San Pedro de Andahuaylillas, Quispicanchis, Cuzco.

Fig. 7.19 Felipe Guaman Poma, *Travaxo Papaoca tarpuipacha / Capac Intiraimi, Deziembre XXXI un dia la luna XXX*, Dibujo en tinta, *Primer nueva Coronica y buen gobierno*, 1615-1615. Biblioteca Real de Dinamarca.

*A las pasiones de mi vida,
mis hijos Micaela y Santiago*

Introducción

A partir de la segunda mitad del siglo XVII y más que nada durante todo el siglo XVIII, los paisajes flamencos que servían de marco a las escenas e imágenes cristianas de la pintura andina, se poblarán de una vegetación exuberante y de una fauna local, en la que predominan las aves, seguidas de las vizcachas. Este fenómeno de transformación del espacio en la pintura virreinal peruana fue el elemento más determinativo en el estudio de la representación de la naturaleza en el Perú colonial.

Esta aseveración no pareciera generar críticas o incongruencias en el discurso historiográfico. De esta manera, Ramón Gutiérrez reconoce la presencia de este componente asegurando que “los pájaros, frutas y flora americana se manifiestan en la escultura decorativa y en la pintura de caballete o mural”¹ de producción colonial. Esta particularidad se alineó junto a otros elementos que servían para explicar el arte colonial desde una conceptualización de su estética. Por ejemplo, Luis Eduardo Wuffarden refiriéndose al estilo del pintor indígena Diego Quispe Tito afirmaba, “Quispe, reconocible por su vivo colorido, pincelada ágil y ese gusto por un paisajismo idealizado, en el que bosques y montañas de raíz flamenca se ven animados con una multitud de avechillas que parecen [...] identificarse con la fauna local.”²

Al mismo tiempo que la historiografía reconoce este fenómeno lo reduce a un exponente canónico o paradigmático de la pintura colonial. Por momentos su análisis entonces no transgredió los límites de lo estético, siendo un elemento más que ayuda a modelar, según

¹ Gutiérrez, Ramón, “Los circuitos de la obra de arte, artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes”, en Gutiérrez, Ramón (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995: 79.

² Wuffarden, Luis Eduardo, “Las escuelas pictóricas virreinales”. en *Perú indígena y virreinal*, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2005: 84-85.

Damián Bayón ese “cierto no sé qué de ‘americano’, de silvestre, de ingenuo” de la pintura virreinal. Lo cierto es que si la representación de la fauna y la flora americana es un elemento formativo no pareciera serlo de un punto de vista significativo. Así debemos entender las palabras de Ramón Gutiérrez cuando entendía que “podemos contabilizar variaciones pequeñas en la ambientación, en la incorporación de pájaros o flora local, pero el motivo central queda perpetuado” (haciendo referencia a la copia de imágenes “exitosas y valoradas” por el mercado local).³

En esta última cita podemos vislumbrar uno de los problemas que nos presenta el arte colonial y que dificulta el avance de ciertas hipótesis, obviamente incluyendo nuestra problemática. Se trata del carácter monotemático e “industrializado” que alcanzó la producción artística andina.⁴ Esta especie de generalización no hace más que producir discursos que proponen a su vez resultados generalizados.

Ricardo Estabridis nos recuerda que el artista americano no contó con muchas libertades para el desarrollo de su trabajo.⁵ Es cierto, la Iglesia americana monopolizó la producción artística en las colonias. Su incesante expansión territorial, la construcción de edificios y Templos, y la idea (afianzada a partir del tercer Concilio Limense en 1583 que buscaba someter al Virreinato a seguir la política tridentina) que la imagen se transformaba en un elemento fundamental para

³ *Op. cit.*: 68.

⁴ La historiadora argentina Gabriela Siracusano confrontaba ante un problema similar cuando se trataba de establecer el conocimiento alcanzado por los artistas andinos en cuanto concierne a la utilización de pigmentos y químicos. Siracusano notaba que: “Probablemente en muchos talleres andinos donde la producción de imágenes tuvo una dimensión masiva, la decisión de aplicar tal o cual mezcla haya pasado más por un cierto automatismo que por una genuina intención de búsqueda experimental. Sin embargo, [haciendo referencia a una metodología que contemple una experiencia individualizada] nuestra mirada puesta sobre la dimensión material de muchos de los cuadros de nuestro corpus nos revela que el oficio de muchos pintores del siglo XVII y XVIII se forjó a partir del conocimiento [...]” Siracusano, Gabriela, *El poder de los colores, de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2005: 214.

⁵ Estabridis, Ricardo, “Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII”, *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano en la UPO*, Sevilla: UPO, 2001: 298.

el desarrollo de ambiciosos programas de evangelización, hicieron del arte colonial un artificio esencial para la práctica del culto.⁶

La pintura religiosa monopolizó la producción artística colonial y los encargos se realizaban en abrumador número. Los pintores cuzqueños, cuya fama había trascendido las fronteras del virreinato, firmaban contratos por los cuales se comprometían a realizar de a cientos de lienzos dentro de plazos irrisorios.⁷ Esta vorágine productiva suponía y necesitaba de un efectivo trabajo de taller, en donde aprendices y artesanos repetían un sin número de veces los mismos sujetos y temas casi en serie.

El conocimiento y aceptación de estas constantes, es decir, las temáticas repetitivas producto de las reglas de un mercado de arte particular, como así también de lo que la historiografía ha llamado comúnmente “arte industrializado”, debe servirnos para conformar un modelo analítico que proponga nuevas formas de integrar los discursos críticos a estas particularidades.

Pareciera necesario y hasta fundamental partir de un análisis que, sin perder de vista los condicionantes generales del arte colonial, preste una atención singular al fenómeno individual, tanto de la obra de arte como de sus recepciones. Mucha razón tenía García-Sáiz cuando suponía lo erróneo de una generalización en los resultados, cuando, claramente, “la

⁶ La falta de fuerte tradición cortesana de parte de los Virreyes, como así también la incapacidad de la clase aristocrática americana para equilibrar la fuerza del mecenazgo religioso, colaboró también en la producción de una pintura monotemática.

⁷ La publicación de Cornejo Bouroncle en 1960 de los conciertos del arte cuzqueño en el periodo colonial reveló los encargos en donde los artistas virreinales debían responder a abultados encargos de cientos de lienzos en plazos irrisorios. Cornejo Bouroncle, Jorge. *Derroteros de arte cuzqueño; datos para una historia del arte en el Perú*. Cuzco: Ediciones Inca, 1960.

realidad está reclamando la presencia constante de la multiplicidad y su interpretación individualizada”.⁸

La pintura religiosa debe ser entendida como medio, un espacio casi obligado donde los pintores coloniales experimentaron otras formas de representación. Debemos, entonces, prestar una atención particular a estos fenómenos, siendo capaces de establecer estos modos de experimentación dentro del inmensamente vasto corpus de la pintura religiosa andina.

La representación de la naturaleza del Nuevo Mundo recibió una mayor fortuna crítica a partir de sus manifestaciones transatlánticas. En otras palabras, la historiografía se ocupó en estudiar la representación de la naturaleza americana a través de percepciones históricas netamente europeas. Desde las relaciones de viajes ilustradas, los tratados botánicos, médicos y zoológicos, hasta la curiosidad generada en pintores europeos como Jan Van Kessel (c.1626-1679), Pedro Pablo Rubens (1577-1640) o Jan Bruegel el joven (1601-1678) - en este caso es indiferente. Si bien la pintura andina hizo de la representación de su flora y de su fauna una de sus características más genuinas esto no fue motivo de una seria revisión crítica.

El primer trabajo sustancial sobre esta cuestión provenía del otro lado del Istmo. La historiadora Jeanette Peterson realizó en 1993 un estudio sencillamente remarcable sobre las pinturas murales del convento agustino de Malinalco, en México.⁹ Desbordando de una flora exuberante, y de una numerosa fauna local, los frescos de Malinalco, ejecutados hacia 1571, fueron bautizados por la historiografía como *El Edén de Malinalco*. Es justamente la noción del paraíso lo que ocupa particularmente la atención de Peterson, desde sus componentes histórico-culturales, tradiciones iconográficas, la asociación entre paraíso y el claustro

⁸ García Sáiz, María, “Aproximaciones conceptuales sobre la pintura colonial hispanoamericana”. En: Ramón Gutiérrez (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995: 94

⁹ Favrot Peterson, Jeanette, *The Paradise Garden Murals of Malinalco. Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico*, Austin, University of Texas Press, 1993.

religioso, hasta el tópico europeo que veía en el Nuevo Mundo la posibilidad de encontrar el paraíso terrenal donde Dios había ubicado la primogenitura de la humanidad. Más allá de estas atinadas interpretaciones, Peterson reflexiona sobre otro componente que, desde nuestro conocimiento, no encuentra paralelo en la historiografía especializada: la relación de los frescos y de los artistas que los ejecutaron con el conocimiento científico-natural, algo que en el Virreinato del Perú pareciera más dificultoso a determinar.

La representación de la naturaleza americana en la pintura andina debió esperar hasta 1999 para que una primera aproximación analítica le conceda un lugar de debate.¹⁰ Probablemente, inspirada por el trabajo de Peterson, la excelente historiadora boliviana Teresa Gisbert revenía sobre el tópico del Paraíso, aunque agregaba nuevos componentes históricos y culturales que se adecuaban mejor a la realidad andina. En su estudio, Gisbert reflexionaba sobre la influencia que pudo haber tenido la erudita obra de Antonio de León Pinelo escrita en el Perú hacia 1650,¹¹ en el que dicho autor colocaba el Edén en un lugar preciso del Amazonas peruano, reconociendo los cuatro ríos del Génesis (Phison, Gehon, Eufrates y Tigris) como el Río de la Plata, el Amazonas, el Orinoco y el río Magdalena, y los ángeles que debían proteger las puertas con sus espadas de fuego, no sería más que una metáfora de volcanes sudamericanos que delimitaban el territorio del Edén. Esta sería para la autora boliviana una de las razones más valederas para explicar la presencia de las aves locales en las escenas religiosas de la pintura andina. Las interpretaciones de Gisbert se sostienen principalmente a partir de la tradición escolástica, dejando de lado otras cuestiones que habían sido a su tiempo revisadas por Peterson. Esto no impide que se trate de una de las referencias más importantes

¹⁰ Gisbert, Teresa, *El Paraíso de los Pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural, 1999.

¹¹ La obra de León Pinelo no será editada hasta bien entrado el siglo XX. Sin embargo Gisbert supone que sus ideas “debieron ser comentadas”. Reflexionaremos más adelante sobre esta cuestión durante el segundo capítulo de la tesis. Gisbert, *Ibidem*: 174.

de nuestra tesis, y un punto de partida inmejorable para el desarrollo de nuevas problemáticas y formulación de hipótesis. Deberíamos remarcar que las respuestas aportadas por Teresa Gisbert sobre esta cuestión fueron aceptadas de manera amplia por la historiografía. Así, por ejemplo, Ramón Mujica Pinilla sugería a propósito de un lienzo sobre un *Éxtasis de María Magdalena*¹² que “es probable que el pintor andino se valiese de una estampa europea para transformar el desierto donde vivió María Magdalena en un jardín Edénico aunque lo pobló con aves multicolores americanas para aludir a la tesis que el criollo Antonio de León Pinelo sintetiza en el título de su obra *El Paraíso en el Nuevo Mundo* (1650)”.¹³ Afirmaciones como estas se sucedieron de manera recurrente en diferentes autores que retomaremos y discutiremos a lo largo de esta tesis, pero que evitamos mencionarlos aquí para no adelantarnos o darle inapropiada extensión a esta introducción.

En el año 2001 se publicaba desde el Museo de Arte de Bogotá un trabajo que, a partir de su título, *Arte y naturaleza en la Colonia*,¹⁴ prometía esclarecer varias cuestiones que demandan aún una mayor agudeza reflexiva. Lamentablemente, lo limitado del corpus (algunas pinturas del Museo de Arte de Bogotá) no permitió a sus autores crear discursos críticos que se centraran sobre una especificidad representativa de América Latina. Sus reflexiones parecieran adaptarse a otra realidad geográfica, no logrando demostrar con claridad el rol particular que ocupó la representación de la naturaleza dentro de un contexto colonial.

Aunque su trabajo esté orientado a la representación visual dentro del contexto de las expediciones científicas (más precisamente las expediciones de Matorras, Malaspina y Azara)

¹² Anónimo, s. XVIII, Escuela cusqueña, Colección Barbosa-Stern. Como veremos en la tesis, el verdadero tema de este lienzo es la *Muerte de María Magdalena* y no el éxtasis.

¹³ Mujica Pinilla, Ramón, “Éxtasis de María Magdalena”. en: José Torres de la Pina (Ed.), *Mestizo, del renacimiento al barroco andino*, Lima, Colección Barbosa-Stern, 2008, p. 70

¹⁴ Rueda González, Armando y María del Rosario Leal del Castillo, *Arte y naturaleza en la Colonia*, Bogotá, Museo de Arte de Bogotá, 2001.

Marta Penhos produce acertadas reflexiones sobre las congruencias y los contactos que podían establecerse entre un paisaje descriptivo y las tradiciones iconográficas en boga (tradiciones de la pintura andina), lo que Penhos interpretará como “la dialéctica entre lo visto y lo sabido”.¹⁵ Desde esta óptica se articula el trabajo de la historiadora del arte norteamericana Stella Nair sobre el lienzo del pintor indígena Francisco Chivantito, *La Virgen de Montserrat*,¹⁶ donde la oposición entre un paisaje idílico y un Chincheros en decadencia introducía en la pintura un cierto halo crítico al sistema de expansión colonial. Estos estudios nos abren la puerta al entendimiento de cómo lo descriptivo podía funcionar dentro de un espacio que tiende a lo idílico. Asimismo, nos ayudan a reflexionar sobre las tensiones que se generan a partir de una superposición de espacios a priori incongruentes.

Unos años antes de la publicación del artículo de Stella Nair, el historiador Hiroshige Okada aportó otras pistas de estudio, proponiendo una interpretación al fenómeno de representación de la flora y fauna locales en la pintura virreinal que es por lo menos novedosa.¹⁷ Okada sugiere en esta oportunidad una interpretación audaz que no está al abrigo de debate. Mientras que Gisbert siguiera la pista de la influencia de las ideas de Antonio León Pinelo para explicar dicho fenómeno, Okada elabora la hipótesis de la implicación de la percepción construida en Europa sobre la *terra incognita* de los espacios ultramarinos a la hora de la toma de decisiones de la parte de los artistas coloniales para concebir su propia realidad espacial. Este fenómeno fue llamado por Okada: “exotismo invertido”.

¹⁵ Penhos, Marta, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005: 96.

¹⁶ Stella Nair, “Localizing Sacredness, Difference, and *Yachacuscamcani* in a Colonial Andean Painting”, *The Art Bulletin*, Vol. LXXXIX, Num. 2, Junio 2007: 211-238.

¹⁷ Okada, Hiroshige, “Inverted Exoticism? Monkeys, Parrots and Mermaids in Andean Colonial Art”, en Stratton-Pruitt, Suzanne, *The Virgin, Saints, and Angels. South American Paintings 1667-1825 from the Thoma Collection*, Milan: Skira, 2006: 66-79.

Más recientemente, en 2012 el historiador Jaime Mariazza Foy publicó un corto ensayo dedicado a la pintura de paisaje en el Perú durante el periodo colonial.¹⁸ Dicho ensayo fue el resultado de algunas consideraciones avanzadas por el autor en un ciclo de conferencias organizado por la Biblioteca nacional de Lima en el 2011, teniendo como centro de debate el *Quadro de Historia natural, civil y geográfico del Reino del Perú*, ejecutado en 1799 por el ignoto pintor Louis Thiébault, bajo la presunta dirección de Ignacio Lecuanda, sobrino del célebre obispo trujillano, Baltasar Martínez de Compañón.¹⁹ Pese a lo breve del texto y de no salir demasiado de preceptos aceptados y mencionados por el discurso historiográfico del arte virreinal, debe renocerse a esta publicación de Mariazza ciertas virtudes y novedades. Por un lado, se trata del primer intento, desde nuestro conocimiento (y más allá del capítulo que los esposos Mesa y Gisbert dedicaron al paisaje en la pintura virreinal en publicaciones de orden general),²⁰ de considerar la pintura de paisaje como un sujeto de estudio con rasgos y problemáticas propias. Por otro lado, Mariazza propone darle una suerte de solución de continuidad a la representación del paisaje en la pintura virreinal andina desde lo que el autor considera el paisaje más antiguo en una pintura religiosa virreinal hacia estereotipados paisajes de pinturas tardías del siglo XVIII que anuncian una forma de arte popular andino de paisajes idílicos con tendencia hacia temas campesinos. Por supuesto que el carácter reducido de este trabajo produjo, inevitablemente, marcados silencios y omisiones en dicho estudio. El más

¹⁸ Mariazza Foy, Jaime, “Pintura y naturaleza: el paisaje en la pintura virreinal peruana”, *Illapa: Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, 9, 2012, 47-55.

¹⁹ Sobre el estudio de este lienzo ver por ejemplo: del Pino, Fermín y González-Alcalde, Julio, “El Quadro del Reyno del Perú (1799): un importante documento madrileño del siglo XVII”, *Anales del Museo de América*, XX, 2011: 65-87; Bleichmar, Daniela. “Peruvian Nature Up Close, Seen from Afar”, *Res: Anthropology and Aesthetics*, 59/60, Spring/Autumn 2011: 60-73.

²⁰ Ver: Mesa, José de, Teresa Gisbert. 1977. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz: Librería Editorial Juventud; Mesa, José de, Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima: Fundación A.N. Wiese, 1982.

curioso de ellos es la falta de mención a la intervención de los artistas locales en los paisajes de corte europeo (que se impusieron desde temprano con la influencia del paisaje romano, y más luego con mayor afirmación, del paisaje de origen flamenco) con diversos elementos de la flora y la fauna locales, que son a la postre una de las grandes novedades que produjo la pintura virreinal peruana en lo que concierne al tratamiento del espacio pictórico.

Casi sin proponérselo, la historiadora Daniela Bleichmar en uno de sus últimos trabajos en donde analiza la representación de la naturaleza, principalmente de la botánica, en el contexto de la ilustración hispana dieciochesca y de las expediciones científicas en tiempos de Carlos III (reinado de 1759-1788) y Carlos IV (1788-1808), dejó la puerta abierta a nuevas consideraciones y maneras de ver la pintura de flores en el virreinato andino. Bleichmar llamó la atención sobre las ilustraciones realizadas por decenas de artistas diferentes (en su mayoría provenientes del virreinato de Nueva Granada) en el marco de la expedición científica dirigida por Celestino Mutis (1732-1808) y que se la conociera con el nombre de la *Real expedición botánica al Reino de Nueva Granada*. La historiadora encontró que las ilustraciones de diversos especímenes de la flora novogranadina poseían rasgos formales que las diferenciaban sensiblemente de las ilustraciones botánicas europeas o de aquellas hechas en el marco de otras expediciones científicas de las que participaron pintores provenientes de Europa. Estos puntos de especificidad formal que se vislumbran en las ilustraciones de Mutis se resumen básicamente en el tratamiento simétrico y aplanamiento de las formas. A pesar de llamar el estilo que caracteriza las ilustraciones de la expedición de Mutis “estilo americano”, Bleichmar niega rotundamente toda continuidad que pudiera producirse entre el arte virreinal peruano o novogranadino y las ilustraciones científicas realizadas en el contexto de dicha expedición. Este apartado, donde Bleichmar se dedica a las ilustraciones de la Real expedición

botánica de Mutis,²¹ resulta de importancia para el desarrollo de las algunas problemáticas discutidas en nuestra tesis. Y esto no es debido a que esta historiadora avanza con decisión sobre la representación de la flora americana en la pintura virreinal andina. A decir verdad, este tema, como hemos dicho, no preocupa a Bleichmar casi en absoluto, sino más bien por las posibilidades de análisis que abren dichos postulados al estudio particular de la pintura de flores, esta vez en el contexto de la producción artística andina colonial, en donde se perciben soluciones formales similares adoptadas por los pintores virreinales.

Más allá de los trabajos que hemos citado, los estudios que se dedican a la problemática de la representación de la naturaleza americana dentro de la pintura virreinal peruana no son numerosos, tratándose por lo general este tema de manera tangencial con menciones y opiniones esporádicas dentro de estudios que perseguían derroteros diversos. Por supuesto que este vacío nos generó una mayor dificultad en nuestro trabajo. Pero al mismo tiempo, nos abrió la puerta a un mayor número de interrogantes que, finalmente, nos permitió avanzar con nuevas hipótesis y hacia espacios poco explorados.

En nuestro trabajo de tesis pretendemos abordar la cuestión de la representación de la naturaleza americana en la pintura virreinal peruana desde vertientes que aluden a lo religioso, lo geo-político y geo-histórico. En este trabajo perseguimos el objetivo de repensar la representación del espacio y la naturaleza en el contexto virreinal peruano desde lo moral y lo hermenéutico, siguiendo las tradiciones medievales y escolásticas del occidente que dialogan con la cosmovisión andina, lo traumático con el avance colonial y sus transformaciones espaciales, lo intelectual, a través de nuevas maneras y modos de ver la naturaleza del

²¹ Bleichmar, Daniela, *Visible Empire: Botanical Expeditions & Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012: 103-129.

Virreinato de acuerdo a los diferentes derroteros coloniales, y la cotidianidad que implica las relaciones de una comunidad con el objeto como signo de fortalecimiento cultural de sus interacciones sociales. Esto último centrado principalmente en la relación entre ícono y prácticas rurales.

El Corpus de obras

Como se ha podido apreciar, nuestro trabajo de investigación se concentra en la producción pictórica del periodo colonial en los territorios que comprenden actualmente las naciones del Perú y de Bolivia. Definimos y nos referiremos de acá en más a esta producción pictórica como pintura virreinal andina o peruana, siendo conscientes de los problemas o incertidumbres que esto podría ocasionar, tanto de un punto de vista geo-político como histórico. Creemos, sin embargo, que la aproximación de este término es justa si tomamos en cuenta la importancia del Perú y de Bolivia, en cuanto a centro artístico se refiere, dentro de una noción de andinidad más amplia. Su influencia artística alcanzó vastas regiones del territorio, incluso a ciudades como Lima que en muchas oportunidades sostuvo, a partir de su contacto más fluido con las tendencias europeas en boga, un desarrollo artístico independiente al resto del Virreinato.

En lo que concierne al periodo estudiado, delimitamos nuestro corpus al lapso entendido como periodo colonial. Esto implica desde los primeros años de la conquista del Perú (1532) hasta principios del siglo XIX o el comienzo de las naciones americanas. Se trata de fechas históricas que no son, desde un punto de vista artístico, ciertamente determinantes, utilizando muchas veces las mismas soluciones artísticas en continuidad en periodos de tiempo dispares.

Sin embargo, esto nos ofrece, apoyados desde lo político, un periodo de tiempo más o menos concreto.

De todas maneras, debemos entender que la mayor parte de la pintura colonial peruana que ha llegado hasta nuestros días proviene de los siglos XVII y XVIII. En efecto, las noticias que poseemos con respecto al desarrollo artístico en los comienzos virreinales son escasas. Sabemos, por ejemplo, que en 1545 la ciudad de Cuzco tiene asignado al pintor español Iñigo de Loyola.²² Años más tarde, y luego de un extenso paso por México, donde participa en la conformación del gremio de pintores y doradores,²³ llegaría a Quito el pintor cordobés Juan de Illescas, pasando a Lima en 1560.²⁴ Sin embargo, nada conocemos sobre la obra de este artista. A expensas de Martín Soria, los esposos Mesa Gisbert consideraron que la pintura más antigua que se conserva en el Virreinato sería un lienzo de la *Virgen de la Merced* en la Iglesia de San Cristóbal, fechado hacia 1565 y en la que estos autores encontraron semejanzas con los dibujos del cronista indio Felipe Guama Poma de Ayala.²⁵ Además de las pérdidas irreparables de las obras correspondientes a este periodo virreinal temprano, es probable que el trabajo artístico durante los primeros años del Virreinato no haya alcanzado, en términos cuantitativos, el volumen de los siglos siguientes. Esto tal vez se explique a partir del desajuste y las turbulencias políticas que vivió el Perú en esta primera etapa colonial, lo que seguramente afectó el buen desarrollo de sus prácticas sociales.

²² Estabridis Cárdenas, Ricardo, “Influencia italiana en la Pintura Virreinal”, en Nieri Galindo, Luis, *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, 109-166: 113.

²³ Wuffarden, Luis Eduardo, “La transición de los modelos. Hombres, modelos y obras de arte en tránsito”, en Brown, Jonathan, *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas*, Madrid: Museo del Prado, 2011, 51-66: 58

²⁴ *Ibidem*: 58; Galindo: *op. cit.*: 113.

²⁵ Mesa José de, Gisbert Teresa, Mesa, José de, and Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1962: 37. En un trabajo posterior, estos historiadores ratifican la fecha de 1565 y la atribución a Guaman Poma, pero evitan imponerle el rótulo de pintura conocida más antigua realizada en el Virreinato. Mesa y Gisbert, 1982: 87. Aclaramos que en el trabajo de 1982 se nombró esta pintura como *Virgen de Guadalupe*, lo que es ciertamente un error involuntario de los historiadores.

En un principio, para hacer frente a un rápido e improvisado programa de evangelización, se utilizaron tablas, lienzos, libros ilustrados y grabados producidos en Europa y que fueron introducidos en América por los primeros religiosos llegados a este continente. La entrada al Perú, hacia la última década del siglo XVI, de los pintores italianos, el jesuita Bernardo Bitti (1548-1610), Mateo Pérez de Alesio (1547-1616) y Angelino Medoro (1567-1631), marcará para siempre, desde un punto de vista estético, la pintura andina que no abandonará jamás por completo el gusto por el manierismo y la contramaniera.

Más allá de esto último, lo que nos parece más interesante por el momento, es remarcar una serie de elementos que resultan esenciales para comprender las características que mejor definen nuestro corpus estudiado.

En primer lugar, deberíamos tomar en cuenta que la pintura colonial cumplió un rol extremadamente didáctico que, sin lugar a dudas, condicionó su producción, en cuanto a su temática se refiere. Desde fechas muy tempranas los religiosos venidos a América advirtieron el éxito que alcanzaban las imágenes entre las comunidades indígenas, sirviéndose de éstas como una herramienta esencial para poner en obra un programa de evangelización sin precedentes.

Lo vasto del territorio americano como así también lo ambicioso de la tarea evangelizadora supuso contar con una cantidad de obras que ciertamente sobrepasaba las posibilidades productivas de los pintores venidos desde Europa. Es así que rápidamente se comenzó a formar la población local dentro de los talleres coloniales. Como es de suponer, y tal cual lo requería la realidad colonial, la Iglesia americana monopolizó la producción artística. La temática religiosa ocupó la gran mayoría de los encargos haciendo de la pintura andina una práctica esencialmente destinada al culto. Asimismo, la falta de una afirmada tradición cortesana, como así también la incapacidad de la clase aristocrática americana para equilibrar

la fuerza del mecenazgo religioso, colaboró también en la producción de una pintura monotemática.

Por otra parte, para hacer frente a una cantidad extraordinaria de encargos, los pintores andinos debieron producir un gran número de obras en un corto plazo de tiempo. Esta vorágine productiva suponía y necesitaba de un efectivo trabajo de taller, en donde maestro, oficiales y aprendices repetían un sin número de ocasiones los mismos sujetos y temas casi en serie. El grabado europeo se transformó en una fuente visual esencial de la pintura colonial, y en muchas ocasiones estos modelos fueron copiados con un alto grado de exactitud. La mayoría de estos grabados llegaron a América dentro de biblias, breviarios, misales, catecismos, libros hagiográficos, etc. Es tan recurrente la utilización de estos grabados por los pintores coloniales que llevó, muy tempranamente, al historiador Louis Gillet a afirmar que “con una docena de libros, la génesis de tres cuartos de las pinturas del nuevo mundo quedaría esclarecida”.²⁶ Las apreciaciones de Gillet inauguraban una noción que ya es muy conocida por la historiografía contemporánea: la tradición iconográfica europea llegó a América de la mano de las estampas, en su mayoría flamencas, y condicionó para siempre el quehacer artístico del Nuevo Mundo.²⁷ Al mismo tiempo daba lugar al problema relativo a la originalidad del arte virreinal tan debatido desde la historiografía. Algo que no debería estar en tela de juicio, no sólo porque, en la mayoría de los casos, el producto final dista mucho de su modelo, sino también porque la inventiva virreinal se hallaba en un espacio intermedio que va desde la recepción de la fuente hasta la culminación de la obra pictórica. En este espacio

²⁶ Citado en: Ojeda, Almerindo, “El grabado como fuente del arte colonial: Estado de la cuestión”, en Michaud, Cécile y Torres de la Pina, José, *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*, Lima, Col. Barbosa-Stern, 2009.

²⁷ Mesa, José de, Gisbert, Teresa, “La Flandre et le Monde andin”, en Stols, Eddy, Bleys, Rudi (eds), *Flandre et Amérique latine. 500 ans de confrontation et métissage*, Amberes: Fonds Mercator, 1993: 169-196.

entraban en juego diferentes factores, tanto socio-culturales que reajustaban las imágenes a otras realidades, hasta procesos de producción que comprendían cuestiones relativas a los materiales, uso de colores, y decisiones compositivas que reclamaban el acto de llevar imágenes monocromáticas de pequeña talla hacia soportes diversos de mayor dimensión.

Efectivamente, la gran parte de los grabados provenían de ediciones del norte de Europa, principalmente de Amberes. La monarquía hispana había establecido un acuerdo con una de las más prestigiosas imprentas de la ciudad capitalina, la *Officina Plantiniana*. Si bien el acuerdo de “exclusividad” entre la monarquía española y la imprenta de Amberes se oficializó, como lo sugiere Kelemer, una vez que la familia Plantin-Moretus, es decir Cristóbal Plantin y luego su yerno Juan Moreto,²⁸ tomaran el control de la imprenta, la corona española importaba grabados de esta casa tipográfica cuando estaba aún a cargo de Martín Nuncio (Nuyts Van Meere).²⁹ De esta manera, las planchas de artistas tales como: Hendrick Goltzius, Martin de Vos, los hermanos Antón, Hieronumus y Jan Wierix, Aegidius y Raphael Sadeler, Hans Bol, Jan Collaert, entre otros, fueron utilizadas frecuentemente por los artistas andinos para la realización de sus encargos.

Hacia los años 60 del pasado siglo Jorge Cornejo Bouroncle aportaba un elemento fundamental a la problemática de la utilización del grabado en la pintura colonial. Cornejo advertía, según había podido constatar a partir del estudio de una serie de “conciertos” o contratos entre los comanditarios y los artistas andinos, que muchas veces los pintores virreinales estuvieron inclusive limitados a la hora de elegir las fuentes visuales que utilizarían para sus composiciones. Los religiosos incluían como cláusula del contrato la obligación que

²⁸ Pál Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America*, New York, The Macmillan Company, Dover Publication Inc., 1967.

²⁹ José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese Ltda. 1982, p. 101.

tenía el artista de limitarse a reproducir grabados o estampas particulares que ellos mismos entregaban al pintor para la realización de la obra en cuestión.³⁰ Era, sin lugar a dudas, una forma muy cuidadosa de controlar la ortodoxia dogmática de las imágenes, pero que tendría consecuencias en el desarrollo estético del arte virreinal.

Como podemos apreciar los artistas coloniales estuvieron fuertemente limitados, ya sea por las reglas del mercado o por el control y vigilancia dogmática que recaían sobre sus realizaciones. Entendemos, entonces, cuando Ricardo Estabridis nos recordaba justamente que el artista americano no contó con muchas libertades para el desarrollo de su trabajo.³¹

La falta de libertades que presenta la pintura andina no sólo sirve para entender y caracterizar esta producción artística como producción monotemática, sino que, y tal vez antes que nada, para comprender o ser más sensibles a la diferencia. Dicho de otro modo, dentro de este contexto de extremado hermetismo compositivo, el cambio que pudiera generarse a los modelos preestablecidos, no es, de ningún modo, un gesto inocente, sino que conlleva una carga simbólica producto de un trabajo de interpretación y reelaboración de las fuentes visuales.

Es tal vez en términos de concientización de la “diferencia” que deberíamos analizar el tercer elemento a tener en cuenta para caracterizar el corpus de nuestra investigación. Se trata del conflicto gremial que se produjo en el Cuzco en el año 1688, el cual enfrentó a pintores

³⁰ Tal cual lo publicara Cornejo, el siguiente contrato ejemplifica muy bien dicha problemática: “En la ciudad del Cuzco en ocho días del mes de mayo de mil setecientos y quatro años [...] se consertava y consertó [...] que Don Phelipe de Messa maestro pintor se obliga a pintar todos los liensos chicos y grandes que pintare por las estampas que le diere el dicho Don Phelipe Sicos [...] y el dicho Don Phelipe de Messa se obliga de poner todo cuidado e industria y que no se pintará otras obras durante dicho año mas que tansolamente lo referido de suso. Y el dicho Don Phelipe Sicos a no faltarle con el avia tratado y pactado y estampas.” Cornejo Bouroncle, Jorge, *Derroteros de Arte Cuzqueño. Datos para una Historia del Arte en el Perú*, Cusco: Editorial Garcilaso, 1960: 17.

³¹ Ricardo Estabridis, “Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII”, *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano en la UPO*, 2001: 298.

Europeos de aquellos indígenas y mestizos, conflicto que tuvo sus repercusiones en el resto del Virreinato.

La controversia se habría generado durante las fiestas del Corpus Christi de ese año. Los pintores indígenas manifestaron su descontento por la decisión tomada por sus homónimos europeos de ser los únicos artistas que se ocuparían de la realización del arco efímero correspondiente a su gremio.³² Este hecho no fue más que el desencadenante de una ruptura que ya venía gestándose desde algún tiempo, en la que privaban atenuantes económicos y de reconocimiento de estatus. A decir verdad, los indios ya habían comenzado a gestar una fuerte presencia dentro de la producción artística virreinal desde comienzos del siglo XVII. En 1639, Pedro de Ramírez del Águila, escribió en sus *Noticias políticas de Indias. Y relacion Descriptiva de la Ciudad de la Plata* [...] que:

El haberse acomodado tanto y adelantado los indios en los tratos y oficios mecánicos, ha empobrecido mucho a los oficiales españoles, que no es la menor parte de este común, y pocos oficiales hay españoles y todos los oficios los ejercitan los indios con tanta destreza, que no hacen ya falta los grandes maestros nuestros; su natural flemático y quieto es muy a propósito para esto, y así ellos son los que tienen todas las obras. Son muy buenos sastres, zapateros, sederos, sombrereros, calceteros, bordadores, pintores, que hay algunos que retratan y pintan láminas tan perfectas como en Roma [...]³³

El conflicto de 1688 finalizó con el alejamiento de los pintores indígenas del gremio y la constitución de su propia agrupación, lo cual les permitía desligarse de las rígidas pautas

³² Ver: Mesa, José de, Gisbert, Teresa, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima: Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese Ltda, 1982: 137-139

³³ Ramírez del Águila, Pedro, *Noticias Políticas de Indias: Y Relación Descriptiva de la Ciudad de La Plata*. Sucre: Impr. Univ, 1978: 42; Gisbert, Teresa, “La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú”, en Mujica Pinilla, Ramón *et al.*, *Barroco peruano*. Vol. 1. Lima. Perú: Banco de Crédito, 2002: 100.

compositivas que imponía la primera estructura gremial. Más allá de argumentos económicos y éticos, dicha disputa hacía explícita la diferenciación de entidades o agentes culturales dentro de la estructura del entramado social de la Colonia.

Los pintores europeos comenzaron a ausentarse de la escena pública. Cada vez menos numerosos fueron los encargos que realizaban, hasta que finalmente desaparecieron casi por completo dejando el monopolio de las prácticas artísticas en manos de los pintores indígenas, mestizos y algunos criollos. Los pintores indígenas reafirmaron y popularizaron modelos estéticos que habían comenzado algunos años antes del conflicto gremial. Estos se caracterizaron por una pintura ausente de perspectiva, la estilización de las figuras, la aplicación del pan de oro (brocateado) y, lo que resulta más importante para nuestra tesis, la transformación de los paisajes flamencos con elementos de la flora y la fauna local.

En otras palabras, el siglo XVIII se preparó a recibir una pintura que, a través de la reafirmación de las identidades socio-culturales americanas, definió y modeló un estilo propio, en el cual la evocación y reproducción de la naturaleza y el espacio andino, fue tal vez, su elemento más genuino en la construcción de una identidad americana.

El contenido de la tesis

En esta tesis decidimos estudiar la representación de la naturaleza en la pintura andina virreinal desde diferentes perspectivas que no hacen más que revelar los distintos niveles de significación que pudo alcanzar este fenómeno dentro de la pintura virreinal. Desde aquí demostraremos que la representación de la naturaleza dentro de la pintura virreinal andina no fue jamás un gesto desprovisto de interés. Todo lo contrario, representar el mundo natural en tiempos virreinales, ya sea por medio de una visión globalizadora que genera la pintura de

paisaje, así como, por medio de sus componentes individuales (diversos especímenes y elementos de la flora y la fauna) genera diversas implicaciones que entornan lo histórico, lo religioso-espiritual, lo social y, sobre todo, lo cultural, desde su poder de abarcar las otras categorías.

Ante la complejidad que genera el estudio de esta problemática, por encontrarse ligada a diferentes fenómenos de orden sociocultural, y que dichos elementos no son necesariamente reducibles o reductores, es decir conviven dentro de un mismo espacio y se activan de acuerdo a las diferentes recepciones, motivaciones y sensibilidades individuales o colectivas, nuestro primer desafío consistió en ordenar una materia dispar, por momentos, e íntimamente entrelazada, en otros.

Aunque somos conscientes de que algunos de los capítulos expuestos en esta tesis pueden resultar extensos, decidimos presentarlo de esta manera ya que consideramos necesario conservar la unidad de los temas estudiados y una cierta concatenación que permita reconstruir el funcionamiento de un pensamiento virreinal que se repartía entre dos universos: uno espiritual y el otro temporal.

Nuestro estudio se concentra principalmente en el periodo que comprende los siglos XVI al XVIII, pleno funcionamiento del sistema colonial en los Andes, aunque por momentos desbordamos hacia el periodo incaico (horizonte tardío c. 1437-1532) y primeras décadas de instauración republicana (s. XIX), siempre con el objetivo de entender diversos fenómenos en un contexto histórico más amplio. Asimismo, nos concentraremos en el espacio geográfico que se conoce como Andes centrales, es decir los territorios que abarcan actualmente las naciones del Perú y Bolivia, y parte de Ecuador, Chile y Argentina.

En el primer capítulo nos ocuparemos de estudiar esta problemática desde una perspectiva relacionada a los procesos creativos en tiempos prehispánicos, fundamentalmente incaicos, y

en los momentos de transición o de contacto. La falta de objetos materiales hace de este periodo un espacio bastante nebuloso que necesita del análisis casi exclusivo de las fuentes textuales. Veremos cómo la construcción de una tradición iconográfica y estética prehispánica fue un fenómeno dinámico que se valió incluso de apropiaciones extranjeras para afirmarse.

El segundo capítulo se concentra principalmente en el estudio de la pintura de paisaje desde un punto de vista cuantitativo y formal. Establecemos en este pasaje el uso que se le dio a este género pictórico en el virreinato, así como el modelo estético que privilegiaron los artistas coloniales. Demostramos que, pese a que se considere la pintura de paisaje ausente del corpus artístico colonial, ésta contó sin embargo de un espacio determinado para desarrollarse dentro del mundo secular.

En cuanto al tercer capítulo, nuestro interés se centra en estudiar el paisaje en un contexto exclusivamente religioso. La representación de la naturaleza fue sintomática del desarrollo de la espiritualidad colonial cimentada en un contexto de culteranismo barroco y misticismo. Se produce entonces una estereotipificación en la representación del paisaje con elementos que colaboran a la creación de espacios metafísicos alusivos al modelo de ideal piadoso. El panteísmo andino de las comunidades prehispánicas encontró en el “panteísmo místico” un espejo cuyo reflejo permitía una continuación menos dramática hacia fórmulas espirituales renovadas. Dedicaremos en este capítulo un espacio de consideración a repensar una de las representaciones más discutidas desde el discurso crítico, nos referimos al célebre dibujo del cronista indígena Joan Santa Cruz Pachacuti Yamqui del Retablo del Coricancha. Creemos que en este dibujo, que se anuncia desde un principio como el resultado de una representación de las categorías cosmogónicas andinas, se perciben los componentes ideológicos con los que se elabora la espiritualidad colonial.

Si los paisajes flamencos y sus reformulaciones se aplicaron rápidamente a los modelos de espiritualidad y religiosidad colonial, la representación de una naturaleza evocativa de la realidad local al interior de un marco natural de origen extranjero se adaptó en consecuencia. El cuarto capítulo estudia cómo estos motivos alcanzaron diferentes significados determinados por las necesidades evangelizadoras de la iglesia colonial y por la construcción de una andinidad en donde diversos sectores sociales podían ver reflejada su identidad. Para esto último partiremos de los paradigmas críticos que dominan actualmente el pensamiento historiográfico. Éstos se articulan en torno a la idea del Paraíso peruano y su repercusión en las artes virreinales, algo que nos parece insuficiente para entender las decisiones adoptadas por los pintores virreinales

Un fenómeno de interés es sin dudas la aparición de pinturas, en su mayoría religiosas, que incluían los nuevos espacios coloniales, ya sean ciudades o centros de peregrinación que conformaron el actualizado mapa espiritual andino. Éste será el sujeto del quinto capítulo. Si bien estas pinturas no son numerosísimas, no dejan de ser significativas para entender la manera en que los artistas virreinales percibieron el cambio y la instauración de nuevas entidades tanto ideológicas como materiales estimuladas por el avance del sistema colonial. Tal vez sea a través de estas pinturas que se percibe la ausencia en el Virreinato de un discurso hegemónico único, aunque se vislumbran cuáles fueron las posiciones dominantes.

En el sexto capítulo nos ocuparemos de otras formas de representar la naturaleza, como son las pinturas de flores y frutas. Al igual que la pintura de paisaje, en el Virreinato la naturaleza muerta no tuvo un lugar predominante dentro de la producción pictórica. Sin embargo, la representación de flores y frutas no estuvo completamente ausente apareciendo al interior de las pinturas religiosas y los programas decorativos en espacios de culto. Aunque pueda parecer que estos motivos no fueron más que accesorios pictóricos, esta apreciación dista mucho de la

realidad. Exploraremos en este capítulo el rol desempeñado por la naturaleza muerta en tanto que vehículo de manifestación de la religiosidad colonial, con su propia carga simbólica y narrativa.

Finalmente, el último capítulo de esta tesis estudiará uno de los componentes esenciales de la cultura andina: la relación entre culto religioso y prácticas rurales. Tal como proponemos durante este tramo, esta relación determinante en el comportamiento religioso de la sociedad andina dejó huellas no menos despreciables en las prácticas pictóricas virreinales, representando esta vez la naturaleza domesticada proveedora de los bienes terrenales. Si a fines del siglo XVIII, ciertos temas representados por los pintores virreinales produjeron obras que revelan de manera explícita e inequívoca el contacto entre prácticas agrícolas y culto, el intercambio entre visualidad, como elemento auspiciatorio, y la agricultura se manifestó mucho antes por medio de programas iconográficos de complejo entramado simbólico. Tomaremos las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Andahuaylillas como estudio de caso que permite demostrar la recepción particular que podía alcanzar un programa iconográfico en el seno de una comunidad de indudable carácter rural.

Capítulo I

Representar la naturaleza en los Andes. La construcción de una tradición artística andina en tiempos de transición.

1. 1 El arte figurativo en tiempos del Incanato

Es difícil determinar si durante el periodo inca (1400-1532) se practicó la pintura figurativa, entendida ésta desde la tradición figurativa del occidente, y, de ser así, si estamos frente a una práctica normativa. Este problema ocupa hasta hoy un lugar en la agenda del debate de la historiografía. Los pocos vestigios materiales que han sobrevivido hasta el presente no parecieran suficientes para establecer pautas claras que pudieran resolver esta cuestión, ya sea para probar diversas especulaciones o para hacernos una idea más acorde en cuanto a lo formal.

Mercedes López-Baralt creía encontrar la respuesta, o al menos pretendía evitar lo que ella suponía un falso debate, cuando sugería que la pintura incaica no fuese entendida como “arte per se, aislada de otras formas y funciones”.³⁴ La propuesta de López-Baralt ofrecía un interesante canal de estudio más que nada en lo que respecta al vínculo representación-función (claro está, esto último desde una lógica etnográfica). Sin embargo, esta autora no deja en claro los límites entre representación figurativa y representación abstracta, al menos los límites estrictamente formales, enumerando así una serie de objetos arqueológicos en los que se vislumbran, por ejemplo, la representación de *tocapus* (motivos geométricos que encontramos tanto en *queros* como en textiles).³⁵ No quedan dudas que las formas abstractas que se

³⁴ López-Baralt, Mercedes, *Icono y Conquista: Guamán Poma de Ayala*, Madrid: Hiperión, 1988: 100.

³⁵ *Ibidem*: 101.

reconocen en las realizaciones incaicas deben ser entendidas en tanto que representaciones visuales, empero la cuestión figurativa sigue sin ser resuelta.

En diversos trabajos Thomas Cummins se propuso demostrar que la representación abstracta no podía funcionar aislada de otras representaciones ya sean performativas o rituales. Es decir, Cummins reconocía el poder narrativo y simbólico que adquirirían ciertos motivos geométricos en determinados contextos rituales o ceremoniales en los Andes.³⁶ A partir de estas propuestas entendemos con más agudeza lo que quería significar López-Baralt con “arte *per se*”.

Más allá del valor narrativo y simbólico de muchas de estas representaciones geométricas, no pareciera haber dudas que el arte incaico, o mejor dicho la pintura incaica priorizó la representación abstracta. Por ejemplo, en lo que concierne a la evolución de los motivos en las superficies de los queros (vasos rituales), John Rowe aseguraba que los queros incaicos se caracterizaban por sus motivos geométricos incisos y que la aparición de motivos figurativos (laca incrustada) fue probablemente poco tiempo antes de la conquista española.³⁷ Luego, en los primeros años de instauración del sistema colonial, “los vasos empezaron a ser decorados completamente (...) en el Estilo Formal (el cual) se transformó en el Estilo Libre en algún momento del siglo XVII”.³⁸

Por su parte, Margarita Gentile mantiene sus dudas con respecto a la clasificación de Rowe.

Para esta autora la pintura figurativa sobre queros, en tanto que representaciones de mayor

³⁶ Véase: Cummins, Thomas, “Queros, Aquillas, Uncus, and Chulpas: The Composition of Inka Artistic Expression and Power” En Richard Burger y otros (eds.), *Variations in the Expression of Inka Power. A Symposium at Dumbarton Oaks (1997)*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Reserch Library and Collection, 2007; *Brindis con el Inca: la abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*, Lima: Fondo Editorial UNMSM, 2004; “Let Me See! Reading Is for Them: Colonial Andean Images and Objects ‘como es costumbre tener los caciques Señores’”, en Hill Boone, Elizabeth y Cummins, Thomas, *Native Traditions in the Postconquest World*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998.

³⁷ Rowe, John, “La cronología de los vasos de madera inca”. En John Rowe, *Los Incas del Cusco. Siglos XVI – XVII – XVIII*, Cusco, Instituto Nacional de Cultura, 2003: 320-21.

³⁸ *Ibidem*: 320.

complejidad compositiva, y no sólo de motivos aislados y estilizados, pudo haberse practicado mucho antes de la conquista española. De esta forma Gentile sugiere:

Si bien hay muchos queros con dibujos de temática colonial, también hay otros donde esta ubicación cronológica no es clara; además, la costumbre andina de guardar los objetos rituales en escondrijos en las casas o en el campo, lugares que solamente conocían los encargados de las ceremonias, dio lugar a que se creyera, tras su hallazgo, de que eran objetos coloniales o modernos, no habiendo ninguna razón para afirmar tal cosa ya que tanto podían haber sido objetos prehispánicos “olvidados” tras la muerte o migración de quienes los guardaban, como objetos prehispánicos que continuaron usándose a través de las etapas coloniales y republicanas. Asimismo, tampoco se tuvo en cuenta la posibilidad de que los queros prehispánicos fuesen vueltos a grabar y pintar durante la Colonia y, menos aún, que los objetos de madera se encuentran entre los más fáciles de falsificar.³⁹

La ordenanza efectuada por el Virrey Francisco Toledo (1515-1582) en donde se exigía que no se permita las representaciones de aves y otros animales sobre queros y textiles, y se las borren de las puertas de las casas de los indios, y hasta de los muros de las iglesias, por temor de favorecer y alimentar a través de la representación visual la pervivencia de creencias prehispánicas,⁴⁰ no prueba necesariamente que la pintura figurativa durante el periodo incaico

³⁹ Gentile, Margarita, “Un relato histórico incaico y su metáfora gráfica”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*: 36, 2007, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/relainca.html>: s/p.

⁴⁰ Es necesario remarcar, y no deja de ser un dato curioso, que el documento que cita Teresa Gisbert en varias oportunidades, como por ejemplo: Teresa Gisbert et al. *Arte textil y mundo andino*, Buenos Aires, TEA, 1992: 10, y que fuera utilizado por gran parte de la historiografía, difiere sutil pero gravemente de las ordenanzas publicadas por Lohmann Villena, Guillermo y Sarabia Viejo, María Justina, *Francisco de Toledo: Disposiciones gubernativas para el Virreinato del Perú*. Vol. 1, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1986: 465. Según Gisbert el documento utilizado por ella se encuentra en el Archivo Nacional de Sucre (1575 ANB. EC. 1765 N.131) y reza de la siguiente manera: “Que no se labren figuras en las ropas, ni en vasos, ni en las casas y por cuanto dichos naturales también adoran algún género de aves y animales, y para el dicho efecto los pintan e labran en

fuese considerable en términos cuantitativos, o dicho de otro modo, que esta sirviera como canal privilegiado de representación de la historia y el mito. Estamos nuevamente ante una etapa de transición, de extrema importancia, sin lugar a dudas, en donde se crea una tradición pictórica andina-colonial. La ordenanza de Toledo no clarifica el momento que se produjeron las pinturas que mandó a ser borradas.⁴¹ Estas bien podrían haberse producido luego de la influencia de la tradición figurativa occidental en el quehacer artístico andino. Lo que sí puede cotejarse es que la representación de aves, animales y posiblemente motivos vegetales fue uno de los temas más frecuentes durante esta etapa de transición.

El cronista agustino anónimo de la *Relación de la religión y ritos del Perú, hecha por los primeros religiosos agustinos que allí pasaron para la conversión de los naturales* (1555?), aseguraba haber visto pinturas de serpientes (*amaru*), “grandes culebras” pintadas de a pares en los palacios incas. Con acierto el agustino las interpretó como un motivo heráldico: “Y dicen que el Inga tenía dos culebras por armas, y así los he yo visto en muchos tambos,

los mates que hacen para beber y de plata y en las puertas de sus casas, y los tejen en sus frontales y doseles de los altares, e los pintan en las paredes de las Iglesias. Ordeno y mando que los que hallaren los hagáis raer y quitaréis de las puertas donde los tuvieren y prohibiréis que tampoco los tejan en la ropa que visten, poniendo también sobre esto especial cuidado [...]”. La ordenanza que publica Lohman es similar a esta última, salvo por la omisión del pasaje siguiente: “[...] y los tejen en sus frontales y doseles de los altares, e los pintan en las paredes de las Iglesias [...]”.

Francisco de Toledo llamaba también la atención sobre lo “pernicioso” de los motivos que labraban en la superficie de las aquillas (vasos de plata), aunque en este caso su reproche está contaminado de cuestiones económicas vinculadas con posibles evasiones tributarias y omisiones del quinto real: “[...] además de lo cual los indios plateros labran vasos y otras cosas para caciques, de que se defrauda el quinto para siempre porque se entierran con los vasos [...] y labran en ellos figuras e ídolos [...] todo perjudicial y pernicioso [...]”. *Ibidem*: 417.

⁴¹ Por el contrario, para Bonavia, la ordenanza de Toledo debería ser entendida como elemento de prueba que demuestra la destrucción sistemática de casi la totalidad de la producción artística incaica. “In this Toledan order – supone Bonavia - we find yet one more crime of *lésa cultura* to add to the many others wrought by the Spanish conquest.” Bonavia, Duccio, *Mural Painting in the ancient Peru*, Indiana University Press, 1985: 153.

especialmente en el Cuzco y en Guamachuco.”⁴² También asoció las representaciones de serpientes a la imagen de una divinidad venerada por los indios que según el cronista llamaban *Uscaiguai*. El reflejo de los agustinos fue similar al de Toledo, primando ante todo una conducta iconoclasta.

En otro de sus estudios Tomas Cummins resumía dicha cuestión al sostener que:

El arte encontrado por los españoles en el Perú era, en su mayor parte abstracto y la única forma como este corpus de imaginería entró en la conciencia europea fue a través del texto. El arte andino no ilustraba figurativamente ideas y, por lo tanto, no podía siquiera ser usado para ilustrar, por sí mismo, aquellas ideas a una audiencia europea. El arte andino requería ser explicado o, mejor aún, traducido a una forma textual más que ser reproducido como ilustraciones.⁴³

Las representaciones abstractas ocuparon ciertamente una posición central y privilegiada dentro del sistema representativo del Incario. Lo figurativo por su parte estuvo subordinado a los motivos abstractos, y sus significaciones dependían de las relaciones creadas con ellos.⁴⁴

El intento de los cronistas de llevar el arte incaico hacia terrenos de “estabilidad” interpretativa por medio de lo textual nos permite acercarnos, aunque con alguna dificultad, al entendimiento de la pintura del Incario. Las dificultades que encontramos son propias a las limitaciones descriptivas que la mayoría de los cronistas experimentaron al enfrentar sistemas de representación no acordes a los cánones occidentales. Por esta razón, las descripciones que

⁴² Agustino anónimo, *Relación de la religión y ritos del Perú, hecha por los primeros religiosos agustinos que allí pasaron para la conversión de los naturales* [1555?], en *Colección de documentos inéditos de Archivo de Indias*, Tomo III, Madrid: Imprenta de Manuel B. de Quirós, 1865, 5-57: 39.

⁴³ Cummins, Thomas, “La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del inca”, en Henrique Urbano (compilador). *Mito y simbolismo en los Andes: la figura y la palabra*. Cuzco, Centro de estudios regionales Bartolomé de las Casas, 1992: 90.

⁴⁴ Cummins, Thomas, *Brindis con el Inca*: 197.

nos otorgan los textos coloniales se fundan principalmente en la relación que guardan dichas representaciones visuales y sus funciones, principalmente mnemotécnicas.

Por ejemplo, José de Acosta (1540-1600) incluía las pinturas de los incas en un sistema de clasificación de métodos mnemotécnicos: “[...] suplían la falta de escritura y letras parte con pinturas como los de México – aunque las del Perú eran muy groseras y toscas [...]”.⁴⁵ Las diferencias en términos de “calidad” que expresó Acosta entre las pinturas mexicanas y las tablas producidas por los incas (las del Perú eran más “toscas”), estuvieron ciertamente condicionadas a los cánones europeos que regían en torno a las representaciones visuales. Las imágenes mexicanas se acercaban más al modelo representativo de occidente, en tanto que, las peruanas, basadas principalmente en motivos abstractos, eran de muy difícil consideración.⁴⁶

De acuerdo al cronista Cristóbal de Molina (1529-1585), los incas tuvieron un edificio en donde guardaban sus pinturas, el cual tomaba el nombre de Poquencancha. A la hora de comentar estas pinturas, la descripción que hace Cristóbal de Molina no es muy rica en cuanto a lo formal, sin embargo asegura, tal como lo haría más tarde José de Acosta, que los incas utilizaron las pinturas como forma de preservar la memoria y la historia.

Y para entender dónde tuvieron origen sus idolatrías, porque es así que éstos no usaron escritura, y tenían en una casa del sol llamada Poquencancha, que es junto al Cuzco, la vida de cada uno de los Incas y de las tierras que conquistó,

⁴⁵ Acosta, José de, *Historia Natural y Moral de las Indias*, edición Crítica Fermín del Pino, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 2008, L. VI, Cap. VIII.

⁴⁶ Mignolo, Walter, “Afterword: Writing and Recorder Knowledge in Colonial and Postcolonial Situations”, en Hill Boone, Elizabeth, Mignolo Walter, *Writing without words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham and London: Duke University press, 1994.

pintando por sus figuras en unas tablas, y qué origen tuvieron; y entre las dichas pinturas tenían asimismo pintada la fábula siguiente [...].⁴⁷

Para un lector europeo desinformado la descripción de Molina hacía necesariamente referencia a pinturas figurativas. No había otra forma de concebir una narración visual de la historia si no era por medio de imágenes figurativas. Empero, este pasaje no deja de mostrar cierta ambigüedad y en las “tablas” que nombra Molina bien podrían contenerse *tocapus* como forma primera de representación u otros motivos geométricos.⁴⁸ En este sentido, es interesante la mención, aunque muy breve, que hace el cronista mestizo Garcilaso de la Vega (1539-1616) sobre la pintura de historia del periodo inca. Según Garcilaso durante las celebraciones del Inti Raymi (fiesta del Sol) en el Cuzco llegaban a la capital incaica representantes de los diferentes señoríos de los cuatro suyos (los cuatro territorios en el que se dividía el Tawantinsuyo, Chinchasuyo, Contisuyo, Collasuyo y Antisuyo)⁴⁹ y con ellos “[t]rayan pintadas las hazañas que en servicio del Sol, y de los Incas avian hecho”.⁵⁰ Queda entonces preguntarnos si se guardaban en el Poquecancha las pinturas de los eventos épicos de los diferentes grupos étnicos que estaban bajo la autoridad del Inca y éstas fueron las que describió Molina en su crónica.⁵¹

⁴⁷ Molina, Cristóbal de, *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*, Edición crítica Julio Calvo Pérez, Henríque Urbano, Lima, Cátedra UNESCO Cultura, Turismo, Desarrollo. Facultad de Ciencias de la Comunicación, Turismo y Psicología, Universidad de San Martín de Porres, 2008: 4.

⁴⁸ Tal como sugieren Henríque Urbano y Julio Calvo Pérez “es difícil definir exactamente de qué género de pinturas se trata. La expresión empleada por Molina –“tablas”- no es del todo clara.” *Relación*: 5, Nota 6.

⁴⁹ Chinchasuyo (costa y sierra norte), Contisuyo (costa central), Collasuyo (Altiplano) y Antisuyo (selva oriental).

⁵⁰ Garcilaso de la Vega, *Primera parte de los Comentarios reales: que tratan del origen de los Yncas, reyes que fveron del Peru, de sv idolatria, leyes, y gouierno en paz y en guerra: de sus vidas y conquistas, y de todo lo que fue aquel imperio y su republica, antes que los Españoles passaran a el*, Lisboa: Officina de Pedro Crasbeeck, 1609: L: VI, Cap. XX, 147 v. En adelante: *Comentarios Reales*.

⁵¹ Por otra parte, y en referencia a las pinturas del Poquecancha, Cummins supone que “los tableros pintados que se guardaban en Puquecancha, eran más elaborados [con respecto a los dibujos que el

No deja de ser tentador encontrar cierta continuidad entre las pinturas del Poquencancha que describe Molina y las pinturas de historia, a las que hace mención Garcilaso, con los cuatro lienzos que encargó Francisco de Toledo a un grupo de pintores indígenas en 1572. De hecho, Fernando Iwasaki supuso que existían lazos y continuaciones entre estos lienzos y el arte incaico.⁵² Los cuatro “paños” fueron concebidos con el objetivo de ser enviados al rey Felipe II junto con las informaciones recopiladas en la *Historia general llamada Indica* de Sarmiento de Gamboa (c.1532-1592). En estos paños se representó la historia y la Genealogía de los Incas, es decir temas que concuerdan con aquellos nombrados por Molina en las pinturas de Poquencancha.⁵³

Más allá del verdadero contenido de los paños, algo que ciertamente dispara interpretaciones encontradas,⁵⁴ no hay dudas que las pinturas que encargó Toledo eran representaciones figurativas. De acuerdo a la carta enviada en marzo de 1572 por Toledo a Felipe II, los pintores de estos lienzos eran indígenas y, según el Virrey, no poseían la maestría de sus pares de Europa.⁵⁵

cronista indígena Pachacuti Yamqui incluye en su obra *Relación de antigüedades*] y pudieron haber incluido imágenes figurativas”. Cummins, *Brindis*: 197.

⁵² Véase: Iwasaki, Fernando, “Las Panacas del Cusco y la pintura incaica”, *Revista de Indias*, 177, 1986: 59-74.

⁵³ Véase: Marco Dorta, Enrique, “Las pinturas que envió y trajo a España Don Francisco de Toledo”, *Historia y Cultura*, 9, 1975: 67-78; Julien, Catherine, “History and Art in Translation: The *Paños* and Other Objects Collected by Francisco de Toledo”, *Colonial Latin American Review*, 8, 1, 1999: 61-89; Cummins, Thomas, “Imitación e invención en el barroco peruano”, en Mujica Pinilla, Ramón *et al. El barroco peruano*, Vol 2, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2003: 36; Gisbert, Teresa, *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*, La Paz, Gisbert & CIA, 1980, 2004: 117-118; Juan Villariás-Noble, “Los paños históricos de Francisco de Toledo, Virrey del Perú: Contexto e interpretación de una representación gráfica indígena de la historia incaica”, en Pino Díaz, Fermín del *et al.*, *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América indígena*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 2009: 77-90.

⁵⁴ Juan Villariás-Noble, *Ibidem*: 77-79.

⁵⁵ Por esta razón, no concordamos con Henrique Urbano cuando supone que el Virrey Toledo “admiraba el arte con que los indígenas reproducían los motivos heroicos o cotidianos”. *Relación*: 5, Nota 6. La carta que citamos de 1572 muestra claramente que los pintores andinos estaban, para Toledo, en posición desfavorable frente a los artistas europeos.

[H]e querido en la mejor forma que acá –indicaba Toledo– conforme a los oficiales de la tierra se podía, poder inviar a V. M. estos cuatro paños, de que siendo V. M. servido, se podrían sacar más en forma en Flandes en alguna tapicería, que con más perpetuidad quedase la verdad que en ellos va [...] y es cierto que aunque los indios pintores no tienen la curiosidad de los de allá, que por la flema y poca pesadumbre de su naturaleza, creo que gustaría V. M. de tener algunos en las casas de Aranjuez y el Bosque y el Prado.⁵⁶

No deja de llamar la atención el tipo de relación que crea Toledo entre historia y representación visual, una relación que estaba condicionada a los modelos compositivos de Occidente. Tanto importaba la “retórica” visual para dar valor a lo representado, que un artista de Flandes, desposeído completamente de conocimientos sobre la cultura andina, podía dar más justicia a la historia que los “torpes” pintores indígenas.

Si los cronistas tempranos describieron a duras penas las imágenes producidas en el periodo incaico, el Inca Garcilaso de la Vega, por el contrario, se diferenció de muchos de ellos. Debido a una mayor familiarización de Garcilaso con la cultura del Incario, este escritor suministró descripciones de gran valor que son por momentos verdaderos y complejos *ékphrasis* de las realizaciones artísticas andinas.

Con respecto a la pintura incaica el ejemplo más conocido y citado por gran cantidad de historiadores es el de los dos cóndores que Garcilaso dice haber visto sobre las paredes de un

⁵⁶ “Carta de Don Francisco de Toledo al Rey, fecha en el Cuzco, a 1° de Marzo de 1572. Publicada por José Toribio Medina, *La Imprenta en Lima*, Tomo I, Santiago de Chile, Impreso y gravado en casa del autor, 1904: 176.

peñasco que se encontraba en las proximidades de la ciudad del Cuzco.⁵⁷ Según Garcilaso, luego de la victoria contra los Chancas, el Inca Viracocha

mando pintar dos aves que los Yndios llaman Cuntur [cóndor] la una con las alas cerradas, y a cabeça baja y encogida, como se ponen las aves por fieras que sean quando se quieren esconder; tenía el rostro hazia el Collasuyu, y las espaldas al Cozco. La otra mandó pintar en contrario, el rostro buelto a la Ciudad: y feroz con las alas abiertas, como que yua bolando a hazer alguna presa. Decían los Yndios que el un Cuntur figuraba a su padre que auía salido huyendo del Cozco, e iba a esconderse al Collao: Y el otro representaua al Inca Viracocha que auía buelto bolando, a defender la Ciudad y todo su imperio. Esta pintura viuía en todo su buen ser el año de mil quinientos y ochenta: y el de noventa y cinco pregunté a un Sacerdote crióllo, que vino del Peru a España, si la auía visto, y como estaua? Dixome, que estaua muy gastada, que casi no se diuisaua nada della por que el tiempo con sus aguas, y el descuido de la perpetuidad de aquella, y otras semejantes antiguallas la auían arruynado.⁵⁸

Más allá del poder evocador que tenía dicha representación para la historia del Tawantinsuyo,⁵⁹ como así también el simbolismo que se desprendía de ella,⁶⁰ Garcilaso

⁵⁷ Esta descripción de los cóndores pintados directamente sobre las paredes serranas es bien conocida de la historiografía. Queremos señalar el trabajo publicado recientemente por José Luis Martínez. “‘Mandó pintar dos aves...’: Relatos orales y representaciones visuales andinas”, *Chungará. Revista de Antropología Chilena*, 42, 1, Jun. 2010: 157-167. Según Martínez: “Estos ejemplos –haciendo relación entre otras a las pinturas rupestres descritas por Garcilaso– me parecen extremadamente importantes, porque ponen en evidencia que antes de la invasión europea a los Andes existían ciertos temas o motivos de conocimiento colectivo, ya fueran míticos, de memoria, políticos u otros, que podían circular y ser transmitidos en distintos soportes.” *Ibidem*: 158.

⁵⁸ *Comentarios Reales*, V. XIII. En 1592, una vez en España, Garcilaso preguntó a un cura que llegaba del Perú sobre el estado de estas pinturas a lo que se le informó el gran estado de deterioro que ellas tenían, al haberse borrado casi por completo. Cummins, *Brindis*: 227.

⁵⁹ La pintura que describe Garcilaso evoca la batalla épica entre Incas y Chancas quienes asediaron la ciudad del Cuzco en tiempos del Inca Pachacuti (1438-1471). Muchos cronistas resaltan en esta batalla la intervención heroica de Chañan Curicoca. “[...] cuentan que una mujer llamada Chañan Curicoca, peleó varonilmente, y tanto hizo por las manos contra los Chancas que por allí habían acometido que los hizo retirar.” Véase por ejemplo: Duviols, Pierre, “Del discurso escrito colonial al discurso

pareciera preocuparse asimismo por transmitir una imagen “textual” que pudiera ser reconstruida en la mente del lector. Además de la precisión con la que Garcilaso narra los gestos de estas aves, acudiendo a la comparación para familiarizar y facilitar la comprensión del lector,⁶¹ el cronista establece un fuerte vínculo entre representación y contexto espacial. Si muchas de las representaciones andinas, como hemos dicho, deben ser entendidas en estrecha asociación con el contexto ritual o ceremonial,⁶² Garcilaso adjunta aquí el contexto espacial, tan necesario para entender la lógica narrativa en dicha pintura. Las cabezas y gestos de los cóndores indicaban, según Garcilaso, emplazamientos específicos, una de las aves se dirigía triunfal hacia la ciudad del Cuzco, en cuanto la otra apuntaba, en eminente retirada, hacia el Collasuyo. En otras palabras, la pintura descrita por Garcilaso se inscribe muy bien, como veremos más adelante, en lo que Hostnig llama “marcas territoriales” como una de las características de la pintura rupestre incaica.⁶³

Para Mazzotti no hay dudas que entre los incas fue frecuente la práctica del arte figurativo y esta pintura de Garcilaso es un buen ejemplo de ello. Según Mazzotti “los murales de este tipo son comunes dentro de la tradición incaica”⁶⁴, y enseguida agrega “la tendencia figurativa de

prehispánico: Hacia el sistema sociocosmológico Inca de oposición y complementariedad”, *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines*, 26, 3, 1997, 279-305: 282.

⁶⁰ Sobre el valor emblemático del Cóndor Ramón Mujica Pinilla asegura, por su parte, que “[c]ontaba Martín de Murúa que las ‘armas’ a la entrada del palacio de la Coya Cusi Chimpo, esposa de Inca Roca, eran un águila bicéfala bajo un arcoíris, aunque al decir Murúa que en quechua se le llamaba ‘Cuchi cuntur’, sabemos que se trataba de un cóndor bicéfalo [...]”. Mujica Pinilla, Ramón, *Ángeles apócrifos en la América Virreinal*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996: 285.

⁶¹ No coincidimos con José Mazzotti cuando sugiere que la “presentación de los dos cóndores [en Garcilaso] es relativamente parca”. José Antonio Mazzotti, *Coros Mestizos del Inca Garcilaso. Resonancias Andinas*, Lima, Fondo de Cultura económica, 1996: 288. En su descripción, Garcilaso podría haberse limitado a nombrar estas dos aves con sus respectivos significados. Por el contrario, el Inca incluye una serie de características que nos permite vivenciar una experiencia más visual del texto.

⁶² Véase Nota 3.

⁶³ Hostnig, Rainer. *Pinturas rupestres de posible afiliación inca en el departamento del Cusco, Perú*. En Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/pinturarupestreinca.html>, 2008: s/p.

⁶⁴ Mazzotti, José Antonio: *op. cit.*: 288.

la iconografía incaica se daba principalmente en animales y plantas, por lo que resulta verosímil el pasaje sobre los cóndores contrapuestos”.⁶⁵ Mazzotti se vale de algunos modelos iconográficos preincaicos para afirmar que la pintura que describe Garcilaso bien pudo ser prestataria de una “antigua imagen representativa de la tradición iconográfica andina: el ave bicéfala.”⁶⁶ Coincidimos en principio con Mazzotti sobre el hecho que, probablemente, la naturaleza fue uno de los temas iconográficos más frecuentes tanto en horizontes temprano y medio, como, y muy probablemente, durante el periodo de transición entre el Incanato y la Colonia.

Por otra parte, notamos que Mazzotti sugirió que los incas practicaron la pintura mural, y que esta última sería similar a lo descrito por Garcilaso. Muy probablemente Mazzotti tiene en mente ejemplos de pintura rupestre del Horizonte tardío (incaico) que conocemos hoy día. Estas representaciones han sido largamente estudiadas por diferentes arqueólogos. Por ejemplo, Rainer Hostnig decía al respecto:

La costumbre de pintar figuras de camélidos sobre las paredes de aleros rocosos o en la base de los acantilados, con el fin de invocar la fecundidad y la protección de los rebaños, estuvo muy difundida entre los diferentes grupos étnicos contemporáneos de los incas en el Cusco y otras regiones. Lo mismo vale decir para las pinturas rupestres en contextos funerarios, una tradición que no sólo fue asimilada por los incas sino que además, se convirtió en una práctica bastante difundida a lo largo del Horizonte Tardío. Típicamente incas, por el otro lado, parecen ser las manifestaciones rupestres con iconos similares

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Idem.*

No deberíamos perder de vista además que Garcilaso pudo estar influenciado por el simbolismo de las armas imperiales de los Habsburgo. Según Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611), “el águila con las dos cabezas significa el uno y otro imperio, Oriental y Occidental; y éstos le pronosticaron a Alexandro Magno las dos águilas que aparecieron el día de su nacimiento [...]” Citado en Mújica Pinilla, *op. cit.*: 285.

ubicadas en lo alto de los acantilados, y que probablemente representaban marcas territoriales o hitos sobre los caminos que señalaban la presencia inca. La pintura de Inkapintay en Ollantaytambo pertenece a esta categoría.⁶⁷

Asimismo, Marcela Sepúlveda nos dice a propósito de las características del arte rupestre incaico lo siguiente:

En dicha tradición (la pintura rupestre del horizonte tardío) se reconocen ciertas normas compartidas como: el ser de tamaño relativamente pequeño, no superior a los 20 cm; y el predominio cuantitativo y cualitativo de la figura del camélido por sobre las antropomorfas, reducidas en tamaño y con menos detalles de ornamentación que en períodos anteriores. En el período Tardío, el camélido se convierte en el “protagonista” de las representaciones rupestres.⁶⁸

Es justamente en la pintura rupestre incaica que el contenido de las ordenanzas de Toledo cobra mayor sentido y podemos percibir la cara del “mal” a la cual se enfrentaba el Virrey. El arte rupestre se siguió practicando durante el periodo colonial, y al igual que queros y textiles, sufrió modificaciones y agregados iconográficos (se destaca principalmente las figuras de jinetes, como así también de cruces y arquitecturas religiosas) que respondieron a la necesidad de “adaptar” la imaginería andina a los nuevos tiempos coloniales.⁶⁹ Esta pintura rupestre

⁶⁷ Hostnig, Rainer. *Pinturas rupestres*, 2008: s/p.

⁶⁸ Sepúlveda, Marcela, “Esquemas visuales y emplazamiento de las representaciones rupestres de camélidos del Loa Superior en tiempos incaicos. ¿una nueva estrategia de incorporación de este territorio al Tawantinsuyu?”, *Chungara*, 36, Vol. 2, 2008, 437-451: 447.

⁶⁹ Sobre la inclusión de caballos y jinetes, Marco Antonio Arenas y José Luis Martínez sostienen que: “Se trataría de un cambio en la configuración visual que sugiere posiblemente no solo la permanente reactualización de algunas de las representaciones, sino también la incorporación potencial de nuevos contenidos y connotaciones al conjunto visual. Gallardo *et al.* ha sugerido que una de las dimensiones significativas que deben considerarse en la representación indígena colonial sobre las figuras ecuestres, es que ellas representen tanto a los cristianos o españoles como a otros personajes que poblaron el imaginario evangelizador, como la figura de Santiago (transformada en los Andes en Santiago mata indios) y que fue integrada con una divinidad prehispánica, Illapa, la deidad del trueno y el relámpago

colonial guarda a su vez los rastros de las órdenes toledanas, ya que en ellas se observan, como indica Martínez, los intentos de su destrucción. “[L]os gestos más repetitivos fueron los intentos de raspar, borrar o cubrir las imágenes andinas a través de hacer incisiones o rayas utilizando para ello puntas metálicas de cuchillos o espadas, o grabar y pintar abundantes cruces generalmente sobre las mismas pinturas [...]”⁷⁰ Esto último nos recuerda otra de las ordenanzas toledanas que llevaba el mismo sentido de la primera que hemos citado, pero en donde se ordenaba este proceso de substitución de signos andinos por otros occidentales.

Dicha ordenanza sostenía que:

[...] porque de la costumbre envejecida que los indios tienen de pintar ídolos y figuras de demonios y animales a quien solían mochar en sus duhos, tianas, vasos, báculos, paredes y edificios, mantas, camisetas, lampas y casi en todas cuantas cosas les son necesarias, parece que de alguna manera conservan su antigua idolatría, proveeréis, en entrando en cada repartimiento, que ningún oficial de aquí adelante, labre ni pinte las tales figuras, so graves penas, las cuales ejecutaréis en sus personas y bienes lo contrario haciendo. *Y las pinturas y figuras que tuvieren en sus casas y edificios, y en los demás instrumentos que buenamente y sin mucho daño se pudieren quitar y señalaréis que pongan cruces y otras insignias de cristianos en sus casas y edificios.*⁷¹

De cualquier modo, las pinturas rupestres coloniales son un buen testimonio de sustitución imaginativa, y es uno de los raros casos en donde signos andinos y occidentales comparten, de

y posiblemente otros no identificados.” “Construyendo nuevas imágenes sobre los Otros en el arte rupestre andino colonial”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, 13, jun. 2009: 17-36. Sobre esta adaptación del arte rupestre incaico a los tiempos coloniales ver también: Martínez, José Luis, “Registros andinos al margen de la escritura: el arte rupestre colonial”, *Boletín del Museo Chileno del Arte Precolombino*, 14, 1, 2009: 9-35.

⁷⁰ Martínez, José Luis, “Registros andinos”: 11 y 25.

⁷¹ Lohmann Villena, Guillermo, Sarabia Viejo, María Justina (eds.), *Francisco de Toledo: Disposiciones gubernativas para el Virreinato del Perú*. Vol. 1, , Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1986: 39.

forma explícita el mismo espacio de representación. También notamos que entre los motivos iconográficos el más frecuente es el de camélidos, que alternaban entre representaciones estilizadas y naturalistas. La importancia que pudieron alcanzar dichos motivos en el sistema ritual incaico, e incluso, como sugirió Sepúlveda, como una forma de vínculo social e inclusión de territorios al Tawantinsuyo,⁷² pudo haber incidido para que se transformara en un motivo de rara representación en la pintura colonial andina (no incluyendo, claro está, la pintura de queros). A decir verdad, su ausencia pareciera dar lugar al pedido que realizara el dominico Juan de Meléndez en sus *Tesoros Verdaderos* de 1681:

[...] aunque ay muy buenos Christianos entre ellos, todauia ay muchos flacos, y porque [...] suele suceder que se bueluen a los Ydolos, y a sus ritos, y ceremonias antiguas, no permiten guardar, ni confesar sus Ydolos, ni sus Huacas, ni por raçon de memoria, y demostración de la antigüedad [...] y assi se tiene mandado, que no solo en las Yglesias, sino que en ninguna parte, ni publica, ni tercera de los pueblos de Yndios, se pinte el Sol, La Luna, ni las Estrellas, y en muchas partes, ni animales terrestres, volatiles, ni marino, especialmente algunas especies de ellos, por quitarles la ocasión de boluer (como esta dicho) à sus antiguos delirios, y disparates.⁷³

Si retornamos por un momento a la pintura de los vasos rituales andinos (queros), notaremos que, en efecto, las primeras representaciones figurativas que aparecieron sobre estos vasos de madera fueron elementos de la naturaleza, ya sean ejecutados en los últimos años del Incanato o primeros años coloniales. En este sentido, Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce y Roberto

⁷² Ver: Sepúlveda, Marcela, *op. cit.*

⁷³ Meléndez, Juan, *Tesoros Verdaderos de las Yndias. En la Historia dela gran Prouincia de San Juan Bautista del Perú*. Tomo II, Roma: Imprenta de Nicolas Angel Tinassio, 1681: 62.

Samanez Argumedo sugieren que en los vasos incisos correspondientes a la época incaica podían encontrarse motivos estilizados de algunos animales, como por ejemplo de llamas.⁷⁴

Algo similar ocurrió con el arte textil andino. Al igual que con los queros, los textiles andinos sufrieron las transformaciones que generó la conquista, transformaciones que se manifestaron tanto desde lo socio-cultural, lo material, como, claro está, desde lo compositivo e iconográfico.⁷⁵ Los textiles incaicos lucían principalmente *tocapu* y otros motivos geométricos,⁷⁶ los cuales podían servir para establecer relaciones entre grupos sociales y étnicos determinados, es decir poseían un poder vinculante.⁷⁷ A partir de la conquista comienza la inclusión de una iconografía figurativa, especialmente asociada con motivos animales y vegetales. Teresa Gisbert, Silvia Arce y Martha Cajías sugieren que del periodo incaico en los textiles coloniales “queda el uso del *tocapu*” y que “la influencia hispana en la

⁷⁴ Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samanez Argumedo, *Qeros, Arte Inka en vasos ceremoniales*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993: 14.

⁷⁵ Phipps, Elena, “Cumbi to Tapestry: Collection, Innovation, and transformation of the Colonial Andean Tapestry Traditions”, en Phipps, Elena *et al.*, *The Colonial Andes, Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, New York: The Metropolitan Museum of art, Yale University Press, 2004: 73.

Eleonora Mulvany intentó establecer una cierta similitud en cuanto a las transformaciones y evoluciones que sufrieron tanto queros como textiles (en este caso en particular, Mulvany compara queros y uncus). Tanto en queros como uncus coloniales Mulvany notaba una similitud con respecto al desarrollo de los motivos fitomorfos. Mulvany, Eleonora, “Motivos de Flores en Keros Coloniales. Imagen y Significado”, *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 36, 2, 2004: 407-419.

Este cambio es considerado por María Jesús Jiménez Díaz como una “aculturación textil”. “Una ‘reliquia’ Inca de los inicios de la Colonia: El uncu del Museo de América de Madrid”, *Anales del Museo de América*, 10, 2002, 9-42: 13.

⁷⁶ John Rowe había notado que era posible trazar patrones estandarizados en los motivos de los textiles incas, más precisamente de los uncus. Rowe llamó entonces la atención sobre cuatro motivos que se repiten en muchas de las piezas que se han conservado hasta nuestros días: el motivo que llamó de llave inca, un segundo identificado como el de ajedrezado, el uncu con una banda de *tocapus* y finalmente con banda de diamantes. Rowe, John, “Standardization in Inca Tapestry Tunics”, en Pollard Rowe, Ann, Benson, Elizabeth P, Schaffer, Anne-Louise (eds.): *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, Washington D.C.: The textile Museum / Dumbarton Oaks, 1979: 239-264.

⁷⁷ Entre las múltiples funciones que tuvieron las prendas producidas en tiempos del Incanato destacamos su poder como símbolo de inclusión estatal y de elemento político de intercambio entre grupos sociales.

temática textil fue más por elementos de sustitución que de supresión. En tal sentido se incluyen caballos⁷⁸ y ornamento floral [...]”⁷⁹ También estas autoras nombran una serie de motivos que llaman mestizos, por ejemplo: “monos, vizcachas, loros, follajería”.⁸⁰ Estos motivos pervivieron durante todo el periodo colonial, tanto en la tapicería así como en la pintura de caballete, mural, platería y talla de piedra para las fachadas collavinas y altoperuanas. Algo similar entendía Joanne Pillsbury con respecto a la confección de los *uncus* (camisa masculina) al asegurar que “the transformation [in inca uncu] is not a dramatic change in the basic elements of the design structure but rather in the insertion of new imagery into pre-existing structures and the multiplication of critical Inca design elements”.⁸¹

Un buen ejemplo sobre el uso, en este caso de motivos fitomorfos, en los textiles de “transición” se evidencia en el estudio realizado por María Jesús Jiménez Díaz sobre un *uncu* conservado en el Museo de América, una pieza proveniente de Pachacamaq (probablemente del siglo XVI) y que habría sido llevada a Madrid por la expedición científica de Hipólito Ruiz y José Pavón hacia fines del siglo XVIII.⁸² Dicha pieza cuenta con diferentes motivos: el estandarizado diseño en escaques dispuesto en forma de V, una serie de tocapus y un motivo figurativo de la flor de kantu (*cantua buxifolia*) también conocida como “la flor del Inca” por estar ligada a ciertos contextos ceremoniales del Incario.⁸³ La flor fue representada con

⁷⁸ La inclusión de caballos podría estar en sintonía con lo sucedido en torno al arte rupestre en donde, como ya hemos mencionado, los caballos y jinetes fueron motivos muy frecuentes en este tipo de representaciones, inclusive pudiendo reemplazar a los camélidos del arte rupestre incaico. Ver a su vez: nota 67.

⁷⁹ Gisbert, Teresa, Arce, Silvia, Cajías, Martha, *Arte textil y mundo andino*, Buenos Aire, Tipográfica Editora Argentina, 1992: 12-13.

⁸⁰ *Ibidem*: 12, 13 y 301.

⁸¹ Pillsbury, Joanne, “Inca-Colonial Tunics: A Case Study of the Bandelier Set”, En Margaret Young-Sánchez, Fronia Simpson (eds.), *Andean Textile Traditions*, Denver, Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art at Denver Art Museum, 2006, 123-169: 139.

⁸² Jesús Jiménez. María, *op. cit.*: 15-16.

⁸³ Para Mulvany el carácter sagrado que tuvo la flor de de kantu puede estar relacionado al calendario floral: “Cuando confrontamos el calendario floral y el número de especies disponibles a lo largo del

remarcable observación naturalista ya que se distinguen las raíces, tallo, pétalos, pistilos y semilla de la flor, aunque para el ojo occidental, no posee el grado de realismo que se acuerda a la representación naturalista. En otras palabras, fue representada como si se tratara de transmitir una serie de informaciones que podríamos encontrar en las preocupaciones de un compendio de botánica de la era moderna.

Los textiles coloniales tempranos, fechados hacia el siglo XVI nos muestran, a diferencia de aquellos producidos durante el periodo incaico, una mayor profusión de motivos figurativos que representan diferentes elementos de la flora y la fauna. Las vestimentas femeninas ceremoniales (*llicllas*), se componen de bandas horizontales conocidas como *pallai* y *pampas*. El orden geométrico de las *pallai*, conformadas generalmente de tocapus y diseños abstractos repetitivos, contrastan con la exuberancia de las *pampas* compuestas de gran cantidad de flores, pájaros y cuadrúpedos (fig. 1.1).⁸⁴ Los *uncu*, vestimenta masculina, también incluyen en la totalidad de la superficie, aunque con un posicionamiento menos esquemático, motivos referentes a la flora y la fauna, con dominio de flores de ñucchu y cantutas, así como estilizadas mariposas.⁸⁵ En muchos casos, los motivos de la fauna y flora de estas piezas textiles comparten el mismo espacio con símbolos cristológicos y marianos, personajes bíblicos y motivos decorativos (como floreros) provenientes de la tradición iconográfica europea, sin dejar de mencionar signos monárquicos hispanos como leones y águilas bicéfalas.

año encontramos que hay variaciones según los nombres vulgares. Una sola clase de flores, la Kantut o Kantuta, que incluye varias especies, se destaca porque es la única que está disponible a lo largo de todo el año. Consideramos que posiblemente esta circunstancia pudo contribuir a que fuera considerada como una de las flores más sagradas.” Mulvany, *op. cit.*: 415-416.

⁸⁴ Para un estudio de estas piezas ver: Phipps, Elena, “fichas 22, 38 a 42”, en Phipps, Elena, Hecht, Johanna, Esteras Martín, Cristina, Alcalá, Luisa Elena, *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2004: 163-164, 187-198.

⁸⁵ *Ibidem*: “fichas 26-27”: 172-175.

Estos mismos lineamientos compositivos fueron recurrentes en la fabricación de ponchitos (uncus santos) con los que se vestían las imágenes procesionales del niño Jesús (fig. 1.2).⁸⁶

Según se desprende de descripciones de representaciones teatrales y defiles coloniales que evocaban a los antiguos dignatarios del Incanato, notamos que las vestimentas que imitaban a los Incas lucían una serie de motivos figurativos, reinventando así la tradición imaginativa del Tawantinsuyo. Se agregaban sobre uncus y capas en la mayoría de los casos motivos decorativos y representaciones de animales. En un desfile limeño de 1723 donde se evocaba a los antiguos soberanos, Pedro de Barnuevo indicaba que Mayta Cápac lucía una “manta encarnada de preciosa tela, orlada de rica franja de oro, y camiseta blanca, bordada de variedad de fieras y de aves del país, esto es, de leones y de tigres rapantes, de águilas y de halcones generosos”⁸⁷

Muchas de estas prendas de uso festivo fueron representadas en algunas pinturas virreinales, en donde *uncus*, *acsus* y *llicllas* aparecen a su vez reinventados por los pintores del Virreinato recurriendo a la utilización de motivos diversos (ya sean tocapu, flores de ñucchu, canturas, mariposas, aves) ampliamente vinculados a la tradición local.⁸⁸ Este es el caso de las vestimentas que lucen los caciques (que se desempeñaban como alféreces reales o pendoneros) en la serie de pinturas sobre la procesión del Corpus Christi cuzqueño (Anónimo, fines s. XVII), que fuera encargada por el entonces obispo del Cuzco Manuel Mollinedo y Angulo (obispo entre 1673-1699) para la parroquia de Santa Ana (actualmente en el Museo Virreinal del Cuzco). En una de ellas se representó al cacique de la parroquia de San Cristóbal, Carlos

⁸⁶ Ver: *Ibidem*: “fichas 88-90”: 271-277.

⁸⁷ En: Perissat, Karine, “Los Incas representados (Lima – siglo XVIII): ¿Supervivencia o renacimiento?”, *Revista de Indias*, LX, 220, 2000, 623-649: 220.

⁸⁸ Sobre la representación de indumentaria incaica en la pintura virreinal ver: *Iriarte*, Isabel, “Las túnicas incas en la pintura colonial”, en Urbano, Henrique (comp.), *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, Cusco: CBC, 1993: 53-86.

Huayna Capac, luciendo un uncu con *tocapu*, sol en el pecho (un motivo neo-inca) y crustáceos, motivos que aparecen con mayor fluidez en el arte preincaico (fig. 1.3).⁸⁹

El contacto con el arte figurativo occidental sirvió como soporte para que los andinos desarrollaran sus propias sensibilidades, entre las cuales se encontraba ciertamente la naturaleza como sujeto de preferencia. (Por el momento, no pretendemos adentrarnos en análisis simbólicos y otras interpretaciones de estos motivos, algo que haremos en otros lugares de la tesis, sino más bien abordarlos aquí como motivos referenciales).

La falta de observación directa de los portentos artísticos del Incanato, no impidió al jesuita Bernabé Cobo (1582–1657), quien se encuentra en el Virreinato del Perú hacia los primeros años del siglo XVII, testigo sin embargo de la labor de artistas indígenas virreinales, elaborar un juicio de valor estético y acordarle un carácter funcional religioso al arte incaico, vinculado principalmente con el aparato que rodea a los cultos paganos. Sobre la veneración de figuras y estatuas de los andinos, Cobo notaba lo siguiente:

Al segundo genero (de cosas divinas) pertenece una infinidad que tenian de imágenes y estatuas que todos eran ídolos muy venerados por sí mismos sin que pasase esta simple gente adelante con la imaginación a buscar lo que representaban. Destas unas eran pintadas y otras entalladas de diferentes materias formas y grandeza; unas eran de plata, otras de oro, palo, piedra, barro

⁸⁹ Véase: Lavallée, Danièle *Les représentations animales dans la céramique Mochica*, Paris: Institut d'ethnologie, 1970: 46.

Como podrá observarse, en el presente capítulo hemos decidido no detenernos en las realizaciones artísticas de diferentes horizontes culturales preincaicos (Paracas, Chavín, Moche, Wari, etc), para focalizarnos en el arte producido durante el periodo incaico (c.1438-1534), más precisamente en los años de transición al sistema colonial. El contacto entre arte y naturaleza en las civilizaciones preincaicas es asiduo y nos ofrece los más variados modelos y ejemplos, remarcando, sin dudas, el naturalismo alcanzado por la cerámica Moche (“one of the most expressive and unique [art] of the Andes”). Stone-Miller, Rebecca, *Art of the Andes, from Chavin to Inca*, New York: Thames and Hudson, 1995: 83. Sin embargo, la influencia que pudo tener el arte de los horizontes temprano y medio en la época colonial es de difícil determinación, más aún teniendo en cuenta que muchos de estos objetos no serían de conocimiento general hasta el siglo XIX.

y de otras cosas; unas tenían forma humana, y otras de diversos animales, peces, aves y legumbres, como de carneros, culebras, sapos, guacamayos, de mazorca de maíz, y otras semillas y legumbres, muy bien contrahechas [...] En esta tan grande diversidad de ídolos he notado una cosa particular, y es, que los que tenían formas de animales y legumbres eran comunmente mas bien obrados é imitaban con mas propiedad lo que significaban; pero los de figura humana tenían de ordinario tan feos y disformes gestos, que mostraban bien en su mala catadura ser retratos de aquel en cuya honra los hazían que era el Demonio.⁹⁰

Si bien Cobo sugiere que las representaciones de las cosas de la naturaleza alcanzaban un mayor grado de perfección formal, el jesuita, al igual que lo hiciera José de Acosta, tenía una apreciación negativa en lo que respecta a la calidad, siempre teniendo en cuenta los cánones estéticos del arte europeo, de los artistas y artesanos incaicos. Con las descripciones del interior del Templo del Sol en Pachacamac en el valle de Lurín,⁹¹ Cobo realizó una generalización rápida de toda la pintura prehispánica peruana considerándola de dudosa calidad técnica. Cobo notaba que: “[a]sí las paredes destos aposentos como las de los terraplenos y del demás edificio que abrazaba esta máquina, estaban enlucidas de tierra y pintura de varios colores, con muchas labores curiosas á su modo, si bien al nuestro toscas,⁹² y diversas figuras de animales mal formadas, como todo lo que estos indios pintaron.”⁹³

⁹⁰ Cobo, Bernabé, *Historia*, L. XIII, Cap. 12.

⁹¹ El complejo religioso de Pachacamac tuvo diferentes ocupaciones. Se cree que desde el año 600, durante el periodo de ocupación Wari, ya era un importante centro de peregrinaje. Stanish, Charles, Bauer, Brian, “Pilgrimage and the Geography of Power in the Inka Empire”, en Burger, Richard *et al.* (eds.) *Variations in the Expression of Inka Power. A Symposium at Dumbarton Oaks*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2007, 45-84: 52. El templo fue incorporado al Incario, probablemente bajo el Inca Tupac Yupanqui. En su descripción, Bernabé Cobo se refiere al Templo del Sol construido por los incas luego de la ocupación del sitio. El templo del Sol aún presenta rastros de pintura rojiza.

⁹² Aquí pareciera que Cobo está aludiendo a representaciones geométricas “de varios colores”.

⁹³ Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, Vol. 4, Marco Jiménez de la Espada (Ed.), Sevilla: Imp. De E. Rasco, Bastos Tavera, I, 1893: 50.

Las referencias a las pinturas incaicas aparecen asimismo en las completas descripciones que Garcilaso realizó sobre el Templo de Coricancha, especialmente en las descripciones de los diferentes aposentos (del sol, la luna, los rayos, las estrellas y del arco iris) que conformaron este complejo religioso incaico. Por ejemplo, sobre el aposento del arco iris Garcilaso nos dice:

Este aposento estaba todo guarnecido de oro. En un lienzo de él sobre las planchas de oro, tenía pintado muy al natural el arco del cielo, tan grande que tomaba de una pared a otra con todos sus colores al vivo. Llamaban al arco cuichu, y, con tenerle en esta veneración, cuando le veían en el aire cerraban la boca y ponían la mano delante, porque decían que si le descubrían los dientes los gastaba y empodrecía.⁹⁴ (énfasis nuestro)

No obstante, las apreciaciones más interesantes que realiza Garcilaso sobre las pinturas del Coricancha llegaban con la descripción del aposento del trueno y el rayo, un aposento que, al contrario del resto, paradójicamente no contaba con representaciones visuales.

Por lo cual los Incas dieron aposento al relámpago, trueno y rayo en la casa del Sol, como a criados suyos, y estaba todo él guarnecido de oro. No dieron estatua ni pintura al trueno, relámpago y rayo, porque, no pudiendo retratarlos al natural (que siempre lo procuraban de imágenes) (...) (énfasis nuestro)⁹⁵

Como veremos más adelante, Garcilaso de la Vega insiste constantemente sobre el carácter naturalista que alcanzó supuestamente el arte incaico. El autor de los *Comentarios Reales* hace de la mimesis un valor y una característica esencial de las realizaciones artísticas en tiempos

⁹⁴ Garcilaso de la Vega, *Comentarios.*, L. III, Cap. XXI.

⁹⁵ Garcilaso, *Comentarios*, L. III, Cp. XXI.

del Incanato (“retratar al natural que siempre procuraban en imágenes”), algo que servía para ennoblecer los artistas indígenas haciendo de ellos verdaderos Zeuxis andinos. Así, mientras el arco iris estaba pintado “al vivo”, el trueno, por el contrario, ocasionando un problema evidente en el proceso de “visualización”, quedaba sin solución representativa. Con esto, la noción de *imitatio*, por medio de pinturas y otros artefactos, revelaba a su vez los procesos de observación a los que se debía someter la naturaleza para alcanzar una justa representación de ella y por consiguiente, podía revelar un cierto saber naturalista de parte de los andinos.

No pretendemos en este capítulo resolver el hecho si existió el arte figurativo en los tiempos del Incario, por lo tanto, éste no les fue probablemente del todo ajeno. Nuestro intento es el de saber cómo se construyó la tradición figurativa en torno a la representación de la naturaleza en los Andes, una tradición que pudo haber estado en las mismas bases del arte colonial andino.

Si bien las descripciones de Molina (s.XVI), Acosta (1590), Garcilaso (1609) y Cobo (1650) no concuerdan en cuanto a la calidad artística que le conceden los diferentes autores a los artífices prehispánicos, existen entre ellos algunas coincidencias. Por un lado, todos estos cronistas fueron testigos de los trabajos de los primeros artistas indígenas virreinales formados en su mayoría en los talleres conventuales. Conocieron muchas de las realizaciones pretoledanas, en particular los conjuntos de pinturas murales al seco que decoraron los interiores de los primeros templos cristianos, ejecutados por supuesto por pinceles indios y que el Virrey Francisco de Toledo observó con indudable desconfianza. Pero aún más importante es que casi todas las plumas que describieron las realizaciones artísticas de los Incas, y en particular cuando se trataba de mencionar motivos figurativos, coincidieron en destacar que en la mayoría de los casos estos motivos representaban elementos de la naturaleza. Y tenía cierta lógica, ya que pareciera imposible dissociar entre arte y naturaleza en las realizaciones del periodo de transición, no sólo porque la naturaleza participa de las estructuras andinas del

mito, la historia y el ritual, sino también porque ella asegura el vínculo válido entre espacio sobrenatural y mundo visible. No resulta extraño suponer que la naturaleza fue el modelo más frecuente de representación figurativa asociada al universo imaginativo andino, no si entendemos que el mundo visible fue siempre canal de acceso hacia lo sobrenatural.⁹⁶

No olvidemos por ejemplo que la gran mayoría de las *huacas* fueron componentes de la naturaleza, ya sean arroyos, piedras, montañas, árboles, etc.⁹⁷ En otras palabras, representar la naturaleza no significó perseguir únicamente el objetivo de imitarla o emularla, sino que para las comunidades andinas este gesto aseguraba la abertura de conductos que permitieran un contacto directo con ella y el “submundo”. En la descripción de Cobo que venimos de citar queda evidenciado este sistema devocional de relaciones del que participa la naturaleza y la representación de sus componentes, representaciones visuales que podían alcanzar el status de

⁹⁶ En el capítulo dedicado al origen de los Incas, Cristóbal de Molina explica también el origen de las Huacas. “Y acabado (el Hacedor) de pintar y hacer las dichas naciones y bultos de barro, dio ser y ánima a cada uno por sí, así a los hombres como a las mujeres; y les mandó se sumiesen debajo de la tierra, cada nación por sí, y que de allí cada nación fuese a salir de las partes y lugares que él les mandase.” Se entendía por “pintar dichas naciones” a la atribución de “los trajes y vestidos que cada uno había de traer y tener”. Según Molina los lugares de donde salieron los primeros hombres y mujeres para poblar la tierra serían adorados como símbolo de comienzo de los linajes. Asimismo, algunos de estos hombres que habían sido creados del barro por el “Hacedor” sufrirían una nueva transformación: “Y dicen que el primero que de aquel lugar nació allí se volvía a convertir en piedras, otros en halcones y cóndores y otros animales y aves; y así son de diferentes figuras las huacas que adoran y usan.” No queda del todo claro lo que pretende Molina hacia el final de la cita con el término “figuras”. Podemos preguntarnos si su significado está relacionado a las diferentes formas naturales que podían poseer las huacas; o si estas “figuras” relevan un sistema de representación que sirve de sustitución del elemento natural por el objeto material. Molina, Cristóbal de, *Relaciones*: 6-8.

⁹⁷ Brian Bauer notó que de las 328 huacas que completaban el sistema de ceques reproducido por Bernabé Cobo más del 80% eran objetos de la naturaleza. Brian Bauer, *The Sacred Landscape of the Inca. The Cusco Ceque System*, Austin: University of Texas Press, 1992: 23. Por su parte Mario Polia Meconi decía al respecto: “El análisis estadístico sobre la tipología de huacas mencionadas en la *Memoria de huacas generales que hay desde el Cuzco hasta Quito* de Cristóbal de Albornoz brinda datos significativos. La Memoria enumera huacas pertenecientes a varias categorías, sobre el total de 170 huacas a parte las huacas cuya identificación resulta imposible, es el siguiente: el total de las piedras (naturales, trabajadas, antropomorfas y varias, rocas, peñas) es de 67, equivalente al 39.4%; siguen los cerros con el 15,2%; los edificios sagrados el 6.5%; las aguas (fuentes y lagunas) con el 4.8%; las cuevas con el 4.1%; árboles, llanuras e islas con el 1.2% cada uno y animales y estrellas con el 0.6% cada uno.” Polia Meconi, Mario, *La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús (1581-1752)*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999: 108-109.

huaca. Es decir sujeto de representación y sujeto representado compartían un mismo nivel de significación.

En lo que respecta a la representación de la naturaleza en el periodo incaico el ejemplo más notable pudo haber sido el mítico jardín de oro y plata del Coricancha y sus homónimos que pudieron existir en las casas reales de los Incas, aunque en este caso no se trata de pinturas sino más bien de objetos en tres dimensiones. Las descripciones del jardín de Coricancha ocuparon numerosas páginas de muchas crónicas de Indias, alcanzando, no obstante, en Garcilaso de la Vega todo su prestigio.

1.2 El jardín del Coricancha de Garcilaso de la Vega

Con mucha seguridad Bauer afirmaba que “si bien el tamaño y la complejidad de este jardín seguirían creciendo cada vez que se le describiese, hasta alcanzar proporciones fantásticas en Garcilaso, no cabe duda que existió de alguna forma”⁹⁸

Probablemente el adjetivo de fantástico no haga adecuada justicia a las descripciones de Garcilaso, o, dicho de otro modo, al valor que concede Garcilaso en la descripción minuciosa del detalle, de manera que el arte incaico alcanzara los niveles de perfección de la antigüedad clásica. Lo que sí es cierto que ningún otro cronista le dedicó tanto espacio al jardín de Coricancha como lo hizo Garcilaso, ni siquiera los cronistas tempranos. La existencia de este jardín, o de cómo fue realmente, es para nosotros anecdótica, ya que no buscamos en Garcilaso un testimonio histórico, sino un relato que pudiera ser muy importante en la

⁹⁸ Bauer, Brian, *Cusco antiguo: Tierra Natal de los Incas*, Cusco: Centro Bartolomé de las Casas, 2008: 277.

construcción de una tradición artística andina compuesta a partir de una simbiosis del pensamiento renacentista y andino.⁹⁹

Ante la virulenta desaparición de objetos materiales, a través de saqueos y posteriores campañas de extirpación de la idolatría, la literatura, y principalmente el cronista mestizo Garcilaso de la Vega, voz autorizada por su posición socio-cultural, fue el testimonio más importante que quedara de las realizaciones artísticas incaicas. Ciertamente, el espejo que ofrecieron las crónicas que se escribían desde América no fue del todo nítido. Los objetos descritos por ellos estaban contaminados de valoraciones, interpretaciones y agregados propios del pensamiento renacentista. En otras palabras, el periodo de hibridación artística comenzó mucho antes que el arte europeo haga su entrada decisiva en el quehacer artístico andino, este encuentro apareció primeramente en el relevamiento del arte incaico. Estos modelos híbridos pudieron ser tomados por los artistas coloniales andinos para la construcción de modelos culturales identitarios. Por otro lado, no debemos olvidar que los *Comentarios Reales* de Garcilaso de la Vega estuvieron muy presentes en las bibliotecas coloniales y fue un símbolo cultural de gran envergadura para las élites locales.¹⁰⁰ Su prohibición en 1782 al relacionar la obra con la rebelión de José Gabriel Condorcanqui, Tupac Amaru II, y su condición de referencia predilecta de varios hombres de la Independencia,¹⁰¹ nos recuerda la importancia de los *Comentarios Reales* como formador cultural en América Latina.

⁹⁹ Como bien sugirió Pupo-Walker: “El Inca es, sin más, el primer escritor americano que intentó una síntesis audaz que asimila elementos de la cultura renacentista y de la del imperio incaico.” Pupo-Walker, Enrique, *Historia, Creación y Profecía*: 111.

¹⁰⁰ Para el estudio del renacimiento inca y la utopía andina véase: Flores, Alberto Galindo *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes*, Lima: Instituto de apoyo agrario, 1987; Burga, Manuel, *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*, Lima: Instituto de apoyo agrarios, 1988. Wuffarden, Luis Eduardo, “The Rise and the Triumph of the Regional Schools, 1670-1750, en Alcalá, Luis Elena y Brown, Jonathan, *Painting in Latin America. 1550-1820*, New Heaven – London: Yale University, 2014, 307-364: 353-4.

¹⁰¹ Ver: Montiel, Edgar, “Las ‘ediciones’ en los Comentarios Reales y sus lecturas en el siglo de la Independencia”, *Solar*, No. 5, 5, 2009: 39-56.

Asimismo, la reedición de los *Comentarios* en 1723 debió ser fundamental, como notó Wuffarden, en el impulso y desarrollo de lo que se conoció como “renacimiento Inca”,¹⁰² una toma de conciencia reivindicativa de los símbolos y cultura del antiguo Incanato, que se observará principalmente durante el siglo XVIII, pero con raíces que alcanzan la centuria anterior.

El mítico jardín forjado con representaciones de oro y plata de diferentes elementos de la naturaleza, se encontraba dentro del Templo del Coricancha, el cual fuera, junto con el Templo de Pachacamac, de la zona costera del Contisuyo, y el de la isla del Sol y la Luna, en el lago Titicaca, uno de los Templos más importantes dentro del sistema religioso andino.¹⁰³ El Coricancha o Templo del Sol se encontraba en la Ciudad del Cuzco, capital y centro del Tawantinsuyo, en el lugar que ocuparía más tarde el Convento de Santo Domingo, orden que se vio favorecida de estos solares de la mano de Juan Pizarro, hermano de Francisco, hacia 1534.

De acuerdo con diferentes cronistas, como ya dijimos, el santuario del Coricancha contaba con diversos aposentos dedicados y destinados al culto del sol, la luna, las estrellas, el rayo y el arcoíris. Los célebres muros del Coricancha, de piedras labradas y adosadas con tal perfección que no toleraba más que la presencia de una arcilla fina del “grosor de un papel”,¹⁰⁴ estaban recubiertos de planchas de oro de entre 60 a 75 cm. de alto que podían alcanzar un peso de 2,04 kg.,¹⁰⁵ lo que le valió el nombre de “recinto de oro”.¹⁰⁶

¹⁰² Wuffarden, Luis Eduardo, *Op. cit.*: 354.

¹⁰³ Charles Stanish y Brian Bauer, “Pilgrimage and the Geography of Power in the Inka Empire”, En: Richard Burger et al. (eds.) *Variations in the Expression of Inka Power. A Symposium at Dumbarton Oaks*, Washington D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2007: 50.

¹⁰⁴ Raymundo Bejar Navarro, *Arquitectura Inka, El Templo del Sol o Qoricancha*, Cusco: Imprenta Yañez, 1990: 56-57.

¹⁰⁵ Hemming, *The conquest of the Incas*, New York: Harcourt Bace Javanovich Press, 1970: 64, *apud.* en Brian Bauer, *Cuzco antiguo*: 275.

Sobre este Templo y sus orígenes, el soldado español, Cieza de León (1520-1554) notaba que:

Y así, en nombre de su Ticiviracocha y del sol y de los otros sus dioses, hizo la fundación de la nueva ciudad, el original y principio de la cual fue una pequería casa de piedra cubierta de paja que Manco Capac con sus mugeres hizo, a la cual pusieron por nombre Curicancha, que quiere decir cercado de oro, lugar donde después fue aquel tan célebre y tan riquísimo templo del sol y que agora es monesterio de frayles de la orden de Santo Domingo [...]¹⁰⁷

Por su parte, el padre jesuita Bernabé Cobo condensaba la información entregada por otros cronistas y decía:

El templo más rico, suntuoso y principal que había en este reino era el de la Ciudad del Cuzco [...] Llamábase Coricancha, el que quiere decir “casa de oro”, por la incomparable riqueza de este metal, el que había enterrado por sus capillas y en las paredes, techo y altares. Era dedicado al sol, puesto caso que también estaban colocadas en él las estatuas del Viracocha, del trueno, de la luna y otros ídolos principales [...] y allí acudían los naturales de las dichas provincias a venerarlos y ofrecerles sacrificio.¹⁰⁸

En sus *Comentarios Reales*, Garcilaso de la Vega destacaba a su vez el papel desempeñado por el Inca Yupanqui como responsable de dar orden, decoración y el mejor ornato al Templo.

Según Garcilaso, así quedaría el Coricancha hasta que fuera visto por los españoles.

¹⁰⁶ Mientras recibía el gran botín del rescate de Atahualpa, Pedro Sancho de la Hoz, secretario de Francisco Pizarro, notó sobre las planchas de oro del Coricancha lo siguiente: “[...] quinientas y tantas planchas de oro arrancadas de unos paneles de la casa del Cuzco, y las planchas más pequeñas pesaban cuatro o cinco libras cada una y otras chapas de diez o doce libras, con las cuales estaban cubiertas todas las paredes de aquel templo [...]” Sancho de la Hoz, Pedro, *Relación de la Conquista del Perú*, Ed. digital, Centro de Estudios y difusión de la Cultura Andina Bartolomé de las Casas, 1534, Cap. I.

¹⁰⁷ Cieza de León, Pedro, *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*, Ed. Crítica Franklin Pease, Caracas: Editorial Ayacucho: VIII, 316.

¹⁰⁸ Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, L. XIII, Cap. XII.

En la que más se esmeraron – sostiene Garcilaso –, fue la Casa y Templo del Sol, que la adornaron de increíbles las grandezas de aquella casa, que no me atreviera yo a escribirlas si no las hubieran escrito todos los españoles historiadores del Perú; ni lo que ellos dicen, ni lo que yo diré, alcanza a significar las que fueron. Atribuyen el edificio de aquel templo al rey Inca Yupanqui, abuelo de Huayna Cápac, no porque él lo fundase, que desde el primer Inca quedó fundado, sino porque lo acabó de ordenar y poner en la riqueza y majestad que los españoles lo hallaron.¹⁰⁹

El jardín se encontraba en su interior y formaba parte de los grandes tesoros y riquezas que poseía el Templo. Éste estaba en el lugar, dice Garcilaso, donde los frailes dominicos tenían ahora sus huertas. Garcilaso produjo dos descripciones de los jardines de oro y plata del Inca. La primera, más concisa, fue aquella donde, paradójicamente, hacía referencia al propio jardín del Coricancha,¹¹⁰ en tanto que la segunda, más extensa y detallada, describía los jardines de las “casas reales”.¹¹¹ De cualquier modo, estas dos descripciones deben ser tomadas en conjunto, ya que, como el propio Garcilaso afirmó, los jardines del Tawantinsuyo seguían como modelo e imagen el jardín del Coricancha. Probablemente el terreno secular de los jardines de las casas reales del Inca permitió a Garcilaso moverse con mayor comodidad y libertad para describir lugares menos explorados o menos conocidos.

En su descripción sobre el jardín del Coricancha, Cieza de León pareciera hacer un esfuerzo por comprender el funcionamiento simbólico y ritual de semejante artefacto metalúrgico, y, a diferencia de Garcilaso, se concentró en aquellos motivos que cumplían un rol esencial en rituales, ceremonias y sacrificios incaicos, estos son: el maíz y los “carneros de la tierra” (camélidos: llamas, vicuñas y guanacos). Por lo tanto Cieza notó que los Incas

¹⁰⁹ Garcilaso de la Vega, *Comentarios*, L. I, Cap. VIII.

¹¹⁰ “El jardín de oro, y otras riquezas del templo, a cuya semejança avia otros muchos en aquel imperio”, *Comentarios*, L. III, Cap. 24.

¹¹¹ “Contraheían de oro y plata quanto avia para adornar las casas reales”, *Comentarios*, L. VI, Cap. 2.

[t]enían un jardín que los terrones eran pedazos de oro fino y estaba artificiosamente sembrado de maizales, los cuales eran (de) oro, así las cañas de ellos como las hojas y mazorcas, y estaban tan bien plantados que, aunque hiciese recios vientos, no se arrancaban. Sin todo esto, tenían hechas más de veinte ovejas de oro con sus corderos y los pastores con sus hondas y cayados, que las guardaban hechos de este metal.¹¹²

Por otra parte, en la descripción que ofrece Pedro Pizarro hacia 1571, se hace más explícita la relación entre representación y utilidad o simbolismo ritual, al afirmar que

[d]elante del aposento donde dormia el sol tenian hecho un güerto pequeño, que sería como una era grande, donde sembrauan a su tiempo maiz; regauanlo a mano con agua que trayan a questas para el sol, y al tiempo que celebrauan sus fiestas, que hera en el ano tres vezes - quando sembrauan las sementeras, y quando las comian, y quando hazian orexones -, henchian este güerto de cañas de maiz hechas de oro, con sus mazorcas y hojas al natural, como de maiz, todo de oro muy fino, las quales tenian guardadas para poner en estos tiempos.¹¹³

Los documentos existentes que detallan las recepciones en Sevilla de las piezas de oro enviadas desde el Perú desde 1534,¹¹⁴ muchas de ellas procedentes del Coricancha como pago del rescate de Atahualpa, podrían dar la razón a la austeridad descriptiva que se percibe en algunos relatos, donde se nombraba apenas, como hemos dicho, las representaciones de

¹¹² *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*: Cap. XXVII, 361.

¹¹³ Pizarro, Pedro, *Relación del descubrimiento y conquista del Perú*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, (1571), 1978.

¹¹⁴ “Relación del oro del Perú que recibimos de Hernando Pizarro que truxo en la Nao de que era Maestre Pero [sic] Bernal, para Su Majestas, por el mes de Hebrero del año pasado de mil é quinientos é treinta é cuatro, pesado por Hernans Alvarez, fiel de los pesos desta Cibdad, en la forma siguiente”; “Plata del Peru que truxo a su cargo Diego de Fuentemayor en el armada de que vino por Capitán General Blasco Nuñez Vela”; “Oro del Peru que truxo a su cargo Diego de Fuentemayor en el Armada de S.M. de que vino por Capitán General Blasco Nuñez Vela”; etc. Publicados por Medina, Toribio, *La imprenta de Lima*: 163-176.

mazorcas de maíz y “ovejas” de la tierra.¹¹⁵ Otro tanto podríamos decir de las figuras desenterradas durante las numerosas campañas de extirpación de idolatrías, que se sistematizaron desde 1609, y visitas pastorales, en donde los extirpadores generalmente relataban encontrar figuras representando llamas o vicuñas, en la mayoría de los casos vaciadas de oro o plata.

No es que Garcilaso desconociera los rituales agrícolas y de cómo se podían activar dichas representaciones, tales como mazorcas de maíz y camélidos, en un contexto ceremonial. Todo lo contrario, tanto los ciclos agrícolas como las fiestas rituales relacionadas con ellos ocuparon un gran espacio dentro de los *Comentarios Reales*. Sin embargo, Garcilaso parece tener como objetivo el de realzar las labores de artistas y artesanos incaicos que permitían desafiar la naturaleza provocando la ilusión y el ordenamiento del espacio, al mismo tiempo que pareciera olvidarse de la asociación que él mismo estableció en otra parte de sus *Comentarios Reales* entre objeto material y *huaca*.¹¹⁶ Sin lugar a dudas, el jardín en su conjunto es motivo

¹¹⁵ Las cañas de maíz y las llamas aparecen como los únicos ítems inventariados en lo que respecta a motivos naturales. Otros ítems que aparecen con mayor frecuencia en dichos documentos son: figuras de hombres y mujeres, vasijas y tinajas de oro y plata. Nada, en estos documentos, hace mención a las especies enumeradas en la descripción de Garcilaso.

¹¹⁶ En este punto debe decirse que no sólo las representaciones de camélidos fueron asociadas a la idolatría por parte de los cronistas, sino, como ya hemos visto en el caso de Bernabé Cobo, toda representación de animales fue sospechada de ello. También en este sentido Bartolomé Álvarez dirá: “Adoran asimismo las lagartijas, lagartos y culebras y víboras [y] mariposas; y de todos estos animalejos tenían figuras hechas, y las tienen pintadas en los vasos en que beben, y las labran en las ropas que visten (...)”. Bartolomé Álvarez, b., [1588]. *De las costumbres y conversión de los indios del Perú. Memorial a Felipe II*. Madrid: Ediciones Polifemo. 1998. *Apud* en: Martínez, José Luis, *Registros*: 10. Como hemos dicho Garcilaso también discutió acerca de la relación entre objeto material e ídolo: “(Huaca) quiere decir cosa sagrada –dirá Garcilaso–, como eran todas aquellas en que el Demonio les hablaua, esto es, los ydolos, las peñas, piedras grandes, o arboles en que el enemigo entraua, para hazerles creer que era Dios. Assi mismo llaman Huaca a las cosas que auían ofrecido al Sol, como fuguras de hombres, aues y animales, hechas de oro o de plata, o de palo, y qualesquiera otras ofrendas, las quales tenían por sagradas, porque las auia recibido el Sol en ofrenda, y eran suyas, porque lo eran, las tenían en gran veneración.” *Comentarios Reales*, L II, Cap. IV. Garcilaso nombra aquí los dos tipos de idolatría que comenta Santo Tomás de Aquino en su *Summa Theologica* y que eran condenables en tanto que supersticiones: “De diversos modos, sin embargo, se daba culto a los ídolos. Y así, algunos construían con arte nefando imágenes que, por virtud de los demonios, causaban

de goce para Garcilaso y en su construcción se deja ver la influencia de la literatura clásica y de los jardines homéricos.¹¹⁷ De esta manera, el jardín de Coricancha de Garcilaso desestima el sentido ritual y evita toda referencia idolátrica para presentarse más bien como el producto artificioso de un jardín deleitoso. De esta manera Garcilaso relataba lo siguiente:

Aquella huerta que ahora sirve al convento [de Santo Domingo] de dar ortaliza, era en tiempo de los Incas jardín de oro y plata, como los avia en las casas reales de los Reyes, donde avia muchas yervas y flores de diversas suertes, muchas plantas menores, muchos arboles mayores, muchos animales chicos y grandes, bravos y domésticos y sabandixas de las que van arrastrando como culebras, lagartos y lagartijas y caracoles, mariposas y pajaros, y otras aves mayores del ayre: cada cosa puesta en el lugar que más al propio contrahiziesse a la natural que remedava.

Avia un gran Mayzal y semilla que llaman Quinoa y otras legumbres y arboles frutales con su fruta toda de oro y plata, contrahecho al natural [...].¹¹⁸

Por otra parte, en lo que respecta a los jardines de las casas reales, Garcilaso reanimaba aún más el espectáculo natural y artificioso¹¹⁹ del que fueron capaces los Incas, y así dirá:

ciertos efectos, lo que les llevaba a pensar que había en ellas poderes divinos y que, según esto, se les debía ofrecer culto divino. Tal fue la opinión de Hermes Trismegisto, como escribe San Agustín en el libro VIII *De Civ. Dei*. Otros, en cambio, no daban culto divino a las imágenes, sino a las criaturas por ellas representadas. A uno y otro de estos modos alude el Apóstol en Rom 1-23, pues, sobre el primero, escribe: *Cambiaron la gloria del Dios incorruptible por la semejanza de hombres corruptibles, de aves, de cuadrúpedos y de serpientes*. Y, en cuanto al segundo, añade: *Adoraron y sirvieron más bien a la criatura que al Creador*. [...] Todo esto pertenecía a la superstición idolátrica. Por eso dice San Agustín en el libro II *De Doct. Christ.*: *Es supersticioso todo lo establecido por los hombres para fabricar y dar culto a los ídolos o para honrar como a Dios a las criaturas o a una parte de ellas*. (IIa-IIa, q.94).” Sin embargo, para explicar esta conducta, Garcilaso acude, por un lado, al engaño del demonio y la ignorancia de los andinos y, por el otro, al sentido de la ofrenda y no la veneración del objeto *per sé*, objeto que por otra parte sería ofrecido al Dios “desconocido” (y posiblemente cristiano), Pachacamac.

¹¹⁷ Ver: Martínez, Marcos, “Descripción de jardines y paisajes en la literatura antigua”, *CFC, Estudios griegos e indoeuropeos*, 18, 2008: 279-318.

¹¹⁸ *Comentarios*, L. III Cap. XXIV.

En todas las casas reales tenían hechos jardines y huertos donde el Inca se recreava. Plantavan en ellos todos los arboles hermosos, y vistosos, posturas de flores, y plantas olorosas, y hermosas que en el Reyno avia: a cuya semejanza contra hazían de oro y plata muchos arboles, y otras matas menores al natural, con sus hojas, flores y frutas: unas que empeçaban a brotar, otras a medio sazonar, otras del todo perficionadas en su tamaño. Entre éstas y otras grandezas hazían Mayzales, y contra hechos al natural, con sus hojas, maçorca, y caña con sus rayzes y flor, y los cabellos que echa la maçorca eran de oro, y todo lo demás de plata, soldado lo uno con lo otro. Y la misma diferencia hazían en las demas plantas, que la flor o cualquiera otra cosa que amarilleava la contra hazían de oro, y lo demas de plata.

Tambien avia animales chicos y grandes, contra hechos, y vaziadados de oro y plata, como eran conejos, ratones, lagartijas, culebras, mariposas, zorras, gatos monteses, que domesticos no los tuvieron. Avía paxaros de todas suertes, unos puestos por los arboles, como que cantavan, otros como que estaban bolando, y chupando la miel de las flores. Avia venados, y gamos, leones, y tigres, y todos los demas animales, y aves que en la tierra se criavan, cada cosa puesta en su lugar, como mejor contrahiziesse a lo natural.¹²⁰

¹¹⁹ El jardín del Coricancha tal cual es descrito por Garcilaso es el ejemplo más perfecto de lo que el hombre del renacimiento entendió como *terza natura*, un producto de la naturaleza racionalizada que se subordinaba al arte. Mónica Luengo Añón recordaba que el término de *terza natura* tendrá sus orígenes en una carta escrita en 1541 por Jacobo Bonfadio desde Lago de Garda de la cual cita el siguiente pasaje: “la naturaleza incorporada con el arte y hecha artificio es connatural con el arte y llega a ser una tercera naturaleza a la cual no sabría dar nombre”. A partir de ello Luengo afirma que: “*terza natura* es el resultado de algo donde se incorporan el arte y la naturaleza y que esta incorporación ha sido realizada por el ser humano, al que beneficia al producir aquello que ni la naturaleza ni el arte por sí solos pueden hacer. Es decir, para producir un jardín, la naturaleza y el arte deben trabajar juntos.” Luengo Añón, Mónica, “El jardín barroco o la terza natura. Jardines barrocos privados en España”, en: Egido, Aurora y Laplana, José Enrique (eds), *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, Colección Actas Filológicas, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008, 89-112: 90.

¹²⁰ *Comentarios*, L. VI Cap. II: 103.

Lo primero que se desprende de esta descripción de Garcilaso es que el jardín del Coricancha ofrecía a través de la representación de animales y plantas una imagen miniaturizada y unificadora de toda la naturaleza del Tawantinsuyo. Esto, podía revelar asimismo el poder y control imperial del Inca sobre los territorios sumisos a su gobierno. Para entender mejor esta idea, acudimos a otro pasaje de Garcilaso donde explicita el dominio que ejercía el Inca sobre la naturaleza de su reino. Aquí, Garcilaso nos informa sobre la presentación u ofrenda que hacían al Inca los oficiales de las cuatro partes del Tawantinsuyo de los animales autóctonos de cada región como prueba de sumisión:

[...] los grandes oficiales presentavan al Inca animales fieros, Tigres, Leones, y Oso, y otros no fieros Micos, y Monos, y gatos cervales, Papagayos, y Guacamayas y otros aves mayores que son abestruzes y el ave que llaman Cuntur, grandissima sobre todas las aves que ay alla, ni aca. Tambien le presentaban culebras grandes, y chicas de las que se crian en los Antis [...] llevanle grandes sapos, y escuerços, y lagartos fieros [...] En suma no hallavan cosa notable en ferocidad, o en grandeza, o en lindeza, que no se la llevasen a presentar [...] para decirle que era señor de todas aquellas cosas, y de los que se las llevaban, y para mostrarle el amor con que le servían.¹²¹

Desde esta perspectiva de tomar la parte por el todo, es decir el jardín como representación de la naturaleza de todo el Imperio, no podemos pasar por alto que probablemente muchos de los especímenes naturales “contrahechos” de plata y de oro provenían a la manera de ofrenda de los cuatro suyos y eran representativos de los diferentes señoríos del Incario.¹²², Con motivo a

¹²¹ *Ibidem*: L. V, Cap. VII, 106.

¹²² Garcilaso en su descripción del arte incaico es por momentos víctima de su propia trampa, ya que la sensación de uniformidad formal de las decoraciones de los edificios reales que nos transmite Garcilaso, no pudo haber existido cuando en ellos convergían multitud de objetos producidos en diferentes centros regionales.

las celebraciones del Inti Raymi, (fiesta del Sol) Garcilaso contaba que hacia el final de la ceremonia salían los sacerdotes a la puerta del Coricancha

a recibir los vasos¹²³ de los Curacas,¹²⁴ los cuales llegaban por su antigüedad, como avian sido reducidos al imperio, y que daban sus vasos, y otros cosas de oro y plata, que para presentar al Sol avian traido de sus tierras: como ovejas, corderos, lagartijas, sapos, culebras, zorras, tygres, y leones, y mucha variedad de aves: en fin de lo que mas abundancia avia en sus provincias, todo contrahecho al natural en plata y oro, aunque en pequeña cantidad cada cosa.¹²⁵

Desde lo estrictamente artístico y sobre las habilidades alcanzadas por los orfebres andinos, Garcilaso fue consecuente con su pensamiento neoplatónico,¹²⁶ que se vislumbra en la presentación de la civilización incaica como construcción utópica. El escritor mestizo hizo de la producción artística incaica una suerte de *Praeparatio ad ars*, acercándola de los cánones que regían el arte de Occidente. Es bien conocida la noción de *praeparatio evangelica* que le ha acordado la historiografía a la construcción discursiva de los *Comentarios Reales*. Como nos recuerda Raquel Chang-Rodríguez, esta doctrina, la cual fuera atribuida a Eusebio de Cesarea (c. 275-339), “explica la importancia del sustrato helénico en la recepción del

¹²³ En este caso *aquillas* o vasos de plata u oro.

¹²⁴ Caciques principales.

¹²⁵ *Ibidem*: L.VI, Cap. XXI: 148. Peter Eeckhout interpretó este pasaje de Garcilaso, a nuestro entender equivocadamente, como un acto de conquista espiritual de la parte del Inca, ya que este autor considera de manera errónea que lo que se producía en este momento del ritual era un intercambio de objetos, el Inca ofrecía el vaso con el que había brindado con el Sol a cambio de los objetos mencionados, relacionados para Eeckhout, con animales adorados por cada grupo étnico. En otras palabras, el Inca reemplazaba los cultos de divinidades tutelares zoomórficas de los diferentes grupos étnicos por el culto a la divinidad solar. Eeckhout, Peter, “Reyes del Sol y señores de la Luna. Inkas e Ychsma en Pachacámac”, *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 36, 2, 2004, 495-503: 501.

¹²⁶ No caben dudas que el pensamiento de Garcilaso estuvo fuertemente marcado por la cultura renacentista. Muchos son los autores que insistieron en el neoplatonismo de Garcilaso traducido, entre otras cosas, por su proyecto utópico incaico. Para un buen resumen de esta cuestión, Ver: Hampe Martínez, Teodoro “El renacentismo del Inca Garcilaso revisitado: los clásicos greco-latinos en su biblioteca y en su obra”, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 56, 3, 1994, 641-663.

cristianismo. [Y] como sabemos, Garcilaso en todo momento destaca la labor civilizadora de los soberanos del Tahuantinsuyo con respecto a la humanidad andina en ‘behetría’”.¹²⁷ Es decir, Garcilaso presentó a “los incas como antecesores espirituales de los europeos”.¹²⁸

Para Garcilaso los incas habían alcanzado un desarrollo artístico que podía valerse de las mismas nociones de belleza e *intelligentia* en las que se fundó, en gran parte, el arte occidental, es decir en la noción de mimesis de Xenócrates que se divulgara a través de la *Historia Natural* de Cayo Plinio.¹²⁹ El naturalismo de los artesanos incaicos que describe Garcilaso fijó sin dudas el imaginario colonial. La belleza artificial que los Incas lograron en los jardines de sus templos se vio celebrada ya en el siglo XVIII en el poema heroico de Pedro de Peralta Barnuevo en su *Lima fundada o conquista del Perú* con los siguientes versos:

Quantas dan Ayre, y Tierra, Aves, y Flores
De sus Jardines son Real decoro;

¹²⁷ Chang-Rodríguez, Raquel, “La ruta del Inca”, *América sin nombre*, 13-14, 2009, 22-29: 24. José Antonio Mazzotti también recordaba que “*La praeparatio evangelica* fue esbozada por Eusebio de Cesarea (siglo IV d.C.) como una forma de justificar la aparición del cristianismo dentro del judaísmo a partir de ciertos elementos de “preparación” que dicha religión habría tenido, frente a otros del helenismo, que también sirvieron, a su manera, para la difusión de los evangelios. Así, la analogía histórica que sirvió en tal argumento providencialista de la iglesia cristiana primitiva, se trasladó a la Edad Media y el Renacimiento para justificar el conocimiento de las culturas clásicas. Garcilaso, sin dudas, se sirve del concepto, pero la riqueza significativa del pasaje a él relacionado no se limita a su mera repetición.” Mazzotti, José Antonio, “En virtud de la materia. Nuevas consideraciones sobre el subtexto andino en los Comentarios Reales”, *Revista Iberoamericana*, 61, 172-173, 1995, 385-421: 401, nota 16. A esta *praeparation evangelica*, Luis Millones Figueroa agregaba la noción de *praeparatio agricola* que de acuerdo este autor se desprendía en los *Comentarios Reales* cuando Garcilaso presentaba la tierra andina como tierra bien predispuesta y preparada a recibir los productos europeos. Figueroa, Luis Millones, “Filosofía e historia natural en el Inca Garcilaso”, en: *Ensayos de cultura virreinal latinoamericana*, Zevallos Aguilar, Juan Ulises et al. (eds), Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006: 159-175.

¹²⁸ Mazzotti, *En virtud*: 401.

¹²⁹ Sobre la noción de mimesis en Plinio véase: Valérie Naas, “De la mimesis à la phantasia: le discours sur l’art d’après Pline l’Ancien”, *Phantasia*, L. Cristante (Ed), *Incontri Triestini di Filologia Classica*, IV, 2006, p. 235-256; Valérie Naas, “La conception de l’art grec dans l’Histoire naturelle de Pline l’Ancien”, *Histoire de l’art*, 35, 36, Oct 1996: 15-26.

Donde se admira en plumas y colores
Volar la Plata y florecer el Oro.¹³⁰

Pero antes de ello, quien copió casi palabra por palabra las descripciones de Garcilaso fue el franciscano criollo Diego de Córdova y Salinas (1591-c.1654), renovando las sensaciones de Garcilaso casi medio siglo después de la aparición de los *Comentarios*.

[V]aciaban de oro diferentes especies de animales y aves, árboles y yerbas de todas las especies, que produce la tierra y de cuantas diferencias de peces sacaban del mar. Los árboles estaban con sus espigas, vástigas y ñudos hechos al natural de oro finísimo. Contrahacían de oro y plata muchísimas matas de flores, al natural, con sus hojas, flores y frutas; unas que empezaban a brotar, otras en medio sazonar, otras del todo perfectas en su tamaño. [...] tenían los Ingas un jardín [con] estanques de oro y plata, y los árboles, flores y hortalizas de oro y plata, y muchos pájaros de todas suertes; unos puestos en los árboles, como que estaban cantando, otros como que estaban volando y chopando la miel de las flores.¹³¹

Luego de una larga descripción, que por momentos pareciera más de pinturas que de obras en tres dimensiones, y repitiendo todo lo dicho por Garcilaso, Córdova y Salinas concluye con una severa sentencia: en los jardines de los Incas “compit[e] el arte con las mayores obras de la naturaleza”¹³², denotando la influencia de la tradición clásica en la construcción discursiva del arte incaico.

Como hemos dicho, tanto la pintura como la escultura de los Incas fueron para Garcilaso el producto de una concienzuda y aguda observación de la naturaleza y en consecuencia una

¹³⁰ Peralta Barnuevo, Pedro de, *Lima fundada o conquista del Peru: poema heroico [...]*, Parte primera, Lima: Francisco Sobrino y Bados, 1732: canto II, XXVIII: 60.

¹³¹ Córdova y Salinas, Diego de, *Crónica franciscana de las provincias del Perú*, Washington: Academy of American Franciscan History, 1957: 23.

¹³² *Ibidem*: 23.

imitación perfecta de ella. Por otra parte, probablemente Garcilaso no estaría en desacierto si cotejamos sus opiniones, en cuanto al naturalismo de estas representaciones, con algunos de los pocos vestigios que pudieron haber sobrevivido del jardín del Coricancha, por ejemplo la mazorca de maíz de oro que se encuentra en el Museo Kulturbesitz Ethnologisches de Berlín (fig. 1.4).¹³³ Lo cierto es que ese poder que tenían los Incas para “contrahacer del natural” los ponía al mismo nivel de maestría de los grandes artistas de la Antigüedad: Zeusis, Parrasios o aquel escultor de nombre Posis “el qual hizo en Roma ubas, y peces tan al natural, que miradas no se podían diferenciar de las verdaderas.”¹³⁴ En otras palabras el conocimiento artístico de los Incas los preparaba para aplicar el arte a nuevas finalidades y sensibilidades devocionales que traía consigo la Iglesia tridentina.¹³⁵

Las descripciones que realiza Garcilaso de los jardines del Incario, todos ellos respondiendo, como hemos dicho, a un único modelo formador, el jardín de oro del Coricancha, son extremadamente ricas por donde se las lea. Es bien sabido que Garcilaso no había sido testigo directo del jardín del Coricancha en su edad de oro, sino que fundó su discurso en testimonios orales, principalmente de parte de su familia materna, como así también, se valió de los relatos entregados por cronistas que lo precedieron: “[...] que no me atreviera yo a escribirlas si no las hubieran escrito todos los españoles historiadores del Perú”, asegura Garcilaso. Una de las crónicas en las que se apoya Garcilaso con mayor vehemencia es la *Crónica del Perú* de Cieza

¹³³ Las habilidades técnicas de los artesanos metalúrgicos incas pudieron encontrar su continuidad durante la colonia tanto en la platería, como en la realización de otros objetos en los que se aprecia una factura ricamente naturalista. Hablamos aquí de fruteros de pasta cuzqueños como los fruteros de piedra de Huamanga. Ver: Majluf, Natalia, Wuffarden, Luis Eduardo, *La piedra de Huamanga. Lo sagrado y lo profano*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1998: 92.

¹³⁴ Cayo Plinio Segundo, *Historia Natural*, Madrid: Luis Sanchez Impresor del Rey N.S., 1624: 630.

¹³⁵ Debe notarse que no todos los cronistas alabaron el trabajo de los orfebres incaicos como lo hizo Garcilaso. Una vez más el jesuita Bernabé Cobo tenía una apreciación muy distinta del escritor mestizo. De acuerdo con Cobo “No alcanzaron [los Incas] muchas de nuestras obras y labores; lo más que hacían era cincelado, figurando y esculpiendo en sus obras animales, flores y otras cosas de imperfecta forma y dibujo,” Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo, Vol. 4*: 222.

de León, publicada en 1554. En este pasaje que venimos de citar lo refiere nuevamente, en especial el capítulo XLIV, donde Cieza describe los asientos de Tumbamba de la provincia de los Cañares. No obstante, las descripciones de Cieza son extremadamente pobres en relación al relato de Garcilaso. Con respecto a la decoración de las paredes del Templo del Sol y los palacios reales, Cieza dirá que los muros estaban “chapados de finísimo oro y entalladas muchas figuras; lo cual estaba hecho todo lo mas deste metal y muy fino. [...] Por dentro de los aposentos había algunos manojos de paja de oro, y por las paredes esculpidas ovejas y corderos de lo mismo, y aves y otras muchas cosas.”¹³⁶

También, para su construcción del arte incaico, Garcilaso debió valerse de modelos visuales, probablemente de los más variados. Por un lado, no fue seguramente ajeno a los jardines europeos (pudiendo observar alguno de ellos en España) y estuvo familiarizado, como hemos dicho, con las ideas, tanto medievales como renacentistas, del jardín como microcosmo o miniaturización del universo, algo que se desprende con gran notoriedad en sus descripciones. Por otra parte, debió ser testigo de las tempranas pinturas coloniales, aquellas realizadas con anterioridad a 1560, año en el que el escritor mestizo emprende su viaje a España, más precisamente de aquellas que decoraban los muros de las primeras iglesias andinas y estas pudieron influir para que Garcilaso pensara el arte andino en continuidad con las formas importadas de Occidente.

Si bien son muy pocos los ejemplos que quedan de las decoraciones murales de las iglesias peruanas del siglo XVI, podemos suponer que estaban decoradas de motivos ornamentales y figuras animales y vegetales inspirados del grutesco o “brutesco” como gustaron llamarlo muchos autores españoles, entre ellos Sigüenza.

¹³⁶ Cieza, *Crónica*: Cap. XLIV, 130.

Siendo ejecutadas hacia la segunda mitad del siglo (c.1570)¹³⁷, los restos de pintura mural del coro de la Iglesia de la Merced en Potosí pueden servir como ejemplo del uso de decoraciones de grutescos en el Perú colonial temprano (fig. 1.6). Esta decoración del coro de la Merced lucía bandas a modo de frisos que reunía medallones en dónde se representaron, muy probablemente, diferentes Santos principales fundadores de las órdenes religiosas (entre los restos puede apreciarse la imagen de San Francisco de Asís). Es característico de la pintura del primer periodo colonial el uso de la grisalla, sobre la cual se aplicaban dorados y pigmentos rojos.¹³⁸ Así puede observarse en el coro alto de la Merced los vestigios de pigmentos coloreados. Como bien puede apreciarse, estos frisos recibían motivos de follajería, frutas, cornucopias, aves y animales, los cuales podrían haberse extendido al total de la iglesia.

Por otra parte, Teresa Gisbert releva como ejemplos más tempranos de pintura mural en Cuzco los frisos de San Jerónimo Colquepata y las decoraciones de la Iglesia de Oropesa, ambas en Quispicanchis. “Estos dos ejemplos –avanza Gisbert– son datables hacia 1570, cuando Toledo instaura las reducciones, pero responden al arte que fue el predominante antes de él.”¹³⁹ En ambos casos los motivos vegetales y otros grutescos fueron parte de sendos programas decorativos.

Este tipo de decoración mural, principalmente vegetal, continuó estando muy presente durante todo el periodo colonial (claro está con agregados y substituciones). Una prueba de ello es el reproche que hacía ya en el siglo XVIII el Obispo de la ciudad de La Paz Francisco Gregorio Campos quien renegaba de la presencia de cintas, cornucopias, animales y aves en los muros

¹³⁷ Briones, Luis , Espinoza, Gustavo, Chacama, Juan y Andrade, Juan, Catastro evaluación y estudio de la pintura mural en el área centro sur andina, Arica, Organización de Estados Americano, Universidad de Tarapacá, 1992: 200.

¹³⁸ Teresa Gisbert, “La pintura mural andina”, *Colonial Latin American Review*, 1, 1-2, 1992, 109-145: 113.

¹³⁹ *Idem*.

de las iglesias andinas, haciendo que ellas se parecieran más a salones de baile que templos sacros.¹⁴⁰

Si creemos en el contenido de la ordenanza de Toledo, que ya hemos mencionado anteriormente, las aves, animales y otros motivos de la naturaleza poblaron los muros de las iglesias andinas tempranas,¹⁴¹ las mismas que pudo haber observado Garcilaso de Vega. En la descripción de la decoración mural que realiza Garcilaso de los palacios y Templo del Sol se aprecia por momentos contactos entre los universos decorativos prehispánico y colonial, más que nada en los motivos vegetales que cubrían los muros. Dice el Inca al respecto:

[...] pusieron muchas figuras de hombres y mujeres, y de aves del aire, y del agua, y de animales bravos como tygres, ossos, leones, zorras, perros, y gatos cervales, venados, huanacus, y vicuñas, y de las ovejas domésticas todo de oro y plata vaziado al natural en su figura y tamaño, y los ponian en las paredes en los vazíos, y concavidades que iendo labrando las dexavan para aquel efecto. Pedro de Cieça capít. 44 lo díze largamente. Contrazían yervas y plantas de las que nacen por los muros, y las ponian por las paredes, que parecía averse nacido en ellas. Sembravan las paredes de lagartijas, y mariposas, ratones, y culebras grandes, y chicas que parecían andar subiendo y bajando por ellas.¹⁴²

Para Garcilaso los templos incaicos lucirían como espacios frondosos de caprichosa follajería que parecía salir de los muros, un escenario que se completaría con la representación de diversos animales y aves. No es difícil, por lo tanto, establecer similitudes entre los motivos vegetales que decoraron muchas iglesias coloniales de aquellas que lucían los interiores de los palacios, y, principalmente el interior del Templo de Sol.

¹⁴⁰ Citado por Gauvin Bailey, *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2010: 304.

¹⁴¹ Véase Nota 7.

¹⁴² *Comentarios*, L. VI, Cap. I.

En su libro *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* (1723), Bernard Picard (1673-1733) intentó reproducir imaginativamente el interior del Templo del Sol. Picard no esconde el modelo literario que utilizó casi exclusivamente, y declara: “Si l’on croit Garcilasso de la Vega, les péruviens [...] adoroient une multitude inconcevable de dieux & de génies. [...] Ils adoroient des herbes, des plantes, des fleurs, des arbres, des montagnes, des cavernes, & une foule d’autres objets beaucoup plus méprisables encore”¹⁴³ Es a su vez la descripción proporcionada por Garcilaso lo que permitió a Picard imaginar el interior del Coricancha como un espacio de animada foresta con diversos animales en las hornacinas del Templo, siguiendo el modelo “enciclopedista” y referencial de Garcilaso, de forma que se pueda individualizar así las especies naturales representadas en el grabado (fig. 1.5).¹⁴⁴

El grabado de Picard nos muestra como las descripciones de Garcilaso tenían una contraparte imaginativa. Al igual que Picard los artistas andinos podían reconstruir las imágenes de un pasado que se articulaban a través del discurso textual. En otras palabras el texto de Garcilaso ofrece a los andinos la posibilidad de poseer una memoria artística, inclusive si ésta se apropia de formas “extranjerezantes” para su existencia.

Justamente, la complejidad del relato de Garcilaso reside en el hecho de ser a su vez constructor histórico y constructor cultural, es decir construye la tradición artística andina

¹⁴³ Bernard Picard, *Cérémonies et coutumes religieuses de Tous les peuples du monde*, Tome II, Amsterdam: J.F. Bernard, 1723, pp.1-2.

¹⁴⁴ De esta manera se distinguen las representaciones de un león, un mono, un oso, y especies vegetales. Sin embargo, algunas de ellas estaban principalmente relacionadas con el trópico, o simplemente se trataba de especies exóticas, es decir priorizó la imagen estereotipada de América, y que, muy probablemente, Picard tomó de algunas de las ilustraciones del libro de Andrée Thevet, *Les singularitez de la France Antarctique* (1558). Notamos, por ejemplo, la reproducción de uno de los árboles que Thevet ubicaba en una de las islas próximas a Cabo Verde. El francés, al no tener mayor información decidió llamarlo “arbre estrange [...] lequél porte feuilles semblables à celles de noz figuiers, le fruit est long de deux pieds ou enuiron, & gros en proportion, approchant des grosses & longues coucourdes de l’isle de Cypre.” Andrée Thevet *Les singularitez de la France Antarctique, autrement nommée Amerique: & de plusieurs Terres & Isles decouuertes de nostre temps*, Paris: Chez les heritiers de Maurice de la Porte au Clos Bruneau, 1558: 19.

sobre bases mixtas. Vale la pena, entonces, preguntarnos cuánto de las muchas decoraciones murales de las iglesias andinas del siglo XVII y hasta XVIII mantuvieron lazos con el modelo decorativo del Coricancha de Garcilaso de la Vega, o, mejor dicho, y así evitar comparaciones engorrosas, hasta qué punto estas decoraciones coloniales recogen o son continuadoras de dichas tradiciones artísticas.

1.3 Las decoraciones coloniales tempranas. El Coricancha y la Iglesia, símbolos de centralidad espiritual.

Tomemos como ejemplo dos iglesias orureñas que presentaban en su interior frondosas forestas de árboles fruteros que decoraban todo lo largo de la nave, un tipo de decoración que en principio guardó mucha similitud con las descripciones de Garcilaso del interior del Coricancha. Nos referimos a las iglesias agustinas de Rosaspata y Copacabana de Andamarca, iglesias que, desde un punto de vista decorativo, guardan lazos con el modelo que se utilizó en muchas iglesias altoplanísticas. (fig. 1.7)¹⁴⁵

El notable contraste entre el árido paisaje orureño con los interiores de exuberante vegetación que lucieron estas iglesias altoplanísticas llamó la atención de la historiografía que intentó responder a ello desde los conceptos de nostalgia y felicidad que el hombre del Altiplano experimentó hacia la floresta del Antisuyo (selva oriental). Por ejemplo los autores Luis Briones, Gustavo Espinoza, Juan Chacama y Juan Andrade entendieron que la floresta que decora la iglesia de Copacabana “nos confirma la añoranza por la naturaleza fértil, en el hostil

¹⁴⁵ Gisbert, Teresa, *El Paraíso de los pájaros parlantes, La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz: Plural Editores, 1999: 167.

altiplano”.¹⁴⁶ Por su parte Teresa Gisbert, haciendo una comparación entre los motivos florales y animales de los queros (como evocación del Antisuyo) y la tendencia de la pintura andina a la representación de espacios de exuberantes florestas pobladas de aves coloridas, decía al respecto: “Las similitudes entre ambas pinturas es poco explicable si omitimos el factor indígena, que relaciona el concepto de felicidad con la imagen del Paraíso.” Y en consecuencia del Anti.¹⁴⁷

En general estamos de acuerdo sobre estas primeras observaciones que realizan los autores citados, aunque mantenemos nuestras dudas si la cuestión de la “nostalgia por el trópico”¹⁴⁸ o la relación entre felicidad y Antisuyo puede ser de alguna forma determinante en la elección de los programas decorativos. Luego nos ocuparemos más en detalle sobre estas cuestiones.

En muchos pasajes de este capítulo hemos evocado el contacto que existe entre espacio de representación y espacio real en el mundo andino, por lo cual creemos, en efecto, que las

¹⁴⁶ Luis Briones, Gustavo Espinoza, Juan Chacama y Juan Andrade, Catastro evaluación y estudio de la pintura mural en el área centro sur andina, Arica: Organización de Estados Americano, Universidad de Tarapacá, 1992: 132.

¹⁴⁷ Teresa Gisbert, *El Paraíso*: 151. Es clara la relación que intenta establecer Teresa Gisbert entre la representación del Paraíso y el Antisuyo por medio a la confrontación de las pinturas coloniales y los queros, principalmente aquellos que lucían elementos que aludían al oriente peruano. Sin embargo no alcanzamos a comprender que es lo que supone esta historiadora a través de la noción de “factor indígena”. No entendemos por otra parte si la cita posterior que hace Gisbert de Escalante y Valderrama, de nuevo en sintonía con la noción de felicidad/espesura tropical, debe comprenderse como una muestra de este “factor indígena”. Gisbert dirá: “Así, en el pueblo de Tuti (Arequipa, Perú), en el relato oral recogido por Escalante y Valderrama (del mundo de arriba y del mundo de abajo), se dice: ‘En ese mundo (de arriba) hay flores, pero allá no hay las flores de este mundo. Dice que son unas hermosas flores’ y añade: ‘el pueblo de arriba no tiene fin. Desde el rato que llegas empiezas a caminar... El camino sigue avanzando, a los lados del camino, las flores siguen extendiéndose...’” No está de más decir que este relato recogido por Carmen Escalante y Ricardo Valderrama luce inequívocamente el paso evangelizador en los Andes.

¹⁴⁸ La idea de nostalgia por los paisajes fértiles que sostienen algunos historiadores puede estar influenciada por lo que entendemos como la “nostalgia por el Paraíso perdido” que experimentó el hombre del renacimiento, es decir la nostalgia por esa edad de oro de la humanidad a la que no se volvería jamás. Véase por ejemplo el capítulo “Nostalgie” en Delumeau, Jean, *Une histoire du Paradis, Le jardin des délices*, Paris: Fayard, 1992. Por supuesto, tal comparación significaría adentrarnos en un terreno de significados de mayor complejidad.

representaciones murales de estas iglesias del Altiplano se activaban a partir de su confrontación con el espacio exterior de la iglesia. Sin embargo, esta relación puede haber sido utilizada como herramienta misionera de evangelización, de forma que simbolizara el poder transformador del verbo y de la iglesia. En sus profecías de la venida de Jesucristo, Isaías utiliza el desierto y el vergel como metáfora escatológica: “En los cabezcos altos abriré ríos, y fuentes en la mitad de los llanos; tornaré el desierto en estanques de aguas; y en manaderos de aguas la tierra seca. Daré en el desierto cedros, espinos, arrayanes, y olivas; pondré en la soledad hayas, olmos, y álamos juntamente; para que vean y conozcan, y adviertan y entiendan todos, que la mano del Señor hace esto.”¹⁴⁹ Más adelante, mientras Dios Padre “consuela a Sión”, Isaías dirá “[...] tornaré su desierto como Paraíso, y su soledad como huerto de Jehová.”¹⁵⁰ La iglesia como Paraíso en el desierto se mostraba como puerta para transitar la palabra verdadera.

La asociación del desierto como estado pecaminoso y el vergel como modelo de buen cristiano se observa en el *Despertador Christiano* (1674) de Joseph de Barcia y Zambrana cuando afirma que “[...] si Adam nos sacó del Paraíso al desierto con su desobediencia: Jesuchristo con su obediencia sale a bolvernos del desierto al Paraiso.”¹⁵¹ Estas iglesias fueron concebidas como imágenes del Paraíso y puerta de entrada a la Jerusalén Celeste, “donde se restablecerá el orden destruido por el pecado de Adán.”¹⁵²

¹⁴⁹ Is. 41:18-20.

¹⁵⁰ Is. 51: 3.

¹⁵¹ Barcia y Zambrana, Joseph de, “Sermón décimo tercio del Domingo primero, de las Tentaciones, y primero de este dia. En la Iglesia del Sacro Monte de Granada año de 1674”, *El Despertador Christiano Quadragessimal. De sermones Doctrinales para todos los dias de la Quaresma (...)*, Cadiz: Imprenta de Christoval de Requena: 142.

¹⁵² Sebastián, Santiago, “Iconografía del claustro barroco en Portugal, España e Iberoamérica”, *Tiempos de América*, 12, 2005, 29-39: 31.

El contraste entre exterior árido y desértico del Altiplano (*locus horridus*) con las florestas y vergeles frutales del interior de las iglesias (*locus amoenus*) servía como herramienta para la construcción de mensajes moralizantes. Recordemos finalmente lo dicho por San Efrén (307-373) en su visión del Paraíso, (el Edén es) “amable para los que están dentro / pero hostil para los de fuera”.¹⁵³

No hay dudas, sin embargo, que las decoraciones murales de estas iglesias del Altiplano guardaron estrecha relación con el tema del Paraíso celeste y de la Iglesia como representación de la Jerusalén Celeste. En diversos estudios, Santiago Sebastián había llamado la atención sobre la tradición medieval que unía el claustro conventual con la imagen del Paraíso celestial y esta correspondencia alcanzaría a la iglesia en su totalidad, “ya que el simbolismo tradicional considera como microcosmos no solo el templo, sino también cada uno de los conjuntos donde se efectúan misterios semejantes”.¹⁵⁴ La transmutación entre la Iglesia terrenal o militante y la Jerusalén Celeste es, en efecto, una idea muy conocida desde los comienzos del cristianismo. Por ejemplo, San Ambrosio dividía la Jerusalén Terrestre de la Jerusalén Celeste a partir de un juego de analogías y oposiciones, mientras la primera, representaba la tierra oprimida, y era pensada en tanto que Sinagoga (*plebis iudaicae ecclesiae*), la Jerusalén Celeste, en tanto que iglesia católica, representaba la libertad cristiana.¹⁵⁵ En este sentido, en el comentario al salmo 118, San Ambrosio dirá: “¡Ah! ¡Si

¹⁵³ San Efrén, *De Paradiso*, Himno II, Traducción y notas Francisco Javier Martínez Fernández, Edición digital, www.sanfren.es.

¹⁵⁴ Sebastián, Santiago, *Iconografía*: 30.

¹⁵⁵ Lamirande, Émilien, “Le thème de la Jérusalem Celeste chez saint Ambroise”, *Revue d'études augustinienes*, 29, 3-4, 1983: 209-232. Según Lamirande “Ambroise reprend à son compte la comparaison de saint Paul (Ga 4, 21-26) entre Jérusalem d'en-bas, soumise à la servitude et symbolisée par Agar, et la Jérusalem d'en-haut, la mère des chrétiens, symbolisée par Sara, la femme libre”. *Ibidem*: 212.

podría expulsar de la ciudad de Dios el artesano de la inequidad! La ciudad de Dios es la Iglesia. La Iglesia es el cuerpo de Cristo.”¹⁵⁶

Asimismo la tradición judaica situaba dentro de la ciudad fortificada el jardín de las delicias,¹⁵⁷ Paraíso celestial que esperaba a los bienaventurados. Desde aquí la Iglesia asumía también el rol de imagen del Paraíso. Esto resulta claro en *De Paradiso* de San Efrén cuando se anuncia que:

En la distribución del arca
Dios había trazado un símbolo
de la del Jardín de la vida.
Y también en el monte Sinaí
nos ha pintado un esbozo
de las formas del Paraíso, con sus diversos órdenes.
Bien dispuesto, hermosísimo, deseable en todo:
en su altura, en su belleza,
en sus aromas, en su variedad.
¡Puerto de todas las riquezas,
en que la Iglesia está representada!¹⁵⁸

Y en el Himno VI dirá:

*Dios plantó el Jardín precioso,
y ha edificado la Iglesia sin mancha.*

¹⁵⁶ En: Lamirande, *Ibidem*: 214.

¹⁵⁷ Delumeau, Jean, *Une histoire du Paradis. Que reste-t-il du paradis?*, Paris: Fayard: 108.

¹⁵⁸ San Efrén, *De Paradiso*, II. En una de sus notas, Javier Martínez opina al respecto de esta relación entre Paraíso e Iglesia lo siguiente “El Paraíso está tipológicamente relacionado con la Iglesia. Así se iluminan las estrofas últimas, centradas en la idea de la disposición ordenada del Paraíso. De todos modos, la expresión es un tanto sorprendente: uno esperaría más bien oír que el orden de la Iglesia representa, como en esbozo, el orden final del Paraíso. Quizás Efrén se limita a afirmar una relación entre el Paraíso y la Iglesia, sin pronunciarse realmente sobre quién es figura de quién.” (Martínez, Javier: Nota 29).

En el árbol de la ciencia
colocó el mandamiento.
Con él quería dar alegría, pero no se gozaron;
hizo advertencias, pero no temieron.
*En la Iglesia ha plantado
al Verbo,*
que alegra con sus promesas
e infunde temor con sus avisos.
El que le desprecia, perece;
el que le presta atención, vive.¹⁵⁹

A la pregunta que se hacía Teresa Gisbert sobre la causa que llevó a decorar las iglesias del altiplano de esta manera,¹⁶⁰ la historiadora boliviana encontraba a su vez respuesta en los estudios de Santiago Sebastián¹⁶¹ diciendo: “creemos que este tipo de pintura trata de dar una imagen del Paraíso. Santiago Sebastián nos dice: ‘interesa destacar que la Iglesia de piedra, como cuerpo místico de Cristo, es el Paraíso o está concebida como imagen del Paraíso’. Se trata de una concepción medieval [...]”.¹⁶²

Si bien las motivaciones en la decoración de las iglesias andinas respondieron a principios de mayor complejidad, no parece haber dudas que las tipologías medievales del Paraíso tuvieron gran efecto. Probablemente, las continuidades iconográficas y formales entre arte incaico y

¹⁵⁹ San Efrén, *Ibidem*, VI.

¹⁶⁰ Gisbert sostiene que si bien no todas las iglesias del Altiplano lucen florestas como Rosapata y Copacabana, los motivos florales, frutos y aves están presentes en la mayoría de ellas. Gisbert, *El Paraíso*: 167. Agregamos que este fenómeno debe ser extendido a otras zonas del Virreinato en donde los motivos vegetales, florales y frutales, más o menos estilizados, son frecuentes. Por ejemplo: Andahuaylillas, Huaró, Oropesa, San Pedro de Juli, la capilla de San Ignacio en Arequipa, y un extenso etc.

¹⁶¹ Santiago Sebastián nos dice que la idea de la Iglesia como imagen del Paraíso aparece por primera vez en Hipólito (principios del siglo III) “en su comentario a Daniel, donde nos habla del Paraíso terrestre como imagen de la Iglesia, así el Edén era un jardín espiritual de Dios plantado por Cristo; los árboles de este jardín fueron los patriarcas, los profetas, los apóstoles, los mártires, las vírgenes, etc., que florecen en medio de la Iglesia.” Sebastián, *Iconografía*: 33.

¹⁶² Gisbert, *El Paraíso*: 167.

arte virreinal, que se desprenden de las descripciones de Garcilaso del jardín de Coricancha, del jardín de las casas reales o del interior del Templo del Sol, establecían sus bases más sólidas a través de la evocación de la Jerusalén Celeste y el Paraíso, un punto con el cual, una vez más, el arte incaico demostraba el carácter profético del Incanato.

La posición central que ocupó el Cuzco en la geopolítica imperial del Inca y el Coricancha como elemento neurálgico de la geografía religiosa andina, facilitó la asociación entre Templo del Sol y Templo de Jerusalén a través de la idea del axis mundo. Esta concepción del Coricancha se daba, primero, por ser centro de donde se dividía el Tahuantinsuyo en los cuatro suyos (Chinchasuyo, Contisuyo, Collasuyo y Antisuyo), segundo por su posición central al cual convergían una serie de *ceques* que conformaban un sistema religioso de interrelación de adoratorios y huacas.¹⁶³ En su *Historia del Nuevo Mundo* (1650) el jesuita Bernabé Cobo notaba que “del templo del Sol salían, como de centro, ciertas líneas que los indios llaman Ceques y hacíanse cuatro conforme a los cuatro caminos reales que salían del Cuzco; y en cada uno de aquellos ceques estaban por su orden las guacas y adoratorios [...]”.¹⁶⁴

Las asociaciones que hace Garcilaso entre Cuzco, Nueva Roma, Jerusalén y Paraíso Celestial fueron tan fluidas como elocuentes. En diferentes trabajos Carmen Bernand notó el sentido profético con el que Garcilaso dotó a los Incas, comparando incluso a Manco Capac con Moisés. Según Bernand, “tal construcción intelectual revela la conformidad con las leyes inalterables de la geografía cósmica y permite identificar al Cuzco con Jerusalén, nunca nombrada pero presente en filigrana bajo las alegorías y las sugerencias.”¹⁶⁵

¹⁶³ Para el estudio del sistema de ceques véase: Zuidema, Tom, *The ceque system of Cuzco: the social organization of the capital of the Inca*, Leyden: 1962; Brian S. Bauer, *The sacred landscape of the Inca: the Cusco ceque system*, University of Texas Press, 1998.

¹⁶⁴ Cobo, *op. cit.*, L. XIII Cap. XIII.

¹⁶⁵ Bernand, Carmen, “El Inca platónico y el africano ilustrado. Garcilaso de la Vega, Ouladah Equiano y la Tierra Prometida”, *Revista Co-herencia*, 6, 11, 2009, 73-86: 81.

Estas sugerencias se revelan en muchos pasajes de los *Comentarios Reales*. Por ejemplo dirá a propósito del Cuzco: “aquel hermoso valle de Cozco, tiene el sitio llano, cercado por todas partes de tierras altas con quatro arroyos de agua, aunque pequeños, que riegan todo el valle, y que en medio del auia una hermosissima fuente de agua salobre para hazer sal, y que la tierra era fertil y el ayre sano [...]”¹⁶⁶ No resulta difícil entender que Garcilaso realiza una tipificación del Cuzco como Paraíso, con su fuente central y los cuatro ríos que regarían la tierra, dotando a la ciudad imperial de un “ayre sano”. En cuanto a su población, al igual que el Templo de Jerusalén que reunía las doce Tribus de Israel, el Cusco acogía las poblaciones de los cuatro suyos. Así lo indica Garcilaso en el capítulo IX que llevaba el sugerente título de “La ciudad contenia la descripcion de todo el imperio”. Ya en el Coricancha, además de describir el jardín como espacio que contuviera toda la naturaleza del reino, es decir como microcosmos o imagen del jardín cerrado, Garcilaso agregaba algunas informaciones que refuerzan esta idea del Coricancha como Templo y jardín celestial. De esta manera dirá a propósito de sus fuentes: “Bolviendo al ornato del templo, tenia dentro dela casa cinco fuentes de agua, que yva a ella de diversas partes, tenían los caños de oro, los pilares unos eran de piedra, y otros de oro, y otros de plata [...]”¹⁶⁷

¹⁶⁶ *Comentarios*, L. VII, Cap. XIII.

¹⁶⁷ Garcilaso, *Comentarios*, L. III, Cap. XXIII. En la mención de las cinco fuentes, Garcilaso sigue como modelo al jardín conventual. Por ejemplo, y aun puede apreciarse, este es el caso del claustro del Convento franciscano de Lima. El franciscano Rodríguez Guillén dijo sobre ello: “Cinco fuentes le franquean para su regadio abundantísimo el cristal.” Rodríguez Guillén, Pedro, *El sol, y año feliz del Peru San Francisco Solano, apostol, y patron universal de dicho reyno ... glorificado, adorado y festejado en su Templo, y Convento Maximo de Jesús ... en ocasion que regocijada la serafica familia celebró con demostraciones festivas la deseada canonizacion*. Madrid: Impr. de la Causa de la V.M. de Agreda, 1735: 129. Además de ello notamos que en la descripción de Rodríguez Guillén se dan otras similitudes entre la concepción del claustro y los jardines reales y del Coricancha. En especial en la decoración vegetal, los frutos y la disposición de toda clase de animales autóctonos. “Los enrejados vestian ropages, que formando laberintos de flores, con lo entretexido de las ramas, se hazian mas deleytosos con los matices de sus naturales flores, y la multitud de sonòros paxaros en presiosas jaulas. Fingieronse arboles frutales, cargados de naturales frutas del País; porque no quedasse solo en esfera de jardín, y corriesse plaza de Paraiso. [...] La gran copia de animales, asi volátiles, como

Muy probablemente el objetivo de Garcilaso no fue el de situar el Paraíso perdido en el Perú, lo que sí motivó, por ejemplo, a Antonio de León Pinelo, sino que Garcilaso pareciera perseguir más bien fines proféticos y escatológicos, incluyendo la historia del Perú dentro de preceptos milenaristas y joaquinitas. La posible referencia a las tres edades joaquinitas las encontraríamos muy sutilmente en la descripción del jardín, más precisamente donde Garcilaso habla sobre las frutas representadas en el vergel del Inca: “[A] cuya semejanza contrahacían de oro y plata muchos árboles y otras matas menores al natural, con sus hojas, flores y frutas; *unas que empezaban a brotar, otras a medio sazonar, otras del todo perfeccionadas en su tamaño.*” (énfasis nuestro). Los tres estados de las frutas, desde su germinación a su perfección, corresponderían a las tres edades históricas que atravesaría la humanidad y que hacía alusión Joaquín de Fiore (la edad del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo).¹⁶⁸

quadrupedos, demás de hermosearle, le hacían plausible, por la variedad de loros habladores, Papagayos vistosos, monos traviosos en maromas, Venados, Gamas, Corderos, Ossos, [...]”. *Ibidem*: 130. La similitud entre estas dos descripciones no se explica a través de continuidades e influencias decorativas, sino más bien por el simple hecho de que los dos conjuntos fueron inspirados por los mismos principios teológicos, basados en la tradición medieval de concebir la iglesia y el claustro como imagen del Paraíso.

¹⁶⁸ Es necesario señalar la reticencia de Ana de Zaballa para considerar la influencia del Joaquinismo en América. Esta autora incluso supone una mala utilización de términos teológicos y comprensión del milenarismo de parte de la historiografía. Según Zaballa “La posible influencia de Joaquín de Fiore en América a lo largo de la época colonial ha sido un tema ‘estrella’ que sigue triunfando en la historiografía actual. Es ya suficientemente conocida la evolución de esta hipótesis en la americanística: cómo llegó a este campo de investigación de la mano de Marcel Bataillon y José Antonio Maravall y cómo fue ampliamente difundida, primero por John L. Phelan en los años setenta y en la década de los 80 por George Baudot. Estos autores consideraron que las ambiciones misioneras, los deseos de reforma, que ya habían cuajado en la península y que se querían implantar en el Nuevo Mundo, estaban provocados por la creencia en la llegada de la tercera edad joaquinista, y por los proyectos de una teocracia que sustituiría al poder establecido [...]”. Zaballa, Ana de, “Joaquín de Fiore y el mesianismo en el Mundo andino (siglos XVI y XVII), en Rodríguez, Pedro et al. (eds), *El Espíritu Santo y la Iglesia: XIX Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*, Navarra: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1999, 111-119; 111.

Más allá de esto, el jardín del Coricancha de Garcilaso se entroncaba, tanto con las descripciones bíblicas del Templo de Salomón (Reyes 6.29-30) en donde aparecían los jardines de árboles y flores de oro, como con algunos textos medievales que describían el Paraíso celeste como un espacio en donde convivía la naturaleza con elementos artificiosos de oro y plata.¹⁶⁹

Es comprensible su éxito, porque se trata de una hipótesis muy sugerente, pero se está demostrando falta de fundamento: después de varios trabajos de investigación sobre este tema, en colaboración con Josep-Ignasi Saranyana, no hemos encontrado joaquinismo teológico en la Nueva España.” Por otro lado Zaballa supone, adhiriendo al pensamiento de Urbano, que las tres edades joaquinitas que se le puedan atribuir a la concepción de la historia andina tanto en Garcilaso como en Guamán Poma no serían más que una deformación de la idea andina del Mundo por una suerte de salvacionismo evangélico (a decir verdad Zaballa explica el caso de Guamán Poma pero no así el de Garcilaso quien como bien sabemos realiza una división tripartita en la construcción de su Historia). Por otra parte, Zaballa se vale en relatos andinos en donde se divide la historia en tres edades: “Dios Yaya o Padre, de Dios Churi o Hijo y la de Dios Espíritu Santo.” *Ibidem*: 115. A pesar de reconocer en esta división la clara presencia de las edades joaquinitas, Zaballa nota que la edad del Espíritu Santo es concebida por los andinos como el fin de los tiempos (todos moriremos, seremos examinados e iremos a la Gloria) y no como principio escatológico o milenarista. Zaballa, Ana de, “Joaquín de Fiore y el mesianismo en el Mundo andino (siglos XVI y XVII), en Rodríguez, Pedro et al. (eds), *El Espíritu Santo y la Iglesia: XIX Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*, Navarra: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1999: 111-119; Ver también: Zaballa, Ana de, Saranyana, Josep-Ignasi, “La discusión sobre el joaquinismo novohispano en el siglo XVI en la historiografía reciente”, *Quinto centenario*, 16, 1990: 173-189.

Por el contrario, Ramón Mujica Pinilla se lanza en otra dirección al sugerir que “[a]ún no se ha estudiado a fondo [en posible referencia a lo que Zaballa y Saranyana consideraban un abuso de la historiografía por la forma en que se ha abordado el joaquinismo en América] las ramificaciones proféticas y las repercusiones conceptuales a las que dieron lugar las obras auténticas de Joaquín de Fiore en los cronistas y predicadores del Nuevo Mundo. Pero no por ello el pensamiento Joaquinita –es decir, su interpretación de la historia difundida a través de sus comentaristas y seguidores– dejó de tener un profundo impacto.” Mujica Pinilla, Ramón, “El arte y los sermones”, en: Mujica Pinilla, Ramón *et al. El Barroco Peruano*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2002: 221. Coincidimos con Mujica que el Joaquinismo pudo haber dejado huellas en su paso por el Nuevo Mundo (aunque estas luego hayan tomado estructuras salvacionistas).

¹⁶⁹ Este es el caso de la descripción del jardín celestial del poeta franciscano del siglo XIII Giacommino da Verona quien en su *De Ierusalemme Celeste* dirá:

Le aque e le fontane ke còr per la cità
plu è belle d’arçent e ke n’è or colà;
per fermo l’abia: quelor ke ne bevrà
çamai no à morir, né seo plui no avrà.
Ancora: per meço un bel flumo ge còr,
lo qual è circundao de molto gran verdor,
d’albori e de çigi e d’altre belle flor,
de rose e de viòle, ke rendo grandò odor.

El interés de Garcilaso hacia la Jerusalén Celeste queda en evidencia en el encargo que hizo presumiblemente al pintor Melchor de los Reyes,¹⁷⁰ para la realización de un lienzo con una representación de Jerusalén para el adorno de su capilla fúnebre de la Catedral de Córdoba. Ello llevó a Bernand a sugerir que Garcilaso buscó entroncar a la ciudad de Córdoba, motivado por las ideas proféticas del racionero de la Catedral Pablo de Céspedes, el Coricancha, y el templo de Salomón.¹⁷¹

Consideramos que, a través de los *Comentarios Reales*, un trinomio similar podría haber existido en el imaginario colonial andino, esta vez formado por La Jerusalén Celeste, el Coricancha y la Iglesia en su conjunto, esta última como prefiguración del Paraíso Celestial. La sustitución de los templos del incario por los templos católicos no debió significar una ruptura tajante y la disolución completa de la memoria de estos edificios y el sistema

*Clare è le soe unde plui de lo sol lucento,
menando margarite ed or fin ed arçento,
e prëe precïose sempromai tuto 'l tempo,
someiente a stelle k'è poste èl fermamento.
De le quale çascauna si à tanta vertù
k'ele fa retornar l'omo veclo en çoventù,
e l'omo k'è mil' agni èl monumento çasù
a lo so tocamento vivo e san leva su.
Ancora: li fruiti de li albori e de li prai
li quali da pe' del flumo per la riva è plantai,
a lo so gustamento se sana li amalai;
e plu è dulçi ke mel né altra consa mai.
D'oro e d'arïento è le foie e li fusti
de li albori ke porta quisti si dulçi fruiti,
florisçando en l'ano doxo vexende tuti,
né mai no perdo foia né no diventa suçì
(énfasis nuestro)*

Verona, Giacomino da, *De Gierusalemme celeste e la Babilonia Infernale*, Edición de Emilio Barana, Verona: La Tipografica veronese, 1921. Una versión más reducida y traducida al francés de este pasaje fue publicada por Jean Dulmeau, *Que reste-t-il*: 108-109.

¹⁷⁰ Fue Aurelio Miró Quesada quien propuso a de los Reyes como el autor de este lienzo, señalando que se habría pagado por dicho trabajo la suma de 6000 maravedíes. *El Inca Garcilaso*. Lima: Sucesión Aurelio Miró Quesada Sosa, 2002: 357.

¹⁷¹ Bernand, **Carmen**, “Hebreos, romanos, moros e Incas: Garcilaso de la Vega y la arqueología andaluza”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Publicación digital, Debates, 2011, s/p.

adulatorio del incario. No olvidemos por otra parte que el Coricancha siguió teniendo gran importancia para la nobleza local y los miembros de las panacas reales (descendientes de la dinastía incaica) durante la colonia. Por ejemplo, María del Carmen Rubio dio a conocer una serie de documentos que revelan que el Coricancha, ahora Convento de Santo Domingo, siguió siendo considerado emblemático, al menos, en tanto que panteón real. Uno de esos documentos se trata de la probanza que mandó realizar el prior general del Convento de Santo Domingo con la intención que se declarase Convento Real, por encontrarse allí enterrados los cuerpos de Tupac Amaru (?-1572), Sayri Tupac (último Sapa Inca reconocido por la corona, c.1535-1561) y su esposa Cusi Huar cay (c.1531-c.1586).¹⁷² De la misma forma María del Carmen Rubio señala que Beatriz Clara Coya (c.1558-1600) (hija de Cusi Huar cay y Sayri Tupac y como bien sabemos esposa de Martín de Loyola) había adquirido una bóveda en el

¹⁷² Probanza. “La Real Justicia de la Ciudad del Cuzco. Ante Juan Flores de Bastidas, Escribano Público del Número de ella a pedimento del M. R. P. Fray Miguel de la Torre, del orden de nuestro Padre Santo Domingo, su Prior del Real Convento de Predicadores della”, en Rubio, María del Carmen, “Buscando a un inca: La cripta de Topa Amaro”, *Anales del Museo de América*, 13, 2005, 74-104: 95-102.

“Fray Miguel de la Torre, Superior del Convento de Predicadores de esta ciudad del Cuzco, por lo que toca a mi convento, paresco ante Vuesa Merced y digo que en el dicho convento están enterrados Don. Diego Sayretopa Inga y D^a María Cusigar cay Coya su legítima mujer y Don. Fhelipe Topa Amaro Inga, a quien mandó cortar la cabeza el Señor Don Francisco de Toledo, Virrey que fue de estos reinos, los cuales fueron hijos y herederos de Manco Inga, último Señor que fue de esta tierra y provincias del Piru. Los cuales no dejaron capellanía ni memoria ninguna para que se les dijese misas, ni hiciesen bien por sus almas; por cuya causa, movidos de piedad y por respeto que les tenían como señores suyos los Ingas principales que eran descendientes de casa y familia, el tiempo que vivieron les mandaban decir misas. Y éstos en el discurso del tiempo se han muerto, con que han faltado estos sufragios, y aunque han quedado algunos, son hoy tan pobres que no tienen con qué sustentarse; y porque personas de la sangre real de Mango Inga no queden sin los sufragios que es justo se les hagan. Y Su Majestad el Rey, nuestro Señor, enterado de lo referido se mueva a mandar se les funde una capellanía en el dicho convento para que los religiosos de él digan las misas librando su limosna en las Cajas Reales de esta ciudad a donde fuere servido, cosa digna de su grandeza católica y piadoso celo. Conviene hacer información de lo referido para presentarlo en el Real Consejo de Indias y para juntamente se le dé al dicho Convento título de Convento Real.”

Ciertamente, no podemos creer al padre Miguel de la Torre cuando asegura en la probanza que los andinos habían olvidado a sus antiguos monarcas sin rendirle ningún tipo de culto. Esto es una estrategia de parte del fraile dominico para lograr su cometido (el título de Convento Real, y la fundación de una capellanía para estos Incas) sin que una revalorización del pasado incaico fuera un riesgo para el sistema colonial.

Convento de Santo Domingo “por juro de heredad”, y en su testamento redactado en Lima pedía ser enterrada en esta capilla.¹⁷³

Si los andinos representaron animales y aves al interior de la iglesias como sostuvo Francisco de Toledo, esto debió responder a una tradición local asociada a la decoración de los espacios sagrados y los Templos, una tradición que encontró en Garcilaso su propia recreación cultural. El ímpetu que muestra Garcilaso por dotar al arte andino con valores y propiedades hermenéuticas comparables a los cánones artísticos europeos provocó que una forma de tradición artística incaica pudiera pervivir por ejemplo en las decoraciones murales de las iglesias coloniales, y estas supervivencias no se manifestaron necesariamente por una transferencia directa de motivos iconográficos determinados, sino por un sistema de signos culturales. En otra oportunidad Garcilaso entendía que era necesario cuidar de sus “antiguallas”, y despotricó contra el “descuido”, viendo que la pintura de los dos cóndores se perdía sin remedio. Probablemente Garcilaso entendió que la mejor manera de que perduren sus “antiguallas” era propinando construcciones culturales que aseguren un principio de continuidad.

Estas decoraciones murales son muchas veces emparentadas a los gustos indígenas pero sin entender suficientemente el porqué, ya que estos programas decorativos se explican cómodamente desde el pensamiento y la tradición artística de Occidente. En este capítulo

¹⁷³ “Escritura otorgada el 16 de agosto de 1592 ante Antonio Sánchez, Escribano, Genealogía de la casa y familia de D. Diego Felipe de Betancur y Tupac Amaru Hurtado de Arbieta” en Rubio, María del Carmen, *Buscando*: 102. “Público del Cuzco, por el Reverendo Padre Provincial, Prior y religiosos del Real Convento de Santo Domingo de dicha ciudad, a favor de D^a Beatriz Clara Coya Sayritupac, mujer legítima de D. Martín García de Loyola, por la que les vendieron a todos sus sucesores, por juro de heredad, perpetuamente el patronato y bóveda de la Capilla Mayor de la iglesia de dicho convento, por haberla fabricado a su costa sobre los cimientos del Templo del Sol, que tenían los antiguos Ingas, bajo de las condiciones que se refieren y por haber cedido al Convento una hacienda con su huerta, molino y obraje en el valle de Yucay.”

hemos intentado mostrar cómo en el período de transición se creó una tradición artística andina-colonial en donde la naturaleza se manifestó como uno de sus componentes más importantes para la creación de discursos culturales acordes a los tiempos coloniales.

Capítulo 2: La pintura del paisaje en el Virreinato del Perú

2.1 Aspectos cuantitativos en la práctica de la pintura de paisaje

Ante la abrumadora cantidad de pintura religiosa producida en el Virreinato, la primera sensación que tenemos es que la pintura de paisaje fue poco practicada en el contexto artístico andino. Incluso buena parte de la historiografía se manifestó siguiendo este principio para desestimar toda implicación de los pintores coloniales en este género pictórico, ya sea por falta de motivación o por la coyuntura del mercado del arte virreinal, siendo la Iglesia colonial el principal mecenas. Por ejemplo, Marisabel Álvarez Plata dejaba entender que la falta de este género se explica por causa de los impedimentos formativos de los artistas virreinales, ya que “no tenían la posibilidad, en América, de estudiar el cuerpo humano, no trabajaban a partir de modelos, ni estudiaban el paisaje.”¹⁷⁴ Por su parte, Vargas Ugarte constata que

el paisaje falta casi por completo y los cuadros llamados bodegones, tan comunes en Flandes, Holanda y Alemania solo rara vez hacen su aparición entre nosotros. Los pintores tenían que acomodarse al gusto de la época y del medio en que vivían, y siendo los monasterios y conventos los que principalmente utilizaban sus servicios, de ahí que sea el género religioso el que tenga más cultivadores¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Álvarez Plata, Marisabel, “Técnicas de la pintura colonial”, en AAVV, *El retorno de los ángeles. Barroco de las cumbres de Bolivia*, Paris: Unión latina, 2000, 143-146: 145.

¹⁷⁵ Vargas Ugarte, Rubén, “La pintura colonial del Perú. Siglos XVI-XIX”, en Milla Batres, *Atlas histórico u geográfico del Perú. Descubrimiento, conquista y Virreinato*, Lima, Editorial Milla Bartres, 1995: 257.

Un poco más determinante es la apreciación de Armando Rueda, esta vez focalizada en el arte virreinal en Nueva Granada. Aquí Rueda asegura que en el virreinato “el género del paisaje y el bodegón, cultivado como un placentero ejercicio estético no tenía cabida en el pensamiento de la época.”¹⁷⁶

Jaime Mariazza Foy pensaba que “el paisaje en la pintura virreinal peruana fue siempre un elemento secundario, supeditado al contexto religioso. Cuando se lo representó fue a modo de complemento escenográfico y no como género autónomo.” Incluso para apoyar su afirmación, Mariazza argumentaba la ausencia de referencias hacia pinturas de paisajes en los conciertos o contratos de los encargos a los pintores coloniales. De esta manera Mariazza sostiene que “[p]or ejemplo, un libro como los *Derroteros de Arte Cuzqueño* de Jorge Cornejo Bouroncle [...] señala numerosos contratos de obras de los pintores cusqueños pero incluye únicamente dos entradas que se refieren a pinturas no religiosas”.¹⁷⁷ Estos dos contratos hacían referencia a pintura de flores para decorar las esquinas del claustro principal del convento franciscano del Cuzco.¹⁷⁸ El otro contrato hacía mención al encargo de pintura mitológica.

No pretendemos desde aquí devolverle a la pintura de paisaje una importancia cuantitativa de la que posiblemente no gozó. Es cierto que la producción de paisajes en los Andes no alcanzó el dinamismo que tuvo este género en Europa. Sin embargo, creemos que debemos brindarle al paisaje un estudio menos determinante y con mayor cantidad de matices que nos permitan avanzar hacia una reflexión más cuidadosa sobre este tema.

¹⁷⁶ Rueda González, Armando, “Sensibilidad alegórica: naturaleza de la imagen e imagen de la naturaleza”, en Rueda González, Armando, Leal del Castillo, María del Rosario, *Arte y naturaleza en la Colonial*, Museo de Arte Colonial, Bogotá, 2001: 83.

¹⁷⁷ Mariazza Foy, Jaime, “Pintura y naturaleza: el paisaje en la pintura virreinal peruana”, *Illapa: Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, 9, 2012, 47-55: 47, nota 1.

¹⁷⁸ Una solución decorativa que, por cierto, era muy común en los conventos virreinales. Prueba de ello son los florones que decoran los claustros del convento de Santa Catalina de la ciudad de Arequipa, aunque en su mayoría estos florones hayan sido repintados en el siglo XIX.

La pintura de paisaje en los Andes se encuentra sumergida en un profundo misterio, un misterio similar que aureola la pintura figurativa incaica donde queda un gran número de referencias documentales pero pocos ejemplos materiales. Algo similar sucede entonces con el paisaje.

Son muchos los documentos que poseemos al respecto, tal como se refleja en los inventarios de bienes de miembros de la élite colonial, ya sea secular o religiosa, pero pocos los lienzos que atestigüen del gusto particular de la sociedad colonial por este género. Más allá de haber afirmado en algún momento que “el paisaje por el paisaje se da poco [en el virreinato, más precisamente en la pintura altoperuana]”¹⁷⁹ los esposos Mesa y Gisbert son, sin lugar a dudas, quienes más aportaron al conocimiento de este tema, revelando algunos documentos que mencionaban, bajo el término de “países”, la existencia de paisajes dentro del espacio privado de la sociedad colonial.

Entre los inventarios más famosos se encuentra seguramente aquel realizado por los maestros José de Oseras y Tomás Ortiz de Olivares de la importante pinacoteca que acompañó al obispo Manuel Mollinedo y Angulo en su venida al Cuzco en 1674¹⁸⁰. Entre pinturas del Greco, Patricio Cajés, Juan Carreño y otros maestros europeos, figuraban en el inventario la presencia de varios paisajes flamencos y de montería.¹⁸¹ Según el inventario había en la colección del obispo: “‘un país pequeño de montería’, ‘una lámina de un país sin marcos’ [...] ‘dos países

¹⁷⁹ Mesa, José de, and Teresa Gisbert, *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, La Paz: Librería Editorial Juventud, 1977: 306.

¹⁸⁰ Villanueva Urteaga, Horacio, “Los Mollinedo y el arte del Cuzco Colonial”, *Boletín del Instituto Riva Agüero*, 16, 1989, 209-219: 209; Pastor de la Torre, Celso, and Luis E. Tord. *Perú: Fe y Arte en el Virreynato*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 1999: 90-91; Stastny, Francisco, “Vicente Carducho y la escuela madrileña en América”, en Margarita Guerra Martinière et al. (eds), *Sobre el Perú: Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*, Tomo II, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 2002: 1295; Wuffarden, Luis Eduardo, “Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino”, en Guibovich Pérez, Pedro, Wuffarden, Luis Eduardo, *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo. 1674-1687*, Lima: IFEA / Instituto Riva-Agüero, 2008: 46.

¹⁸¹ Wuffarden, *Ibidem*: 46-47.

de dos varas de alto’, ‘seis países fruteros’”.¹⁸² También el obispo electo de Chile, Luis Francisco Romero (ob. 1705-1717), declaraba poseer “un país de cacería, seis países fruteros y un país de campo de dos varas de largo y vara y cuarta de ancho”.¹⁸³ Para la pintura altoperuana se añaden otras dos referencias. La primera es el testamento de 1677 del pintor Lorenzo Pérez Loman en donde declara entre sus bienes “un lienzo grande de Nuestra Señora de Pomata acabado y otro tres lienzos que están por acabar [...] Dos países en un cuerpo acabado [dos paisajes en el mismo lienzo], un lienzo de Belén mediano [...]”.¹⁸⁴ La segunda, algo más tardía, es la que se desprende del inventario realizado en 1787 con motivo al allanamiento de la casa de Pedro Domingo Murillo. Aquí se anota “doce países de papel de colores [¿acuarelas o estampas?] en sus bastidores”¹⁸⁵ En lo que refiere a los inventarios limeños, Emilio Harth-Terre ya había notado hace algún tiempo, la presencia de paisajes. De esta manera mencionó “un país de la ciudad de Lima” entre los bienes de Agustín de Allier, racionero de la catedral de Lima en 1671,¹⁸⁶ y “dos paísitos [sic] de liebres” en el testamento de doña Gabriela de Azaña.¹⁸⁷ Por su parte Ricardo Estabridis publicó un documento del AGN, mencionado anteriormente por el padre Vargas Ugarte, que contiene la tasación de los bienes de Agustín de Salazar conde de Monteblando, fallecido en 1776.¹⁸⁸ La tasación fue realizada por el gran pintor limeño Cristóbal Lozano (c.1705-1776), y en ella figuran inventariados “dos paisezitos romanos de Anibales [sic]”, “un país de navíos” y “seis países

¹⁸² Mesa, José de, Gisbert, Teresa, *Historia de la pintura cuzqueña*: 289.

¹⁸³ *Idem*.

¹⁸⁴ Mesa y Gisbert, *Holguín*: 306.

¹⁸⁵ *Ibidem*: 307.

¹⁸⁶ Harth-Terre, Emilio, *Perú, monumentos históricos y arqueológicos*, México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1975: 158-159.

¹⁸⁷ *Ibidem*: 159.

¹⁸⁸ Estabridis, Ricardo, “El retrato en Lima en el siglo XVIII: las pinturas de Cristóbal Lozano”, en *Tradición, estilo o escuela en la pintura Iberoamericana. Siglos XVII-XVIII*, México: UNAM 2004, 105-130: 111.

con laureles” entre otros.¹⁸⁹ También en Lima, el inventario realizado en 1632 de los bienes del clérigo Juan López de Vozmediano muestra que poseía entre numerosos lienzos de pintura profana un total de “seis payses”¹⁹⁰ y “doce países pequeños de arboledas sin molduras ni bastidores.”¹⁹¹

Por su parte, Bargellini notó la presencia de temas profanos en los bienes privados, más precisamente en la pintura sobre lámina de cobre, práctica que tuvo una singular acogida en América. De esta manera, Bargellini afirmó que “además de las láminas europeas con temas devocionales que pueden encontrarse repartidas en iglesias, museos y colecciones particulares en toda la América española, deben haberse importado también pinturas sobre cobre con otras iconografías. Sabemos por inventarios que hubo paisajes y naturalezas muertas sobre lámina de factura europea.”¹⁹²

A estos datos aportados por varios historiadores podríamos añadirle otros inventarios que hemos encontrado en los archivos y que van en esta misma vena. Un buen ejemplo, es el inventario de los bienes de Francisco González de Zambrana¹⁹³ (cura de la iglesia de Chinchapuquio), realizado luego de su muerte en 1674.¹⁹⁴ Además de una importante biblioteca en donde sobresalen una buena colección de autores criollos y mestizos como: la *Historia del celebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros è inuención*

¹⁸⁹ *Ibidem*: 124.

¹⁹⁰ Wuffarden, Luis Eduardo, Guibovich Pérez, Pedro, “El clérigo Juan López de Vozmediano, comitente de Martínez Montañés en Lima”, *BIRA*, 17, 1990, 419-430: 424.

¹⁹¹ *Ibid*; Wuffarden, Luis Eduardo, “La Catedral de Lima y el ‘triumfo de la pintura’”, en Lohmann Villena, Guillermo *et al.*, *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2004, 240-317: 245.

¹⁹² Bargellini, Clara, “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXI, 74-75, 1999: 87.

¹⁹³ En la visita realizada por Manuel Mollinedo y Angulo a Chinchapuquio en 1676, ordenaba que se pasaran los bienes del cura difunto Francisco González de Zambrana, que por entonces se encontraban en posesión del licenciado Juan Calvo, al cura entrante Don Diego Henríquez de Monroí. “Vissita que el doctor Manuel de Mollinedo y Angulo, obispo del Cuzco, del Consejo del Rey Nuestro Señor, hizo el año de 1676”: f.5v., en Guibovich y Wuffarden, 2005: 108.

¹⁹⁴ AAC, *Inventarios de iglesias*, XXX, 1, 6, 1674.

de la cruz de Carabuco de Alonso Ramos Gavilán (1621); la *Cronica de la religiosissima provincia de los doce Apostoles del Perú*, de Diego de Córdova Salinas (1651); los *Comentarios Reales* y la *Historia general del Peru* de Garcilaso de la Vega (1609-1616); la *Cronica de la Provincia de San Antonio de Charcas* de Diego Hurtado de Mendoza (1664); la *Coronica Moralizada* de Antonio de la Calancha (1639); y el *Symbolo catholico indiano* de Luis Jerónimo de Oré (1598), el padre González Zambrana acusaba entre sus bienes algunos lienzos y láminas de cobre de temática religiosa y un total de “quince países”. Debe remarcar que el número de paisajes que poseía el cura de Chinchapuquio casi triplicaba en cantidad el número de pinturas de temática religiosa, lo que muestra el gusto y la estima que manifestaron los miembros del clero colonial a este género pictórico. Otro religioso que ostentaba una gran cantidad de paisajes entre sus bienes fue el clérigo presbítero Don Antonio Navarro. En el embargo de los bienes del clérigo entregados en custodia a Don Bernardino de Ariasola se menciona una cantidad de “veinte países de estampas y lienzos”¹⁹⁵.

Los datos que se desprenden de estos documentos son tan reveladores, en cuanto a la importante presencia de la pintura de paisaje dentro del corpus artístico de la sociedad virreinal, así como un tanto confusos, en lo que respecta al lugar que debemos atribuirle a la producción local dentro de este conjunto de obras. Salvo raras excepciones, como el inventario de los bienes del Conde de la Laguna (fallecido en 1702) en donde se detalla entre sus pertenencias “doce países pintados al óleo” y otros “doce países pintados en el Cuzco”,¹⁹⁶ o el caso ya citado de los “países” pintados por el artista chuquisaqueño Pérez Loman, por lo general los documentos no establecen el lugar de realización de estos paisajes, es decir si eran

¹⁹⁵ AAC, *Visitas*, XXXII, 3, 45, 1774.

¹⁹⁶ Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*: 289.

importados o ejecutados por los pintores virreinales. Todo supone por lo tanto que las élites coloniales se nutrieron de pinturas de paisajes tanto de producción local como importada.

Como hemos observado, los documentos nos confirman –a pesar de los pocos ejemplos que nos restan– que la pintura de paisaje fue grandemente apreciada por los miembros de la sociedad virreinal y que los espacios privados de las élites coloniales lucieron un gran número de lienzos con temas paisajísticos, ya sean campestres, monterías, cacerías o animalescos. Tal vez formara parte de los bienes privados de algún miembro de la sociedad colonial, la pintura que se encuentra conservada en la colección de la Fundación José Felix Llopi, uno de los raros testimonios que nos quedan sobre este aspecto prácticamente desconocido de la pintura andina colonial (fig. 2.1). Sin mayor documentación o a falta de un grabado que hubiese podido servir de modelo, no nos queda más que limitarnos en los aspectos más básicos del lienzo. Esta escena de caza, ciertamente una obra tardía, ejecutada en el siglo XVIII, como muestra la moda borbónica que lucen los jinetes, nos induce hacia un paisaje de clara influencia flamenca, animado por las características aves coloridas de la escuela cuzqueña, que ya en el siglo XVIII se reafirmaron como parte de la tradición pictórica local. El aspecto fantasioso del paisaje, la utilización de colores enteros, sin grandes modificaciones de saturación y de valor, el dibujo de trazo firme acercan esta pintura de obras cuzqueñas que Francisco Stastny consideró de paisajes flamencos arcaicos,¹⁹⁷ ya que regresaban hacia el gótico tardío de los hermanos Limbourg y de Joachim Patinir (c.1485-1524).¹⁹⁸

¹⁹⁷ Stastny es mucho más determinante en su observación al considerar que los paisajes de las pinturas producidas Diego Quispe Tito y sus seguidores posteriores de la escuela del Cuzco adquirirían esta característica. Por supuesto que deberemos matizar y suavizar dicha conclusión, más que nada con la pintura de Quispe que, como veremos más adelante en este capítulo, alcanzó una gran calidad naturalista. Stastny, Francisco, “La peinture du Pérou colonial” en: Ramón Gutiérrez (dir.), *L’art chrétien du Nouveau Monde. Le baroque en Amérique latine*, Saint-Léger-Vauban: Éditions Zodiaque, 1997, 111-119: 116.

¹⁹⁸ *Idem*.

Donde pareciera más fácil encontrar los rastros de la pintura de paisaje, bodegones y temas naturalistas, es en diferentes piezas del mobiliario colonial.¹⁹⁹

Así, aparecían en los paneles de baúles y de bargueños destinados a amoblar las piezas de los interiores de la burguesía colonial (fig. 2.2 y 2.3). Y “desde fines del XVII esos paisajes empezaron a hospedar personajes locales del Cusco [...]”.²⁰⁰ A escenas costumbristas, se le añade como temas que despertaron interés y decoraron las tapas de los bargueños y puertas de gabinetes, las escenas de cacería. Estas escenas evocaban a su vez las costumbres de las elites virreinales quienes mostraron especial gusto al ejercicio de dichas prácticas, en particular de la caza de aves como se representó en el lienzo de la colección Llopis. Cabe recordar que el propio III Concilio Limense había prohibido a los miembros del clero dedicarse a estos ejercicios de cacería de aves. Así, en el capítulo 23 de la tercera sesión intitulado “No se dediquen los clérigos a la caza o captura de aves” se estipulaba que: “[l]os estatutos de los santos padres prohíben a los clérigos cazar o capturar aves y criar perros de caza o halcones con este fin como hacen los nobles. Al que los ordinarios y sus visitadores descubrieren dedicándose a estos asuntos impropios, aplíquense una corrección adecuada.”²⁰¹ Dicho capítulo conciliar nos recuerda que la caza estaba reservada a la élite quienes seguramente decidieron representar estas nobles prácticas en pinturas. Cabe asimismo recordar que la caza en el virreinato tuvo un cierto agregado político, ya que, a través de las remesas de especímenes naturales hacia la metrópoli, se podía establecer un canal de contacto directo con

¹⁹⁹ Macera, Pablo, “Pintores populares andinos”, en Macera, Pablo, (Miguel Pinto Huaracha recopilador), *Trincheras y fronteras del arte popular peruano*, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2009, 105-136: 114.

²⁰⁰ *Idem*.

²⁰¹ III Concilio limense, “Tercera sesión del concilio provincial limeño celebrada en la iglesia catedral de la Ciudad de los Reyes el día 23 de septiembre de 1583”, Lisi, Francesco (ed.), *El tercer Concilio Limense y la aculturación de los indígenas sudamericanos*, Salamanca: Gráficas Varona, 1990: 183.

el poder monárquico, con la esperanza de obtener algunos favores.²⁰² Las múltiples demandas que llegaban desde la península, por intermedio de cédulas, donde se incitaba al acopio y envío de especies diversas, tuvo un alcance relativamente democrático, implicando a personas particulares.²⁰³ A raíz de la apertura pública del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid en 1776²⁰⁴ se intensificaron las remesas.²⁰⁵ En relación particular a las aves, encontramos que en la Real Cédula del 14 de Abril de 1767 se pedía a los Virreyes de Nueva España, Lima y Santa Fe, de reunir todos los pájaros concernientes a cada Virreinato ya que deseaba verlos el Príncipe de Asturias. Estos debían ser enviados muertos para su mejor conservación.²⁰⁶ Algunas veces, esta circulación de especímenes de la fauna americana debió estimular las prácticas de cacería en el Virreinato.

²⁰² La necesidad de establecer dicho canal de comunicación, dio lugar a algunos episodios de curiosos envíos. Como aquel de Joaquín García quien modestamente le envió al Rey seis pequeñas piedras, de las cuales cuatro estaban cercenadas, es decir sólo dos enteras. El remitente admitía no tener idea sobre sus nombres o propiedades, sin embargo, decidió enviarlas principalmente ya que él consideraba eran para el goce de la vista: esta remesa “[...] No tiene virtud conocida, ni otra ventaja que la de su vistosidad”. AGI, Lima 798, *Remesa para el Real Gabinete de Historia Natural*, 1789.

²⁰³ A modo de ejemplo puede leerse en los Anales del Cuzco de autor anónimo lo siguiente: “En otra cédula, dada en el Buen Retiro el 4 de Agosto de 1712, encargó Su Magestad á los Virreyes del Perú y la Nueva España, gobernador, corregidor y cualquier otra persona, recojan todas las cosas singulares, de piedras, animales y yerbas, plantas, frutas &a, y las remitan con sus nombres y circunstancias”. *Anales del Cuzco*, 1600 à 1750, 232.

²⁰⁴ El Real Gabinete de Historia Natural de Madrid se creó en 1771, a partir de la colección conformada por Pedro Dávila y ofrecida en este año a Carlos III.

²⁰⁵ Si bien el pedido estaba dirigido como corresponde a los virreyes, en la Real Cédula del 10 de Mayo de 1776, en donde se informa que “El Rei ha establecido en Madrid un Gabinete de Historia Natural en que se reunan no solo los Animales, Vegetales, Minerales, Piedras raras, y quanto produce la Naturaleza en los vastos Dominios de S. M. sino tambien todo lo que sea posible adquirir de los estraños. [...]”, se deja claro que esta tarea de acopio incumbía también a “personas particulares”: “Participo á V. de orden de S. M. para su inteligencia y cumplimiento en la parte que le toca, persuadiéndole de que el Rei mimara el puntual desempeño de este encargo como prueba singular de zelo a su servicio, y de amor al bien público [...] sin que sea preciso que éste se haga [el encargo] única y privativamente á las Justicias de los Pueblos, pues los Curas de ellos, y acaso otras personas particulares que eligirá la prudencia de V. podrán desempeñarse tambien con acierto.” AGI, Indiferente General 1549, *Remisiones para el Gabinete de Historia Natural*, 1776.

²⁰⁶ AGI, Indiferente General 1549, *Remisiones para el Gabinete de Historia Natural*, 1767.

2.2 Decorar la ciudad. La pintura de paisaje en el espacio festivo

A falta de lienzos, el gusto particular que manifestó la sociedad colonial hacia la pintura de paisaje se hace visible en algunas de las pinturas de la célebre serie del Corpus Cristi,²⁰⁷ realizada hacia 1670-75,²⁰⁸ para la iglesia cuzqueña de Santa Ana, iglesia parroquial que se encontraba en un lugar estratégico ya que recibía al viajero que transitaba el camino proveniente de Lima y encontraba en estas pinturas la máxima expresión de la grandeza devocional y demostración de civitas de la ciudad del Cuzco. Esta serie de pinturas fue abundantemente estudiada por diferentes especialistas,²⁰⁹ por lo tanto evitaremos referirnos a los problemas de datación, encargo, autoría,²¹⁰ como así también a cuestiones iconológicas relacionadas con la fuerte connotación propagandística y cultural que se desprende de dichas obras. Para nuestro propósito nos limitamos a tomarla desde su aspecto documental,

²⁰⁷ Actualmente se conocen dieciséis lienzos de la serie, doce de ellos conservados en el Museo Arzobispal del Cuzco y otros cuatro en colecciones privadas en Santiago de Chile. No obstante, según un inventario parroquial del siglo XIX la serie completa sería de dieciocho pinturas (Dean, 2002: 61).

²⁰⁸ Luis Eduardo Wuffarden llamó la atención sobre algunos elementos que permiten fechar con mayor justeza la serie del Corpus. En primer lugar, la inclusión del corregidor Francisco Pérez de Guzmán, nos sugiere que éstas fueron ejecutadas durante el plazo de su mandato, es decir entre 1670 y 1675. Asimismo, en un informe conteniendo el Resumen de su Diócesis, y que fuera enviado a Carlos II en 1678, Mollinedo menciona que se realizaron “pinturas grandes con marcos de cedro dorado” para la iglesia de Santa Ana, muy posiblemente en referencia a la serie del Corpus cuzqueño. Wuffarden, Luis Eduardo. 2008. “Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino”, en Guibovich Pérez, Pedro, Wuffarden, Luis Eduardo. *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo. 1674-1687*, Lima: IFEA / Instituto Riva-Agüero, 2008, 41-67: 57.

²⁰⁹ Por ejemplo: Bernalles Ballesteros, Jorge, “El Corpus Christi: fiesta barroca en Cuzco”, *Primeras Jornadas de Andalucía y América: La Rábida*, Vol. 2, 1981: 275-292; Wuffarden, Luis Eduardo, *La procesión del Corpus Domini en el Cuzco / La procession du Corpus Domini à Cuzco*, [Madrid, Spain?]: Union Latine, 1996; Dean, Carolyn, *Los cuerpos de los Incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco Colonial*. Lima: UNMSM, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002.

²¹⁰ Dean, *op. cit.*: 62-63.

característica que ciertamente no falta en estas pinturas sobre el Corpus cuzqueño, lo cual permitió muchas veces esclarecer, recrear y comprender ciertos elementos históricos que envolvieron la celebración del Corpus en la antigua capital del Incaio.²¹¹ La serie nos ofrece un importante documento visual sobre la decoración y parafernalia que se desplegaba en el Cuzco durante esta fiesta. Ciertamente, algunos de los elementos de estos lienzos fueron producto de la invención de los pintores que intervinieron en estas obras. Basta mencionar el caso particular de los carrmatos, precedidos en la mayoría de los casos por curacas vestidos con uncus e insignias reales de los antiguos soberanos incas (*llautu, maskaypacha, suntur pawqar*, etc), los cuales fueron copiados (de forma a exaltar y exacerbar el carácter triunfalista de la fiesta) de los grabados de José Caudí (1640-1696) incluidos en el libro de Juan Bautista Valda *Solenes fiestas, que celebró Valencia, a la Inmaculada Concepción de la Virgen María*, publicado 1663.²¹² Si ciertos elementos de la serie del *Corpus* “ficcionalizan” la celebración con el ánimo de ofrecer al espectador una dimensión gloriosa de la fiesta a través de recursos alegóricos, no parece ser el caso en cuanto a la decoración de la plaza con arcos triunfales y colgaduras de paños, tafetas y pinturas, lo que se corrobora con la existencia de abundante documentación. Entre los lienzos utilizados para decorar los edificios administrativos y civiles de la ciudad, no faltaron las pinturas de paisajes. El lienzo conocido como el del *Corregidor Pérez* (fig. 2.4), por encontrarse representado Alonso Pérez de Guzmán (corregidor de la ciudad) quien, entre medio de un grupo de frailes, aparece portando el estandarte del Santísimo Sacramento y luciendo el medallón de la orden de Santiago, nos presenta sobre el muro del edificio de fondo un total de seis pinturas, cuatro lienzos de las jerarquías angélicas y

²¹¹ Ver: Urbano, Henrique, “El Corpus Christi del Cuzco (Perú) o la sociedad cuzqueña como espectáculo” en Fernández Juárez, Gerardo, Martínez Gil, Fernando (coord.), *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, 325-346.

²¹² Gisbert, Teresa, Mesa, José de, *Arquitectura andina, 1530-1830: historia y análisis*, La Paz: Embajada de España en Bolivia, 1985: 301, 308; Dean, *op.cit.*: 90.

dos paisajes de estilo flamenco que doblan en dimensión a las primeras. Si bien las pinturas de ángeles son similares a series angélicas existentes, sería imposible afirmar que los paisajes introducidos en este lienzo fueron copiados por el pintor a partir de obras conocidas. De una o de otra manera estamos en presencia de un mismo gesto que lleva a la ejecución de pinturas de paisajes, ya sean reproducidas o inventadas para el lienzo del Corpus para ser presentadas como pinturas en la pintura. Más allá de ello, parece innegable que la pintura de paisajes formó parte del aparato decorativo que se ponía en marcha para el Corpus cuzqueño, en particular aquellos celebrados bajo el obispado de Manuel Mollinedo y Angulo. En otro de los lienzos de la procesión del Corpus, uno de los tres que se encuentran fuera del Perú, más precisamente conservado en la colección de la familia Larraín Cruzat en Santiago de Chile, y conocido con el nombre de *la Orden franciscana*, también se observan algunas pinturas de paisajes expuestas sobre el muro de uno de los edificios de la plaza del Cuzco (fig. 2.5). Estos tres paisajes, ubicados en la esquina superior derecha del lienzo, comparten el espacio con otras pinturas de jerarquías angélicas y representaciones de algunas vírgenes.

Según Wuffarden la disposición de lienzos en los espacios públicos durante las procesiones y celebraciones ciudadanas respondía a una tradición originada en Roma y otras ciudades europeas en donde los artistas aprovechaban estas fiestas para hacer gala de sus habilidades artísticas y atraer así nuevos clientes y futuros encargos. De ser cierta esta propuesta de Wuffarden, sería un buen indicador que nos muestra que el paisaje contaba con una clientela potencial que ameritaba la exhibición pública de lienzos con esta temática. Del mismo modo podemos suponer que algunos artistas coloniales entendían que mediante el control y el dominio de la representación del paisaje y la naturaleza lograban demostrar sus condiciones y habilidades técnicas, algo esencial para atraer nuevos clientes. Sin embargo, en otra oportunidad, Luis Eduardo Wuffarden interpretó la presencia de pintura de paisajes desde una perspectiva

simbólica-religiosa. Para el lienzo del Corregidor Pérez, Wuffarden creyó ver una evocación del Paraíso.²¹³ En tanto que para aquella que representa la procesión de los franciscanos, el historiador peruano sugirió que:

“[i]n this context these painting [the landscapes], which line the friar’s processional route, are imbued with connotations of ascetic and contemplative existence of Franciscans and –in the case of the virgins– of their renunciation of earthy pleasures. The lush gardens and orchards thus symbolize the heavenly realm, or Paradise.”²¹⁴

Esta última idea avanzada por Wuffarden sobre la evocación del Paraíso y la naturaleza como espacio de contemplación de lo sagrado, tiene cierto sustento si tomamos en cuenta que estos elementos se hicieron presentes con asiduidad dentro del marco festivo. Cabe señalar, en este sentido, que la evocación del Paraíso y la exaltación de la naturaleza como manifestación de lo divino tuvieron su lugar en la fiesta por medio de otros artilugios decorativos. La tradición de las celebraciones ibéricas de transformar la plaza mayor en vergel e imagen del Paraíso se copió a su vez en las celebraciones virreinales. Un ejemplo de ello lo proporcionó el padre jesuita José de Buendía en una descripción sobre las solemnes celebraciones que se hicieron en Lima en ocasión del regreso de la Imagen de *Nuestra Señora de los desamparados* a la entonces recientemente renovada iglesia que fuera consagrada a esta advocación. Según Buendía a través del arco triunfal que se levantó en la puerta del Palacio Virreinal, mostrando al centro un orbe que representaba el Nuevo Mundo, se accedía al

²¹³ Wuggarden, Luis Eduardo, “Corregidor Pérez” en: Elena Phipps et al., *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2004: 314.

²¹⁴ Wuffarden, Eduardo, “The Franciscan Order”, en *Ibidem*: 318.

[r]egio aparato de la plaça mayor, que nunca lo fue mas que ese día, pues grande, como noble de todos los quatro costados, adornò de brocados, telas, tapetes de Cayro, y paños de la China sus quatro aceras, en que caen el Palacio Archiepiscopal, las galerias de la Sala de Audiencia y balcones del Palacio de los Virreyes, las Casas del Cabildo, y demás particularidades, que arrojando por las ventanas las más costosas preseas hizieron vergeles a las calles, y un Paraiso a la plaça, sin que en el medio faltasse una hermosa fuente, con otras quatro, que en contorno la ciñen, con copia de cristalinas aguas [...] Esta fuente que por sí misma es hermosa, con la ocasión de la fiesta se disfrazò en un jardín, coronadas sus tazas de tan diversa amenidad de matices, y flores, que yà en jarras, y macetas de plata, yà en barros preciosos de Chile, y porcelana de China, entre las seras de nacar, verde, azul celeste, y demàs vistosos colores, entretexidos por el ayre, à los reflexos del Sol, y diafanidad de los cristales, se combidava por recreo más apacible de los sentidos.²¹⁵

También son de mucho interés y justas las referencias que hace Wuffarden al paisaje en tanto que espacio contemplativo de la vida espiritual, en este caso asociado al ascetismo de la orden franciscana, ya que (como desarrollamos en el próximo capítulo) creemos efectivamente que el misticismo en la sociedad colonial fue uno de los componentes esenciales que explican el desarrollo del paisaje en la pintura virreinal. De todas maneras, de ser cierta la interpretación de Wuffarden sobre el simbolismo que genera el contacto entre estos motivos iconográficos, esto se debería a un artificio compositivo de la parte del pintor de la serie que eligió coincidir estas pinturas de paisaje al paso de la orden franciscana en la procesión.

Más allá de ello, creemos que la colgadura de paisajes en los edificios públicos y civiles de la ciudad que se observan en las pinturas del *Corpus*, se explica por medio de cuestiones relacionadas con el deseo de la exposición pública, habitual en el marco de la fiesta. La fiesta

²¹⁵ Buendía, Joseph de, *Vida Admirable y Prodigiosas Virtudes del Venerable y Apostolico Padre Francisco Del Castillo, de la Compañia de Jesus, natural de Lima*. Madrid: Roman, 1693: 281-282. Transcrito también en: Vargas, Ugarte Rubén, *Historia del culto de María en Ibero-América: y de sus Imágenes y Santuarios más celebrados*. Buenos Aires: Editorial Huarpes, 1947: 617.

del Corpus en el Cuzco, como así también en otras ciudades americanas, continuó con la tradición festiva de muchas ciudades de España, reelaborada en buena medida a partir del siglo XVII,²¹⁶ en particular de aquellas fiestas celebradas en Sevilla.²¹⁷ La colgadura de paños y pinturas en los edificios de la ciudad era moneda corriente en las celebraciones que se hacían en las ciudades metropolitanas, lo que se desprende de las descripciones grandilocuentes que aparecen en crónicas sobre las celebraciones citadinas, descripciones que buscaban, por supuesto, exaltar con orgullo la grandeza de la ciudad en cuestión. Por ejemplo Rodrigo Caro hacía alarde de las celebraciones del Corpus que se realizaban anualmente en Sevilla, según el autor una de las más espectaculares y onerosas de España, con la siguiente descripción del aparato festivo:

[...] comenzando por la Fiesta de Corpus Christi, que cada año hace la ciudad, y muy ilustre, y magnifico Cabildo secular, con tantas demostraciones del adereço de las calles, arcos triunfales, representaciones, danças, y música: y finalmente el mayor acompañamiento que se ve en España: en cuya demostracion de fiesta gasta Sevilla de sus propios seis mil ducados, sin lo que los vecinos cada uno gasta en adereçar su pertenencia, y parte de calle que le toca, con colgaduras, altares, y otros adornos, tantos, y tan grandes, que no se parece otra cosa, sino telas, terciopelos, damascos, tafetanes bordados, y pinturas [...]²¹⁸

²¹⁶ Cuesta García de Leonardo, María José “La fiesta del Corpus Christi en el paso del antiguo régimen a la época contemporánea. El caso de Granada”, en Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil (cord.), *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, 179-214: 183.

²¹⁷ Millones, Luis, “San Sebastián también desfila en Corpus”, en Millones, Luis *et al.*, *Desde afuera y desde adentro. Ensayos de etnografía e historia del Cuzco y Apurímac*, Osaka: National Museum of Ethnology, 2000: 18.

²¹⁸ Caro, Rodrigo, *Antiguedades y principado de la Ilustrissima ciudad de Seuilla y chorographia de su conuento iuridico o antigua chancilleria*, Sevilla: Andrés Grande, 1634: 67v.

Esta implicación activa de las familias nobles de Sevilla en el ornamento y parafernalia que envuelve la fiesta, debió imitarse en las ciudades americanas por los miembros de las élites coloniales quienes colaboraban, entre otras cosas, con sus bienes personales y objetos de lujo para embellecer y darle grandeza al centro de la ciudad en los días de celebración. Esto mismo se desprende en la relación de las fiestas limeñas efectuadas con motivo de la beatificación de San Ignacio de Loyola, en donde los vecinos sacaron a relucir todo su “aparato” decorativo con sus bienes personales. La relación de dicha celebración describe el ornato de las calles del siguiente modo: “[...] lo que en general de todos se puede decir, es, que en traça, variedad de cosas ricas, en especial Laminas y Retablos, no se podia dessear mas, ni la gente se sabia apartar de aquella calle, la qual toda estuvo colgada de ricos doseles y quadros, y todo con tanta proporcion e ygualdad, que parece que todos se avian concertado a hazello de aquella suerte [...]”²¹⁹ La calle que describe la relación, es aquella que abrigaba la iglesia de la Compañía, es decir la iglesia de San Pablo, centro hacia donde convergía la procesión, y por lo tanto, el espacio más importante de esta celebración pública. En este sentido, no es sorprendente que la mayor parte de la riqueza de los vecinos de Lima se haya concentrado en la decoración de esta “primera calle”. Así lo había notado el cronista al asegurar que: “[l]as otras tres quadras, e iglesia del Monasterio de la Concepcion estuvieron bien adereçadas, aunque el adorno no fue tan excelsivo como el de la primera, por averse recogido en ella gran parte de la riqueza de la Ciudad, que fue mucha [...]”²²⁰

Además de su colaboración con la decoración, el clima festivo, y en el caso particular de las celebraciones religiosas, el fervor devocional de la ciudad, también hacían alarde de su mundo

²¹⁹ *Relación de las fiestas que se celebraron en la ciudad de Lima con motivo de la beatificación del bienaventurado padre Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús*, Lima: Francisco del Canto, 1610: fol. 4.

²²⁰ *Idem.*

privado, siendo las pinturas una parte importante de los ambientes de los miembros de las élites coloniales que se volvía en estas circunstancias un motivo de orgullo y de exposición pública.

Los temas profanos como el bodegón y el paisaje fueron a su vez muy solicitados para elaborar el marco decorativo de la celebración pública en el mundo ibérico. Una vez más, esto se advierte dentro del contexto festivo peninsular. En su trabajo sobre la fiesta del Corpus en la plaza de Bibarrambla en la ciudad de Granada, Cuesta García notó que:

En esa plaza rectangular, poco a poco se sistematiza un tipo de decoración que vemos a comienzos del siglo XVII, reducida a sus fachadas, engalanadas con distintas colgaduras y tapices, junto a arcos de triunfo en algunas de las entradas a las distantes calles por la que pasa la procesión, arcos decorados con una iconografía alusiva. [...] El modo de construcción que se irá definiendo es el de una galería que se extiende en los cuatro lados de la plaza, con una pared cerrada más cercana a las fachadas de la misma y otra porticada, abierta al interior de la plaza con arcos de medio punto sobre columnas de órdenes clásicos; *sobre ellas, un friso decorado al temple con motivos integrados en el sentido conjunto de la decoración o motivos florales, frutales, escenas campestres, paisajes, vistas de distintas ciudades [...]*²²¹ [subrayado nuestro]

Como se aprecia en el lienzo del Corregidor Pérez y de la procesión de la orden franciscana, la pintura de paisaje también formó parte indudable del ornamento ciudadano de la fiesta, y, a diferencia de los monumentos efímeros, estos lienzos debieron ser proveídos por las familias más acomodadas de la sociedad. No debemos por esto entender que las pinturas de paisajes pueden ser consideradas como objetos de lujo. Claramente la tasación de los bienes del conde

²²¹ Cuesta García de Leonardo, *op. cit.*:181, 183.

de Monteblanco Agustín de Salazar demuestra que desde un punto de vista económico esto no era así,²²² es decir las pinturas religiosas tenían un costo mucho más elevado que los paisajes, sin embargo eran bienes que estaban asociados a las nobles costumbres de cierto sector de la sociedad.

Además de los paisajes que adornaron las fachadas de los edificios civiles de la ciudad, también se aprecian paisajes como elementos decorativos del mobiliario efímero de la fiesta, como altares y arcos procesionales. Esto se hace visible en el lienzo de *Los frailes Mercedarios*, más precisamente sobre uno de los pilares del arco procesional. Aquí, se observan cinco paisajes de pequeño formato, con vistas flamencas de espacios rocosos de frondosas arboledas (fig. 2.6).

La utilización de paisajes durante los días festivos de la ciudad nos hace recordar, asimismo, sobre el valor identitario que se le dio a la representación de ciertos elementos del paisaje circundante, representación que se hacía por medio de divisas, desde los inicios de la celebración de la fiesta del Corpus Christi en Cuzco. En sus descripciones sobre las primeras celebraciones del Corpus en el Cuzco, Garcilaso de la Vega señaló el espíritu integrador que tuvo la fiesta al acudir a ella representantes de diferentes ayllus de todos los lados del Reino. Su identificación se hacía entonces por medio de tablas pintadas con motivos de la naturaleza alusivos a cada uno de los grupos étnicos. Según Garcilaso:

Unos venian (como pintan a Hercules) vestidos con la piel del Leon y sus cabeças encaxadas en las del animal, por que se preciavan decendir de un Leon.
Otros trayan las alas de un Ave muy grande, que llaman Cuntur puestas a las

²²² En esta tasación se observa que las pinturas de paisaje, así como pinturas de naturalezas muertas (en el inventario aparecen siete floreros) tenían un costo de 12 pesos. “Tasación”, 1763 en Estabridis, *op. cit.*: 124.

espaldas, como las que pintan a los Angeles, porque se precian decender de aquella ave. Y asi venian otros con otras divisas pintadas, como fuentes, ríos, lagos, sierras, montes, cuevas: porque dezian que sus primeros padres salieron de aquellas cosas.²²³

Cuanto pudo sobrevivir de esta tradición en las celebraciones del Corpus posteriores a la entrada del obispo Mollinedo al Cuzco, lo desconocemos. Sin embargo, no podemos ignorar, de acuerdo a las descripciones de Garcilaso, el rol que jugó la naturaleza y sus diversas representaciones en el contexto de la celebración ciudadana. Por otra parte, podemos suponer que el espíritu centralizador de esta fiesta debe haberse acrecentado a raíz de la restricción del obispo Mollinedo de celebrar únicamente el Corpus en la antigua capital del Inca, para evitar así los abusos que se generaban durante estas celebraciones en lugares distantes.²²⁴

Al igual que la gran cantidad de documentación que poseemos, las pinturas del Corpus cuzqueño nos muestran sin equívoco que el género del paisaje tuvo un espacio, no menos despreciable, dentro de la producción artística colonial, formando parte de los gustos de la sociedad virreinal. Si la serie del Corpus Christi cuzqueño reproduce lo que debió ser moneda corriente, Joseph de Buendía lo confirma en su descripción de las fiestas limeñas a la Virgen de los desamparados que ya hemos revisado anteriormente. Aquí enumeró con mucho cuidado las diferentes pinturas que se dispusieron sobre los muros de los edificios de la ciudad de los Reyes en la que se “dispuso sobre tan ricas colgaduras, con política distribución la Simetría varios lienços de pintura, que entre laberintos de seda de diversos colores hazian variedad

²²³ Garcilaso de la Vega, Inca, *Historia general del Peru, Segunda parte de los Comentarios Reales*, Cordoba: Viuda de Andrés Barrera, 1617: 275 r.

²²⁴ Cummins, Thomas, “Silver Threads and Golden Needles: The Inca, the Spanish, and the Sacred World of Humanity”, en: Johanna Hecht, Cristina Esteras Martín, *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. New Haven: Yale University Press, 2004: 12.

hermosa, y agradable enredo a los ojos.”²²⁵ Debe notarse que aunque el Padre Buendía era discípulo de la mística de Francisco del Castillo, su descripción de estas pinturas no busca, en general, despertar el sentimiento espiritual de su lector, proponiendo lecturas pías de los lienzos, sino más bien, se entretiene en el goce visual que provocan dichas composiciones y el ornato general de la celebración pública.²²⁶ Entre las muchas descripciones el padre Buendía remarcaba que “[g]uarneciéndose también con rosas de diferentes matices quatro ordenes de pintura en lienzos de perspectiva, que dispuestos en la eminencia del sitio, logravan con la distancia las pretensiones de el Arte en el engaño de los lexos. La ameneidad deliciosa de fruteros, y países, variavan à la curiosidad el gusto [...]”²²⁷ Una vez más, Buendía hacía hincapié sobre el valor visual de las pinturas, al tiempo que dejaba florecer el orgullo criollo realizando la calidad pictórica de la producción artística virreinal que se traducía en el uso de perspectivas (vistas de ciudades), de floreros y paisajes que imitaban con toda perfección la naturaleza (“engaño de lexos”).²²⁸

Se podrá, como haremos más adelante, discutir sobre cuestiones tales como originalidad, estilo y los diferentes procesos creativos que afectan el paisaje producido en el virreinato del Perú, empero, es indudable que los pintores coloniales no se hallaron completamente al margen de este género y tuvieron una clientela bastante numerosa y ávida para estos menesteres.

²²⁵ Buendía, Joseph de, *Vida*: 279.

²²⁶ Entre las pocas lecturas simbólicas que hace Buendía de las decoraciones de la fiesta, el jesuita dirá “La portada de la Capilla Real se coronó de exquisitas piezas de plata, en muchas jarras, y macetas de flores, mas bellas cornucopias de Amaltea, que dezian bien ser riqueza, y gala de la mejor Primavera de Maria Santísima.” *Ibidem*: 280.

²²⁷ *Idem*.

²²⁸ La larga y sin desperdicios descripción de Buendía sobre las fiestas en honor a la Virgen de los desamparados es un elogio hiperbólico del aparato decorativo de la fiesta limeña. El goce para la vista que provocaba en el autor los paños, lienzos, platerías, arquitectura, el uso de ilusiones y engaños a los sentidos por objetos que imitaban especialmente la naturaleza (flores y frutas hechas de cera) produce incluso una suerte de angustia derridiana en Buendía quien admite que “es imposible que comprehenda la pluma lo que no cupo en los ojos”. *Ibidem*: 286.

2.3 Asimilación del paisaje europeo

No existe ninguna duda que el paisaje flamenco fue una influencia fundamental para los pintores virreinales y se transformó a partir del siglo XVII en el modelo estilístico privilegiado y casi inevitable para la representación del espacio pictórico, en especial del espacio que enmarcaba las escenas religiosas. El paisaje de Flandes fue uno de los elementos determinantes para realzar la calidad de los pintores locales, transformándose en uno de los signos que aseguraba el nivel de maestría alcanzado en la práctica artística virreinal. Las apreciaciones del cronista franciscano Miguel Suárez Figueroa en 1675 sobre los lienzos de la catedral limeña ejecutados por Francisco de Escobar (act. 1649-1676), Pedro Fernández de Noriega (1686), Diego de Aguilera (1619-1675) y el liberto Andrés de Liébana, nos sugiere que el dominio del paisaje flamenco en estas obras es, entre otras cualidades de la pintura virreinal, un motivo de orgullo criollo de la calidad que alcanza la producción pictórica local. Así Suárez Figueroa aseguraba que “con haberse ejecutado toda en el Perú [estas pinturas], no cede inferior a la curiosidad estudiosa de los países de Flandes, a los curiosos estudios de Roma, ni a los cuidados excelentes de Florencia”²²⁹. En estas palabras se observa que el paisaje flamenco fue para la intelectualidad criolla de lo mejor que podía ofrecer el género, con méritos suficientes para ser comparado con los dibujos de Roma y de Florencia.

Por supuesto que la apreciación del paisaje flamenco por los actores coloniales iba en sintonía con los criterios estéticos europeos y la valoración que se hizo en el viejo continente del paisaje flamenco como modelo del género. En su *Arte de la pintura* (1649), y a pesar de destacar el trabajo de algunos pintores italianos (como Girolamo Muziano, 1532-1592), Francisco Pacheco consideraba la pintura de paisaje como un género dominado con maestría

²²⁹ Wuffarden, Luis Eduardo, “La Catedral de Lima y el ‘triumfo de la pintura’”: 276.

por los pintores flamencos, ya que ellos se encontraban en posición favorable debido a las condiciones naturales excepcionales que gozaban (“por la disposición de su Cielo, de sus Provincias, Campos, Jardines i Rios”).²³⁰

Desde este punto de vista la copia de modelos importados de Europa, ya sea por medio de pinturas o grabados, al menos aquellos que fueran considerados poseedores de toda maestría e ingenio, no fue una traba para considerar el producto artístico americano deficiente o de menor calidad. Todo lo contrario, son muchas las voces coloniales que se pronuncian de manera positiva con respecto a lo que significaba, en términos de la calidad alcanzada por un artista local, lograr reproducir el grabado sin que se note la mínima diferencia entre el modelo y su reelaboración local. También algunos viajeros extranjeros notaron con admiración la habilidad que alcanzaron los artistas locales para la perfecta imitación de las fuentes visuales, aunque a la postre no podían evitar de denigrar las virtudes intelectuales de los pintores indios. Así Antonio de Ulloa en la *Relación histórica del viaje a la América meridional*, escrita conjuntamente con Jorge Juan y publicada en 1749, indicó a propósito de los pintores de Quito que: “imitan cualquier cosa Estrangera con mucha facilidad, y perfeccion, por ser el ejercicio de la copia propio para su genio, y flema.”²³¹

Incluso en los últimos años de la colonia, donde el criollismo peruano elaboraba nuevos discursos sobre la dirección que tenía que tomar el arte peruano hacia el clasicismo, sinónimo de virtud artística y de buen gusto, y así romper con las formas y estética producidas durante

²³⁰ Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad, y grandezas describense los hombres eminentes que ha auido en ella, assi antiguos como modernos : del dibujo y colorido : del pintar al temple, al olio, de la iluminacion, y estofado : del pintar al fresco : de las encarnaciones, de polimento, y de mate : del dorado, bruñido, y mate : y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, Sevilla: Simon Faxardo, 1649: 422.

²³¹ Ulloa, Antonio de, Juan, Jorge, *Relacion Historica del Viage a la America Meridional [...] Parte I*, Tomo 2, Madrid: Antonio Marin, 1748: 365.

el barroco,²³² el intelectual peruano Hipólito Unanue no dejó de elogiar lo hecho hasta allí por los pintores indios, en quienes su mejor virtud se hallaba su poder de imitación de los grandes maestros europeos. En sus *Observaciones sobre el clima de Lima* (1802), Unanue sostenía que

a los que nacen en este Nuevo Mundo ha tocado el privilegio de ejercer con superioridad la imaginación y descubrir cuanto depende de la comparación²³³ [...] Entiendo (por imaginación) el poder de percibir con rapidez las imágenes de los objetos, sus relaciones y cualidades, de donde nace la facilidad de compararlos y expresarlos con energía. Por este medio se iluminan nuestros pensamientos, las sensaciones se engrandecen y se pintan con vigor los sentimientos. De aquella misma preciosa fuente nace la destreza y pericia en la escultura y pintura, sin más enseñanza que su genio [...] Yo por imaginación no entiendo aquellas fuertes y tumultosas impresiones excitadas sobre nuestros órganos por objetos análogos, ú opuestos á nuestras pasiones, y en los que grabadas profundamente recurren perpetua é involuntariamente [...] Entiendo el poder de percibir con rapidéz las imágenes de los objetos, sus relaciones y cualidades [...] hay en Méjico, Quito y el Cuzco, una multitud de artistas capaces de competir con los más provecos de Europa, y también de superarlos si tuvieran la instrucción que éstos reciben. Aquí, en Lima, en el Colegio del Príncipe, suelen verse muchachos indios aprendiendo a leer, que, con un lápiz, copian las estampas de Klauver, tan perfectamente, que es difícil descubrir un rasgo de diferencia”²³⁴

²³² Vease: Wuffarden, Luis Eduardo, “Avatares del ‘bello ideal’. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825”, en Mujica Pinilla, Ramón (coord.), *Visión y símbolos. Del Virreinato criollo a la República peruana*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 2006: 113-159; Kusunoki, Ricardo, “De Ruiz Cano a Unanue: arte y reivindicación criolla en Lima (1755-1806)”, *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 29, 1, 2006: 107-120.

²³³ Se ha señalado que con esta primera frase Unanue pretende enfocar su análisis en los beneficios del clima peruano sobre la sensibilidad y agudeza perceptiva en los hombres nacidos en el Perú. Esto se formula en respuesta a las críticas de parte de la ilustración europea (en especial de George-Louis Buffon y de Cornelius de Pauw) sobre la *dégénérescence* de la condición humana americana como causa del clima nocivo al que fue sometido el habitante de este orbe. Salazar, Bondy Augusto, *Aproximación a Unanue y la Ilustración peruana*. Lima: Fondo Editorial, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006: 169-170.

²³⁴ Unanue, José Hipólito, *Observaciones sobre el clima de Lima, y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre*, Madrid: Sancha, 1815: 97-99.

Cabe mencionar rápidamente que la copia de lienzos, en especial de la “buena pintura” fue una práctica muy difundida en el Virreinato, y que, a pesar de ser estimada por los pintores locales, produjo a veces conflictos por la comercialización de las copias, y sobre todo, por vicios legales que podía generar esta práctica. Prueba de ello es la causa iniciada en 1649 por los maestros pintores de la ciudad Lima contra el Bachiller Diego Calderón ante el arzobispo de Lima Don Pedro de Villagómez.²³⁵ Con acierto Gabriela Siracusano advertía que muchas de estas pinturas copiadas por los oficiales de Calderón y que generaron el disgusto de los maestros pintores de la ciudad, eran temas profanos de donde se destacaban bodegones y vistas de ciudades.²³⁶ Supuso esta historiadora que estos lienzos debieron ser de origen europeo, fruto del importante comercio e importación de obras provenientes del viejo continente.²³⁷ Detallando el *modus operandi* del presbítero, los testigos del expediente de la causa repiten que se trataba de obras pertenecientes al ambiente privado, “de las mejores de la ciudad” y que Calderón las obtenía en préstamo para luego realizar las respectivas copias en su casa.

El paisaje flamenco pudo establecerse en los Andes tanto por medio de pinturas importadas desde Europa que llegaban asiduamente por el puerto de Callao y otros puertos sudamericanos. No se descarta, asimismo, el uso de modelos provenientes de la tapicería flamenca con paisajes y temas de montería, objetos que ciertamente circularon en el Virreinato

²³⁵ AAL, *Papeles Importantes*, Leg. 22, 2, 1649, “Causa que siguen los maestros pintores de Lima contra el bachiller Don Diego Calderón, presbítero, por no acatar las sinodales que prohíben a los clérigos todo género de contratación llevando oficiales a sus casas y haciéndoles copiar los mejores originales de la ciudad, para venderlos luego a precios excesivos, lo cual implica una competencia para ellos”. En 2011 Gabriela Siracusano publicó este documento y un lúcido estudio del mismo. “Para copiar las buenas pinturas. Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVIII en Lima”, *Manierismo y transición al Barroco*. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, La Paz: Union Latina, 2005: 131-139.

²³⁶ Comenta Calderón haber obsequiado al obispo “10 edificios, que llaman perspectivas” y “ocho fruteros” a un “amigo sacerdote”.

²³⁷ Siracusano, *op. cit.*: 134.

entre familias adineradas e incluso sirvieron para la decoración de capillas y altares. El biógrafo de San Francisco Solano, el franciscano Pedro Rodríguez Guillén, describía en su obra de 1735 el uso de tapices para la decoración de la capilla de San Luis Obispo de Tolosa, erigida por Fray Joseph de Quadros en la Iglesia Mayor de San Francisco de Lima. La descripción mencionaba que “[l]os quatro pilares vistieron nueva, y costosa colgadura de rico damasco con fluecadura de oro de la cornisa para baxo, y en los commedios, que formaban, otras de Países, tejidos con vistosa población de cerros, arboles, y bosques, en que se divertían en el venatorio exercicio Cazadores montados en cavallos, monteros, galgos, y ciervos.”²³⁸

Sin embargo, es tal vez sobre todo, a través de los grabados producidos en su mayoría por la *Officina plantiniana* en Amberes²³⁹ que el paisaje flamenco circuló con rapidez entre los pintores virreinales. No se tardó mucho entonces para que el paisaje nórdico adquiriera el valor de elemento constante y normativo de la pintura andina y es desde ahí que se comenzara a construir y a reflexionar sobre el espacio pictórico, transformando los modelos importados, en mayor o en menor medida, de acuerdo con los gustos e ingenios locales.

²³⁸ Rodríguez Guillén, Pedro, *El sol, y año feliz del Peru San Francisco Solano, apostol, y patron universal de dicho reyno*, Madrid: Impr. de la Causa de la V.M. de Agreda, 1735: 101.

²³⁹ En 1549 llegó a Amberes el impresor francés Christophe Plantin (1520-1589). Pocos años tardó Plantin en hacer de su imprenta Gulden Passer (compás dorado) una de las más fructíferas y rentables empresas de Amberes que comercializaba sus ediciones a través de las diferentes partes del mundo desde Europa hasta las colonias orientales y occidentales. Las imprentas de Amberes nutrieron el mundo ibérico de diferentes ediciones, en especial y a partir del Concilio de Trento, ediciones litúrgicas, misales, textos teológicos y obras devotas. En 1568 la Officina Plantiniana llamará la atención de Felipe II con su faraónico y muy pío proyecto de la *Biblia políglota*, proyecto que será financiado por el monarca español y que será concluido en 1573 bajo la dirección de Benito Arias Montano, teólogo madrileño enviado a Amberes para esta ocasión por el propio Felipe II. A partir de esta obra los lazos entre la corona española y la imprenta de Christopher Plantin. En 1570 la Officina Plantiniana obtuvo el título de Prototypographus regius, lo cual le aseguraba el control de las ediciones que se publicaran en Amberes y el monopolio en la impresión de misales y breviarios destinados a España y sus colonias. Nave, Baronesa Francine de, “Amberes como centro tipográfico del mundo iberoamericano (siglos XVI-XVIII), en Laura Pérez Rosales et al., *Memorias e historias compartidas: intercambios culturales, relaciones comerciales y diplomáticas entre México y los Países Bajos, siglos XVI-XX*, México: Universidad Iberoamericana, 2009: 91-122.

Aunque las estampas de paisajes fueron moneda corriente en el Virreinato, el contacto más asiduo que mantuvieron los artistas virreinales con los paisajes flamencos fue a través de la estampa religiosa. Por esta razón, no resulta dificultoso entender que la comprensión de este universo geográfico estuvo siempre influenciada por principios ligados a la religiosidad. En otras palabras, los paisajes flamencos con arroyos, lagos y de relieve accidentado, pudieron ser percibidos como una suerte de espacio metafísico en donde la naturaleza aparecía directamente aparejada a una forma arquetípica de representación de un mundo sacralizado o divinizado. Las historias bíblicas, personajes del universo hagiográfico e historias moralizantes estaban inevitablemente relacionados con el paisaje que las contenía. Su reproducción y su intervención conllevaban ineluctablemente una carga cultural o ideológica de importancia. Es a partir de aquí que debemos comenzar la reflexión para entender el lugar cultural que ocupó la representación del paisaje y la naturaleza en la pintura virreinal.

La intensa relación que se genera entre el universo de lo divino y el paisaje que acoge los episodios determinantes de la hagiografía y la tradición bíblica, llevó incluso a crear un cierto convencimiento hacia una geohistoria sagrada. En este sentido es muy interesante el *Retorno de Egipto*, ejecutado por Quispe hacia 1680 (fig. 2.7). Esta pintura, conservada actualmente en el museo Pedro de Osma de Lima, pareciera en realidad una excusa de Quispe Tito para desplegar toda su habilidad como pintor paisajista. *El retorno de Egipto* se encuentra entre las obras de la época tardía en la carrera del cuzqueño, pudiéndola situar en el mismo periodo en que realizó la célebre *Serie del zodiaco* que durante mucho tiempo se encontró en la Catedral del Cuzco.²⁴⁰ En esta obra se advierte un abandono de los elementos “localistas”, que

²⁴⁰ Aún se debate si esta serie con los doce signos del zodiaco fue un encargo del entonces obispo del Cuzco Manuel Mollinedo Angulo para decorar la Catedral de esta ciudad o si la serie llegó a la Catedral mucho tiempo después de su ejecución. Esto último parecería lo más probable. La última mención a este problema en: Wuffarden, Luis Eduardo, “The rise and triumph of the regional schools,

caracterizará la obra de Quispe de mediados de siglo, en detrimento de una pintura de corte europeo que buscaba probablemente entrar dentro de las categorías estéticas que agradaban al obispo del Cuzco Mollinedo y Angulo, figura fundamental de la revitalización del arte cuzqueño, principalmente en lo que respecta a la producción artística del último cuarto del siglo XVII.²⁴¹

Lo cierto es que al centro del lienzo Quispe Tito representó la santa familia con dimensiones poco acordes a la representación de este tema. El verdadero interés del lienzo se sitúa, como ya hemos dicho, en la representación del paisaje que sirve como inmenso marco de la escena bíblica. Por supuesto, la reducción inusitada de los personajes con respecto al paisaje no fue una invención del pintor cuzqueño, sino más bien se inscribe en una conocida tradición de la pintura europea de “paisajes con figuras” iniciada por Joachim Patinir (1480-1524), y que encuentra entre sus seguidores a pintores como Anibale Carracci (1560–1609), Paul Brill (1554-1626) y los flamencos Hans Bol (1534-1593), Pieter (1525-1569) y Jan Bruegel el viejo (1568-1625), Jacob (1566–1603) y Roelandt Savery (1576-1639), entre otros. De cualquier modo debe notarse que este cuadro de Quispe es un caso bastante excepcional dentro de su producción pictórica. Ni siquiera la *Serie del zodiaco* realizada por el propio pintor cuzqueño puede compararse en lo que concierne a la sobredimensión del paisaje con respecto a la figura humana (tal como lo insinuaron los esposos Mesa y Gisbert),²⁴² ya que, como bien sabemos, para la *Serie del zodiaco* Quispe utilizó los grabados de Adriaen Collaert (1560–1618), siguiendo una composición de Hans Bol, y que fueron publicados bajo el título de

1670-1750, en Alcalá, Luisa Elena, Brown, Jonathan (eds), *Painting in Latin America: 1550-1820*, New Haven: Yale University Press, 2014, 307-364: 326.

²⁴¹ Para un estudio reciente sobre el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo ver: Guibovich Pérez, Pedro y Wuffarden, Luis Eduardo, *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo 1647-1687*, Lima: IFEA-Instituto Riva Agüero, 2008.

²⁴² Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*: 153.

Emblemata evangelica ad XII signa coelestia [...] ²⁴³. Es decir, en este último caso, Quispe siguió los mismos planteamientos compositivos que se observan en los grabados de Collaert y por lo tanto no se manifiesta aquí un gesto intencionado de la parte del pintor por la creación de composiciones que pongan en valor, o que transformen el espacio en el verdadero sujeto de representación de los lienzos. Más allá de ello, la *Serie del zodiaco* no deja de ser una demostración más del talento del pintor cuzqueño en lo que refiere a la representación del paisaje, más aún si se tiene en cuenta el complicado ejercicio que significa la sobredimensión de la composición con respecto al grabado original. Por el contrario, *El retorno a Egipto* posee ciertas particularidades que son reveladoras del proceso reflexivo del pintor en lo que refiere a la representación del espacio pictórico. El grupo de figuras conformado por José, María y el niño Jesús fue inspirado de un grabado de Lucas Vorsterman (1595-1675) a partir de una composición de Pedro Pablo Rubens (1577-1640) y reproducido por Francis van der Steen (1620-1677) ²⁴⁴, muy probablemente fuente final para el trabajo de Quispe (fig. 2.8). No obstante, podemos fácilmente notar que el grabado de van der Steen no proporcionó al pintor cuzqueño los elementos necesarios en lo que concierne a la representación del paisaje. A decir verdad, del grabado no se utilizó más que las figuras humanas, la palmera del centro y el tronco del árbol cercenado que se encuentra a la izquierda de la composición.

En su estudio sobre la influencia de Rubens en la pintura virreinal peruana, Francisco Stastny se refería a este lienzo de la manera siguiente:

²⁴³ Soria, Martín, *op. cit.*: 43; Mesa y Gisbert, *Idem*; Tord, Luis Enrique, “La Pintura Virreinal en el Cusco”, en AAVV, *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, Perú: Banco de Crédito del Perú, 1989. Tord, 167-211: 180.

²⁴⁴ Stastny, Francisco, “La presencia de Rubens en la pintura colonial”, *Estudios de arte colonial*. Volumen I. Edición a cargo de Sonia V. Rose y Juan Carlos Estenssoro. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Museo de Arte de Lima, 2013, 299-330. PESSCA, 20A/63B, www.colonialart.org.

La composición vertical de Rubens ha sido transformada en un cuadro apaisado [con respecto al grabado]. Las figuras aparecen minúsculas a sus pies. Y el fondo ha quedado dividido en dos sectores en cada uno de los cuales se representa un paisaje distinto, como si se mirara a la vez por dos ventanas en las paredes opuestas del edificio. La disminución del tamaño de las figuras y su incrustación en un paisaje que combina las perspectivas panorámicas de Patinir con la visión pintoresca de la naturaleza de un Hans Bol, ha tergiversado íntegramente el sentido artístico dinámico y concentrado en lo humano que caracteriza el gran pintor barroco. El amor al paisaje panorámico y enumerativo y el deseo de dar un carácter idílico a la pintura, hacen que esta obra de Quispe Tito sea una creación sumamente original, muy alejada del modelo que sirvió como punto de partida.²⁴⁵

Es cierto que el lienzo de Quispe nos da la sensación de dos paisajes diferentes delimitados por las dos áreas que se conforman a un lado y otro del elemento central de la composición, es decir el follaje compuesto principalmente por una alargada palmera. Esto podía generar la impresión del peregrinaje de la Santa familia, pasando de un espacio a otro. Sin embargo el fondo del lienzo reproduce un mismo paisaje que fue dividido en dos mitades.

La originalidad que presenta esta obra con respecto al grabado utilizado nos permite interrogarnos a propósito de cómo elaboró entonces Quispe el paisaje flamenco de este lienzo. ¿Fue éste producto de su propia invención siguiendo una suerte de tradición pictórica que se establece en los Andes en torno al paisaje flamenco o siguió otros modelos visuales? La respuesta que podemos dar no es contundente y estas dos formulaciones tienen algo de cierto. Sin embargo, la realidad nos muestra que esta utilización central del paisaje va mucho más allá del gusto que visiblemente manifestó por este género el pintor cuzqueño, y que en el *Retorno* Quispe produjo una obra que concede al paisaje una dimensión informativa que pudieron

²⁴⁵ *Ibidem*: 313.

alcanzar las imágenes de espacios transatlánticos en América. Además de comprender los paisajes que acompañaban las estampas religiosas europeas, como espacios sacros, Quispe pudo interesarse aquí en incluir un cierto aspecto “documental” en la obra y decidió acudir a un grabado de Adriaen Collaert (1555-1623) siguiendo una composición de Maarten de Vos (1532-1603), o en su defecto una copia publicada por Jean le Clerc IV (1555-1627) en Paris, que representa la *Comunión de María la egipciaca* (fig. 2.9). Ambos grabados circularon en el Virreinato. Como prueba basta mencionar el lienzo ejecutado por Basilio de Santa Cruz Pumacallao (activo en 1661-1700), otro de los grandes exponentes de la escuela cuzqueña y “protegido” del obispo Mollinedo, para la Catedral del Cuzco (s. XVII),²⁴⁶ y, la estampa continuó siendo utilizada por los pintores del siglo XVIII quienes le darán nuevas reelaboraciones (fig. 2.10).²⁴⁷ De estos grabados se inspiró Quispe para la realización de su paisaje “egipcio”, que sin copiarlo al mínimo detalle, mantuvo el río serpenteado, las montañas de fondo y algunos de los edificios (fig. 2.11, 2.12).

Quispe hubiera podido recurrir a numerosos grabados de paisajes con figuras o escenas de cacería, que abundaban, como nos mostró el inventario de Don Antonio Navarro, entre los bienes de los clérigos coloniales. Es, no obstante, muy sugestivo que el pintor de San Sebastián utilice el grabado de Collaert admitiendo en él un componente verista que revelaba el paisaje de fondo como una vista de algún lugar de Egipto. De esta manera, se representó a la Santa familia en un espacio acorde a la historia bíblica, es decir en un paisaje que Quispe interpretó como una vista verdadera de la tierra norafricana. Lo que nos muestra este caso es

²⁴⁶ Seguramente Quispe Tito conoció la obra de Basilio de Santa Cruz y tal vez su llegada al grabado de Collaert fue por medio del lienzo de la Catedral. Correspondencia de Hinojosa Gálvez, Alfredo, *La pintura cuzqueña en la ideología andina*, Lima: Editorial Súper Gráfica EIRL, 2012: 337, PESSCA 651A / 651B, www.colonialart.org.

²⁴⁷ Stastny, Francisco, *Breve historia del arte en el Perú: la pintura precolombina, colonial y republicana*, Lima: Editorial Universo, 1967: 37. Correspondencia PESSCA 9A / 9B, www.colonialart.org.

que Quispe fue capaz de tratar este elemento pictórico con un nivel de reflexión que podía implicar la inclusión de categorías históricas y culturales para su ejecución.

De esta manera, se aprecia que el paisaje flamenco, no sólo se valoró por sus componentes estéticos y jerarquización en los cánones de la pintura europea, pero sobre todo, y como hemos mencionado, como espacio religioso, capaz de condensar diferentes categorías cristianas por medio de la representación de la naturaleza.

Capítulo 3: El Paisaje religioso

3.1 Sus fundamentos en el discurso de evangelización

Más allá de que son cuantiosos los documentos que nos permiten suponer que en el Virreinato se practicó la pintura de paisaje como género autónomo, la realidad nos dicta que los encargos más numerosos que recibieron los pintores virreinales fueron de pinturas religiosas destinadas al ornato de las iglesias, parroquias, claustros, salas conventuales y a la devoción privada, sin contar los encargos que hacían ciertos comerciantes virreinales de centenares de pinturas para ser revendidas en diferentes partes del territorio andino.²⁴⁸

Ante un desconocimiento casi total de obras virreinales que trataran el tema del paisaje como género independiente, y ante la falta de documentación que nos permita esclarecer los procesos de creación que llevaron adelante los pintores coloniales en lo que respecta al estudio y representación del paisaje, es por medio de las pinturas religiosas que debemos abordar el análisis de este género en el virreinato, para entender mejor la relación que establece el pintor y el público andino con la representación de la naturaleza.

Cuando Jaime Mariazza aseguraba que el paisaje en la pintura virreinal andina estuvo siempre supeditado a lo religioso, este historiador parece establecer este vínculo de acuerdo a parámetros prácticos dictados por las reglas del mercado artístico colonial. De esta manera el paisaje se transforma, según Mariazza, en “complemento escenográfico”, y por lo tanto en

²⁴⁸ En este último caso, la pintura religiosa fue el tema privilegiado de estos encargos ya que, quienes comercializaban dichos lienzos, eran consecuentes con el tipo de demanda local. Ver: Stanfield-Mazzi, Maya. "The Possessor's Agency: Private Art Collecting in the Colonial Andes", *Colonial Latin American Review*. 18-3, 2009: 339-364.

accesorio pictórico.²⁴⁹ En términos cuantitativos, el corpus de pintura virreinal con el que contamos no contradice la aseveración de Mariazza, sin embargo creemos que dentro de este contexto religioso la representación del paisaje y de la naturaleza es un gesto cargado de connotaciones culturales y formas de transmitir la espiritualidad y vivencias religiosas coloniales, llegando a ocupar un lugar de importancia con su propio sustento narrativo. En las líneas que siguen, intentaremos explicar justamente el papel que desempeñan los paisajes dentro de la pintura religiosa andina, algo que, como hemos dicho, es consecuencia directa del lugar que tuvo la naturaleza en la forma de experimentar la religiosidad en los Andes en tiempos coloniales.

A pesar de la dificultad que se presenta a la hora de explicar los motivos de la aparición del paisaje en la pintura virreinal de temática religiosa, ya que los procesos de dicha aparición continúan siendo oscuros, (por falta de documentos o de pinturas tempranas que completen este rompecabezas), y en consecuencia debamos contentarnos con las razones de índole estilística que se repitieron en diferentes oportunidades desde el discurso crítico (es decir arguyendo la influencia de los grabados flamencos sobre los pintores andinos de mediados del siglo XVII y por consiguiente el desarrollo del gusto de los artistas coloniales hacia los paisajes flamencos) podemos, sin embargo, entender cómo estos modelos se reinterpretaron y encontraron un sentido para la espiritualidad andina colonial.

La relación, desde una perspectiva religiosa, que estableció la sociedad colonial con la naturaleza comenzó a construirse desde los primeros tiempos de la vida colonial, producto de la necesidad de instaurar discursos de evangelización acordes a las realidades locales. Uno de

²⁴⁹ Mariazza Foy, Jaime, “Pintura y naturaleza: el paisaje en la pintura virreinal peruana”, *Illapa : Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, 9, 9, 2012, 47-55: 47. Aunque no es extenso, no podemos olvidar que Mariazza fue uno de los pocos historiadores que dedicó un artículo a la cuestión del paisaje en la pintura andina virreinal. Por esta razón, insistiremos con alguna de sus ideas desarrolladas en su trabajo.

los puntos neurálgicos de la pastoral temprana en el virreinato fue recomponer en la mentalidad de los indígenas el binomio cristiano de Creador / Criatura de manera a contrarrestar el panteísmo imperante de la espiritualidad andina. Esto se observa repetidas veces en la pastoral quechua de finales del siglo XVI y principios del XVII. Por ejemplo, en uno de los primeros textos de evangelización escritos en quechua (1560), el padre Domingo de Santo Tomás anuncia:

Oídmeme bien esto que os quiero decir para que va[yá]is al cielo, escapándoos del infierno. Primero, mucho tiempo ha, no había cielo, ni sol, ni luna, ni estrellas, ni había este mundo inferior, ni en él había ovejas, ni venados, ni zorras, ni aves, ni mar, ni peces, ni árboles, ni otra cosa alguna. Solamente entonces había Dios que jamás tuvo ni tiene principio ni tendrá fin. Y cuando le plugo y fue servido, hizo y crió el cielo, la tierra y todo lo demás que hay en ellos [...] También crió la luna juntamente con las estrellas para alumbrar la noche y darle claridad. [Y son los demonios que] os ponen en vuestros corazones malos pensamientos, os dicen: “Adorad al sol, a la luna, a las piedras, a los ídolos.”²⁵⁰

La misma estrategia de sustitución se repitió en otros catecismos. En uno de los sermones del *Tercero catecismo* publicado en 1585 en español y quechua para beneficio de los curas en la administración del culto y los sacramentos, y que fuera resultado de lo estipulado en el III Concilio de Lima convocado en 1583 por el entonces arzobispo Toribio Mogrovejo (1538-1606), puede leerse:

Mirad hijos míos esos cielos tan grandes, y tan hermosos. Ese sol tan resplandeciente, esa luna tan clara, esas estrellas tan alegres y tan concertadas.

²⁵⁰ Santo Tomás, Domingo, “Plática para indios”, en Gérard Taylor, *El sol, la luna y las estrellas no son Dios: la evangelización en quechua siglo XVI*. Lima, Perú: IFEA Instituto Francés de Estudios Andinos, 2003: 27-28.

Mirad la mar tan inmensa, los ríos que van corriendo presurosos à ella. Mirad la tierra y sus campos, y montes tan altos, las arboledas y fuentes, la muchedumbre de aves en el ayre, de ganados en los prados, de peces en las aguas. El que es Señor de todo eso, y lo gobierna y manda, ese es Dios. El que hizo todo eso y lo conserva con sola su palabra, ese es nuestro Dios.²⁵¹

Y más adelante continua diciendo:

[...] de aquí vereis la locura grande de vuestros antepasados, que adoraban al sol, y hablaban con él, y el sol ni les respondia, ni oia, ni curaba de sus palabras, ni sacrificios, porque no siente, ni la luna, ni el lucero, ni las cabrillas, ni las estrellas, mucho menos, el trueno, y los serros, y montes, y rios, y fuentes, y tierra, que son criaturas que no hablan, ni oyen, ni sienten, mas hacen lo que Dios les manda, para servicio y provecho del hombre [...]²⁵²

Este sermón del *Tercero catecismo* no sólo hacía hincapié en la necesidad de reemplazar las antiguas creencias relacionadas a la adoración y veneración de la naturaleza, sino que también nos revela el poder que tuvo la naturaleza como espacio contemplativo, constituyéndose en canal directo entre el hombre y Dios. El *Tercero Catecismo* invitaba al indígena, nuevo cristiano, al uso agudo o piadoso de los sentidos, en este caso en particular de la vista, con su “mirad” los fenómenos y las bellezas de la naturaleza ya que en su magnificencia se encontraba la huella del Dios verdadero. Este principio de cohesión entre naturaleza y espacio sagrado provenía de la escolástica medieval de considerar la naturaleza como el segundo libro de Dios.

²⁵¹ *Tercero catecismo y exposicion de la doctrina christiana, por sermones: para que los curas y otros ministros prediquen y enseñen a los Yndios y a las demas personas. Impresso con licencia dela Real Audiencia, Lima: Antonio Ricardo, 1585: 51-52.*

²⁵² *Ibidem: 72-73.*

En la misma línea que el *Tercero Catecismo*, en su *Symbolo catholico indiano* (1598),²⁵³ manual de catequesis para los indios y de enseñanza a los religiosos peruanos sobre la administración de la doctrina y sacramentos a los nuevos fieles,²⁵⁴ el padre franciscano nacido en Huamanga (actual Ayacucho), Luis Jerónimo de Oré comenzaba su obra discutiendo a propósito del conocimiento de Dios. Luego, expondría las razones que privan sobre la forma de alcanzar este conocimiento divino por medio de la contemplación de la naturaleza. Oré sostiene “que el conocimiento de Dios se alcanza por la consideración de las criaturas: aunque mas perfectamente con lumbre de revelación”. No rechazaba la indagación “científica” de la naturaleza y sus propiedades, de hecho dedicaba los capítulos VII (erróneamente numerado VIII) y VIII a la historia natural del Perú, siguiendo siempre de cerca la obra del jesuita José de Acosta. Sin embargo entendía, profesando las ideas de San Agustín, que la indagación de la naturaleza como segundo libro escrito por Dios con variadísimas letras, es decir indagar con “lumbre de revelación”, era mucho más provechoso para la vida espiritual. Oré dividió este “libro divino de la naturaleza” en cuatro partes o “páginas” que se ordenaron desde las cosas inanimadas (los cuatro elementos, que tienen ser), las plantas (con ser y vida), los animales (que disponen de ser, vida y sentimiento) y el hombre (para quien todo lo otro se ha creado y que tiene ser, vida, sentimiento y entendimiento). Finalmente, sólo las criaturas angélicas separaban en esta escala a Dios del hombre.

²⁵³ Parece ser que el *Symbolo catholico indiano* fue exigido como obra pastoral en las Constituciones Sinodales de 1669. Ya se había exigido en las Constituciones de Huamanga de 1629 que los curas tuvieran en las iglesias una copia del manual sacramentario pentalingüe de Oré, el *Rituale seu Manuale Peruanorum*, publicado en Nápoles en 1607. Durston, Alan, *Pastoral Quechua: The History of Christian Translation in Colonial Peru, 1550-1650*, Notre Dame, Ind: University of Notre Dame Press, 2007: 148.

²⁵⁴ García Ahumada, Enrique, “La catequesis renovadora de Fray Luis Jerónimo de Oré”, en AAVV, *Evangelización y teología en América (siglo XVI)*, X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990: 925-945.

La clasificación espiritual de la naturaleza que realiza Oré posee una larga tradición en la escolástica medieval. En el *Liber de ascensu et descensu intellectus* (1304), Ramón Llull (Raimundo Lullio), conocido como el doctor iluminado y pilar fundamental de la mística medieval hispana, concibió el camino del alma como una escala (*scala naturae*) que se debía transitar para llegar al Dios supremo. Esta escala pasaba a través de la comprensión de las criaturas ordenadas de la siguiente manera: piedras, fuego, plantas, animales, hombres, cuerpo celeste y ángeles (fig. 3.1).²⁵⁵ No obstante, la influencia directa de Oré no es esta formulación temprana de la escala natural, sino más bien las reflexiones de Fray Luis de Granada sobre este tema, quien, ciertamente se había nutrido de las ideas llulianas. Bajo la premisa “El orden de las criaturas nos lleva al conocimiento de su principio”, Fray Luis sostuvo que:

en este órden [natural] ponemos en el grado mas bajo los quatro elementos, que son cuerpos simples, los cuales no tienen mas que dos qualidades. En el segundo ponemos los mixtos imperfectos, como son nieves, pluvias, granizo, vientos, heladas y otras cosas semejantes que tienen alguna mas composicion. En el tercero están los mixtos perfectos, como son piedras, perlas y metales, donde se halla perfecta composicion de los quatro elementos. En el cuarto ponemos las cosas que demas de esta composicion tienen vida, y crescen, y menguan, como son los árboles, y todas las plantas. En el quinto están los animales imperfectos, que demas de la vida tienen sentido, aunque carecen de movimiento, como son las ostras y muchos de los mariscos. En el sexto están los animales perfectos, que demas del sentido tienen movimiento, como los peces y aves, etc. En el séptimo ponemos al hombre, que demas de lo dicho, tiene razon y entendimiento, con que se aventaja y diferencia de todos los brutos. Sobre el hombre ponemos al ángel, que tiene mas alto entendimiento, y es substancia espiritual apartada de toda materia.²⁵⁶

²⁵⁵ Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos*: 214.

²⁵⁶ Granada, Fray Luis de, *Introducción al símbolo de la Fe*, en Mora, José Joaquín de (Ed.), *Obras del v. p. m. fray Luis de Granada: Vida de fray Luis de Granada*, Madrid: M. Rivadeneyra, 1856: 188.

La aplicación de la escala natural en los discursos de evangelización no fue por supuesto un fenómeno exclusivo del Virreinato del Perú. En la *Rhetorica Christiana* (1579) del franciscano novohispano Diego de Valadés encontramos la inclusión de un grabado que representaba el orden cósmico a través de una escala ascendente por la que se pasaba a través de los elementos, las plantas, los animales (en tres estratos: cuadrúpedos, peces, aves), los hombres y los ángeles (fig. 3.2). Sin embargo, la evolución de estas ideas a lo largo de la colonia y su impacto en los lenguajes visuales pareciera tomar mayor amplitud en el territorio andino, tal vez a causa de la fuerza, permeabilidad y durabilidad de pensamientos panteístas en las comunidades andinas.

La idea de la escala natural como camino inevitable para la contemplación del Creador se hace explícita en Oré, cuando el fraile criollo excusaba a santos escritores antiguos por los errores cometidos con respecto a la comprensión de algunas particularidades naturales concernientes a estas partes del orbe recientemente descubiertas, ya que “ocupados e intentisimos en la contemplación del Criador, no es de maravillarse no acertasen en tratar alguna materia de las criaturas, por las cuales yvan de passo, y las tenían por escala para subir al conocimiento, y contemplacion del todo poderoso Dios.”²⁵⁷ El *Symbolo* de Oré va aún más lejos del deseo de otros catecismos andinos tempranos por establecer entre los indios el binomio entre Creador y criatura, siempre, con la intención de desplazar las antiguas creencias locales depositadas sobre las cosas de la naturaleza. Con la escala natural, Oré insertaba en la pastoral temprana conceptos espirituales muy arraigados y difundidos por la teología mística.

En este sentido la visión de Ore era más revolucionaria que el *Tercero catecismo* que utilizó la naturaleza como una herramienta de evangelización o como un discurso iniciático de

²⁵⁷ *Op.cit.*: 23r.

conversión. Con el aspecto contemplativo, Oré hizo de ella un catecismo en si misma, escrita con las más variadas y hermosas letras del Dios cristiano, que ayudaría a los indios a transitar la vida espiritual. Del mismo modo, comenzaba a delinear los fundamentos en los que se apoyaría y reflejaría la espiritualidad y religiosidad colonial.

La relación entre naturaleza y la enseñanza del cristianismo en los Andes, nos hacen pensar en procesos similares que ocurrieron en Europa de la modernidad temprana con la aparición de los catecismos en tiempos de la reforma tridentina. Por otra parte, es indudable que los catecismos menores y mayores escritos en Europa hacia mediados del siglo XVI fueron los modelos a seguir para la redacción de catecismos virreinales.²⁵⁸ Arnold Witte estudió algunos de estos catecismos de mediados del siglo XVI. Lo que resulta más interesante para nuestro trabajo, y que explica finalmente porqué acudimos a estos estudios de Witte, es la hipótesis que elabora el autor elabora y que establecer una relación entre la educación cristiana del siglo XVI y la aparición o reafirmación del paisaje en la pintura europea de la modernidad temprana. Witte concluía en este caso que

[...] the use of nature in order to explain the first line of the Credo in all confessions, from Catholicism to Protestantism and Calvinism, and at the same time as a proof of the existence of the Christian God, suggested that the rise of landscape was not a phenomenon characteristic of one denomination. It was, to the contrary, an interdenominational phenomenon – both in its edificational use, and in its importance for the rise of landscape as a genre, and such, a result of an age of the Reformation and Counter-reformation.²⁵⁹

²⁵⁸ Por ejemplo el catecismo menor y mayor redactado en el III Concilio de Lima es una adaptación a las realidades del Perú del Catecismo de Pio V. Lisi, Francesco (ed.), *El tercer Concilio Limense y la aculturación de los indígenas sudamericanos*, Salamanca: Gráficas Varona, 1990: 237.

²⁵⁹ Witte, Arnold, “The Power of Repetition: Christian Doctrine and the Visual Exegesis of Nature in Sixteenth- and Seventeenth-Century Painting”, en Ribouillault, Denis, and Michel Weemans, *Le paysage sacré: le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité = Sacred Landscape: Landscape as Exegesis in Early Modern Europe*, Firenze: L.S. Olschki, 2011, 93-112: 111.

Los catecismos andinos del siglo XVI, como hemos visto, no dejan dudas que la naturaleza podía funcionar como vehículo para alcanzar un conocimiento pleno de los misterios, y por lo tanto ésta podía servir para acercarse espiritualmente al modelo de buen cristiano. Sin embargo, si los catecismos utilizados en el virreinato coinciden en este punto con los métodos de enseñanza del cristianismo empleados en Europa, la pintura de paisaje en los Andes no tuvo la reacción inmediata o contemporánea que notó Witte para el viejo continente. Si bien hacia fines del siglo XVI podría catalogarse, como supone Mariazza,²⁶⁰ el primer paisaje religioso ejecutado en el virreinato, el cual fuera realizado por el hermano Bernardo Bitti (1548-1610),²⁶¹ este fenómeno no se normalizó y siguió su evolución muchos años más tarde, es decir hacia mediados del siglo XVII (o algunos años antes). La pintura a la que hace referencia Mariazza es una *Oración en el huerto* (c. 1595) (fig. 3.3), conservada en el Museo Nacional de Lima, que fuera ejecutada durante la estadía del pintor italiano en el Cuzco entre 1595 a 1598.²⁶² Aquí Bitti, a pesar del rol predominante que concede a las figuras humanas, propio del monumentalismo que caracteriza su obra luego de los años en que el maestro se estableció en la ciudad de Puno,²⁶³ elaboró en el fondo de la composición un bucólico paisaje montañoso

²⁶⁰ Mariazza, *op. cit.*: 48.

²⁶¹ Por pedido de los jesuitas del Perú al generalato de la Compañía en Roma para que se envíe al Virreinato pintores con el fin de favorecer la evangelización de los andinos, llegó a Lima el pintor jesuita italiano Bernardo Bitti en 1575. De los tres pintores italianos que trabajaron en el Perú, Bitti fue el más activo, viajando por diferentes ciudades del virreinato, dejando obra y seguidores en Cuzco, Juli, La Paz y otras ciudades del altiplano. Para Bitti ver: Mesa, José de y Gisbert, Teresa, *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*, La Paz, Bolivia: Instituto de Estudios Bolivianos. Universidad Mayor de San Andrés, 1974; Querejazu Leyto, Pedro, “Sobre cinco tablas de Bitti y Vargas”, *Arte y Arqueología*, 3-4, 1975: 97- 112.

²⁶² Estabridis Cárdenas, Ricardo, “Influencia italiana en la Pintura Virreinal”, en Nieri Galindo, Luis, *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, Perú: Banco de Crédito del Perú, 1989, 109-166: 125

²⁶³ *Ibidem*: 114.

con inclusión de un espacio urbano representado por una ciudad amurallada.²⁶⁴ La composición de la escena al interior del paisaje se muestra un tanto dubitativa a la hora de distribuir los diferentes personajes, generando algunos problemas de proporciones. Esto se debió a que Bitti no logró resolver desde lo compositivo el problema de la conjunción del aspecto monumental de la figura humana y conceder al paisaje un rol más preponderante. Es como si observáramos dos pinturas diferentes: la escena de la oración de Cristo con los apóstoles adormecidos en primer plano, y un paisaje que se desarrolla de forma autónoma, contando con su propio cuadro compositivo enmarcado por dos árboles que encierran una vista en lejanía. Más allá de ello, el paisaje se presenta bien resuelto, equilibrado y con un correcto uso de la perspectiva atmosférica, lo que nos deja presagiar que Bitti se familiarizó en Roma con las influencias del paisaje nórdico que llegaban de la mano de pintores como Matthijs Bril (1554-1626), como así también debió conocer de cerca la obra de Girolamo Muziano (1532-1592) quien se encuentra trabajando en Roma desde los años 1540. Tiempo antes de la *Oración en el Huerto*, realizado durante su estadía en Puno, es el *Bautismo de Cristo* (c. 1585) que se encuentra en la Iglesia jesuita de San Juan de Letrán de Juli (Perú) (fig. 3.4). Aquí el paisaje es mucho más recatado y tímido, como si se tratara de un primer ensayo de Bitti con la intención de volcarse al estudio de composiciones más aireadas como aquella de la *Oración*. Aunque el cuadro de Juli no concede tanto lugar al paisaje, los conflictos entre figura y espacio son también perceptibles. A pesar de todo, Bitti presta cuidado en los detalles y el luminoso colorido del entorno natural, lo que denotaba sus habilidades naturalistas. El aspecto recatado de este paisaje se hace evidente cuando lo comparamos con otro lienzo del mismo tema que fuera ejecutado hacia el siglo XVII por un

²⁶⁴ Mariazza interpreta este elemento como una referencia a la Jerusalén Celeste, aunque es difícil saber cuán conveniente resulta dicha apreciación. Mariazza, *op. cit.*: 48.

artista desconocido para la iglesia vecina de San Pedro de Juli (fig. 3.5). El artista de este lienzo tomó indudablemente el cuadro de Bitti como modelo, aunque adoptó nuevas soluciones compositivas que acordaron al paisaje un lugar de mayor privilegio, lo que va en sintonía con los cambios que muestra la pintura virreinal de la segunda mitad del siglo XVII.²⁶⁵

Por razones que desconocemos, tal vez descontento por los resultados o entendiendo que las condiciones evangélicas en los Andes no permitían aún que los paisajes ganaran lugar en menoscabo de la escena principal (era evidente que de seguir este camino, se imponía inevitablemente la reducción de la figura humana), los intentos de Bitti en torno a la pintura de paisaje se terminan en la *Oración en el huerto*. Y debemos esperar varios años para que el interés por el paisaje se reactive.

En efecto, las obras de los seguidores de Bitti y de los otros dos maestros italianos (Mateo Pérez de Alessio y Angelino Medoro que llegaron al Perú hacia finales de este siglo),²⁶⁶ tales

²⁶⁵ Como nota curiosa señalamos en esta pintura la presencia de aves acuáticas del lago Titicaca. A la izquierda observamos un par de *huallatas* con su plumaje blanco, gris y negro. Estas aves están hasta hoy día asociadas a las lluvias y sus movimientos son imitados en danzas locales de fertilidad. Ver: Bolin, Inge, *Rituals of Respect: The Secret of Survival in the High Peruvian Andes*, Austin: University of Texas Press, 1998: 226. También encontramos un par de *anas puna* (patos andinos) y un par de *pariwanas* (flamenco andino), estos últimos también forman parte de danzas rituales relacionadas con los augurios de buenas cosechas. Ver: Sig, Eveline, “Cuando mujeres se visten de flores y chacras bailan. Danza, fertilidad y espiritualidad en el altiplano boliviano”, *Anthropos*, 106, 2, 2011, 475-492: 106. En la otra orilla el pintor representó un ave negra. En este caso se trata de un ibis de la Puna (*Plegadis ridgwayi*), también conocido como cuervillo puneño o *yanavico*.

²⁶⁶ Mateo Pérez de Alesio, quien trabajó en Roma donde se destaca sus pinturas en la capilla Sixtina, como así también en Sevilla, dejando como obra más importante el *San Cristóbal* del edificio catedral sevillano, llegó a Lima en 1588. Poseemos obra documentada de este pintor hasta 1628. Para Alesio ver: Stastny, Francisco “Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. 22, 1969: 9-46; Mesa, José de y Gisbert, Teresa, *El pintor Mateo Pérez de Alessio*, La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, Centro de Estudios Bolivianos, 1974; Ballesteros, Jorge Bernales, Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima, *Archivo hispanense: Revista histórica, literaria y artística*, 1973,56-171-173, 2,: 221-271. En tanto que Angelino Medoro, originario de la ciudad de Roma, llegó a Bogotá en 1587 para luego pasar a Lima en el año 1600 donde permaneció hasta 1624 que se mudará a Sevilla. Para Medoro ver: Arenado, Fuensanta, “Nuevos datos sobre el pintor Angelino Medoro (Roma 1567-Sevilla 1633)”, *Archivo*

como Gregorio Gamarra (1570?-1642)²⁶⁷, Lázaro Pardo Lagos²⁶⁸ (act. segundo tercio del s. XVII) o Luis de Riaño (1596-c.1643),²⁶⁹ nos muestran un desinterés por la representación del paisaje en detrimento de una contramanera que otorgaba un papel predominante a la simplicidad y legibilidad del tema representado, exponiendo los personajes de las diferentes escenas en primer plano y cubriendo casi la totalidad de la superficie de los lienzos. Como si el catequismo por vía de la naturaleza, que ganaba lugar dentro del discurso evangélico colonial no tuviese todavía acogida en el discurso visual, donde se optaba por una mayor claridad de los temas, dejando fuera, por el momento, otras cuestiones más hermenéuticas.

No obstante, no deja de ser sugestivo que una de las primeras formas de paisaje religioso que conocemos en el Virreinato haya sido aportada por Bitti. Como miembro de la Compañía de Jesús, Bitti estaba sin dudas formado con los métodos de enseñanza y catecismos impulsados en el seno del Colegio Romano. Seguramente conoció muy bien la *Summa doctrina christiana* (1555) que el jesuita Petrus Canisius escribió por orden del rey Felipe II, publicado por la Officina plantiniana,²⁷⁰ y que estuviera a la base, como otros catecismos jesuitas de entre 1550 y 1560, del *Catechismus Romanus* impulsado por el Concilio de Trento.²⁷¹ Asimismo, Bitti se formó bajo el modelo de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, en los cuales, como dictaba la teología mística, se otorgaba a la naturaleza

Hispanense, 60-184, 1977: 103-112; Mesa, José de y Gisbert, Teresa, “El pintor Angelino Medoro y su obra Sudamérica”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 5-18, 1965: 23-47.

²⁶⁷ Para las notas biográficas de Gregorio Gamarra ver: Mesa, José de, Gisbert, Teresa, *Gregorio Gamarra*, La Paz: Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la Republica, 1962; Gesualdo, Vicente, *Enciclopedia del arte en America*. Buenos Aires: Bibliografica OMEBA, 1968: Biografías II.

²⁶⁸ Para Lázaro Pardo Lagos: Mesa y Gisbert, 1982: 72-75. Gesualdo: Biografías III.

²⁶⁹ Para Luis de Riaño: José de Mesa et Teresa Gisbert, “El pintor y escultor Luis de Riaño”, *Arte y Arqueología*, 3-4, 1975: 145-158; Gesualdo: Biografías III.

²⁷⁰ Para la *Summa doctrina christiana* ver: Begheyn, Paul, “The catechism (1555) of Peter Canisius, the most published book by a Dutch author in history”, *Quaerendo*, 36-1, 2006: 51-84.

²⁷¹ Witte, *op. cit.*: 99.

un papel de gran importancia para llegar al conocimiento espiritual de Dios, fin último de estos ejercicios.

Sabemos que Bernardo Bitti nunca cumplió un papel de misionero en el sentido estricto de un evangelizador de la palabra. Tampoco interesó al jesuita acercarse al mundo de la escritura, su medio de evangelización fue el pincel. Bernardo Bitti no se dedicó al estudio de la teología, y aseguró no interesarse siquiera en la lectura “de su propia firma”,²⁷² con lo que se acercaba más a una vivencia ignaciana de la religión, privilegiando la contemplación a un conocimiento erudito de la teología. Como bien notó Thomas da Costa Kaufmann, al igual que lo hiciera el jesuita romano Andrea Pozzo (1642-1709) en Europa central, Bitti cumplió el rol de diseminador artístico en el Perú, transitando el territorio y dejando su huella pictórica desde Quito (actual Ecuador) hasta La Paz (actual Bolivia),²⁷³ desde allí que podríamos definirlo como un misionero de la imagen.²⁷⁴ Por esta razón no deberíamos separar la obra de Bitti del contexto misionero, y tal vez sus paisajes, aunque no fueran característicos del conjunto de su pintura, llevaban consigo la intención catequística de hacer de la naturaleza un espacio de alabanza propicio para la vida contemplativa.

Una pintura curiosa que podríamos datar de los primeros años del siglo XVII, y por lo tanto contemporánea a Bitti, es una *Imposición de la casulla a San Ildefonso* conservada

²⁷² Como notó Vargas Ugarte, el Hermano Bitti, se muestra “indiferente a todo lo que mande la obediencia y observará todas las reglas, constituciones y otros reglamentos de la Compañía y no pretenderá nunca, mediante la gracia de Dios, estudiar ni pretenderá leer siquiera su firma”. Vargas Ugarte, Rubén, *Ensayo de un diccionario de artistas de la América Meridional*, Burgos: [s.e.], 1968: 85.

²⁷³ DaCosta Kaufmann, Thomas, *Toward a Geography of Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2004: 242. El largo periplo de Bitti en el Perú se inició en 1575, fecha que llega a Lima. “Permanece en Lima hasta 1582 luego viaja al Cuzco (1583-84), a Juli (1585), La Paz, nuevamente Juli (1585- 1591) y otros pueblos del lago; Lima 1592, Cuzco 1595, Arequipa 1596, Chuquisaca y Potosí (1599-1600), regresa nuevamente a Lima, Ayacucho (1605), falleciendo finalmente en Lima el año 1610.” Mesa, José de y Gisbert, Teresa, “El hermano Bernardo Bitti – escultor”, en Bibliano Torres Ramírez y José Hernández Palomo (coords), *Actas de las II Jornadas de Andalucía y América*, Vol. II, Universidad de Santa María de la Rábida, 1983: 411-428: 415.

²⁷⁴ Estabridis Cárdenas, Ricardo, “Influencia italiana en la Pintura Virreinal”: 114.

actualmente en el Museo de Charcas (fig. 3.6). El intento de datación proviene, por un lado, desde lo estilístico, ya que este lienzo muestra clara influencia de la pintura de los seguidores de los pintores italianos, particularmente de Gregorio Gamarra, quien trabajó en la ciudad de La Paz, según se desprende por los cuadros firmados que dejó este maestro diseminado por esta región altoplanística,²⁷⁵ o del discípulo de Angelino Medoro, Luis de Riaño, aunque el tratamiento del espacio pictórico toma caminos diametralmente opuestos.²⁷⁶ Por otro lado, algunos elementos iconográficos del lienzo favorecen la datación hacia inicios del XVII. Para ello debemos prestar atención a las modas características de la corte de Felipe II y Felipe III,²⁷⁷ jubón negro con cuello de lechuguilla,²⁷⁸ que luce el personaje retratado en actitud orante en la parte inferior del lienzo, quien podría ser a su vez el comanditario de la obra. En la parte superior del lienzo, el pintor representó la escena que finalmente le dio el título al cuadro, el momento en que la Virgen entrega la casulla a San Ildefonso. Más curiosa y original es la mitad inferior de la pintura. En un marco de exuberante vegetación que anticipaba las características de la pintura cuzqueña de la segunda mitad del siglo XVII y a lo largo del XVIII,²⁷⁹ se representó a ambos lados del lienzo a Santo Domingo, con su torso desnudo y cadenas en su mano para mortificar su cuerpo, y a San Francisco, también en actitud ascética rodeado de ángeles. Al fondo y sobre un puente, parece haberse representado el encuentro

²⁷⁵ Mesa y Gisbert, *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, La Paz: 1977: 34.

²⁷⁶ Martín Soria encontraba en este cuadro una influencia directa de Bitti, aunque concluyó que “[l]a simplificación y el aplanamiento de las nubes, del puente, de pliegues y de otras formas, indica la mano de un pintor alto peruano netamente colonial y provinciano [...]” Soria, Martín, “Pintura en el Cuzco y el Alto Perú, 1550-1700. Rectificaciones y fuentes”, *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, 12, 1959, 34-64: 40 (Versión digitalizada para su difusión en medios electrónicos por la Arquitecta Yesica Soledad Lamanna).

²⁷⁷ Martín Soria lo data entre 1600 y 1620. *Ibidem*: 39; Mesa y Gisbert *Holguín y la pintura*: 34.

²⁷⁸ La gola escarolada o cuello de lechuguilla muy a la moda en los tiempos de Felipe II sería prohibida por Felipe IV en la “Pragmática” del 11 de febrero de 1623. Cruz de Amenábar, Isabel, “El traje en el virreinato del Perú 1650-1800. Una metáfora del cuerpo” en Rafael Zafra (ed.), *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid: Akal Ediciones, 2000, 111-126: 119.

²⁷⁹ Soria, *op. cit.*, 40.

entre estos santos, quienes trabaron abrazo fraternal, como bien sostiene la tradición. El marco natural en el que se desarrolló esta escena parece aludir al estado de contemplación pasiva en el que se encontraban Santo Domingo y San Francisco que conformaba junto con las mortificaciones del cuerpo, el pasaje del alma por la *via purgativa*. Por otro lado, la posible relación entre la imposición de la casulla a San Ildefonso y el paisaje florido y ameno de la parte inferior del cuadro podría establecerse a través del milagro de la naturaleza que provocó la descensión de María. Como bien sabemos el episodio de la imposición se festeja en Toledo como Nuestra Señora de la Descensión. Esto pudo originar algunas conexiones entre las dos mitades de la pintura, tomando, por supuesto algunos atajos. La idea de la transformación de la naturaleza por medio de la Descensión aparece plasmada en una canción que lleva justamente como título la “Descensión” y que se encuentra entre el impresionante corpus del cancionero del edificio catedralicio de la ciudad de Charcas.²⁸⁰

La tierra amenos jardines
de odoríferas florestas
y entretejidos jazmines
a la gran Reina presenta.
Cantad, cantad, bullid,
que los arroyuelos prestan
atención, con el orgullo
de aguas cristalinas, tersas.

A la novedad, festivos
los jilgueros gorjean
saltando de rama en rama,

²⁸⁰ Andrés Eichmann lo considera el cancionero más completo de toda América, contando con un corpus de alrededor de 1300 carpetas que van desde 1680 hasta 1820, muchas de estas piezas no fechadas. *Cancionero mariano de Charcas*, Pamplona: Universidad de Navarra, 2009: 13.

cuál pica, cuál se recrea.
Tocad, reíd tocad,
que a María se venera
en su descenso dichosa
pues no permite tinieblas.
[...]
De los árboles los brotes
y aun de las ramas más secas
producen frondosas hojas,
copo a copo vierten perlas²⁸¹

Más allá de la posible interpretación de este lienzo, no hay dudas que se trata de uno de los primeros paisajes ejecutados en la pintura virreinal peruana. Vale destacar que los esposos Mesa y Gisbert aseguraran que el pintor de este lienzo fue de origen indígena,²⁸² a pesar de que no existe ninguna prueba de ello. Pero, probablemente la intuición de estos historiadores no está completamente infundada ya que es en los pintores de origen indígena y mestizo que el uso del paisaje encuentra mayor adaptación y desarrollo artístico.

A pesar de estos cuadros aquí citados, el paisaje en la pintura religiosa andina no ganó estímulo hasta bien entrado el siglo XVII. No por esta razón deja de interesar la relación que estableció Witte entre el incremento y desarrollo del fenómeno de la pintura de paisaje en Roma y en el Norte de Europa con la utilización que se hizo de la naturaleza como segundo libro de Dios, para encontrar aplicaciones semejantes en el Virreinato. Si la relación entre lo divino y la naturaleza estaba suficientemente sustentada desde los discursos evangélicos y las prácticas de la espiritualidad andina colonial, tal vez, fue necesaria la llegada de los paisajes flamencos para que los artistas locales encontrarán un estímulo visual para desarrollar sus

²⁸¹ En: *Ibidem*: 681-682.

²⁸² Mesa y Gisbert, *Holguín*: 34.

propias vivencias espirituales. O tal vez fue necesario esperar que los artistas locales comenzaran a ganar un lugar más determinante en lo que concierne a la práctica de la pintura de caballete, ya que fueron ellos quienes experimentaron con mayor regularidad e insistencia los mensajes que llegaban desde la pastoral sobre la naturaleza como espacio de contemplación hacia lo divino.

Lo que sí podríamos asociar de manera más directa a este fenómeno de evangelización por medio de la naturaleza, es la pintura mural que decoró los interiores de las iglesias parroquiales destinadas a recibir la feligresía indígena, decoraciones que se caracterizaron por la gran profusión de motivos ligados al universo natural. En el primer capítulo hemos hecho mención a la decoración de algunos templos en la época de evangelización temprana. Allí abordamos estas pinturas murales desde la idea de transición cultural y creación de una tradición artística andina colonial. Sin dudas los discursos misioneros formaron parte de este proceso de construcción cultural. En otras palabras, no podemos dejar este elemento fuera de la noción de “sensibilidad indígena” que arguyó Gruzinski para explicar el éxito que tuvieron los modelos del grutesco italiano, con sus motivos vegetales entrelazados, flores estilizadas, frutos y pájaros, entre los artistas locales del periodo de colonización temprana que trabajaron en buena parte de las parroquias de indios.²⁸³ Esta “sensibilidad indígena”, como hemos dicho repetidas veces, debe ser entendida en un contexto cultural colonial más amplio y no solamente prehispánico, aunque Gruzinski nos habla de contactos entre las ornamentaciones manieristas y la tradición decorativa indígena.²⁸⁴

De gran interés resulta la apreciación hecha por Juan Carlos Estenssoro en relación al arte grutesco que encontramos representado en buena parte de las iglesias andinas, ya sea a través

²⁸³ Gruzinski, Serge, *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, Barcelona: Paidós, 2007: 197.

²⁸⁴ *Idem.*

de pinturas murales, de platería (frontales o doseles de altares y objetos litúrgicos) o ebanistería en retablos y púlpitos. Estenssoro sugirió una relación entre los motivos grotescos de las iglesias con las viñetas y otros diseños en letras capitales que podían encontrarse en los catecismos impresos en Lima (en este caso Estenssoro alude directamente a la *Doctrina Christiana* publicada en 1584, resultado de los textos producidos por el III Concilio de Lima).²⁸⁵ Estos motivos se caracterizaron por el uso de grotescos con follajería, pájaros, frutos, mascarones y seres zoomórficos y fabulosos. Para este autor, aquellos indígenas que manejaron los textos coloniales, pudieron haberse impresionado con estas imágenes, en especial con los seres fabulosos que allí aparecían, aunque la práctica nos muestra que en la mayoría de los casos lo que más sobrevivió del grotesco en la pintura mural, no fueron estos motivos fabulosos, sino más bien, y casi exclusivamente, todos aquellos relacionados con el universo natural.²⁸⁶ A pesar de que las fuentes apuntadas por Estenssoro no son necesariamente los modelos visuales que utilizaron los pintores murales andinos, ya que en muchos casos sabemos de otros grabados que circularon en los Andes y que sirvieron de inspiración para las decoraciones de las iglesias,²⁸⁷ el contacto entre texto (catecismo),

²⁸⁵ Estenssoro, Juan Carlos, *Del paganismo a la santidad: la incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*, Lima: IFEA, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2003: 324-325. Para ser justos, señalamos que la conexión entre el grotesco de las iglesias coloniales y las ilustraciones ornamentales de los libros había sido sugerida por Gruzinski años antes. *op. cit.*: 198 y 200. Aunque Estenssoro se interesa en modelos particulares y exclusivos para el Virreinato del Perú.

²⁸⁶ Para Estenssoro esto se debe a un posible control de la iglesia colonial sobre la producción de las imágenes, evitando las representaciones de motivos paganos dentro de un contexto religioso. *Ibidem*: 327.

²⁸⁷ Como por ejemplo la serie de 20 láminas ornamentales grabadas por Agostino Veneziano entre 1530 y 1535 y publicadas por Antonio Salamanca. Aquí encontramos puntos de contacto con los motivos decorativos de San Pedro de Andahuaylillas (s. XVII). Ver: Ferrero, Sebastián, “Les peintures murales à San Pedro d’Andahuaylillas: agriculture et spiritualité dans les Andes”, *RACAR: Revue d’art canadienne / Canadian Art Review*, 38-2, 2013: 40-55; Ver: último capítulo de la presente tesis. También se encuentran similitudes con los grabados de Veneziano en las canefas de la cubierta de la iglesia de Colquepata (Cuzco) como así también en las canefas de la iglesia de Canincunca (s. XVII, Cuzco). Asimismo, hace algún tiempo Ricardo Estabridis mostró las fuentes de inspiración de las que se valió la imprenta de Lima para la inclusión de muchos de los motivos en los que se centra

grutescos y decoraciones murales probablemente existió, y estos contactos son de por sí muy sugestivos en este mundo de interrelaciones entre evangelización, naturaleza y sus representaciones visuales. Podemos suponer que esta forma “fabulosa” y estilizada de incorporar lo natural dentro de las iglesias buscaba representar una segunda naturaleza, desmaterializada o invisible a los ojos humanos, producto de las revelaciones que provoca la búsqueda de lo divino en el libro de la naturaleza.

Con acierto Flores Ochoa *et al.* señalaban que las iglesias de las afueras del Cuzco como las del Altiplano seguían “una concepción simbólica constante a partir del dualismo cristiano que separa el espacio interior de los templos en dos mitades: cielo y tierra.”²⁸⁸ Luego estos historiadores anotaban que, como es de suponer, “corresponde al cielo la parte superior de los muros y la cubierta en forma de artesa [...] En cambio en la parte inferior de los muros y zócalos representan el espacio terrenal.”²⁸⁹ Y adhieren: “Los paisajes, las plantas, las vistas lejanas de pueblos, que se muestran en estos zócalos rematados con cenefas, reafirman el vínculo con lo terrenal”.²⁹⁰ Pero lo que estos autores pensaron en términos de dualismo, debe ser entendido en un sentido de orden natural. La partición de las iglesias en dos mitades nos sugiere lecturas que tenían que ver con la idea contemplativa de la naturaleza y de la *scala naturae*. Por ejemplo, el arco toral de la Iglesia de Huaro reforzaba esta idea proponiendo el ascenso desde el espacio terrenal hacia la unión con lo divino (fig. 3.7). De allí que el arco concluyera la escala con la representación de los cuerpos celestes (sol, luna y estrellas), las jerarquías angélicas en tres registros, para luego acceder finalmente al espacio divino,

Estenssoro. Estabridis Cárdenas, Ricardo, *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*, Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002: 69-80.

²⁸⁸ Flores Ochoa, Jorge, Kuon Arce, Elizabeth, Samanez Argumedo, Roberto, *Pintura mural en el sur andino*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993: 168.

²⁸⁹ *Idem.*

²⁹⁰ *Idem.*

dominado por el cordero eucarístico. Su realización es mucho más tardía, probablemente del siglo XVIII,²⁹¹ pero su iconografía es reveladora del afianzamiento de determinados valores espirituales transmitidos desde tiempos tempranos coloniales y que indudablemente sirvieron a forjar la religiosidad virreinal.

Por otra parte, la presencia esporádica de paisajes en los zócalos de las iglesias parroquiales demuestra que este género sirvió para condensar bajo formas arquetípicas el total de la naturaleza divinizada. Este es el caso de la iglesia de Canincunca (Quispicanchis, Cuzco) en la que se observa la representación de paisajes bucólicos al interior de medallones entre los motivos de follajería, aves y algunos animales andinos, como las vizcachas (figs. 3.8, 3.9). Evidentemente, en esta iglesia el paisaje fue abordado como sujeto de representación con su propia carga simbólica o narrativa, suficientemente sugestivo para poder hablar en clave cristiana del lugar que ocupa la naturaleza en tanto que imagen de la invisibilidad de Dios. Está claro asimismo que los pintores andinos, en este caso probablemente indígenas, adoptaron el paisaje flamenco como fórmula adecuada para alcanzar dichos fines.

Mientras que los pintores de origen europeo o criollos de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII se mostraron más preocupados en el carácter monumental de los personajes y transparencia narrativa de las escenas y apegados a los cánones estéticos europeos de la *contramaniera*, los pintores indígenas que decoraban las iglesias parroquiales de pinturas murales,²⁹² fueron más sensibles hacia temas que ganaban lugar dentro de la pastoral. La

²⁹¹ La iglesia de Huaro, construida en el siglo XVII, posee diferentes fases de decoración que van desde los tiempos de su levantamiento hasta las ya largamente estudiadas pinturas murales de Tadeo de Escalante (1770-1840) ejecutadas hacia 1802. Macera, Pablo, *La pintura mural andina siglos XVI-XIX*. Lima, Perú: Editorial Milla Batres, 1993: 71.

²⁹² Sobre el origen étnico de los pintores de murales en el Perú, ya hacia 1973 Pablo Macera creía ver la implicación casi exclusivamente indígena en las decoraciones murales de las iglesias parroquiales. Macera, Pablo, *Ibidem*. Recientemente Ananda Cohen Suarez se pliega a las suposiciones de Rodolfo Vallín Magaña quien estima que las pinturas murales fueron realizadas por grupos de trabajo (debemos

naturaleza fue uno de los temas principales en los catecismos de indios, incluso, como veremos más adelante, el padre Miguel Aguirre llegó a pensar que la contemplación de las criaturas era el lugar adecuado para comenzar la educación y conversión religiosa de los indios.

Por supuesto que esta forma divina de abordar la naturaleza no fue la única motivación a la hora de decorar los interiores de las iglesias. El hombre, tanto en Europa como en América, vivió la relación con la religión de maneras diferentes, incitado por un lado por preocupaciones trascendentales, que lo llevaban a establecer vínculos supraterráneos con lo divino por medio de la naturaleza, y por el otro terrenales, donde la representación visual adquirió propiedades propiciatorias y auspiciadoras para el buen funcionamiento económico de una comunidad. De estas últimas nos ocuparemos en el último capítulo.

3.2 La naturaleza y la mística colonial

A los discursos evangélicos que establecían claramente el binomio Creador / criatura debe agregarse otro componente ideológico fundamental en la construcción de la religiosidad andina colonial. Nos referimos a la fuerte acogida que tuvo en el Perú el pensamiento místico, y la proliferación de la mística como ideal piadoso de la sociedad virreinal. Con la mística, el discurso catequístico renovó sus contenidos y los mensajes que se transmitían a los catecúmenos indígenas.

entender de artistas indígenas) dirigidos por un maestro de taller que concebía el programa. “Las pinturas murales de la iglesia de San Pablo de Cacha (Canchis, Perú)”, *Allpanchis*, 77-78, 2014, 11-48: 17. En realidad poco sabemos sobre el origen de los pintores muralistas peruanos de fines del XVI hasta el XVIII. Suponemos que se trataba de pintores y artesanos indígenas que circulaban por distintos puntos del Virreinato.

Hace algunos años Ramón Mujica Pinilla, en sus excelentes trabajos sobre Santa Rosa de Lima y su tiempo, advertía sobre lo poco que se ha estudiado y se conoce del fenómeno del misticismo en el virreinato peruano.²⁹³ Hoy contamos con los inestimables estudios de este historiador y antropólogo peruano, lo que ciertamente produjo un avance considerable sobre estas cuestiones, principalmente esclareciéndonos sobre el misticismo de Santa Rosa de Lima, el contexto social en la que se desarrolló su vida espiritual y el universo del fenómeno beateril en el Perú. En lo concerniente a la relación entre mística y naturaleza nos ofreció preciosas informaciones, en la mayoría de los casos, vinculadas a las vivencias de la santa limeña.²⁹⁴

En general se ha prestado mayor atención en los aspectos más histriónicos de la teología mística, como son las revelaciones, raptos, arrebatos, visiones proféticas, hasta otros elementos que comparte con el ascetismo, tales como el uso de mortificaciones con azotes, cilicios y otras formas extremas de dolor (lo que fue, para los místicos, un paso ineludible de purificación del alma de las tentaciones y pecados), empero, se está aún lejos de una comprensión plena de los alcances reales que tuvo la teología mística en el Perú en otros aspectos de la vida colonial.

El fervor místico que vivió España en el siglo XVI, no por cierto, sin consecuencias turbulentas (recordemos que algunos místicos y figuras mayores de los altares cristianos como fueron San Ignacio de Loyola,²⁹⁵ Santa Teresa de Ávila o San Juan la Cruz debieron enfrentar

²⁹³ Mujica Pinilla, Ramón, “El ancla de Rosa de Lima: Mística y Política en torno a la Patrona de América”, en José Flores Araoz et al., *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 1995: 53-211; Mujica, Pinilla R. *Rosa Limensis: Mística, Política e Iconografía en torno a la Patrona de América*. Mexico: IFEA, Fondo de Cultura Económica, 2005: 46-53.

²⁹⁴ Mujica, Pinilla R. *Rosa Limensis*: 100-106.

²⁹⁵ Recientemente Sabina Pavone realizó un detallado trabajo sobre los diferentes procesos que tuvo que enfrentar San Ignacio, tanto en España, en Francia como en Italia, acusado de almubrado o *illuminati*. “A Saint under Trial. Ignatius of Loyola between Alcalá and Rome”, en Maryks, Robert A., *A Companion to Ignatius of Loyola: Life, Writings, Spirituality, Influence*. Leiden: BRILL, 2014: 45-65.

procesos del Santo Oficio acusándolos en algunos casos de alumbrados e iluminados), tuvo su igual, en muchos sentidos, en el Virreinato peruano durante el siglo XVII.²⁹⁶ Es difícil de explicar a que se debió esta multiplicación de místicos, beatas y siervos de Dios (principalmente en Lima) de los que se destacan Santa Rosa de Lima, San Francisco Solano, Antonio Ruiz de Montoya, Francisco del Castillo, fray Pedro Urraca y un larguísimo etcétera.²⁹⁷ La piedad creciente de una ciudad como Lima que se había transformado en un gran y verdadero complejo monástico urbano, puede ayudar a comprender el fervor del misticismo que vivió el Perú en el siglo XVII,²⁹⁸ un fervor que se propagó por el resto del Virreinato, principalmente a través de emblemas místicos peruanos, como fue Santa Rosa. Pudo, en consecuencia, haber reforzado el sentimiento místico del Perú el fervor que despertó el proceso de beatificación de la Santa limeña, modelo femenino de piedad inevitable para beatas, alumbradas limeñas y para la construcción de una espiritualidad “patriótica” en torno de su figura mística.²⁹⁹

Podríamos preguntarnos si es quizás el carácter panteísta de la sociedad andina, señalado por Waldo Ross siguiendo reflexiones de Riva-Agüero (llegando incluso a asociar el fenómeno del

²⁹⁶ Mujica Pinilla, Ramón, “El ancla de Rosa de Lima”: 57-58. No debemos tampoco perder de vista que la mística era una forma de espiritualidad que se construía por fuera de la teología ortodoxa y esto generaba algunas controversias desde los sectores más conservadores de la Iglesia. La mística estaba fundada principalmente en la inspiración del Espíritu Santo y del amor ardiente. Un ejemplo de ello es cuando Ribadaneira afirma que en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio “se ve bien la unción del Espíritu santo averle enseñado, y suplido la falta de estudio y doctrina.” Ribadaneira, Pedro de, *Vida del P. Ignacio*: 23r.

²⁹⁷ Mujica Pinilla, *op.cit*: 54.

²⁹⁸ *Ibidem*: 54.

²⁹⁹ Hampe nos informa que los testigos que intervinieron en el proceso de beatificación de Rosa provenían de diferentes estamentos de la sociedad virreinal, haciendo de ello un fenómeno plurisectorial de sentimiento protonacional. Según Hampe: “No fue el interés de una clase especial, sino la suma de expresiones (o testificaciones) de los más diversos estamentos de la población, lo que garantizó el éxito de su proceso”. Hampe Martínez, Teodoro, “Santa Rosa de Lima y la identidad criolla en el Perú colonial”, *Revista de Historia de América*, 121, 1996, 7-26: 11.

misticismo al culto de las *huacas*)³⁰⁰ lo que supone que el misticismo, en especial lo estrictamente relacionado con el universo contemplativo de la naturaleza, haya encontrado en el Perú un terreno fértil para desarrollarse. Si consideramos que muchos de los preceptos y conceptos pregonados desde el misticismo hallaron un lugar en los catecismos andinos debido, principalmente, a la necesidad de reconfigurar la relación divina establecida entre naturaleza y los hombres, la apreciación de Ross cobra mayor sentido. Incluso Hampe Martínez, siguiendo de cerca las ideas de Ross, establece una curiosa asociación entre espiritualidad indígena y misticismo en torno a la figura de Isabel Flores de Oliva (Santa Rosa). Así señala que en la bula de canonización de Clemente X (1671),

[e]l sumo pontífice expresaba con claridad estas dos ideas: que la vida de Santa Rosa se hallaba ligada indisolublemente a la tierra americana y que la santidad de la virgen limeña era la luz mesiánica de América. En lo cual no hacía más que probar una notable intuición histórico-cultural, puesto que la tierra (*pachamama*) era el elemento básico de la religiosidad de los pobladores andinos y la luz el componente nuclear en el misticismo español del Siglo de Oro.³⁰¹

Por supuesto que los místicos no divinizaron la naturaleza *per se*, es decir no veneraron su aspecto sensible y visible, pero sí concedieron a toda criatura una esencia divina. Panteísmo y misticismo debieron construir algunos espacios de encuentro y los límites entre una y otra experiencia no fueron por momentos del todo claros. Lo que queremos sugerir es que, a pesar de la hermenéutica propia de la teología mística, el aspecto espiritual que se desprende de la

³⁰⁰ Ross, Waldo, *Nuestro Imaginario Cultural: Simbólica Literaria Hispanoamericana*, Barcelona: Ed. Anthropos, 1992.: 111. Waldo va aun más lejos jugando con ciertos componentes de la mítica andina, comparando a la Rosa limeña como una *huaca* colonial. *Ibidem*: 112.

³⁰¹ Hampe Martínez, *op. cit.*: 15.

contemplación de la naturaleza pudo encontrar paralelos en otras formas de experimentar la espiritualidad, como aquella practicada por los indígenas en tiempos prehispánicos y reelaborada en tiempos coloniales. Dicho de otro modo, el misticismo, desde su aspecto contemplativo de la naturaleza, halló en el panteísmo un terreno propicio para implantar su semilla.

No obstante, no es nuestra misión resolver el por qué del fervor místico que experimenta el Perú a partir del siglo XVII, fervor que se manifiesta incluso de manera tardía cuando en la península se encuentra en plena decadencia.³⁰² Tampoco queremos entrar en discusiones que tengan que ver sobre la calidad y originalidad de la literatura mística peruana.³⁰³ Como se ha podido percibir, nuestro propósito es mucho más modesto. Lo que nos interesa, más que nada, es analizar el lugar que ocupa la naturaleza dentro del ejercicio de la espiritualidad mística, lo que nos permite entender mejor lo que significó para el artista y el público andino colonial el gesto de representarla.

La relación que estableció el misticismo con la naturaleza es conducida por el pensamiento neoplatónico. Lo real que se manifestaba directamente en el mundo sensible no proyecta más que una imagen incompleta e imperfecta, pero que sirve como entrada a la comprensión de una realidad que trasciende a los sentidos. Estos conceptos partían del *Timeo* de la diferencia que estableció Platón entre *mundus sensibilis* y *mundus intelligibilis*.³⁰⁴ La naturaleza poseía dos componentes, uno visible (la materialidad) y otro invisible (su esencia). San Agustín

³⁰² Inclusive, la literatura mística tuvo su espacio dentro de las obras publicadas por la imprenta del Lima bien avanzado el siglo XVIII. Es el caso de la obra de Fray Juan de Peralta *Las tres edades del Cielo*, poema místico que se inspiró del *Cántico espiritual* que San Juan de la Cruz compuso en 1577, y que sería publicado por la Imprenta de Lima en 1749

³⁰³ Ross, *op. cit.*: 109-110.

³⁰⁴ Weststeijn, Thijs, *The Visible World Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008: 296.

interpretó el pensamiento platónico como verdades cristianas. Llamó la relación entre cuerpo y esencia filosofía física y la puso al servicio del pensamiento teológico.

Vieron pues estos Filósofos [en referencia a Platon] que ningún cuerpo era Dios. Vieron que todo cuanto era mudable, no era el sumo Dios, y assi trascendieron todas las almas, y espíritus mudables en busca del sumo Dios. Vieron mas, que toda forma, en qualquiera cosa, mudable, con que tiene ser qualquiera cosa (sease lo que quisiere aquello que fuere, como quiera, y qualquiera naturaleza que sea) no puede ser sino dependiente, de aquel que verdaderamente tiene ser, porque tambien tiene el ser inmutablemente. Y por esto, ni el cuerpo deste mundo universo con sus figuras, calidades, movimiento concertados elementos, que están por su orden desde el cielo hasta la tierra, y qualesquiera cuerpos que aya en ellos ni todas las vidas allí a que alimenta, y contiene, como la de los arboles: ò la que tiene esto, y siente, como los animales brutos: ò la que tiene esto, y entiende, como la de los hombres: ò la que no tiene necesidad de la nutrición, sino que solamente contiene, siente, y entiende, qual es la de los Angeles [...].³⁰⁵

La contemplación de la naturaleza por medio de sus criaturas fue un ejercicio fundamental que debía transcurrir el alma cristiana en busca del amor ardiente, ya que en todas las criaturas, el Creador dejó su propio ser y su esencia, y la indagación en ella permitía su pleno conocimiento.

La aproximación espiritual que realizan los místicos hacia la naturaleza se encuentra claramente resumida en un pasaje de los *Desengaños místicos* de Fray Antonio Arbiol publicado en 1706, en un momento de decadencia de la mística en España, pero de indudable vitalidad en el Perú. Arbiol argumentaba que

³⁰⁵ San Agustín, *La ciudad de Dios de San Agustin*, Amberes: Geronymo Verdussen, Impressor y Mercader de Libros, 1676: 158.

[L]os hombres terrenos no pasan de lo material, que se ve en todas las criaturas; pero los espirituales todo lo espiritualizan. [...] Esto es hacer escala de las criaturas para subir a Dios, y pasar de lo visible a lo invisible, como enseña el Apóstol.³⁰⁶

A estas almas felices no hacen falta los libros, porque cada criatura que miran, es un libro espiritual, donde leen y consideran las maravillas de Dios.³⁰⁷

Por supuesto que el alejamiento de la doctrina (“no hacen falta libros”) es uno de los puntos que más se criticaba al pensamiento místico. Esas libertades espirituales que provocaba el no estar necesariamente sujetos a elevados textos teológicos daban lugar a muchos abusos y acusaciones de apostasía y de falsos profetas. Pero al mismo tiempo hacían de este modo de espiritualidad una experiencia piadosa accesible a todos.

A pesar de que eran pocos los bienaventurados que lograban recorrer el camino ascendente del alma para llegar al objetivo último de los místicos, es decir el amor ardiente en la *via unitiva*, las prácticas que se desprenden de la teología mística (como son los ejercicios contemplativos y espirituales) tuvieron cierto acceso democrático, permitiendo que esta forma de espiritualidad pudiera ser asimilada en los diferentes estamentos sociales de la colonia. Ello provocó que el misticismo fuese una forma generalizada de ideal espiritual que se reflejaba, cual orgullosos espejos, en las figuras destacadas de la religiosidad virreinal, como fue Santa Rosa. Recordemos que el jesuita Antonio Ruíz de Montoya, figura inevitable del misticismo criollo, en su obra mística *Silex del divino amor* (c.1648), tratado de contemplación para alcanzar el amor ardiente y que fue el resultado de los consejos espirituales que le daba el

³⁰⁶ Probablemente Arbiol hacía referencia a la Epístola de San Pablo a los romanos: “Porque las cosas invisibles de Él, su eterno poder y deidad, se hacen claramente visibles desde la creación del mundo, siendo entendidas por medio de las cosas hechas, de modo que no tienen excusa.” (1-20).

³⁰⁷ Arbiol, Antonio, *Desengaños Místicos a las Almas detenidas o engañadas en el camino de la perfección: Discurrense las mas principales causas y razones*, Zaragoza: por Manuel Roman, 1706: 313-314.

jesuita a su discípulo el joven Francisco del Castillo,³⁰⁸ iba contra los que creían que el ejercicio contemplativo estaba reservado a personas doctas en la Fe. “Para que con verdad te persuadas –argumentaba Ruíz– que este ejercicio es para todos o sea nuevo o, en virtud y ejercicio de la oración, antiguo, te quiero hacer recuerdo de aquel Ignacio, indio principal³⁰⁹ [...] quien en cincuenta años que vivió gentil guardó la ley natural en su pureza [...]”³¹⁰ transitando el camino de la contemplación. Algo similar entendía Pedro de Ribadaneira, biógrafo de San Ignacio de Loyola, sobre los *Ejercicios espirituales* del santo jesuita. Ribadaneira sostenía que estos

santos ejercicios abraça[n] a todas suertes de gentes, a todos los estados, officios, edades, y modos de vivir. Porque la experiencia ha mostrado, que muchos príncipes, assi Ecclesiasticos como seglares, hombres principales, y de baxa suerte, sabios e ignorantes, casados y continentes, consagrados a Dios, y solteros, moços y viejos, entrando a hazer los exercicios se han aprovechado, o para enmendar la mala vida, o para mejorar la buena que tenían [...] No haciendo tanto caso de la sciencia que muchas veces desvanece, y hincha, y saca al hombre fuera de si. Mas aunque el fruto destos espirituales exercicios, se estienda universalmente a todos [...]”³¹¹

La teología mística estaba presente tanto en las frías y húmedas celdas conventuales de religiosos de diferentes órdenes, en espacios privados o al interior de casas de recolección y

³⁰⁸ González, Carlos, “El Silex del amor divino, de Antonio Ruiz de Montoya: El testimonio místico de un misionero entre los guaraníes”, *Teología*, 75-1, 2000, 29-73: 30. Para un estudio de la relación entre Ruiz de Montoya y el padre del Castillo ver: Rouillón, José Luis, “Una amistad ejemplar: Francisco del Castillo y Antonio Ruíz de Montoya (1643-1652)”, *Revista Teológica Limense*, 24, 1990: 123-133.

³⁰⁹ Reconocido como Ignacio Piracy de la reducción de Nuestra Señora de Loreto en Guayra. Ver, *Silex*, nota 107.

³¹⁰ *Ibidem*: 156.

³¹¹ Ribadaneira, Pedro de, *Vida del P. Ignacio de Loyola ahora nuevamente traducida en romance [...]*: 24r.-24v.

beaterios que eran ámbitos propicios donde se desarrolló la mística del universo religioso-segular, como así también, en el discurso misionero que llegaba a las comunidades indígenas.

La inclusión de la mística en el discurso misionero tomará un giro fundamental a partir del *Tratado de los Evangelios* (1648) del jesuita Francisco de Ávila. Mucha razón tuvo Ramón Mujica Pinilla al suponer que con el *Tratado*, el padre de Ávila se dio como tarea hacer conocer a los indios los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio.³¹² Esto último explica que el jesuita incluyera en uno de sus sermones para indios³¹³ problemas relativos al alma mística, más precisamente sobre el paso del mundo visible al estado del entendimiento del alma. Así Francisco de Ávila explicaba a los indios la diferencia entre el uso de los sentidos corporales de aquellos que nos proveía el alma a través de las potencias. Según el jesuita:

Estas potencias [memoria, entendimiento y voluntad] le sirven al Anima de ojos, i de oydos, i son mejores ojos, i oydos que los del cuerpo. [...] ³¹⁴

Pues luego esto que conoceis con estas partes del cuerpo, entra dentro al entendimiento, i potencia del alma, i ella entonces discurre, i entiende la cossa como este conocer del alma puede errar, i si hierra por momentos, lo uno porque no sabe discurrir, lo otro porque el demonio nuestro enemigo escurece el entendimiento [...]

Ahora quiero primero, daros a entender, quanto yerra buestro entendimiento en juzgar de las cossas. Veni acá puede ser mayor error, ni mayor disparate, que

³¹² Mujica Pinilla, Ramón, “‘Reading without a Book’ –On Sermons, Figurative Art, and Visual Culture in the Viceroyalty of Peru”, en Stratton-Pruitt, Suzanne, *The Virgin, Saints and Angels. South American Painting 1600-1825 from the Thoma Collection*, Milán: Skira, 2006, 40-65: 47.

³¹³ Los dos tomos del *Tratado de los Evangelios* de Ávila saldrán publicados en 1648 tras la muerte de su autor y bajo privilegio del agustino Miguel Aguirre y del Capellán mayor del monasterio de Santa Clara, Florian Sarmiento Rendón. Ávila, Francisco de, *Tratado de los euangelios que nuestra madre la Iglesia propone en todo el año desde la primera dominica de Aduiento, hasta la vltima missa de difuntos, santos de España, y añadidos en el nueuo rezado. Explicase el Euangelio, y se pone vn sermon en cada vno en las lenguas castellana, y general de los indios deste Reyno del Perú, y en ellos donde dà lugar la materia, se refutan los errores de la gentilidad de dichos indios*, Lima: Imprenta de Pedro de Cabrera, 1646-1648: 4v.

³¹⁴ Ávila, Francisco, *Ibidem*. II tomo: 111.

poneros vos a adorar buestra chacra i la tierra que aveis de sembrar echandole chicha, matando el cui, i hablandola, diciendo: que reciba aquello, i que os de buena cosecha, i que os persuadais a que la tierra os oye, i recibe. No es esto suma locura, i terrible disparate? La tierra tiene orejas, siente habla? No de ninguna manera. Porque si sintiera, quando la arais con buestro arado se quexara, i quando los bueyes la pisan, no lo sintiera? Y fuera de esto, si la adorais como en teniendo necesidad de orinar, os orináis encima della? Pues a quien adorais, le orináis? Mirá que disparate. Y lo mesmo es en todo quanto creéis porque el Demonio os tiene ciegos, i vendados los ojos del entendimiento.³¹⁵

La idea de las tres potencias del alma, que representaban finalmente el proceso que transcurría desde el mundo sensible hasta aquel supraterrrenal, se manifestó también en el *Silex* de Ruíz de Montoya, donde explicaba que: “[f]orman esta imagen de Dios estas tres potencias: la memoria, que es como fuente, porque produce de sí el tesoro de cosas que en sí retiene, se aplica a la persona del Padre. El entendimiento, que es como arroyo, a la persona del Hijo. La voluntad, que es como lago que se forma de esa fuente y de ese arroyo, a la persona del Espíritu Santo.”³¹⁶

Por supuesto que ninguno de estos autores fue quien concibió la idea de las tres potencias del alma, ello ya se encontraba en San Agustín, a quien se le acredita su formulación.³¹⁷ Allí el alma adquiriría una estructura tripartita que refería al misterio de la santísima Trinidad. Asimismo, la utilización de la naturaleza como *exemplum* de estas potencias a la que acude Ruíz de Montoya, es decir la analogía con la fuente, el río y el lago, también provenía del santo de Hipona, y fue reutilizada corrientemente por los autores místicos. Pero desde donde

³¹⁵ *Ibidem*: 112.

³¹⁶ Ruíz de Montoya, *Silex*: 29.

³¹⁷ Wilhelmsen, Elizabeth, “La memoria como potencia del alma en San Juan de la Cruz”, *Carmelus*, Vol. 37, 1990, 88:145: 89.

recogieron seguramente con mayor provecho este pensamiento es de las obras de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús quienes discurrieron infatigablemente sobre estos componentes espirituales.³¹⁸ Debe decirse que estas tres potencias se vinculaban a las vías que debía recorrer el alma mística, estas son: vía purgativa (memoria), vía iluminativa (entendimiento) y vía unitiva (voluntad), haciendo finalmente de este camino una exploración interior por las etapas del alma.

La utilización de la espiritualidad mística en la pastoral queda expuesta en ciertas consideraciones del padre agustino Miguel de Aguirre, quien en la aprobación del *Tratado de los evangelios* de Francisco de Ávila entendió que la aplicación de la filosofía escolástica de la naturaleza en pos del conocimiento del Dios cristiano debía ser una herramienta fundamental en la educación y evangelización de los nuevos cristianos. Miguel de Aguirre estableció así un paralelo entre la educación religiosa de San Agustín y la educación espiritual de los indios.

San Agustín dice de sí, que en el principio de su conversión solo podía alcanzar el conocimiento del criador invisible por sus visibles criaturas, y que no podía pasar de ahí, ni percibir el Misterio de la Encarnación [...] Pues si el Fenix de los ingenios no podía percibir el Misterio de la Encarnación recién convertido, que entenderá un Indio bárbaro, a quien de primer lance se le predicaban sermones curiosos, y sutiles [...] ³¹⁹

Que no es lo mismo predicar a los católicos confirmados en la Fe, que a los procelitos de la gentilidad, porque a estos primero se les ha de informar, e ilustrar

³¹⁸ En un cuidadoso seguimiento de las obras de San Juan de la Cruz, Wilhelmsen anota la cantidad de veces que el santo castellano trató sobre el tema de las potencias. “Los textos en los que hace referencia a las tres potencias del alma, entendimiento, memoria y voluntad, son abundantísimos: SI, 8,2; SI, 9,6; SII, 4,8; SII, 5,1; SII, 6: 1,2 e 6; SII, 7,1; SII, 8,5; SII, 13,4; SII, 14,6; SIII, 1, 1; SIII, 2,1 y 14; SIII, 3,6; SIII, 19,8; NI, 9,7; NII, 3,3; NII, 4,1-2; NII, 8,2; NII, 21,11; C, 2,6-7; C, 16,10; C, 18,5; C, 19,4; C, 20-21,4 Y 8; C, 26,5-9; C, 27,7; C,28: 3, 5 y 8; C, 35,5; L, 1,17 Y 20; L, 2,33-34; L, 3: 18,29,41,68-69”. *Ibidem*: 90, n. 9. Las abreviaciones corresponden a: S=Subida del Monte Carmelo; N=Noche oscura del alma; C=Cántico espiritual; L=Llama de amor viva.

³¹⁹ Aguirre, Miguel de, “Aprobación”, en Francisco de Ávila, *Tratado*: 2v-3r.

el entendimiento con el desengaño de su error, y vana superstición y luego se les a de imprimir el conocimiento del verdadero Dios, y poco a poco se les a de yr dando noticia de los Mystérios mas sublimes de la Fé [...] ³²⁰

Para Aguirre, los indios, si bien no están preparados para entender misterios teológicos de gran complejidad, pueden emprender la vía espiritual comenzando por el conocimiento de Dios a través de sus criaturas, como lo había hecho San Agustín. Como hemos visto en Jerónimo de Oré, este conocimiento implicaba recorrer el camino o la escala ascendente por medio de la indagación de la naturaleza. Este fue el punto neurálgico de la espiritualidad mística, porque permitía acceder a lo invisible o esencia de Dios por la vía de lo sensible y se llegaba a la percepción de esta esencia una vez que lo sensible pasaba de la memoria al entendimiento. Todo este proceso aseguraba la unión con Dios en vida, sin esperar a la salvación en la Gloria. Tal vez esta sugerencia de Aguirre ejemplifique un fenómeno que estaba tomando vigor en la construcción del discurso evangélico de mediados del siglo XVII y que tenía que ver con hacer de la contemplación de la naturaleza una herramienta pedagógica cristiana de gran alcance.

Además del valor místico que comenzaba a alcanzar la representación del paisaje en la pintura virreinal, el apego de la religiosidad colonial a las cuestiones del alma mística explicaba la importante cantidad de series pictóricas que se hicieron en el Perú del *Pia Desideria*, derivadas de los grabados de la obra del jesuita Hermann Hugo, obra de emblemas con ejercicios espirituales para ayudar al alma a transcurrir las tres vías y que fuera publicada por primera vez en 1624 en la oficina de Henrico Aertssen en Amberes ³²¹. Como es natural muchas de estas pinturas, fueron destinadas a los claustros conventuales y espacios de recolección. Este

³²⁰ *Ibidem*: 2r-2v.

³²¹ Entre 1624 y 1757 se publicaron 42 ediciones en latín del *Pia Desideria*. Praz, Mario, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1975: 376.

es el caso de la serie del claustro de los naranjos en el convento de Santa Catalina de Arequipa,³²² ejecutada durante el siglo XVIII y restaurada por el pintor Rafael Pareja (del cual desconocemos datos de su vida).³²³ Pero lo interesante, y que nos revela la injerencia que tuvo el pensamiento místico en la evangelización y la pastoral, es que en iglesias parroquiales de indios, reduciendo por supuesto el número de episodios, también aparecieron series del amor divino provenientes de la obra del hermano Hugo, como en la iglesia altoplanística de Jesús de Machaca (La Paz) y las iglesias cuzqueñas de Checacupe (Quispicachis) y San Pedro (Cuzco)³²⁴, todas estos episodios enmarcados por paisajes metafísicos que eran a la postre el campo de las indagaciones y la búsqueda del alma (fig. 3.10).

Así como la mística asume un rol de importancia en la educación espiritual de los indios a mediados del siglo XVII, es durante este periodo que la representación del paisaje comienza a afirmarse en la pintura virreinal de temática religiosa. Por otra parte, entendiendo la lógica dialéctica a la que el misticismo sometió a la naturaleza, haciendo la diferencia, como anunciaba Francisco de Ávila, de una naturaleza terrenal del orden de los sentidos corporales con una metafísica alcanzada por medio del entendimiento del alma, no resulta raro que los artistas coloniales no se hayan preocupado por reflejar su realidad paisajística, sino más bien apropiarse de los paisajes flamencos hasta crear de ellos un arquetipo compositivo. Esta forma

³²² Ver: García Mahiques, Rafael, “Gemidos, deseos y suspiros. El programa místico de santa Catalina de Arequipa”, Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”, XLVIII-IL, 1992, 83-113; Ricardo Estabridis. “Arte y vida mística: el Alma y el Amor Divino en la pintura virreinal”, *Revista del Museo Nacional*, Vol. L, 2010, 129-156.

³²³ En un principio Mujica sugirió como fecha finales del siglo XVII o comienzos del XVIII. Mujica Pinilla Ramón, “Dime con quién andas y te diré quién eres”. La cultura clásica en un procesión sanmarquina de 1656”, en Theodoro Hampe Martínez, *La tradición clásica en el Perú virreinal*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999, 191-222: 196. Años más tarde se volcó hacia el siglo XVIII. Mújica Pinilla, Ramón. “Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico.”, en Ramón Mujica Pinilla et al., *El barroco peruano*, Vol.2, Lima: Banco de Crédito del Perú, 2003, 258-335: 238. Estabridis, aunque reconociendo la restauración del siglo XIX, propone nuevamente ubicarla hacia fines del siglo XVII y principios del XVIII.

³²⁴ Mientras que las series cuzqueñas son de pintor desconocido, las pinturas de Jesús de Machaca fueron adjudicadas al pintor Pedro Saldaña. Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*: 187.

extranjerizante y a su vez asociada directamente a los temas religiosos que contenía en las estampas, permitía la materialización de una forma de naturaleza alejada de su realidad natural cotidiana y terrenal, y por lo tanto producto de los sentidos corporales al ser percibida a través de los ojos del cuerpo, para ubicarla en los dominios de los sentidos del alma, naturaleza metafísica.

La relación que establece la representación del paisaje con la espiritualidad mística se manifiesta de manera indiscutible en dos lienzos que pertenecen a una serie sobre la vida de San Ignacio de Loyola y que se encuentran en el brazo derecho del transepto de la iglesia de San Pedro de Juli, pueblo que sirvió a los jesuitas de “laboratorio de lenguas” para la concepción de las misiones en el Perú.³²⁵

De pintor desconocido, estos lienzos fueron ejecutados en el siglo XVII, muy probablemente hacia la segunda mitad de la centuria. Sin mostrar completamente las características de los paisajes ejecutados en los Andes en las últimas décadas del XVII, estos lienzos demuestran una plena incorporación del paisaje flamenco. Comprende, asimismo, las orlas florales flamencas que ganaron popularidad en la pintura cuzqueña a partir de los años 1660 y 1670, teniendo a Juan Espinosa de los Monteros (act. 1638-1669) como el principal precursor de esta tendencia.³²⁶ Por lo tanto, deberíamos datar estos lienzos en aquellos años. El pintor utilizó al

³²⁵ Los jesuitas se instalaron en Juli en 1576 reemplazando la fallida, controversial y frustrada estancia de la orden dominica en la región del lago Titicaca. Rápidamente la reducción de Juli tomaría una importancia capital para el desarrollo de los sistemas de reducciones implementados por los jesuitas, estableciendo en la ciudad a orillas del Titicaca un verdadero “laboratorio de lenguas” y primeros ensayos en la organización misionera de la Compañía. Gutierrez, Ramón, “Propuestas urbanísticas de los sistemas misionales de los jesuitas”, en: Sandra Negro y Manuel María Marzal (coord.), *Un reino en la frontera: las misiones jesuitas en la América colonial*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999, 251-268: 257-258.

³²⁶ Hasta el momento se supone que la práctica de representar orlas florales en los contornos de los lienzos fue introducida por el pintor mestizo Juan Espinosa de los Monteros. Así puede observarse en la serie de pinturas sobre la vida de Santa Catalina que Espinosa realizó para el Monasterio de Santa Catalina del Cuzco. Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*: 91. Asimismo, Wuffarden concuerda diciendo: “A su peculiar calidez cromática, Espinosa añade el tema flamenco de las orlas de

menos dos fuentes grabadas para la ejecución de esta serie. La más presente es una *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae* de 1610 inspirada, según consta en el frontispicio, de la biografía del padre Ribadaneira, pero que está en realidad constituida por una serie de grabados ejecutados por Cornelis Galle el viejo (1576–1650). La otra fuente provenía de los grabados realizados por Jean Baptiste Barbé (1578-1649) para la *Vita beati P. Ignatii Loyolae, Societatis Jesu fundatoris*, publicada en Roma en 1609.³²⁷ Una de las pinturas (fig. 3.11) nos muestra el momento de revelación de San Ignacio, cuando recibe la aparición de San Pedro quien lo sanará de su herida en la pierna recibida durante la defensa del castillo de Pamplona en 1521, sitiado por los franceses. A diferencia del grabado (fig. 3.12), el pintor virreinal abrió una ventana por donde se puede observar la representación de un jardín en cuadrícula. Por medio de este motivo natural el artista simbolizó el Alma de San Ignacio que comenzaba a nutrirse de espiritualidad mística, lista para ser cultivada con la fe cristiana. Como afirmaba el padre Ribadaneira “las almas capaces de la virtud, como tierras fértiles y lozanas, suelen muchas veces brotar de sí vicios, y son como unas malas yerbas, que dan muestra de las virtudes y frutos que podrían llevar, si fuesen labradas y cultivadas.”³²⁸

El segundo cuadro (fig. 3.13) representaba el episodio de la redacción del jesuita de los *Ejercicios Espirituales*, suceso que ocurriría en la ciudad de Manresa. Aquí el pintor se mantuvo más cercano a su modelo (fig. 3.14), aunque dio mayor importancia en la composición a la representación del paisaje. De los *Ejercicios* se eligió entonces como parte fundacional de la mística ignaciana, el apartado donde el jesuita se refería a la necesidad de

flores rodeando cada escena, motivo que será adoptado con entusiasmo por la pintura regional.” Wuffarden, Luis Eduardo, “Las escuelas pictóricas virreinales”, en *Perú indígena y virreinal*, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2005: 84. Ver también: Stanfield-Mazzi, Maya, *Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes*, Tucson: The University of Arizona Press, 2013: 149-150.

³²⁷ Correspondencia de: Gustavo Adolfo Vives Mejía, PESSCA 968A/1053B <http://colonialart.org>

³²⁸ Ribadaneira, Pedro de, *Vida del P. Ignacio de Loyola*: 10v.

indagar en la naturaleza para alcanzar la unión espiritual con Dios. En la “Contemplación para alcanzar amor”, San Ignacio estipula que:

El *primer punto* es traer a la memoria los beneficios rescibidos de la creación, redención y dones particulares, ponderando con mucho afecto cuánto ha hecho Dios nuestro Señor por mí y cuánto me ha dado de lo que tiene y conseqüenter el mismo Señor desea dárseme en cuanto puede según su ordenación divina. Y con esto reflectir, en mí mismo, considerando con mucha razón y justicia lo que yo debo de mi parte ofrescer y dar a su divina majestad, es a saber, todas mis cosas y a mí mismo con ellas, así como quien ofrece afectándose mucho: Tomad, Señor, y recibid toda mi libertad, mi memoria, mi entendimiento y toda mi voluntad, todo mi haber y mi poseer; Vos me lo distes; a Vos, Señor, lo torno; todo es vuestro, disponed a toda vuestra voluntad; dadme vuestro amor y gracia, que ésta me basta.

El *segundo* mirar cómo Dios habita en las criaturas: en los elementos dando ser, en las plantas vegetando, en los animales sensando, en los hombres dando entender; y así en mí dándome ser, animando, sensando, y haciéndome entender; asimismo haciendo templo de mí, seyendo criado a la similitud y imagen de su divina majestad. Otro tanto reflectiendo en mí mismo, por el modo que está dicho en el primer punto, o por otro que sintiere mejor. De la misma manera se hará sobre cada punto que se sigue.

El *tercero* considerar cómo Dios trabaja y labora por mí en todas cosas criadas sobre la haz de la tierra, id est, habet se ad modum laborantis. Así como en los cielos, elementos, plantas, frutos, ganados, etc., dando ser, conservando, vejetando y sensando, etc.

Después reflectir en mí mismo.

El *cuarto*, mirar cómo todos los bienes y dones descienden de arriba, así como la mi medida potencia de la suma y infinita de arriba, y así justicia, bondad, piedad, misericordia, etc.; así como del sol descienden los rayos, de la fuente las aguas, etc.³²⁹

³²⁹ Loyola, San Ignacio de, *Ejercicios Espirituales de S. Ignacio. Historia y Análisis*. Edición y estudio de Arzubialde, Santiago, Vizcaya: Ediciones mensajero, 2009: 558.

Además de concederle, como hemos dicho, un lugar de privilegio a la representación del paisaje, el pintor del lienzo de Juli exaltó el lazo que une la vida contemplativa a la naturaleza, dirigiendo la mirada perdida del Santo hacia el espectáculo natural que se despliega a la izquierda de la composición, espacio que se vuelve incluso más importante para la inspiración piadosa del jesuita que los dos ángeles que bajan con un rompimiento en gloria para cumplir con esta finalidad, y que pasan casi desapercibidos por el Santo. Este paisaje tenía todos los componentes del estereotipado paisaje místico. Ruíz de Montoya, al recrear imaginativamente el acto de contemplación, mencionará uno a uno los mismos componentes que se repitieron incansablemente en los paisajes de la pintura virreinal: “un cerro [...], el árbol verde, el seco, lleno el arroyo que corre, el campo ameno, el animal que en el está paciando, el labrador que con el arado le abre surcos y el animalejo que trepa por el árbol y aun el pajarillo sentado en la ramilla.”³³⁰ Una serie de motivos que el ojo místico debía ser capaz de verlo “con un solo acto”.³³¹

Al discutir en el anterior capítulo sobre la presencia de paisajes en la serie de pinturas que reproducen la celebración del Corpus en la ciudad del Cuzco, hemos dicho que Luis Eduardo Wuffarden acertaba al insinuar que los paisajes que se exhiben en el cuadro de *Los franciscanos* (fig. 2.5) podían evocar la estrecha relación que une la naturaleza, como ideal de la vida contemplativa, con la orden del Padre seráfico, debido a los fuertes cimientos ascéticos en los que se posó el franciscanismo. Con esto no buscamos contradecirnos con lo expuesto anteriormente, ya que creemos que la presencia de pinturas de paisajes en el contexto de la celebración citadina es también sintomática del atesoramiento de pinturas de este género por las élites locales. Sin embargo, ésto no impide creer que el pintor de esta serie conocía la

³³⁰ Ruíz de Montoya, *Silex*: 184.

³³¹ *Idem.*

utilidad y el valor espiritual que tenía la representación de paisajes en su sociedad virreinal. De esta manera, el artista compuso estos lienzos a partir de elementos del contexto real de la fiesta (en lo que concierne a los decorados de los edificios civiles de la ciudad) creando otras lecturas acordes a la espiritualidad virreinal. En el caso del lienzo del *Corregidor Pérez* (fig. 2.4), se observa, tal vez con mayor claridad este fenómeno. Quizá no sea azaroso que este lienzo incluya dos pinturas de paisajes entremezcladas con diversas representaciones de los coros angélicos, ya sea por medio de lienzos colgados sobre el muro de un edificio, ya sea por medio de esculturas que decoran el altar efímero del centro de la composición. Es bien sabido que la contemplación de la jerarquía angélica fue tema recurrente de la literatura mística, y ello gracias a la gran influencia que tuvieron las obras de Pseudo Denasio de Aréopagita para el misticismo. Por ejemplo, Ruiz de Montoya dedicaba en su *Silex* un importante espacio en el que examinó las jerarquías celestes descritas por el Pseudo Denasio³³² y estas jerarquías serían “asumidas [por Montoya] como [parte] de la escala hacia Dios”.³³³ El paisaje se encuadraba simbólicamente dentro de las categorías de la espiritualidad mística, haciendo explícito el camino ascendente hacia Dios que comienza por la indagación de la naturaleza y termina con las jerarquías angélicas.

A través de la carga espiritual y mística que adquirió la naturaleza, los paisajes de la pintura virreinal participaron de manera activa en la narración piadosa de las escenas religiosas. En otras palabras, los pintores coloniales supieron interpretar el valor espiritual de los paisajes que llegaban de Europa por medio de los grabados, y su reproducción ocupó cada vez mayor espacio en las composiciones, se los amplificó, se les dio un lugar de importancia, y como hemos dicho se los redujo a una serie de motivos que dio lugar a la creación del arquetípico

³³² Ruiz de Montoya, *Silex*: 17-20.

³³³ Rouillón, José Luis “Introducción al *Silex*”: c.

paisaje de la pintura cuzqueña. Prueba de ello es un lienzo anónimo de finales del siglo XVII, conservado en el Museo de Brooklyn, en el cual se representó la vida anacoreta de Santa Sofronia (fig. 3.15). La composición del lienzo con la estampa de Adriaen Collaert utilizada como modelo (fig. 3.16), evidencia claramente la importancia que concedió el pintor virreinal a la representación del paisaje, no tanto desde un punto de vista estético, sino más bien por el lugar preponderante que ocupa.

Los pintores virreinales no pusieron el acento en la excelencia estética de los paisajes, no se interesaron, como lo hicieron los pintores flamencos, en la calidad técnica y observación minuciosa de la naturaleza, su preocupación principal fue la de encontrar formas normalizadas capaces de contener su experiencia cristiana y mística.

3.3 La búsqueda del hacedor y la estructura cósmica de Pachacuti Yamqui bajo el pensamiento místico

Para mejor entender cómo se entremezclan los discursos pastorales, la mística y la aproximación de estos componentes a la espiritualidad indígena en lo que respecta particularmente al estudio de la naturaleza, así como su contraparte visual, sería provechoso acudir a la *Relación de antigüedades deste reyno del Piru* del cronista indio Joan Santa Cruz Pachacuti Yamqui, escrita en el primer tercio del siglo XVII. Pachacuti Yamqui se presentó en su crónica como cristiano proveniente de una larga línea de parientes convertidos. Reafirma, asimismo, su linaje noble, descendiendo de caciques, señores principales y capitanes.³³⁴

³³⁴ Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Joan de Santa Cruz. *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*. Estudio etnohistórico y lingüístico Pierre Duviols, Cesar Itier, Lima: Institut français d'études

Queremos concentrarnos en dos elementos de su crónica, tal vez los más visitados por el discurso crítico, el ruego del primer Inca Manco Capac, que el cronista transcribió en quechua, y la célebre plancha de oro que su bisnieto Mayta Capac mandó realizar para el Templo del Coricancha, dibujada por Pachacuti en una de las páginas de su crónica (fig. 3.17). Estos dos

andines, 1993, [<http://books.openedition.org.>, 2014]: 138. A diferencia de Duviols e Itier, para Salles-Reese, la forma que tiene Pachacuti de presentarse como cristiano de varias generaciones denota el cuidado del cronista indio para evitar reprimendas de los extirpadores de idolatría. Según esta autora: “Todo parece indicar, por tanto, que la experiencia enseñó a los indígenas -y entre ellos a Santacruz Pachacuti- a demostrar suma cautela al dar información sobre cualquier aspecto de la religión andina. Dicha cautela resulta evidente si tenemos en consideración tres aspectos: primero, el contexto en el que Ávila obtenía información sobre la religión andina; segundo, el hecho de que la *Relación* de Santacruz Pachacuti haya formado parte de los papeles del extirpador; y, por último, el carácter contestatario del formato legal de la primera parte. Ello explicaría, a su vez, dos cosas: Primero, que para evitar cualquier sospecha o inculpación, a Santacruz Pachacuti le era absolutamente imprescindible mostrarse cristiano de varias generaciones. Por esa razón agota las generaciones de sus ancestros hasta llegar al primer momento posible de conversión al cristianismo, ya que sus antepasados, como él lo asegura, ‘fueron los primeros caciques que acudieron en el tambo de Caxamarca a hacerse cristianos, negando primero todas las falsedades y ritos y ceremonias del tiempo de la gentilidad’. Segundo, que al cronista le era también indispensable presentarse a sí mismo como conocedor de los principales dogmas de la fe, razón por la cual intencionalmente parafrasea el credo cristiano demostrando sus conocimientos sobre la creación, la Trinidad y la misión redentora de Jesucristo.” Salles-Reese, Verónica: 114. Creemos que sería apresurado entender el discurso cristiano de Pachacuti como una estrategia de tipo “legal” para escudarse de posibles reprimendas. Como veremos más adelante, Pachacuti no sólo “parafraseaba” conceptos ligados al discurso misionero, sino que demuestra un conocimiento avanzado de algunas nociones teológicas que contenían algún grado de dificultad, conocimiento que implicaba convencimiento de la parte del cronista. Por otro lado, la pregunta que debemos hacernos y que aún genera debates es si el extirpador jesuita Francisco de Ávila intervino en la crónica de Pachacuti. Debido a que la *Relación* fue encontrada entre papeles pertenecientes al extirpador, y que su descubridor Marcos Jiménez de la Espada reconoció la letra de Ávila en diversas anotaciones, se consideró que el jesuita pudo haber participado de una u otra manera en la *Relación*. Para Duviols la interferencia de Ávila (luego de esbozar una larga lista de argumentos que no expondremos) se limitó a anotaciones eventuales que realizó una vez que el texto de Pachacuti estuvo en su poder, pero no tuvo influencia en el cuerpo de la obra. Duviols, 1993: 8. Por el contrario para Salles-Reese, la posible interferencia de Ávila serviría para probar que Pachacuti escribió su texto bajo presión y esto lo llevó, como ya hemos citado anteriormente, a afirmar su posición de cristiano: “si aceptamos que el texto fue escrito a instancias o bajo presión de Ávila, cabe suponer también que en la construcción del texto opera, consciente o inconscientemente, una autocensura, pues cualquier cosa que diga tiene que evitar comprometerlo.” *Op. cit.*: 115. En la dirección de la puesta en escena cristiana de Pachacuti que escondía sus verdaderos propósitos partió Brechetti quien sostuvo que: “sabiendo perfectamente que él [Pachacuti Yamqui] y su pueblo pertenecían a la etnia perdedora, la única forma de transmitir costumbres ancestrales indígenas, era, subrayar en su obra su convencida creencia católica, que ya poseían sus antepasados. [...] Esta fue la manera que le permitió hablar franca y detalladamente de la religión prehispánica e introducir el *dibujo cosmogónico*.” Brechetti, Angela, “...Los pintaré como estaban puestos hasta que entró a este Reyno el Santo Evangelio’ Santacruz Pachacuti Yamqui, 1613”, *Anales del Museo de América*, 11, 2002, 81-102: 82-83.

elementos prueban, como bien apuntaron Pierre Duviols y Cesar Itier, en variadas oportunidades, el impacto que tuvo en el cronista andino los discursos misioneros de la Iglesia colonial.³³⁵ Iremos un poco más allá de la propuesta de estos autores adjuntando otro elemento que a nuestro entender es vital para desmembrar ese gran terreno cultural que fue la espiritualidad colonial. Nos referimos ciertamente al fenómeno del misticismo y su influencia concreta en los modos de concebir el universo natural.

En una construcción pre-cristiana de la historia del Incario, Pachacuti Yamqui reveló las certezas que tuvo el fundador y primer Inca Manco Capac sobre la existencia de un Dios único, creador de todas las cosas.³³⁶ Con inevitable congoja y angustia, Manco Capac, que había recibido de su padre Apotambo el bastón que dejó Santo Tomás (identidad que concede Pachacuti a la divinidad andina Tunupa),³³⁷ elevó al Cielo una súplica para que se le revelara

³³⁵ Itier, Cesar, “Discurso Ritual prehispánico y manipulación misionera: La ‘oración de Manco Capac al Señor del cielo y tierra’ de la *Relación* de Santa Cruz Pachacuti, *Bulletin de l’Institut français d’études andines*, 1992-21 (1): 177-196; Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Joan de Santa Cruz. *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*. Estudio etnohistórico y lingüístico Pierre Duviols, Cesar Itier, Lima: Institut français d’études andines, 1993, [<http://books.openedition.org>., 2014]; Duviols, Pierre, “La interpretación del dibujo de Pachacuti-Yamqui”, en: Bouysson-Casagne, Thérèse (ed.), *Saberes y memorias en los Andes: In memoriam Thierry Saignes*, Paris: Éditions de l’IHEAL, 1997, <http://books.openedition.org/iheal/806>; Duviols, Pierre, “Mestizaje cultural en dos cronistas del incipiente barroco peruano: Santacruz Pachacuti y Guaman Poma de Ayala” en Mujica Pinilla et al., *El Barroco Peruano*, vol. 1, Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002, 59-97: 59-72.

³³⁶ Esto mismo aseguraba el padre Fernando de Avendaño quien en sus *Sermones* decía: “[c]uentan los historiadores del Peru, y vuestros Quipocamayos antiguos, lo refiere tambien: que entre los doze Incas Reyes del Peru, ubo uno muy sabio, y de buen entendimiento, el qual dixo, que el Sol no era Dios, sino yanacona, y criado de Dios [...] esse es mejor que el Sol, esse tiene mas poder, que el Sol, pues el Sol le obedece a el.” *Sermones de los misterios de nuestra santa fé católica, en lengua castellana, y la general del Inca: impugnanse los errores particulares que los Indios han tenido*. Lima: Jorge Lopez de Herrera, 1648: IV-38.

³³⁷ La historia de la venida de un apóstol a los Andes se entremezclaba con tradiciones orales andinas, las cuales fueron recopiladas por diversos cronistas coloniales. Según se desprende de estos relatos coloniales, por ejemplo en los agustinos Alonso Ramos Gavilán y Antonio de la Calancha, en tiempos inmemoriales un hombre blanco, barbado y de ojos azules habría estado predicando en estas tierras, realizando diferentes portentos. En los Andes esta deidad se la conoció y veneró bajo el nombre de Tunupa, Taguapaca o Tarapaca, una divinidad que en la mayor parte de los relatos se encuentra asociada al trueno y al fuego. Concordamos con Thérèse Bouysson-Cassagne cuando sostiene que el

el verdadero nombre e identidad del Creador. Pachacuti Yamqui transcribió el supuesto ruego en quechua sin traducción al español, lo que demuestra que el texto estaba dirigido a un público quechua hablante.³³⁸ Conocido como la “oración de Manco Capac al Señor del cielo y tierra”, Pachacuti transcribió entonces este ruego de la siguiente manera:³³⁹

¡Oh, Viracocha,
Señor que estás en el cabo del mundo,
Señor que dijiste
“éste sea varón,
ésta sea mujer”
Creador de todas las partes del mundo

¿Dónde estás?
¿No te podré ver?
Está arriba,
está abajo,

grado de cristianización con que se relata el mito desde las fuentes coloniales (la autora llama principalmente la atención en la influencia de la literatura hagiográfica en la construcción del mito de Tunupa) hace prácticamente imposible recomponer por completo la estructura mítica del relato. A pesar de ello, es indudable que la historia de la venida del apóstol se alimentó de componentes surgidos directamente de la tradición oral, y que en este caso se podría remontar, como sostuvo Nathan Wachtel, a sustratos pre-aymaras (uru), reestructurándose sucesivamente por aymaras e incas. De todos modos, Santo Tomás o San Bartolomé y Tunupa quedaron en los tiempos coloniales confinados a un mismo espacio en donde convergen diferentes dinámicas socio-culturales. Ferrero, Sebastián, “La escritura y los procesos de occidentalización del mito y legitimación de la imagen en *Las Postrimerías de Carabuco*”, *Revista de Indias*, 75, 265: 645-680; Wachtel, Nathan, “Les transformations de Tunupa. Restructurations religieuses dans les Andes méridionales (XVIe-XVIIe siècles)”, *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée (MEFRIM)*, 101-2, 1989: 839-873; Bouysse-Cassagne, Thérèse, “Evangelización, hagiografía y mitos: de Empedocles a Tunupa”, En: *Saberes y Memorias en los Andes*, Lima: IHEAL-IFEA, 1997: 157-212.

³³⁸ Itier, César, “Las fuentes quechuas coloniales y la etnohistoria: el ejemplo de la Relación de Pachacuti”, en Bouysse-Casagne, Thérèse (ed.), *Saberes y memorias en los Andes: In memoriam Thierry Saignes*, Paris: Éditions de l’IHEAL, 1997: (par. 7) <http://books.openedition.org/iheal/804>.

³³⁹ Tomamos la traducción al español de: Itier, Cesar, “Discurso Ritual prehispánico y manipulación misionera: La ‘oración de Manco Capac al Señor del cielo y tierra’ de la *Relación* de Santa Cruz Pachacuti”, *Bulletin de l’Institut français d’études andines*, 1992-21 (1): 177-196. También en: Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Joan de Santa Cruz. *Relación de antigüedades deste reyno del Piru.:* 45-46.

está en medio
tu trono?
Contéstame, te lo ruego

Creador
de la extensión del mar de arriba
y del mundo en que he de vivir, el mar de abajo
Hacedor del hombre,
Señor

Tus siervos
que te buscamos con nuestros ojos nublados
queremos verte.
Cuando (yo) vea, cuando sepa.
cuando entienda, cuando comprenda,
me verás, me conocerás.

El sol y la luna,
el día y la noche,
el verano y el invierno,
no existen sin causa
están gobernados,
caminan según les ha sido señalado,
a lo que les ha sido señalado,
a lo que les ha sido medido llegan.

¿Cuál eres,
tú que me hiciste llevar el cetro real?
Contéstame, te lo ruego,
escúchame, te lo ruego,
antes de que me canse
y me muera.

Con gran acierto, Cesar Itier demostró hace unos años la gran influencia misionera que se observa en el ruego de Manco Capac³⁴⁰ y concluyó que “lejos de ser fruto de una recopilación de la tradición oral de la aristocracia cuzqueña, [este ruego] constituía una elaboración misionera destinada a demostrar a los catecúmenos peruanos que sus antiguos señores habían llegado, gracias a su razón natural y a una intervención providencial, a concebir los caracteres fundamentales de ese Dios que los españoles venían a predicarles.”³⁴¹ Asimismo, mucha razón tuvo Itier al emparentar la “oración de Manco Capac” al *Symbolo Catholico Indiano* de Jerónimo de Oré, más precisamente al capítulo que hemos apuntado anteriormente.

Según Pachacuti la certeza que tuvo Manco Capac sobre la existencia de un único Hacedor de “todas las cosas” y que las criaturas respondían a su voluntad, se vio reavivada por su nieto y cuarto Inca Mayta Capac quien estipuló que “el sol y la luna y todos los elementos eran mandados para el servicio de los hombres”.³⁴² Muchos años antes, Manco Capac había encargado la realización de una plancha de oro con una representación del Dios desconocido, aunque ella se limitaba a la imagen de un óvalo flanqueado por el sol y por la luna. Mayta Capac transformó dicha imagen en un verdadero retablo cosmogónico, en el que, además de la representación del óvalo que evocaba al Hacedor (*Viracocha Pacha Yachachic*), el sol y la luna, se dispusieron una serie de entidades que hacían referencia de una o de otra forma al universo natural: constelaciones, nube, granizo, tierra, río, rayo, arco iris, fuente, lago, árbol y

³⁴⁰ Esta misma idea sería desarrollada también por Duviols en la edición de la *Relación de Pachacuti* de 1993: 46-56.

³⁴¹ *Ibidem*: 178.

³⁴² Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Joan de Santa Cruz. *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*. Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols, Cesar Itier, Lima: Institut français d'études andines, 1993, [<http://books.openedition.org>., 2014]: f. 12 v. (148).

otros. Pierre Duviols no dudó en asociar este retablo a la concepción cristiana de la creación del Mundo.³⁴³

Por supuesto que el sentido cristiano que Duviols encontró en el retablo del Coricancha fue bastante debatido y se acusó al antropólogo francés de desestimar la carga prehispánica que podía contener tal representación, en tanto que imagen de la cosmovisión andina.³⁴⁴ Una parte importante del debate se sostuvo en una serie de respuestas y contra respuestas publicadas en 1997³⁴⁵ entre Tom Zuidema, quien sostuvo que el retablo del Coricancha revelaba la cosmovisión andina a partir de una estructura genealógica o de parentesco, y Pierre Duviols quien insistía sobre el origen misionero de dicha representación. Otros especialistas no se hicieron demasiadas preguntas al respecto y analizaron el *Retablo* a partir del postulado del contenido prehispánico del dibujo. Probablemente, estas dos formas de abordar el estudio e interpretar el *Retablo* tengan algo de razón. Para nosotros la condición de cristiano de Pachacuti es indudable y su sistema de creencias actúa en consecuencia. Esto no implica que Pachacuti desconozca las categorías cosmológicas andinas y las haya, de alguna forma, plasmado en su dibujo de la plancha del Coricancha, pero estas fueron repensadas por el autor de acuerdo a sus propias vivencias y creencias en sincronía con el pensamiento de la sociedad virreinal de la que era parte. Tal vez la lucidez de Pachacuti consistió en creer que en materia

³⁴³ Ver: Duviols, Pierre, “Mestizaje cultural en dos cronistas del incipiente barroco peruano: Santa Cruz Pachacuti y Guaman Poma de Ayala”, en Ramón Mujica Pinilla et al., *El barroco Peruano*, Vol. 1, Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002: 59-97.

³⁴⁴ Duviols responde que: “Pachacuti en sus dibujos no ha evocado nada que pudiese sugerir un auténtico pensamiento religioso andino. No delinea escenas míticas; por ejemplo la creación en el Titicaca con el origen de los Incas; los orígenes de los ayllus con sus pacarinas; los mitos o ritos relacionados con los muertos. Se olvida del ukhu pacha. Nada en su cuadro recuerda lo poco que sabemos de la jerarquía de las huacas, etc. Los dibujos son de estilo europeo. Ya lo notaba Lehmann Nitsche a propósito de la representación del trueno.” Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Joan de Santa Cruz. *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*. Estudio etnohistórico y lingüístico Pierre Duviols, Cesar Itier, Lima: Institut français d'études andines, 1993, [<http://books.openedition.org>., 2014]: 36.

³⁴⁵ Debate en: Bouysse-Cassagne, Thérèse, and Thierry Saignes, *Saberes y memorias en los Andes: in memoriam Thierry Saignes*, Paris: Institut des hautes études de l'Amérique latine, 1997.

de espiritualidad, en lo que respecta particularmente a la “divinización” de la naturaleza, tanto andinos como occidentales tenían fuertes congruencias. El sentido cristiano que se vislumbra en las entidades representadas por Pachacuti no anula o reduce necesariamente las categorías cosmológicas andinas que probablemente el cronista indio manejaba muy bien, por lo tanto es válido estudiar el *Retablo* desde estas perspectivas.³⁴⁶ Sin embargo, para nuestro propósito, seguimos más de cerca el trabajo de Duviols.

Lo cierto es que Duviols sostiene que el contenido cristiano del dibujo de Pachacuti es sumamente claro. Sin pasar a través de todos los argumentos que expone, marcamos la relación que estableció entre la plancha de Mayta Capac y el relato del Génesis, suponiendo que el dibujo de Pachacuti es una representación de la creación del mundo por el Dios cristiano. Duviols entendió que las entidades representadas en el dibujo de Pachacuti no son más que una adaptación “arquetípica de la creación divina al caso particular del mundo andino”.³⁴⁷ Estos arquetipos los encontró en textos catequísticos tanto europeos como coloniales. Entre ellos, dedicó un lugar de importancia a la *Introducción al Símbolo de la Fé* de Fray Luís de Granada. Según Duviols

[I]a lista de las criaturas de Dios, enumerada y luego dibujada por el autor, se conformaba a modelos corrientes en la literatura cristiana de la época. Esta lista convenía perfectamente al caso del Perú, como vamos a ver luego, pero, en primer lugar tenía valor universal porque existían estas

³⁴⁶ Sería muy extenso pasar a través de toda la literatura que se ha ocupado de las estructuras andinas en el retablo de Pachacuti, proponemos entonces sólo algunos textos: Urton, Gary, *At the Crossroads of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology*. Austin: University of Texas Press, 1981; Silverblatt, Irene, *Moon, Sun, and Witches: Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1987; Zuidema, Tom, *Reyes y guerreros: ensayos de cultura andina*. Lima, Perú: FOMCIENCIAS, 1989.

³⁴⁷ Duviols, Pierre, “La interpretación del dibujo de Pachacuti-Yamqui”, en: Bouysse-Casagne, Thérèse (ed.), *Saberes y memorias en los Andes: In memoriam Thierry Saignes*, Paris: Éditions de l’IHEAL, 1997: (par. 16) <http://books.openedition.org/iheal/806>.

mismas entidades en casi todos los lugares del mundo y porque, además, eran las que mejor convenían para elaborar una demostración racional de la existencia de Dios. En su tratado de apologética (*Introduction al Símbolo de la Fe*), en el que contemplaba el problema de la creación del mundo en general, sin localizarla en un lugar preciso, el muy célebre Luis de Granada, apoyándose en los mismos ejemplos que habían utilizado ya los antiguos filósofos griegos y romanos, enumeraba las mismas entidades que utiliza Pachacuti: “*El quinto motivo que así los filósofos como todos los hombres tuvieron para reconocer la Divinidad, fue la fábrica y orden y concierto y hermosura y grandeza deste mundo y de las partes principales dél, que son el cielo, estrellas, planetas, tierra, agua, aire y fuego, vientos, lluvias, nieves, nos, fuentes, plantas, y todo lo demás que hay en él*” (III, V, 1)³⁴⁸

Y más adelante concluirá que “el dibujo no es sino una versión plástica de aquella lista compendiada de las cosas creadas, que servía para la refutación del politeísmo peruano, para afirmar la existencia de un Dios creador único y para excluir a cualquier otro Dios o categoría de dioses.”³⁴⁹

Pero hay otro elemento en la oración de Mano Capac y el *Retablo de Coricancha* que nos parece sumamente valioso y que no se le ha prestado la debida atención. Itier y Duviols no estuvieron desacertados en apuntar a la pastoral y a autores como Fray Luis de Granada como fuentes de Pachacuti, sin embargo no se ha tenido en cuenta que la mayoría de los autores citados en sus respectivos trabajos provenían (como Fray Luis de Granada), o fueron influenciados de uno u de otro modo (como es el caso de Jerónimo de Oré) por el pensamiento místico.

³⁴⁸ *Ibidem*: 17.

³⁴⁹ *Ibidem*: 18.

Entendemos que la *Relación* deja entrever la influencia mística que afloraba de la espiritualidad colonial. Pachacuti no muestra solamente a Manco como un ejemplo de modelo protocristiano incaico, sino también como alguien capaz de representar desde el pasado inca el modelo místico de espiritualidad colonial, comparable a la larga lista de bienaventurados, beatos, siervos de Dios que brotaban vigorosamente en tierras andinas, fertilísimos jardines de espiritualidad cristiana.³⁵⁰ Claro que Manco no había llegado a recorrer todo el camino.

Esta influencia mística en Pachacuti se transluce de diferentes maneras. Por un lado, Pachacuti deja vislumbrar la psiquis de Manco Capac, ahogado en la angustia que significa no poder acceder al conocimiento del Supremo Hacedor antes de su muerte. Este estado de espíritu es comparable a la melancolía que experimentaron diferentes místicos, entre ellos Santa Rosa.³⁵¹

La búsqueda de Manco Capac del Dios desconocido fue a través de la indagación de la naturaleza, por sus criaturas y fenómenos naturales, método que la mística entendía esencial para alcanzar la vida contemplativa. Asimismo las ideas de las potencias del alma de San Agustín, que hemos observado en Francisco de Ávila y Ruíz de Montoya, aparecía en la “oración de Manco” de manera evidente. Manco estaba a punto de quitarle el vendaje a los ojos del entendimiento del alma (Tus siervos / que te buscamos con nuestros ojos nublados / queremos verte. / Cuando (yo) vea, cuando sepa, / cuando entienda, cuando comprenda, / me

³⁵⁰ En alabanza a los frutos que producía el jardín espiritual de Lima, en su poema heroico dedicado a Santa Rosa de Lima, Don Luis Antonio de Oviedo llegó a comparar a la ciudad de los Reyes con Jerusalén gracias a la piedad de sus dos mil religiosos, flores espirituales de esta tierra. “Sobre dos mil de todas Religiones / se ocupan en sagrados misterios, / casi en numero igual, y Perfecciones / de Virgenes florecen Monasterios: / reglanse a sus estrechas reclusiones / sin Clausura formal otros Beaterios, haziendo Choro en esta Militante / nueva Jerusalem, con la Triumphante.” *Vida de Santa Rosa de Santa Maria, natural de Lima y patrona del Peru. Poema heroyco*, Madrid: Juan Garcia Infaçon, 1711: 12.

³⁵¹ Como bien nos muestra Ramón Mujica, desde la antigüedad el fenómeno de la melancolía generó dos vertientes diferentes de pensamiento, “mientras unos identificaban esta enfermedad con la miseria y la demencia, otros veían en ella una forma de inspiración divina íntimamente ligada al fenómeno amoroso”. Por supuesto la teología mística tomó la segunda vertiente, haciendo de la melancolía un estado virtuoso del alma. Mujica Pinilla, Ramón, *Rosa limensis*: 144.

verás, me conocerás). Si bien Duviols advirtió la influencia del agustinismo en Pachacuti, creemos que no ha llegado aquí al verdadero meollo de la cuestión,³⁵² al no tener en cuenta el prisma místico por donde pasaron dichas ideas y concentrarse principalmente en lo misiológico.

Finalmente, este contacto con la mística se observa de manera más clara a través de la influencia que deja percibir el texto de Pachacuti de uno de los místicos más importantes que dio la literatura española del siglo de oro, nos referimos a San Juan de la Cruz, quien junto a Santa Teresa de Ávila y Fray Luis de Granada, ejerció un modelo fundacional para la mística colonial. Encontramos que la “oración de Manco Capac” tiene mucha afinidad con la obra maestra de San Juan de la Cruz, el *Cántico espiritual*, compuesta durante su encarcelamiento en el convento de los calzados de Toledo en 1577, y que, como se ha notado repetidas veces, fue inspirada del *Cantar de los cantares*.³⁵³ El *Cántico* revelaba, a través de un drama amoroso (entre el Alma y Cristo), las etapas que transita durante su vida espiritual el alma cristiana (*via purgativa, via iluminativa y via unitiva*).³⁵⁴ San Juan de la Cruz visita estas etapas a través de diferentes momentos narrativos que van desde la búsqueda del amado hasta el casamiento místico, todo a través de entramadas metáforas en donde la naturaleza (bosques, valles, montañas, ríos, pájaros, ciervos, leones, etc) era el centro de dichas indagaciones.³⁵⁵ La obra

³⁵² Duviols, 1993: 55, 65-66.

³⁵³ López Quero, Salvador, “Estructura literaria de las *Canciones entre el Alma y el Esposo* de Juan de la Cruz. La búsqueda ansiosa (1-12)”, *Criticón*, 105, 2009, pp. 59-84: 63. El *Cántico espiritual* fue publicado por primera vez en español en 1627 con el nombre de *Declaración de las canciones que tratan del ejercicio de amor entre el Alma y el Esposo Cristo*. (Bruselas: Godefredo Schoevarts).

³⁵⁴ Las tres vías que recorre durante su vida el alma cristiana para alcanzar su unión a Dios en el Paraíso celestial fueron estipuladas por el padre carmelita Felipe de la Trinidad en su obra *Summa Theologiae mysticae* y en la *Mystica theologia Divi Thomae de Tomás de Vallgornera*; Ver: Tanquerey, Adolphe. *Compendio de teología ascética y mística*. Madrid: Ediciones Palabra, 1990: 33; Sebastián, Santiago, “Iconografía del claustro barroco en Portugal, España e Iberoamérica”, *Tiempos de América*, No. 12, 2005: 33.

³⁵⁵ El propio Juan de la Cruz lo explica de la siguiente manera: “El orden que llevan estas canciones es desde que un alma comienza a servir a Dios hasta que llega a el último estado de perfección, que es

del carmelita descalzo español comenzaba con el mismo interrogante que la “oración de Manco Capac”: ¿dónde se esconde el Supremo?

A donde te escondiste
Amado y me dejaste con gemido,
Como el ciervo huiste,
Habiéndome herido,
Salí tras tí clamando y eras ido.³⁵⁶

En la declaración a este verso, San Juan de la Cruz explica la necesidad de la pregunta “¿A dónde te escondiste?”, para que el alma comience a comprender la esencia divina y la invisibilidad de su Creador. Según San Juan con esta pregunta la Amada “le pide la manifestación de su divina esencia: porque el lugar adonde está escondido [es en] el seno del padre que es la esencia divina, la cual es ajena de todo ojo mortal, y escondida de todo humano entendimiento [...]”³⁵⁷ Ese mismo “¿Dónde estás? Resonaba a su vez en la oración de Manco.

La importancia que adquiere la naturaleza en la indagatoria del amor ardiente cristiano en el pensamiento místico de San Juan de la Cruz, se encuentra en los inicios mismos de la obra. Así en el cuarto canto, en donde la amada (Alma) busca a su amado (Cristo), San Juan de la Cruz nos dice:

Oh bosques y espesuras

matrimonio espiritual, y así en ellas se tocan los tres estados o vías de ejercicio espiritual por las cuales pasa el alma hasta llegar al dicho estado, que son purgativa, y luminativa y unitiva, y se declaran acerca de cada una algunas propiedades y efectos della”. Cita en: López Quero, *op. cit.*: 62.

³⁵⁶ Cruz, San Juan de la, *Cántico espiritual entre el Alma y Cristo*, en *Escritores del siglo XVI*, Biblioteca de autores españoles, Vol. 27, Madrid: M. Rivadeneyra, 1853, 143-215: 144.

³⁵⁷ *Ibidem*: 146.

Plantadas por la mano del Amado,
Oh prado de verduras,
De flores esmaltado,
Decid si por vosotros ha pasado.³⁵⁸

Por supuesto que la obra de san Juan de la Cruz dejó marca indeleble en los pensadores místicos de la colonia. Incluso hasta bien entrado el siglo XVIII ya que influenció directamente al franciscano limeño Fray Juan de Peralta quien compuso en 1749 *Las tres jornadas del Cielo* inspirada del *Cántico*.³⁵⁹ Al igual que San Juan de la Cruz, Fray Juan de Peralta insistía sobre el rol de la naturaleza en el proceso de indagatoria de Cristo, el cual debía desarrollarse principalmente durante la *via purgativa*.³⁶⁰ El “Alma” de Juan de Peralta comienza su búsqueda en las criaturas del globo, ya que en ellas era posible distinguir la imagen de su Creador, sin embargo, aún corrompida por la ceguera del pecado, no logra percibirlo. En la primera parte de la *via purgativa*, Juan de Peralta rezaba:

Vuelvo a las criaturas,

³⁵⁸ *Ibidem*: 144.

³⁵⁹ En las noticias sobre la vida de Juan de Peralta escritas por el Reverendo Padre Joaquín Gómez del convento de los menores franciscanos de Nuestra Señora de los Ángeles de Lima para la primera edición, se estableció la similitud entre estas obras: “Espiritu, fue en la siguiente Obra -decía Gómez- que con una elegancia admirable, con una dulzura del Cielo, i con un modo soberano compuso cuidadoso en misteriosas Lyras; como asi lo practico también San Juan de la Cruz, en sus Canciones místicas, que comienzan: *Adonde te escondiste amado, i me dejaste con gemido* [...]”. Gómez, Joaquín, “Breve noticia de la vida, i virtudes del R.P.Fr. Juan Joseph de Peralta [...]”, en, Juan de Peralta, *Las tres jornadas del cielo: via purgativa, iluminativa i unitiva ; significadas en Gemidos, Deseos, i Suspiros ; ordenadas en metrica consonancia para mas suave armonia al corazon*. Lima: Impr. de la Plazuela de San Christobal, 1749: xxvi v. Otras de las fuentes que sigue Peralta es el *Pia Desideria* del jesuita Hermann Hugo (1624), siguiendo la numeración de los gemidos, suspiros y deseos y sus argumentos son descripciones de las estampas que aparecen en la obra del jesuita.

³⁶⁰ Santiago Sebastián en su estudio sobre los claustros del mundo ibérico y considerando “el claustro como lugar de encuentro del alma y Cristo” dirá sobre la *via purgativa*: “[l]a más común es la fase purgativa por la purificación activa de los sentidos externos e internos así como de las pasiones, de la inteligencia y de la voluntad, gracias a la mortificación, la meditación y la oración: se trata de adiestrar los sentidos para dirigirlos hacia Dios”. Sebastián, Santiago, “Iconografía del claustro barroco en Portugal, España e Iberoamérica”, *Tiempos de América*, No. 12, 2005: 33.

que de tu ser Divino son espejo,
i en todas sus figuras
no descubro de ti, ni tibios lejos.
A todas partes con anhelo miro,
i sin señas de ti rendida espiro.³⁶¹

Ya en la Segunda parte de su obra que consagra a la *Via iluminativa*, es decir aquella que se acerca más al estado del entendimiento, Peralta continúa su indagatoria en el libro de la naturaleza siguiendo, aunque de manera desordenada, la escala ascendente. De esta manera, transita por el Cielo, los elementos, las plantas y los animales. En ella se percibe en repetidas oportunidades la pregunta que se hacía tiempo antes Manco Capac: “¿Dónde estás?”.

Donde estás, dulce Dueño?
No me respondes, o Pastor Divino?
Pues ya perdido el sueño,
correrà preguntando mi amor sino
à quantos Entes tiene Tierra, i Cielo,
por si alguno à mi pena dà consuelo.
Cielo, cuya hermosura
fabricaron sus manos, donde està
el que habita tu Altura,
i tantas luces à tus luces dà?
Tù Tierra, à quien su Sangre hizo fecunda,
donde esta el Bien, en que mi bien se funda?
Aire, que sutil corre,
Rodeando el Orbe, i nada por vèr dejas,
dì, si en lo que recorres,
viste al que causa mis sentidas quejas?

³⁶¹ Juan de Peralta, *Las tres jornadas del cielo: via purgativa, iluminativa i unitiva ; significadas en Gemidos, Deseos, i Suspiros ; ordenadas en metrica consonancia para mas suave armonia al corazon*. Lima: Impr. de la Plazuela de San Christobal, 1749: Gemido VII: 26.

Cristalino licor, Agua risueña
miròse en tì, quien verme yà desdeña?
Yervas, Flores, i Plantas
dondes està el que os dà vida, i os alienta?
Brutos de especis [sic] tantas:
Aves, i Peces, donde el que os aumenta,
se oculta, si sabeis, para buscarlo?
Decidme donde està? Si podrè hallarlo?³⁶²

Este mismo proceso espiritual, que implica una primera etapa de cuestionamiento, para luego comenzar la indagación en las criaturas y en los fenómenos naturales que encontramos en San Juan de la Cruz y más tardíamente en el texto del criollo Juan de Peralta, es la línea directiva del ruego de Manco.

Con criterio similar debe interpretarse el dibujo de Pachacuti que según el autor era copia de los ajustes que mandó disponer Mayta Capac alrededor del óvalo hecho por Manco. Este Inca, “gran enemigo de los ydolos” y que parecía haber llegado a las mismas conclusiones que su bisabuelo en materia de religiosidad, ordenó a sus súbditos “que no hiziesen casso del sol y de la luna, diziéndoles que el sol y la luna y todos los elementos eran mandados para el servicio de los hombres.”³⁶³ Pachacuti elabora entonces el *Retablo* teniendo en cuenta las categorías de la espiritualidad mística e introduciendo una serie de motivos que van desde la representación de la invisibilidad de Dios por medio del óvalo,³⁶⁴ hasta algunos relacionados con la

³⁶² *Ibidem*: Deseo XI: 92-93

³⁶³ Pachacuti Yamqui, *Relación*: f. 12v., (148).

³⁶⁴ Según Gary Urton la representación del Creador en forma de óvalo “probably represents the ring, or more properly the ellipse, of the Milky Way and its terrestrial reflection, the Vilcanota River”. Urton, Gary, *At the Crossroads of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology*. Austin: University of Texas Press, 1981: 202. Por su parte, Duviols sugiere una imitación de los oculus de las fachadas de iglesias renacentistas. Duviols, 1993: 25. Debe notarse que esta forma de representación del Divino tiene su reconocida tradición iconográfica en Occidente. En especial este recurso fue utilizado en diferentes grabados que trataban el tema de la creación. Un buen ejemplo de ello es un grabado de Matthaeus

naturaleza y sus fenómenos, como fuente de indagación y de revelación de la esencia del Creador. En lo que podría entenderse como una explicación del *Retablo* dentro del contexto analizado, Pachacuti nos informa que Mayta Capac buscó “conocer sólo con el entendimiento por poderoso señor y gobernador y por Hazedor menos presiando a todas las cossas, elementos y criaturas más altos, como a los hombres y sol <y luna> que aquí los pintaré como estaban puesto hasta que entró a este reyno el Santo Evangelio”³⁶⁵ Este pasaje nos indica que Pachacuti fue consistente con su contexto colonial, y que estaba largamente familiarizado con el concepto de la escala ascendente a través de la naturaleza, ya que ordena las criaturas de acuerdo a ella, dándole alta jerarquía al hombre y a los cuerpos celestes quienes estaban por delante de las otras criaturas y de los elementos.

¿Cómo podemos entonces interpretar el dibujo que incluía Pachacuti en su *Relación* dentro de este contexto de espiritualidad mística? La explicación del propio Pachacuti esclarece de por sí lo que podemos decir de los diferentes motivos representados alrededor de la figura invisible del Creador, los cuales responden a las categorías de la *scala naturae*. Los cuatro elementos fueron representados como parte de un mismo conjunto a la izquierda del dibujo, siendo el rayo (*Illapa*) representación del fuego, el orbe (*Pacha Mama*) de la tierra, el arco iris del aire y el río Pilcomayo del agua.³⁶⁶ Asimismo, las plantas y bestias tenían sus representantes en el

Merian I ejecutado en 1625 para la primera parte del *Iconum Biblicarum*. Otro ejemplo es un grabado de Jan Collaert que formó parte de una serie de estampas que ilustraban el Credo, en particular la primera estampa de la serie que anunciaba a Dios como creador del cielo y de la tierra. Aquí se observa claramente la representación del Supremo en forma de elipse.

³⁶⁵ Pachacuti Yamqui, *Relación*: f. 13r-f. 13 v. (149).

³⁶⁶ En el libro dedicado a los cuatro elementos del célebre *Mondo Simbolico* de Filippo Picinelli, una obra que buscaba explicar el simbolismo de empresas y emblemas, siempre con espíritu de extraer discursos morales cristianos, el arcoíris formaba parte del elemento aire. Picinelli también incluyó al rayo dentro del mismo elemento aire. Sin embargo, entre los emblemas que fueron discutidos por el autor, la mayoría relacionan al rayo, de una o de otra manera, como generador de fuego. Picinelli, Filippo, Gomez Bravo, Eloy et al. (eds), *El mundo simbólico: Los cuatro elementos*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 1999: 167-182. Para los andinos la asociación entre Illapa (divinidad del rayo) y el fuego estuvo por demás aceptada entre sus categorías cosmológicas. Según Gisbert, Viracocha e

árbol (*mallqui*) y en el dibujo de un felino (*Chuquechinchay*) que Duviols interpretó a expensas del texto de Pachacuti como la constelación del otorongo (jaguar).³⁶⁷ Por otra parte no está de más recordar que en su grabado de la *scala naturae*, Llull utilizó justamente el árbol y el león como imágenes representativas de las plantas y animales respectivamente. Finalmente esta jerarquización divina del mundo natural concluye con la representación de las creaciones más cercanas de Dios, como son el hombre y la mujer por un lado, y las estrellas, constelaciones y los planetas por el otro.

Al centro del retablo, Pachacuti dibujó una constelación en cruz y sobre ella escribió “chacana general”. El carácter polisémico del término *chacana* provoca que la interpretación de este motivo sea dificultosa. Debido al dibujo de las estrellas y la cruz sobre ellas, pareciera que se debería privilegiar el significado de constelación y elementos que se entrecruzan. Sin embargo, no es poco sugestiva para lo que hemos estado tratando aquí, la traducción que recibe esta palabra como “escalera” o “puente”.³⁶⁸ ¿Estaba aquí la clave para interpretar el retablo? Lo que podemos asegurar es que si le otorgamos un sentido cristiano a este término, Pachacuti no estaba hablando de la escala de Jacob, aquella puerta que comunicaba la tierra con el Cielo, sino más bien, dado a los motivos representados en el retablo, deberíamos interpretarlo como una *scala naturae*. Más allá que Pachacuti compone el retablo de registros horizontales que anuncian un pasaje ascendente entre el espacio terrenal y celestial,

Illapa heredaron las propiedades de Tunupa relacionadas al fuego y el rayo, mientras que Viracocha tomó los aspectos positivos, “Illapa [tomó] los poderes negativos como agente destructor y activo que domina el fuego y el Cielo.” Gisbert, *Iconografía y mitos*: 35. Como bien sabemos, los andinos nombraron los arcabuces de los conquistadores, armas que vomitan fuego, Illapa, asociándolos al Dios del rayo y del trueno.

³⁶⁷ Duviols, 1993: 23.

³⁶⁸ Según el *Arte y vocabulario en la lengua general del Peru* de Gonzalez Holguín (Lima: Clemente Hidalgo, 1603: s/p)

Chaca: Puente / cadera / ánca / ronquera

Chacana: escalera de madera / tres estrellas que llaman las tres Marias.

visiblemente, no compuso un estricto esquema en donde los diferentes componentes de la *scala naturae* se presenten de manera ordenada según su jerarquía, como si lo hizo Diego de Valadés en su *Rethorica Christiana*. Sin embargo, nos parece justo suponer que el cronista indígena conocía el orden jerárquico de estas categorías y muchas de ellas, o prácticamente todas se encuentran en su *Retablo*. Las reflexiones y “revelaciones místicas” que experimentó Mayta Capac por medio del ejercicio de contemplación de la naturaleza, lo que lo llevó, según afirma Pachacuti, a la ejecución del *Retablo de Qoricancha*, se advierten asimismo en la inclusión de ciertos motivos iconográficos y la relación que se establece entre ellos. En este sentido, es oportuno detener nuestro análisis en algunos de ellos.

Pachacuti dibujó a la derecha un círculo grande que se une con una línea a un círculo más pequeño. Este motivo representa la fuente o pozo (*pucyo*) que lleva sus aguas, mediante el caudal del río, hacia el lago (*mama cocha*). No resulta difícil interpretar la representación de este sistema hidráulico natural con la analogía de San Agustín entre estos tres componentes y las tres potencias del alma, algo que se repitió en numerosas ocasiones por los autores místicos, como hemos mencionado. Sería arriesgado proponer que la fuente es la memoria, el río el entendimiento y el lago la voluntad, si el propio Pachacuti no hubiese dado en su texto suficientes indicios para suponer que el autor andino estuvo familiarizado con estas cuestiones, en especial con la idea de los “ojos del entendimiento”.

Es justamente sobre las formas de mirar con estos ojos del entendimiento, de los que hablaba Francisco de Ávila, que nos llevan hacia un segundo motivo del dibujo de Pachacuti. A la izquierda encontramos siete pequeños círculos que el autor describió como “ojos / Ymaymana. ñaoraycunap ñauin” (Todas las cosas. Los ojos de todas las cosas).³⁶⁹ Este motivo es

³⁶⁹ Utilizamos la traducción de Pierre Duviols en Duviols, 1993: 20. Brenchetti se ocupa con mayor detalle del aspecto traductorio de las palabras quechuas. De esta forma advierte que: “Tschudi

probablemente uno de los más enigmáticos en el dibujo de Pachacuti. Si el resto de los elementos representados en el *Retablo* son fácilmente catalogables dentro de las estructuras cosmogónicas andinas, es decir elementos que cumplieron una función adulatoria determinada en su sistema de creencias y que podían ser sometidos a nuevos sistemas occidentales de significación, los ojos producen en este sentido gran desconcierto. Brenchetti intentó relacionarlo con una divinidad andina, mencionada en su *Crónica* por Cristóbal de Molina (el cuzqueño), que responde al nombre de *Ymaymana*. Esta divinidad estaría asociada con la flora, y según el relato dio nombres a los vegetales y enseñó a los andinos sus virtudes, usos y esencia. Según Brenchetti:

Si nos inclinamos a que *Ymaymana*, según la leyenda, fue el Dios que enseñó todo sobre la vegetación andina y lo relacionamos con las palabras escritas bajo la imagen y con la imagen misma, se puede deducir que lo que aprendió la población de los Andes, fue a utilizar la esencia de las plantas, y por eso ubicado dentro del dibujo como símbolo de la diversidad vegetal de lo que produce, sostiene y elimina la vida de la población andina, por eso su presencia es de suma importancia en el contenido del dibujo.³⁷⁰

A pesar de que las conclusiones a la que llega Brenchetti son estimulantes y de gran interés, su intención de crear una lectura que satisfaga la interpretación del motivo que aparece en el *Retablo* no resulta del todo convincente. Parece más bien un intento de asociación descontextualizado, que pretende encontrar una referencia andina para explicar su presencia en

(1853:90) traduce en su diccionario *imaimana* con ‘todas las cosas’. Lira (1945:280) traduce *ymanmana* con ‘muchas cosas, tantas cosas, todas las cosas’; *ñeoray* con ‘Diversidad, diferencia, de semejanza múltiple’ (*ibid*:704); *ñauin* o *ñawin* con ‘parte medular de una cosa, lo mejor de lo mejor, la esencia, lo primero’ (*ibid*:706); *ñawi* o *ñawin* con ‘eje del órgano de la visión. Vista, facultad de ver, uno de los cinco sentidos que permite distinguir los objetos’ (*ibid*:705). Y según diferentes quechuahablantes de la región del Cuzco, agregando la palabra de *ñawi* un n = *ñauin* significa el plural de ojo = ojos.” Brenchetti, *op. cit.*: 96.

³⁷⁰ Brenchetti, *Ibidem*: 96-97.

un supuesto esquema cosmogónico indígena, aunque sólo se sostenga de una coincidencia terminológica, como es *Ymaymana*, sin mencionar que Cristóbal de Molina pudo caer en un error de interpretación de los testimonios recogidos.

A falta de respuestas concretas, Duviols intuyó a manera de hipótesis que los ojos representados por Pachacuti eran alusión al mismísimo Dios cristiano y, estando presente en todas las cosas, expresaban el carácter ubicuo del Creador.³⁷¹ No estaría errado Duviols sobre este punto, menos aún al relacionarlo con el relato del profeta Zacarías.³⁷² Aunque la interpretación de este motivo es tal vez más compleja.

A nuestro entender, los “ojos” de Pachacuti podrían explicarse desde dos aproximaciones diferentes, las cuales están relacionadas entre ellas. La primera tiene que ver con la noción de la contemplación espiritual con los ojos del entendimiento, y en consecuencia alcanzar un grado de revelación tal que permita al alma llegar a un estado de conocimiento con “lumbre” divina. La segunda, más cercana a la hipótesis de Duviols y que no deja de estar directamente vinculada con la primera, propone una forma de materialización, por medio de un signo, de la esencia de Dios que compone todas las cosas.

Dentro del pensamiento místico la cuestión de los ojos y las formas de ver era un tema fundamental para explicar la sabiduría espiritual que podía alcanzar un hombre. Llegar al conocimiento de la verdad revelada a través del ejercicio de contemplación de la naturaleza dependía de la vista, separando los sentidos corporales de la visión del alma. Por ejemplo, y a pesar de estar fechado con posterioridad de la *Relación* de Pachacuti, un largo sermón (consta de 18 folios) pronunciado en el Colegio jesuita de San Pablo de Lima en 1702 durante el jubileo de las Cuarenta horas, que razonaba a propósito de la idea de “los ojos” del Alma, nos

³⁷¹ Duviols, *Relación*: 23-24.

³⁷² *Ibidem*: 24.

indica que, aún a comienzos del siglo XVIII, este tema tenía plena vigencia en el discurso religioso colonial y en el ejercicio de la prédica, como había mostrado el *Tratado* de Francisco de Ávila. El autor de dicho sermón argumenta que:

una ceguedad siempre ocasiona los precipicios en el cuerpo los engaños en la razon, esto es quando falta la vista del cuerpo. Pues que os parece que acontesera en una ceguedad del alma? Lo que experimentais cada día, tropesar en repetidos vicios. Mas notad aquí, que la ceguedad del alma es ceguedad con los ojos; si el cuerpo se despena, es porque le falta la vista; pero el alma se precipita viviendo ciega con ojos. Y quales son esso ojos? El discurso y la raçon. De suerte que teniendo discurso y raçon estais en continuas tinieblas.³⁷³

Además de seguir los conceptos del agustinismo relacionados con los ojos del entendimiento, aunque para el autor del sermón es la voluntad que tiene estos ojos y que deben ser esclarecidos por el entendimiento, este jesuita también compartía con San Agustín la dicotomía entre Fe y razón. En el sermón notaba que tener razón y discurso, es decir los ojos, no significaba servirse de ellos, o mirar a través de ellos. Más adelante, estas cuestiones serían aún más claras en la pluma del autor del sermón donde dice:

Mirad: la razon vive ciega ecclypsada sus luces con las opacas nubes de sensuales apetitos. La voluntad por si es ciega y como ciega ha de dar precisamente de ojos, si le falta la rectitud del entendimiento que le alumbra, porque si la voluntad solo ama lo que el discurso le propone, siguese que siendo este errado ha de errar forzosamente tambien. Los exteriores sentidos son los nuncios que a la raçon y albedrio participan las especies, porque por ellos se introduce todo lo visible; y como estos se ocupan en los deleites al parecer gustosos que el mundo les brinda, por esso tras las apariencias corren ansiosos,

³⁷³ AGL, Jesuitas, Sermones, Leg. 28, Doc. 25.

de que se sigue que ciegos perturben el alma. [...] Pues que hace [el Demonio]?
Que no vean los hombres aunque tengan ojos.³⁷⁴

Es, justamente, a causa del peligro que conlleva el engaño del demonio a los ojos del alma, por medio del estímulo de los sentidos corporales, que en uno de los lienzos de la serie del *Corpus Christi* se representó a un grupo de jesuitas delante de la fachada de la iglesia de la orden en el Cuzco portando gafas negras. Con ellas estos religiosos se protegían contra las banalidades y vanidades exteriores que afectaban la rectitud del buen cristiano (fig. 3.18).³⁷⁵ Ellas entrarían por los sentidos corporales, principalmente a través de los ojos.

El tema de los ojos del alma y su diferencia con los ojos corporales tuvo larga mención y discusión en la literatura mística, desde donde por cierto los predicadores coloniales recogían su materia. Sería muy tedioso pasar a través de la multitud de reseñas que nos dejaron estos tratados. Solamente citaremos a alguien que desde la cabalística medieval forjó las bases mismas de la mística hispana. Nos referimos, una vez más, al doctor iluminado Ramón Llull. En su *Blanquerna: maestro de la perfección christiana*, novela pedagógica que tiene como protagonista al ermitaño Blanquerna, quien escribe por encargo “El Libro de amigo y de Amante”, Llull aseguraba que:

[...] bastante ha dado Dios virtud a nuestro entendimiento para conocer por medio de las criaturas, al que es Creador de todas [...] Todo quanto hizo Dios en este mundo, fué para demostrarnos sus Virtudes, y para que fuese conocido, y

³⁷⁴ *Ibidem*.

³⁷⁵ En referencia a este tema y la representación de los jesuitas en el *Corpus*, Ramón Mujica Pinilla indicaba la proximidad significativa con uno de los grabados del *Veridicus Christianus* (1601) en donde la muerte entraba al cuerpo por las ventanas de los sentidos de una casa antropomorfizada. “El arte y los sermones”, en Mujica Pinilla, *El barroco peruano*, vol. 1, Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002, 219-314: 254.

amado por nosotros [...] ³⁷⁶ mientras vemos con el entendimiento que hai toda perfección, y toda infinidad en las virtudes de Dios; y por esto con los ojos espirituales, mediante la virtud Divina, vemos lo que los ojos corporales no pueden ver. ³⁷⁷

Estos pudieron ser los “ojos” que representó Pachacuti en su *Retablo*, los ojos del entendimiento que batallaban contra la ceguera de los ojos corporales, los ojos capaces de ver las virtudes de Dios en todas las cosas creadas. En otras palabras, estos “ojos” eran aquellos que debían mirar *todas las cosas que hay*, las cuales, sin la “lumbre” del entendimiento, no trascenderían más allá de los sentidos corporales que habían sido fácilmente engañados por el Demonio. Mayta Capac al igual que su abuelo Manco se dirigía hacia este estado de revelación del alma, donde los ojos abandonaban la ceguera espiritual. Es a ello que se refería Pachacuti cuando aseguraba que Mayta llegó a “conocer sólo con el entendimiento por poderoso señor y gobernador y por hacedor”. El “entendimiento” al que se refiere Pachacuti posee connotaciones místicas y no el uso de la razón.

Otro elemento a tener en cuenta en la representación de Pachacuti es la presentación de estos ojos en número de siete, lo que nos conduce a la segunda interpretación de este motivo. Ciertamente, este elemento tiene poco de casual, sino que partía de la tradición numerológica cristiana. Las consideraciones en relación a la numerología cristiana aparecen de manera temprana en autores de la patrística como Tertuliano, Orígenes o San Cipriano, quienes estuvieron directamente influenciados por textos griegos, en especial por el *Timeo* de

³⁷⁶ Llull, Ramón, *Blanquerna: maestro de la perfeccion christiana en los estados de matrimonio, religion, prelación, apostolico señorío y vida eremitica*, Mallorca: Oficina de la viuda Frau Impressora de la Real Audiencia, 1749: 78.

³⁷⁷ *Ibidem*: 80.

Platón.³⁷⁸ Pero es probablemente a partir de San Agustín que la aritmología tomará un estímulo general expandiéndose entre diversos autores medievales.³⁷⁹ En el caso particular que nos ocupa, el número siete tuvo denotada importancia para la aritmología cristiana, ya que al componerse de la sumatoria de tres y cuatro, el primero en referencia a la estructura tripartita de Dios (esencia) y el segundo a los cuatro elementos (materialidad o substancia),³⁸⁰ daba como resultado la unión perfecta y armoniosa entre alma y materia. Gonzalo Baldega resume la simbología detrás de este número de la siguiente manera:

Siete es particularmente un número muy augusto que se obtiene al sumar tres, cifra impar de la Trinidad divina, y cuatro, cifra par del mundo compuesto de cuatro elementos. Se aplica a los días de la creación, a los dones del Espíritu Santo (*ctr. Isaías 11: 1-3*), a los gozos y dolores de la Virgen, a las virtudes cardinales y teologales, que se contraponen a los siete pecados capitales, a los sacramentos, a los planetas, las edades de la vida, los días de la semana, las artes liberales. Ocupa un lugar considerable en el libro del Apocalipsis, donde se hace referencia a las siete iglesias de Asia, a los siete sellos, a las siete copas de la cólera divina y al dragón de siete cabezas la cifra de la gentilidad o de la universalidad.³⁸¹

No es casual que Pachacuti haya representado entonces los siete ojos en dos grupos de tres y cuatro respectivamente. Es indudable que el dibujo de Pachacuti recoge las ideas de la aritmología cristiana, pero es en las consideraciones de San Cipriano que realiza en su sermón

³⁷⁸ Para un estudio conciso pero de inestimable densidad erudita sobre la simbología de los números en Occidente ver: Brach, Jean-Pierre, *La symbolique des nombres*, Paris: Presses universitaires de France, 1994.

³⁷⁹ Balderas Vega, Gonzalo, *Cristianismo, sociedad y cultura en la Edad Media: una visión contextual*. México: UIA, 2008: 510.

³⁸⁰ Rueda González, Armando, “Sensibilidad alegórica: naturaleza de la imagen e imagen de la naturaleza”, en Rueda González, Armando, Leal del Castillo, María del Rosario, *Arte y naturaleza en la Colonial*, Museo de Arte Colonial, Bogotá, 2001: 8.

³⁸¹ *Op. cit.*: 511.

De Sacto Spiritu, que el dibujo de Pachacuti cobra mayor sentido. “El número siete”, argumenta San Cipriano,

se compone de cuatro y tres: si es digno de respeto por sus significados misteriosos, lo es mucho más por las partes que lo componen. Con el número tres y el cuatro se expresan los elementos primitivos de todas las cosas, el obrero y la obra, el criador y la criatura. El tres designa á la Trinidad creadora, el cuatro á la universidad de los seres, que en substancia se comprenden en los cuatro elementos. En la persona del Espíritu Santo que procede del Padre y del Hijo y era llevado sobre las aguas, se ve en los primeros días del mundo al tres reposando sobre el cuatro; esto es, la Trinidad sobre los cuatro elementos confundidos en la masa informe del caos; después el Criador abraza á su criatura; hermoso, la hace hermosa; santo, la santifica y se une á ella con el lazo de su amor indisoluble.³⁸²

Tal vez Pachacuti no buscó representar los ojos de Dios en tanto a su presencia ubicua en el mundo, ni tampoco conectarlos directamente de acuerdo a algún principio de correspondencia simbólica con las virtudes teologales y cardinales, los siete dones del Espíritu Santo, u otras correspondencias numéricas que aparecen en los textos sacros. La división en grupos de tres y cuatro demuestra que el cronista andino se preocupó más que nada en mostrar “el lazo de amor indisoluble” que une a Dios con la criatura a través del encuentro entre materia y esencia.³⁸³

³⁸²Cipriano, San, “De Sancto Spiritu”, *Sancti Caecilii Cypriani episcopi carthaginensis et martyris: Opera ad mss. codices recognita & illustrata studio ac labore Stephani Baluzii tutelensis*. Venetiis: Apud Antonium Gropium & Granciscum Pitterium, in Via marcatoria sub Signo Fortunae Generose, 1728: cxxviii. Traducción del latín en: Gaume, Jean Joseph, *Tratado del Espíritu Santo que comprende la historia [...] general de dos Espíritus que se disputan el imperio del mundo y de las dos Ciudades que han formado, con las pruebas de la divinidad del Espíritu Santo, la naturaleza y el alcance de su acción sobre el hombre y sobre el mundo*. Madrid: Agustín Jubera, 1885. 90-91.

³⁸³ No podemos omitir, aunque sea en apartado, que la idea de los siete ojos estuvo, según ciertos autores, ligada simbólicamente al culto de los siete ángeles. Siguiendo la obra dedicada a los *Siete Principes de los angeles* del teólogo Andrés Serrano, publicada por primera vez en México en 1699 y reeditada con nuevo título y ampliaciones en Bruselas en 1707, Mujica indica que “son los siete ángeles los que como siete ojos o facultades místicas pueden transformar su visión. Los siete ángeles

Estas dos interpretaciones que hacemos, es decir los ojos del entendimiento, y los ojos como manifestación de la materia y la esencia del Creador en todas las cosas, podían encontrar su punto de contacto en la dialéctica entre contemplación y lo que es contemplado. En otros términos, para llegar a tal grado de conocimiento era necesario ver con los ojos del Alma, existiendo una relación directa entre los ojos con los que se contempla y los siete ojos de Dios representando sus virtudes. Lorenzo Mayers Caramuel comentó este punto de encuentro de la siguiente manera:

Dice el Profeta Zacharias en el capítulo tercio de su sagrado vaticinio, que sobre una piedra están manifiestos siete hermosos ojos [...] S. Gregorio el Magno entre otros muchos Padres de la Iglesia, assienta el que esta piedra es Iesu Christo [...] y que estos siete ojos son los dones de toda gracia del Espiritu Santo [...] Otros dicen, que estos siete ojos, son siete virtudes, tres Theologales, y quatro morales. Otros, que las siete virtudes opuestas a los siete vicios capitales. Ahora entra en duda: y pregunto: Porque siete ojos? Paraque tantos? No bastaban dos? No. Siete han de ser. Siete: porque si esta piedra es figura de Christo, y de sus ministros los ecclesiasticos, menester es, el que tenga siete ojos, para que cada uno de ellos se ocupe, y emplee en mirar su virtud: porque como el Ecclesiastico solo ha de tener ojos para Dios, si son siete las virtudes por donde se camina a Dios, tenga siete ojos paraqué con cada uno mire de lleno a cada virtud de porsí. No tenga mas que siete, porque si tuviera mas, mirando con

no sólo son los “ojos” de Dios. También son los ojos del alma [...]”. Y más adelante estima que “[a] lo largo de su obra, Serrano establece –con sus metáforas de los siete ojos, de las siete virtudes y dones del Espíritu Santo, correspondientes a los siete planetas y días de la semana– relaciones simbólicas entre el macro y el microcosmos [...]”. Mujica Pinilla, Ramón, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*: 223-226. En el contexto místico de la *scala naturae*, la asociación entre los siete ojos y la angelología resulta tentadora para aplicarla al dibujo de Pachacuti, ya que se estaría representando uno de los escalones ausentes en su *Retablo*. Sin embargo, la posición en la que fueron representados, correspondiente, si se quiere, a un espacio terrenal, nos lleva a desestimar esta opción de nuestro análisis.

los siete a Dios, con los de mas se divertiera, y mirara al Mundo [y] los empleara en el vicio.³⁸⁴

Según se desprende de este último argumento los siete ojos tenían la particularidad de guardar una correspondencia perfecta entre la mirada del Alma y la virtud del Creador, no permitiendo a otros ojos (sentidos corporales) que interfirieran con el proceso revelatorio.

Asimismo, cabe señalar que la conjunción entre alma y materia (Trinidad y elementos) era lo que distinguía al hombre del resto de las criaturas. Pachacuti sugirió esta unión al centro de su dibujo al representar la pareja de un hombre y una mujer entre dos motivos que ya hemos identificados anteriormente, a la izquierda el conjunto de los cuatro elementos y a la derecha la fuente, el río y el lago que aludía a la estructura tripartita del alma según estipulado por San Agustín. Tal vez no fue casual que la representación del hombre y la mujer esté entre medio de estas entidades, anunciando finalmente que de las criaturas terrenales, el hombre, era la más perfecta ya que se constituía de materia (cuatro elementos) y de esencia (alma tripartita).

Un vez más, insistimos que esta interpretación “mística” que hacemos del dibujo de Pachacuti no descarta el carácter andino que se encuentra detrás de los motivos dibujados por el cronista. Todo lo contrario, conociendo el valor religioso que adquieren estas entidades en relación al pensamiento mítico andino, Pachacuti las representó con ánimo de readecuarlas y proveerlas de nuevos valores espirituales. Pareciera en realidad que la confrontación de significados a mismos significantes descubría dos formas de lecturas panteístas: el panteísmo andino que adoraba las criaturas por su ser y el panteísmo místico que adoraba las criaturas por su esencia. Esta cercanía de pensamientos produce que los límites establecidos entre una y otra práctica se cargaran de sutilezas y permeabilidades. Asimismo, el pasaje entre una y otra forma de

³⁸⁴ Mayers Caramuel, Lorenzo, *Conceptos predicables sagrados y políticos*, Vegeven: Imprenta Obispal, 1677: 76-77.

relación espiritual entre el hombre y la naturaleza nos indica que no existió una ruptura abrupta en lo que concierne a la veneración de la naturaleza y sus criaturas entre los tiempos prehispánicos y la vida colonial. Lo que se intentó cambiar fue el foco espiritual e ideológico desde donde se venera o se “mira”.

El caso de Pachacuti nos muestra que el pensamiento místico, y lo que nos interesa en particular, el ejercicio contemplativo centrado en la naturaleza, jugó un rol más que esencial para la conformación de la espiritualidad colonial, llegando a diferentes actores culturales de la colonia. A diferencia del tiempo histórico desde donde Garcilaso elabora su construcción del Imperio incaico como una *Praeparatio evangelica*, dotando a los andinos de un saber natural que se sostiene principalmente de un proceso empírico (lo que llevó a Garcilaso a caracterizar la producción de imágenes de los Incas de acuerdo a los principios de *mimesis* e *imitatio*), Pachacuti, por su parte, inmerso e influenciado por el fervor piadoso colonial de indudable retórica mística (recordemos que el cronista debió escribir su *Relación* años cercanos a la muerte de San Francisco Solano, 1610, y de Santa Rosa de Lima, 1617) presenta a los primeros Incas como una suerte de frutos piadosos del jardín espiritual peruano, que, cuales siervos de Dios, habían comenzado el camino místico a través de la contemplación de las criaturas. El resultado visual de este proceso filosófico-espiritual culminó en la elaboración de esquemas cósmicos de indudable hermetismo cristiano.

Tal vez esta idea de Incas místicos que pretende construir Pachacuti explica un elemento pictórico que ha sido notado por Wuffarden pero que no aparenta tener clara solución crítica. Nos referimos a los retratos de Incas probablemente ejecutados en gran número durante el siglo XVIII que, a causa de la campaña de iconoclasia política a la que fueron víctimas luego de la gran rebelión de 1780-81 de Gabriel Condorcanqui, sobrevivieron pocos de ellos. Comparando estos retratos con los de Caciques principales del periodo colonial que se hacían

representar con signos incaicos, como la mascaypacha, y otros signos neo-incas, como rodilleras con cabezas de pumas y sol bordado sobre el pecho, en clara alusión a los orígenes nobles de estos personajes, Wuffarden observó una gran diferencia entre ellos en cuanto a la representación del espacio en el que se presentaban los personajes retratados. Mientras los retratos de monarcas incaicos lucieron, como fondo de la composición, idílicos paisajes, los curacas coloniales se vieron representados, en la mayoría de los casos, en espacios interiores. En referencia a un retrato de una coya (¿Mama Ocllo?) conservado en el Museo Inka (Cuzco) (fig. 3.19), Wuffarden señala que “como parece haber ocurrido con todos los retratos de monarcas del Tahuantinsuyo, la coya se emplaza en medio de un espacio abierto”.³⁸⁵ Pero lo que resulta más interesante es que no se trató de una representación de un paisaje andino, lo que parecería más adecuado para establecer un vínculo entre el personaje retratado y su tiempo-espacio histórico, sino que “[e]s un paisaje idílico de inspiración europea, similar en algún sentido a los que servían de fondo escenográfico a la pintura religiosa contemporánea”.³⁸⁶ No queda más que preguntarnos si los artistas de estos lienzos intentaron establecer, por medio de un paisaje de connotaciones religiosas, vínculos simbólicos, sutiles pero con fórmulas suficientemente significativas para la época, entre los antiguos Incas y una forma de cristianización temprana a través de procesos contemplativos. Incluir a los Incas en paisajes de característica religiosa, hacía de estas pinturas imágenes piadosas similares a la de algunas pinturas icónicas religiosa realizadas en el Virreinato. Por otra parte, todo pareciera indicar que la torre almenada que se encuentra al fondo del retrato de la coya sería una

³⁸⁵ Wuffarden, Luis Eduardo, “La descendencia real y el “renacimiento inca” en el virreinato”, en Cummins, Thomas *et al.*, *Los Incas , reyes del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2005, 175-251: 217.

³⁸⁶ *Idem.*

evocación a las defensas militares del Incanato.³⁸⁷ Ya en el escudo de armas concedido a la ciudad del Cuzco por Carlos V en 1540, aparecía al centro la torre almenada que supuestamente aludía a la fortaleza de Sacsayhuaman, último bastión de resistencia incaica en el sitio del Cuzco, aunque su forma era prestataria de la tradición imaginativa europea.³⁸⁸ Este motivo sufrió paulatinamente distintas modificaciones con elementos que lo relacionaban directamente con el pasado incaico. Se le añadió en consecuencia la mascaypacha y las armas incaicas.³⁸⁹

A diferencia de un retrato de *Mama Ocllo* que se encuentra conservado en colección privada limeña, donde aparece una torre almenada con lanzas incaicas que emergen de las troneras, la torre del lienzo del Museo Inca no posee ninguno de los símbolos incaicos. El carácter más neutro de este motivo nos permite avanzar sobre el sentido religioso que poseía este elemento iconográfico y que tiene que ver con la alusión a la torre davídica (*turris davidica*), tantas veces representada en la pintura andina, ya sea, por supuesto, en las series de letanías como uno de los atributos místicos de la Virgen, como en escenas escatológicas, figurando la puerta de entrada a la Jerusalén Celeste, como por ejemplo en el *Juicio Final* de Diego Quispe Tito, donde se percibe la torre almenada provista de una cúpula (fig. 3.20). De tomar este camino, la torre de Jerusalén nos conduce hacia discursos salvacionistas, y sobre la suerte que tendrían los primeros Incas al final de los tiempos, un tema que no dejaba de ser escabroso para la Iglesia Colonial.³⁹⁰ De cualquier modo, estas dos lecturas no se anulan necesariamente entre

³⁸⁷ *Ibidem*: 217-218.

³⁸⁸ Ramos Gómez, Luiz, “El motivo «torre» en el escudo de Cuzco y en los queros y otras vasijas andinas de madera de época colonial, del Museo de América (Madrid)”, *Revista Española de Antropología Americana*, 34, 2004, 163-186: 164-165.

³⁸⁹ *Idem*.

³⁹⁰ Sobre este tema ver: Estenssoro, Juan Carlos, “Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II” en Cummins Thomas *et al.*, *Los incas, reyes del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2005: 93-173.

ellas, ya que la relación profética entre el Cuzco incario y Jerusalén caló profundo en las ideas de muchos pensadores del Virreinato, como por ejemplo Garcilaso de la Vega.

Creemos que al igual que en Pachacuti Yamqui, estos lienzos hacían uso de la naturaleza para sugerir que los primeros Incas alcanzaron una forma de piedad cristiana basada en ejercicios contemplativos. Para ello fue necesario que el tiempo con la repetición de los paisajes religiosos en la pintura virreinal haga de este elemento un artilugio efectivo capaz de transmitir este sentimiento piadoso.

Muy sugestivo son por otra parte las pinturas murales que realizó Tadeo de Escalante hacia 1830 para decorar uno de los molinos de Acomayo, conocido por su temática, como *Molino de los Incas*, en donde representó de cuerpo entero 14 Incas y 3 Ñustas (entre ellas Mama Ocello y Mama Huaco) sobre los muros laterales (figs. 3.21, 3.22). La presencia de la Cruz sobre un altar con los instrumentos de la pasión en el muro cabecera nos indica que Escalante sugería una posible conversión de los Incas que abrazaban como acto revelatorio al cristianismo.³⁹¹

Cabe señalar que la mayoría de las efigies de los soberanos del Tawantinsuyo fueron presentadas con su rostro en tres cuartos perfil, y todos dirigen su mirada hacia el altar, e incluso Capac Yupanqui lo señala. Pero lo que resulta de mayor interés son los motivos iconográficos representados entre el Altar y la dinastía incaica. Pareciera indicar la vía de acceso que debieron emprender los antiguos soberanos para alcanzar la salvación de sus almas. Tadeo de Escalante añadió entonces la representación alegórica de los cuatro elementos, entre plantas, árboles y dos animales.

A pesar de que los pocos retratos que se conservan de curacas coloniales revelan mecanismos compositivos opuestos, resulta de mucho interés uno de ellos, ejecutado entre 1700 y 1730 y

³⁹¹ Okada, Hiroshige, “Mural painting in the Viceroyalty of Peru”, en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (eds), *Painting in Latin America. 1520-1820*, New Heaven and London: Yale University Press, 2014, 403-436: 435.

conservado en el Museo Inka, ya que desobedecía esta norma compositiva (fig. 3.23). En este caso se dividió la composición en dos mitades. La parte izquierda representa un espacio interior en tanto que la mitad derecha se abre para dar lugar a la representación de un bucólico paisaje de inspiración flamenca.³⁹² Según nuestra opinión, en este caso el tópico del cacique convertido que se manifiesta explícitamente en el retrato de Alonso Chiguan Topa (1740-50, Museo Inka),³⁹³ a quien se lo muestra con un crucifijo en su mano derecha, signo de absoluta obediencia al cristianismo, se revela a través del uso de fórmulas compositivas desarrolladas en las pinturas virreinales que tuvieron como sujeto la representación de los protagonistas de relatos hagiográficos y de almas piadosas coloniales abocados a la práctica de ejercicios espirituales o alcanzando revelaciones místicas. En casi todos estos casos se hizo uso de marcos escenográficos similares, representando estas almas piadosas en austeros espacios interiores interrumpidos por luminosos e idílicos paisajes, a través de los cuales se materializa el acto revelatorio. Además de la presencia de la naturaleza como signo de vocación piadosa, la devoción cristiana de este cacique se encuentra reforzada con el gesto de su mano contra su pecho, símbolo del amor ardiente. La unión de estos dos elementos nos ubica en un espacio de marcado misticismo colonial.

³⁹² Wuffarden sugiere que el paisaje fue introducido con posterioridad y que la obra original debió poseer la misma estructura que el resto de retratos de caciques. *Op. cit.*: 218. Si bien es válida la suposición de Wuffarden, no poseemos aún análisis materiales que prueben una intervención posterior sobre el lienzo. Creemos que no habría razones suficientes para no considerar este elemento como parte de la composición inicial.

³⁹³ *Ibidem*: 218, 220; Wuffarden, Luis Eduardo, “Alonso Chiguan Topa. Ficha 118”, en Phipps, Elena, Johanna Hecht, Cristina Esteras Martín, y Luisa Elena Alcalá, *The colonial Andes: tapestries and silverwork, 1530-1830*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2004, 319-321: 320.

3.4 El paisaje místico y ascético como ideal monástico

No es casualidad que en muchos conventos de recolección, espacios propicios para la espiritualidad religiosa-seglar y buenos caldos de cultivo de la mística colonial, se decoraran de extensas series de ermitaños y santos anacoretas, a diferencia de otros conventos de primera orden que, por lo general, volcados a una vida más activa de misión, se decoraban de series de la vida de sus padres fundadores, ejemplos de *praxis* cristiana (aunque no por ello estaban ajenos a la práctica de una contemplación pasiva). Por su parte, las pinturas de anacoretas servían como ejemplo contemplativo para el ejercicio piadoso de los novicios ya que inspiraba en ellos la relación espiritual y los provechos que se sacaban de una inmersión en medio de la naturaleza y sus criaturas, incitando a una vida de agudo recogimiento que en muchos casos rozaba con el peligroso quietismo. Paradójicamente, encierro y recogimiento corporal daban augurios de una libertad espiritual a través de abiertos, inmensurables y deleitosos espacios metafísicos por donde los ejercitantes se lanzaban a la búsqueda del Amado entre valles y espesos bosques.

Al igual que en Europa, mucho éxito tuvieron las series de grabados de anacoretas. En especial encontramos en los Andes una fuerte utilización de las series grabadas por Joahannes y Raphael Sadeler con invención de Maarten de Vos: el *Sylvae sacrae Monumenta anachoretum*, que cuenta con 29 estampas más frontispicio y el *Solitudo sive vitae patrium eremicolarum* también con un corpus similar de grabados. El primer caso fue utilizado para una serie del convento de Recolección del Cuzco³⁹⁴ como así también para una serie aún inédita que pudimos observar en el Convento de Recolección de Sucre. Debido a la inversión

³⁹⁴ Fue Ricardo Estabridis quien intentó una primera aproximación a las fuentes utilizadas en esta serie. Estabridis, Ricardo, "Un cuadernos de grabados de Halbeek y una serie de anacoretas del Cusco, *Kantu, Revista de Arte*, 6, 1989: 37-8.

de las pinturas de estas dos series con respecto a los grabados de Sadeler, se supone que en ambos casos se utilizó la edición francesa publicada por el impresor Jean LeClerc hacia el año 1600.³⁹⁵

Siendo muy vasto, y para evitar caer en aburridas repeticiones, mencionaremos aquí algunas características de la serie de Sucre, que al tratarse de una serie inédita posee un interés particular. Es difícil saber a ciencia cierta cuantas pinturas conformaron este conjunto. La última vez que pudimos observarlas *in situ*, los lienzos se encontraban en un estado de mucho descuido. Algunos de los lienzos de la serie se quitaron de su lugar de origen (los muros del claustro) aunque aún se conservaban como parte de las obras del museo que alberga hoy día la Recoleta. No podemos descartar, asimismo, que algunas de las pinturas se hayan perdido definitivamente. De las series de anacoretas que conocemos, ésta de Sucre es probablemente la más antigua (s. XVII) y realizada por pintores locales tal vez formados en taller conventual, como era modalidad antes de las organizaciones gremiales que los conventos ejercieran en tanto que taller de enseñanza de artes y oficios.³⁹⁶ En su *Chronica de la Provincia de San Antonio de los Charcas*, Diego Hurtado de Mendoza nos indica que “el claustro de arquería [de este convento] posee lienzos devotos, para las processiones de las festividades, que intra

³⁹⁵ Las ediciones francesas que copiaban los grabados de origen flamenco llegaron muy posiblemente a América a través del comercio que se creó entre los editores de la *rue de Montorgueil* con España, todo ello por medio de los mercaderes franceses que tenían fuerte presencia en la ciudad de Sevilla. Ver: Frédéric Jiméno Xolé, “La rivalité commerciale entre les éditeurs d'estampes français et flamands en Espagne : le témoignage de Jusepe Martínez (1669-1677)”, *In Monte Artium. Journal of the Royal Library of Belgium*, 3, 2010: 71-72.

³⁹⁶ Macera, Pablo, “Pintores populares peruanos”, en *Trincheras y fronteras del arte popular peruano*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2009, 105-136: 112. Los talleres conventuales fueron desapareciendo con el fortalecimiento de los gremios. Gisbert, Teresa, Mesa, José de, *Historia del arte en Bolivia. Periodo Virreinal*, La Paz: Editorial Gisbert y Cia, 2012: 110. Sin embargo hemos recogido información en el Convento de la Recoleta que nos indica la existencia de talleres de pinturas al interior de dicho complejo, por lo tanto no lo descartamos.

claustro celebra.”³⁹⁷ Si Hurtado de Mendoza se refiere a la serie de anacoretas, estos debieron ejecutarse antes de la publicación de su *Chronica* en 1664. Sin embargo, el fraile nombra lienzos que servían de guía para las procesiones conventuales. En este sentido, es difícil entender cómo pudieron los lienzos de anacoretas cumplir alguna función en lo que refiere a las prácticas procesionales. Sería más adecuado para estos menesteres lienzos de la pasión o algún *Via crucis* que a su vez era una devoción particular de los franciscanos, por lo tanto tendría plena coherencia en un convento de su tercera orden.

La importancia que concedió el artista de esta serie a la representación del paisaje es indudable. Si bien estos paisajes estaban presentes naturalmente en la serie de grabados de los Sadeler, ya que el tema representado así lo imponía, el pintor o los pintores de la Recoleta de Sucre hicieron del espacio pictórico un motivo que competía, sino ganaba mayor importancia, que la representación de los propios santos. Para esta serie se priorizó una composición horizontal, casi en friso, lo que permitió conceder un lugar destacado al paisaje. En su gran mayoría, los anacoretas fueron recluidos en el extremo del lienzo dejando la mayor parte de la composición a los paisajes flamencos que, debido al espacio que ellos ocuparon, fueron reinventados con la inclusión de nuevos motivos y vistas. Entre los casos más representativos de estas variaciones, mencionamos el lienzo de *San Zoerarde* (fig. 3.24, 3.25), en el cual el pintor abrió la parte derecha de la composición al interior de una suerte de marco circular compuesto por el árbol y una formación rocosa. Allí, sobre un valle que precede a un paisaje montañoso se representó una pareja de campesinos entregándose a las labores agrarias. La representación de las actividades rurales, además de formar parte, según Ruiz de Montoya, de

³⁹⁷ Hurtado de Mendoza, Diego, *Chronica de la Provincia de San Antonio de los Charcas*, Madrid: [s.n.], 1664: 58.

las cosas a ser contempladas,³⁹⁸ podía funcionar como metáfora de los labores de Dios en la creación para el sustento de los hombres. Como decía San Ignacio en sus *Ejercicios*: “Dios trabaja y labora por mí en todas cosas criadas sobre la haz de la tierra, *id est, habet se ad modum laborantis.*”³⁹⁹

Otro ejemplo de invención y exaltación de la naturaleza lo encontramos en el lienzo de *San Fulgencio* (fig. 3.26). Insatisfecho con el papel secundario que ocupa el paisaje en el grabado de Sadeler (fig. 3.27), el pintor de este lienzo reformuló por completo el espacio pictórico, demostrando que la representación del paisaje en la pintura virreinal no fue un simple ejercicio mecánico o autómatas de reproducción de los grabados, sino un ejercicio intelectual que implicaba la voluntad de conceder a estos elementos nuevas estructuras significativas. Para darle mayor sentido al aspecto contemplativo que posee la representación de la naturaleza, el artista dirigió la mirada de Fulgencio (en el grabado la mirada del anacoreta se proyecta hacia el exterior de la composición) hacia este vasto espectáculo natural, perdiéndose allí en el ejercicio contemplativo de Dios a través de sus criaturas. Asimismo, representó en el primer plano dos garzas cazando en el arroyo, gesto del cual el ejercitante debía sacar provecho de las enseñanzas morales que el Creador nos transmitía por medio de las conductas de la naturaleza. Un caso raro de esta serie es el lienzo que representa a *San Martín de Tours* (fig. 3.28). Este tema, como podemos imaginar, no formó parte de la serie de grabados, pero su composición, las dimensiones y características materiales de la obra no dejan dudas que fue ejecutado con el resto de los lienzos de la serie, y que estaría destinado al claustro (hoy día se encuentra en el museo del convento). Su estado de gran deterioro no nos permite establecer con certeza la fuente visual que utilizó el artista. No obstante sugerimos un grabado que pudo haber servido

³⁹⁸ Ruiz de Montoya, *Silex*: 184.

³⁹⁹ Loyola, San Ignacio de, *Ejercicios Espirituales de S. Ignacio*: 558.

de inspiración. Se trata de una estampa ejecutada por Adriaen Collaert entre 1575-1612 y publicada por Philips Galle (fig 3.29). En este grabado Collaert optó por representar al santo francés dentro de un espacio urbano, evocativo de la ciudad de Amiens a donde había llegado en esa oportunidad San Martín, lo que lo diferencia parcialmente del lienzo de la Recoleta. Sin embargo, podemos apreciar, con alguna dificultad, que a la izquierda de la composición, el pintor de Sucre introdujo elementos arquitectónicos referentes a la entrada a dicha ciudad y adjuntó otros personajes como aparece en el grabado de Collaert. La dirección hacia donde se dirige el caballo y la representación del mendigo parado al costado de San Martín (se solía también representarlo echado en el suelo) acercan, a su vez, la estampa al lienzo. Lo cierto es que el artista del lienzo puso marcado énfasis en la representación de un paisaje que esta vez debió idear casi por completo. El deterioro del lienzo nos permite observar las diferentes etapas de ejecución. La pérdida de pigmentación en los distintos personajes nos muestra que el artista compuso en un primer momento un paisaje que cubría la totalidad del soporte para adjuntar luego la figura humana. Ésto insinúa que el pintor adquirió grandes habilidades en lo que respecta a la pintura de paisaje como género autónomo. Pero, ¿cómo vincular dicha representación con la serie de anacoretas? Podemos sugerir dos explicaciones. La primera tiene que ver con lo estrictamente iconográfico, es decir con la historia que se representa en el lienzo: el episodio más conocido y más visitado por la iconografía occidental. Sulpicio Severo, primer biógrafo del santo, cuenta que San Martín, vestido de soldado romano (acorde al rango militar que ocupaba el luego obispo de Tours), encontró a un mendigo en las puertas de la ciudad de Amiens, al cual decide entregarle la mitad de su capa. Por la noche se le aparecerá en sueño Cristo vistiendo la capa que había ofrecido al mendigo, diciendo a un coro de ángeles que lo acompañaba “Martín siendo catecúmeno, me ha cubierto con este vestido”,⁴⁰⁰ con lo

⁴⁰⁰ Sulpicio Severo, *Vita B. Martini*, cap. 2, cita en: Interián de Ayala, Juan, *El pintor cristiano y*

que San Martín comprendió que su gesto de caridad había sido dirigido directamente hacia Cristo. La inclusión de este lienzo a la serie de anacoretas inspirada de los Sadeler debió tener como objetivo adjuntarle a la contemplación infusa la necesidad de la acción caritativa en la búsqueda del amor ardiente.

El pintor representó al mendigo-Cristo del lado de la vista agreste, en tanto que San Martín y los otros personajes fueron representados del lado urbano. Esta asociación del mendigo al paisaje campestre podía sugerir, ya que este mendigo era una personificación del mismo Cristo, la manifestación de lo divino en todas las cosas de la naturaleza.

Esta dicotomía entre ciudad y campo se manifestó muchas veces en el pensamiento místico. La elección de buscar a Dios en uno u otro lado implicaba el éxito o el fracaso del ejercicio espiritual. Esto queda evidenciado en uno de los versos de *Las tres jornadas del cielo* escrito por Fr. Juan de Peralta en 1749. El Alma de Peralta pronunciaba con sosiego las siguientes estrofas:

Rodeado he la Ciudad,
sin que Plaza, Portal, Barrio, ni Calle
degase [sic] mi orfandad;
i ya a extramuros, haces que te halle?
Ea, Señor, ya entiendo la lición;
erro tambien los sitios mi pasión.
No quieres ser buscado,
quando de nuestros ojos te retiras,
en Plazas, ni Mercado,
sino en la Soledad, que es donde inspiras:
mi Oratorio, i mi Pecho era la parte,

erudito ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas: dividido en ocho libros, con un apéndice. Tomo II, Madrid: D. Joachîn Ibarra, impresor de Cámara de S.M, 1782: 448.

que havia de haver buscado, para allarte.⁴⁰¹

No hay dudas que para Peralta la ciudad no era un espacio propicio para la manifestación de Dios, y sobre todo, era un lugar donde era imposible trascender más allá de la materialidad de las criaturas. Pero lo más importante que se desprende de estos versos y que nos permite entender el papel que juega la representación de la naturaleza en el espacio conventual, es la idea del convento como evocador de una naturaleza metafísica desprovista de toda materialidad, una suerte de castillo teresiano en donde la naturaleza se manifiesta con toda su perfección divina. Ya lo decía el biógrafo de Peralta quien afirmaba que a este fraile, “a quien la abstraccion, i silencio arrebatava en dulce suspension las potencias, [hallaba] en los estrechos Claustros del Convento Anacoreta dilatados desiertos de soledad [...]”.⁴⁰² El mundo del encierro y la soledad era el escape de salida del alma hacia una naturaleza espiritualizada e idealizada producida por el goce de la unión con Dios.

La pintura de paisajes cumplía entonces una doble función, era, por un lado fuente de inspiración para el ejercicio piadoso de la vida conventual, como era el caso de las series de anacoretas, y por el otro, lograba materializar la experiencia íntima de la revelación y la meditación profunda.

Sobre el contacto directo entre el ejercitante con la naturaleza, en tanto fuente de inspiración, ya sea por medio de pinturas de paisajes o a través de los huertos interiores de los claustros conventuales, nos remitimos a una fuente que, aunque su contexto de realización no proviene del corpus literario virreinal peruano, mantiene las mismas preocupaciones espirituales del

⁴⁰¹ Peralta, Juan de, *Las tres jornadas*: 96-97.

⁴⁰² Gómez, Joaquín, “Breve noticia de la vida, I virtudes del R.P.Fr. Juan Joseph de Peralta, Religioso Menor del Orden de San Francisco, que tomo el Habito, vivio, i murio en el Convento, i Santa Recoleccion de Nra. Sra. De los Angeles, sita extramuros de la Ciudad de Lima, Cabeza, i Metropoli del Reino del Perú”, en Peralta, Juan de, *Las tres jornadas*: xxvii r.

universo colonial. Nos referimos al célebre obispo de Puebla de los Ángeles (México), Juan de Palafox quien en 1644 publicó en la ciudad novohispana el tratado de ascética intitulado el *Pastor de Nochebuena*, una obra que perseguía una finalidad pastoral, haciendo accesible la hermenéutica ascética y mística con un lenguaje doctrinal. Sin ánimo de pasar a través del desarrollo de la obra en donde el Pastor de Nochebuena (uno de los que acudió a rendir alabanzas al niño Jesús en Belén) era conducido por un ángel por el camino del entendimiento, nos interesa, sobre todo, citar uno de los pasaje donde Palafox describe el palacio de las virtudes o del *Desengaño* como un espacio de recogimiento que emula los silenciosos conventos.

Entre, y subí a una galeria mui hermosa, y alta, que caía sobre unas fuentes, y jardines amenissimos; y de aqui salí a otra pieza mas larga, y no se oía mas ruido en aquella casa que las hojas que movía el viento en los arboles vecinos. *Avia pinturas hermosas de paisés, desiertos, montes y valles.* Y aviendo gran numero de Señores, y Señoras assentadas en sillas ricas, todos callaban, y meditaban, unos atentos al Cielo, otros los ojos en tierra, otros mirando a los jardines en un profundo silencio. [...] Y cierto que si el *Deseo santo* no me alentara (por que nunca cessaba de aconsejarme) yo creyera que era aquello alguna ilusión, o engaño.⁴⁰³

Las personas descritas por Palafox se entregaban aquí a un estado de meditación de profunda contemplación en un silencio casi divino. Las pinturas de paisaje (“países, desiertos, montes y valles”) al igual que los jardines interiores, completaban como “ilusión o engaño” este divino artificio de la soledad y el recogimiento. Las pinturas de paisajes y los jardines eran herramientas de contemplación que ayudaban al ejercitante espiritual. El botánico Hipólito

⁴⁰³Palafox y Mendoza, Juan, *El pastor de Nochebuena: practica breve de las virtudes, conocimiento facil de los vicios*, Bruselas: casa de Francisco Vivien, 1662: 32-33.

Ruíz durante su expedición por los Reinos de Perú y Chile en 1777 no dudó en remarcar la importancia de las decoraciones conventuales, que él llamó “adornos místicos” que junto al silencio y el retiro movían a la piedad cristiana.⁴⁰⁴

Pero como hemos señalado, representar el paisaje significaba asimismo revelar un mundo etéreo que se producía mediante la disolución completa de los propios límites del encierro conventual. El jesuita Balthasar de Moncada (1683-1768) no pudo haber encontrado mejor imagen para definir la vida de retiro al interior del claustro que la de hacer de las lúgubres y reducidas celdas verdaderos campos espirituales. Moncada dirá: “Allí en total retiro, y profundo silencio (pues no se perciben voces, ni ruido alguno de esta Ciudad, estando en estas viviendas [la casa de recogimiento de la Compañía en Lima],⁴⁰⁵ como si estuvieran en el campo.”⁴⁰⁶ Asimismo, el jesuita Jacinto Morán de Butrón (1668-1749) tenía una apreciación similar para figurar los frutos que sacaba la Azucena de Quito, Mariana de Jesús, de sus retiros en una sórdida y oscura habitación: “Otras veces se encerraba en un lóbrego aposento por dos, o tres días, sin que se permitiese ver de persona humana. Del retiro de este *bosque* bolvió un día cansada [...].”⁴⁰⁷

La naturaleza no era para los místicos un espacio que reflejaba necesariamente el mundo real, desde allí se podía comenzar la búsqueda hacia la unión ardiente, pero experimentar

⁴⁰⁴ Se refería al convento franciscano de Santa Rosa de Ocopa en la región de Junín. Ruiz, Hipólito, *Relación del viaje hecho a los Reinos del Perú y Chile por los botánicos y dibujantes enviados por el Rey para aquella expedición, extractada de los diarios por el orden que llevó en estos su autor*, Madrid: CSIC, 2007: 139.

⁴⁰⁵ Moncada hacía referencia a la “segunda Casa de Exercicios, que tiene la Compañía en Lima, [que] es la que vulgarmente se llama la *Chacarilla* de San Bernardo [...]”: Moncada, Balthasar de, *Descripcion de la casa fabricada en Lima, corte del Perú, para que las señoras ilustres de ella, y las demás mugeres devotas, y las que desean servir à Dios Nuestro Señor, puedan tener en total retiro, y con toda abstraccion, y direccion necessaria los exercicios de San Ignacio de Loyola*, Sevilla: Joseph Padrino, impressor, y mercador de libros, 1757: “Prologo”, s/p.

⁴⁰⁶ *Ibidem*: “Prologo”.

⁴⁰⁷ Morán de Butrón, Jacinto, *La Azucena de Quito, que broto en el florido campo de la Iglesia en las Indias Occidentales*, Lima, 1702: 5.

místicamente la naturaleza era un ejercicio que se llevaba a cabo en un recogimiento completo, distante incluso de la naturaleza circundante.

Es como forma de materialización de este universo metafísico provocado por la vida de recogimiento que los lienzos virreinales que representaban la vida contemplativa de personas místicas, ya sean sacados de historias hagiográficas como de episodios de la vida de personajes de la espiritualidad colonial, poseían una retórica visual que se repetiría en numerosísimas ocasiones dentro de la pintura virreinal: composiciones que situaban a los personajes dentro de oscuros espacios interiores irrumpidos abruptamente por una naturaleza divina y luminosa, ya sea por medio de la división de la composición en dos planos como a través de aberturas en los muros tratadas a la manera de pintura dentro de la pintura. Este tipo de composición provocaba una clara demarcación e individualización del paisaje posibilitando a este elemento despojarse de su condición escenográfica para asumir el rol de objeto con sus propios valores significativos.

Muestra de algunos de estos numerosísimos lienzos que reciben este tratamiento compositivo, es una *Trasverberación de Santa Teresa* que se encuentra conservada en el Convento de Santa Teresa de la ciudad de Arequipa (fig. 3.30). De pintor anónimo y de factura dieciochesca, el lienzo nos muestra a Santa Teresa en éxtasis, con su corazón flemático atravesado por la flecha del amor divino. A su izquierda, una ventana o ¿una pintura?, ausente en el grabado original, produce un efecto revelatorio que se traduce por una naturaleza ensoñada. Este pequeño paisaje, que repetía una y otra vez el mismo arquetipo (laguna serena con aves acuáticas, representadas de a pares en alusión a la unión del Alma) mostraba los frutos del recogimiento como una ventana que abría hacia un estado mental de perfección del alma. Es justamente este motivo el que establece la diferencia fundamental entre el grabado de Anton Wierix (1555-1604) (fig. 3.31) que sirvió de modelo al pintor andino y el lienzo. La ruptura

del espacio interior del grabado de Wierix por medio de la irrupción de la naturaleza nos indica que los artífices coloniales no se limitaron únicamente a copiar los paisajes flamencos de los grabados religiosos como parte integrante de la composición general, sino que se apropiaron de ellos, concediéndoles un valor espiritual para reutilizarlos con nuevos propósitos. En la comparación entre el grabado y el lienzo, el paisaje en esta pintura ejemplifica toda la magnitud espiritual que adquiere este elemento, ya que reemplaza, desde su poder revelatorio de la esencia divina, al rompimiento en gloria con la aparición de Dios que aparece en el grabado.

El aislamiento espiritual en apretadas celdas, despojados de toda materialidad (siempre en referencia a lo sensible) producía un goce espiritual donde era posible acceder a los más bellos parajes interiores o del entendimiento por medio del ejercicio. En el mismo convento de las carmelitas de Arequipa encontramos una pintura del siglo XVIII, mucho más intimista sobre la vida de clausura, ya que en ella se representó a dos carmelitas en la cocina conventual (fig. 3.32). Podríamos creer que se trata de dos hermanas del convento arequipeño. Sin embargo la falta de rasgos distintivos en la fisionomía de los personajes, al igual que las aureolas sobre sus cabezas nos sugiere sobre la representación de santas o beatas de la orden.⁴⁰⁸ La escena aquí representada tenía clara reminiscencia con las meditaciones de *Santa Teresa en la cocina*, tema, que según se desprende de la descripción de Balthasar de Moncada de la Casa de ejercicios de Lima,⁴⁰⁹ tuvo réplicas en la imaginería virreinal. La pintura a la que hace

⁴⁰⁸ Este lienzo ha sido cortado por razones que desconocemos privándonos de una cartela que tal vez echara luz a lo enigmático de dicha representación. Agradezco a Franz Grupp Castelo, quien fuera director del Ministerio regional de cultura de Arequipa y quien ha trabajado personalmente y con mucho cuidado en la conservación del acervo artístico del convento de las Carmelitas, las informaciones que me propinó a propósito de esta pintura y su gran generosidad al permitirme fotografiar libremente éste y otros lienzos de la colección del convento.

⁴⁰⁹ Se publicó en Sevilla en 1757 con el título: *Descripcion de la casa fabricada en Lima, Corte del Perù, para que las señoras ilustres de ella, y las demás mugeresdevotas, y las que desean servir à Dios*

referencia Moncada se encontraba en la cocina de la Casa jesuita y contenía una cartela que rezaba: “En la Cocina Theresa / con la sartén en la mano, / tan fuera de sí medita, / que ardiendo, no se ha quemado. / Viendo el fuego material, / que siempre sube à lo alto, / con las llamas de su pecho / su espíritu se ha elevado. / Como Seraphin amante / solo al Cielo està mirando, / y mudamente te enseña, / que allí està nuestro descanso.”⁴¹⁰ Lo cierto es que aquí se observa una vez más los beneficios del alma que produce la vida contemplativa del convento con un rompimiento de los espacios interiores con una ventana a través de la cual se vislumbra una naturaleza exuberante y colorida.

Aún más interesante es una pintura recientemente catalogada por Pedro Gjurinovic.⁴¹¹ El lienzo representa uno de los milagros más conocidos de San Martín de Porres, otro santo limeño esta vez beatificado en 1837 y canonizado en 1962,⁴¹² demostrando el incesante amor y compasión que pregonaba el santo mulato hacia las criaturas. El episodio muestra a San Martín haciendo comer de un mismo plato a un perro, un gato y un ratón, con una filacteria que sale de su boca ordenando a las criaturas (las cuales le obedecían): “coman hermanos sin reñir”,⁴¹³ mientras que varios religiosos de la orden dominica asisten al portento desde las galerías del claustro (fig. 3.33). Resulta revelador para nuestro estudio la composición del espacio de dicho lienzo. Esta vez sin grabado que sirviera de modelo, el pintor representó a San Martín al interior de un claustro conventual (ciertamente evocativo al claustro del

Nuestro Señor, puedan tener en total retiro, y con toda abstraccion, y direccion necessaria los ejercicios de San Ignacio de Loyola.

⁴¹⁰ Citado en: Mujica Pinilla, “El arte y los sermones”: 309, nota 118. Es curioso que en la pintura del convento de Arequipa una de las mercedarias pareciera estar levando como le sucedió al espíritu de Santa Teresa.

⁴¹¹ Gjurinovic Canevaro, Pedro, *Iconografía de San Martín de Porres*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2012: 142.

⁴¹² Debe señalarse que la recopilación de información y testimonios con vistas de un proceso de canonización comenzó hacia 1660 promovida por Pedro de Villagómez, arzobispo de Lima.

⁴¹³ *Idem*; Barón y Arín, Jaime, *Compendio de la prodigiosa vida del venerable siervo de Dios Fr. Martín de Porres, natural de Lima: religioso donado profeso de la orden de predicadores*, Barcelona: Bernardo Pla, 1799: 61.

Convento de Santo Domingo de Lima donde el santo mulato tenía su celda) con jardín en laberinto y fuente al centro. De manera artificiosa el artista eliminó uno de los muros de arquería dejando percibir un paisaje animado por un pastor y sus ovejas, que en este contexto bien podría sugerir al Amado del *Cantar de los cantares*. El inesperado cambio entre un espacio y otro indicaba que el recogimiento conventual conducía inexorablemente al Alma a un estado de goce sugerido una vez más por intermedio de la representación de un ameno paisaje. Al igual que el lienzo de *San Martín de Tours* de la Recoleta de Sucre, esta pintura cuzqueña creaba un justo equilibrio entre la vida conventual y la vida caritativa como parte del camino a recorrer en busca de la gracia.

Aunque no haya nunca practicado la vida de clausura, pese a su vínculo estrecho que mantuvo con la orden dominica, Santa Rosa de Lima había convencido a su madre de construir una pequeña ermita en el jardín de su casa. Eso permitía a Rosa crear una relación íntima entre la naturaleza, la cual se proyectaba en el huerto como microcosmos, con el aislamiento propio de estos espacios de recogimiento. No es sorprendente, por otra parte, que Rosa fuera una gran enamorada de la naturaleza,⁴¹⁴ ya que, como buena alma mística, entendía que este amor por las criaturas se traducía en un amor divino al esposo que las habitaba.

Muchos lienzos virreinales dedicados a la vida mística de Santa Rosa, crearon, asimismo, marcados contrastes entre oscuros espacios interiores, en donde Rosa ponía en práctica las

⁴¹⁴ Interpretando las informaciones entregadas por Meléndez, Mujica aseguraba que “[l]a fascinación de Rosa por la naturaleza no pasó desapercibida durante las celebraciones que se le hicieron en Lima por su beatificación. Entre los muchos altares efímeros y adornos con los que se engalanaron los interiores del convento de Santo Domingo, no faltaron para su claustro jaulas con “pajaros cantores” y aun ‘árboles enteros, por cuyas ramas se vian gran número de habladores Papagayos, y vistosas Guacamayas con muchos monos trauesos [...], no siendo la menor parte del regocijo su ruydo” (Meléndez, Juan, *Festiva pompa, cvito religioso, veneracion reverente, fiesta, aclamacion, y aplauso: A la feliz beatificacion de la bienaventurada virgen Rosa de S. Maria*, Lima: [s. n.] 1671: fol. 84). Mujica Pinilla, *Rosa limensis*:

mortificaciones de la vida ascética, al igual que experimentaba sus arrobamientos y revelaciones místicas, con luminosos y coloridos espacios naturales que a la postre se mostraban como el resultado de sus ejercicios espirituales. Dos buenos ejemplos son los *Desposorios místicos*, pintura cuzqueña dieciochesca de artista desconocido (Monasterio de Santa Rosa, Lima) (fig. 3.34) y una *Rosa penitente* que Mujica Pinilla interpretó como una *Rosa astrea*,⁴¹⁵ también anónima y del siglo XVIII (fig. 3.35), donde se observa a Rosa atada de sus cabellos a un clavo que la mantenía siempre erguida y así evitaba que el sueño la privara de los ejercicios piadosos. En ambos casos se manifiesta el contraste entre un espacio interior austero con una naturaleza exuberante y sublimada. El lienzo que representa a *Rosa penitente*, establece abiertamente la relación del espacio interior propicio a la vida de recogimiento espiritual con el jardín como fuente contemplativa y revelación divina. La inclusión de la naturaleza en *El Desposorio de Santa Rosa* toma un giro de mayor hermetismo, ya que, si la relación entre celda y jardín creaba lazos con el espacio real en el que Santa Rosa desarrolló su vida espiritual (la ermita en el huerto de su casa), aquí la naturaleza pareciera presentarse inaccesible a cualquier forma de aproximación mundana. Pareciera que la experiencia mística de Santa Rosa toma formas supraterráneas, como si Rosa fuese transportada directamente hacia una naturaleza metafísica, reflejo de su alma y por consiguiente materialización de la invisibilidad divina.

Podríamos incluir dentro de pintura de paisajes religiosos relacionados a la vida conventual virreinal un grupo de cuatro lienzos pequeños que se encuentran conservados actualmente en la sala capitular del convento de la orden de la Merced del Cuzco. Los cuatro lienzos representan episodios de la vida de padres mercedarios que habían consagrado parte de su actividad religiosa y ejemplar en el Perú. A todos estos personajes que identificaremos en

⁴¹⁵ Pinilla Mujica, Ramón, “El ancla de Rosa”: 183-184.

breve, se les iniciaron procesos de beatificación impulsados por diversos miembros de la orden mercedaria en su deseo de contar entre sus huestes con un beato, y en el mejor de los casos, con un santo americano. Como asegura Mujica Pinilla “eran tantos los procesos de beatificación abiertos en Roma para evaluar las vidas de los siervos y siervas de Dios muertos en la Ciudad de los Reyes o en el Perú que, en 1683, Francisco Antonio Montalvo sospechaba que con los nombres de tantos bienaventurados podía escribirse una larga loa o ‘letania limana’”.⁴¹⁶ En dos de estos cuatro lienzos figuran leyendas con los nombres de algunos de estos personajes, los cuales podemos identificar como miembros de la orden que habían oficiado y dejado memoria de su vida ejemplar y devoción misionera en el Perú. En el primer lienzo podemos apreciar una leyenda que reza V.P.F. Antonio SP (fig. 3.36). Ciertamente, se trata del Venerable hermano Fray Antonio de San Pedro, judío converso nacido en Celorico de la diócesis de Guarda (Portugal).⁴¹⁷ Su verdadero nombre fue Antonio Rodríguez Correa, tomando el de San Pedro al ingresar en 1615 como hermano lego del convento de los descalzos de Nuestra Señora de la Merced de la ciudad de Osuna.⁴¹⁸ Su conversión se

⁴¹⁶ Mujica Pinilla, Ramón. No faltan ejemplos de escritos que realzaban la espiritualidad ejemplar de los religiosos americanos, al mismo tiempo que definían las pautas de lo que se consideraba como una perfecta espiritualidad americana, estas son: los largos ejercicios contemplativos, episodios místicos, tales como revelaciones, raptos, arrobamientos, etc., y ejercicios de purificación engendrados en todo tipo de mortificación del cuerpo. Un buen ejemplo de esta literatura sobre la admirable religiosidad peruana es el libro de Juan Meléndez, quien nos entregó en sus tres volúmenes de los *Tesoros verdaderos de las Yndias*, una larga lista de bienaventurados, beatos y siervos de Dios de la orden dominica a la que pertenecía su autor.

⁴¹⁷ Corregimos aquí la información propiciada por Schenone, quien nos dice que Antonio de San Pedro ofició en el convento de Santa Ana de Génova y murió en 1618. Evidentemente el eximio historiador argentino confunde a Antonio de San Pedro con algún otro padre, ya que el mercedario vivió en Lima tres años y ofició el resto de su vida en el Convento de los descalzos de Osuna. Asimismo su muerte se produce en 1622 y no en 1618. Schenone, Héctor, *Iconografía del arte colonial: los santos I*, Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992: 166.

⁴¹⁸ Garí y Siumell, José Antonio, *Biblioteca Mercedaria ó sea escritores de la celeste, real y militar orden de la Merced. Redención de cautivos*, Barcelona: Imprenta de los herederos de la viuda Pla, 1875: 218.

Entre las obras y papeles pertenecientes al padre San Cecilio, uno de los grandes cronistas e historiadores de la orden mercedaria, siendo su obra más importante los *Anales del Orden de Descalzos*

desarrolló en la ciudad de Lima, mientras cumplía la sentencia de tres años dictaminada por el Santo Tribunal y que llevaría a cabo en el convento de la Merced de la ciudad virreinal. Allí Fray Antonio se enfrentó y venció a los “siete gigantes”, que representaban los siete pecados capitales, mediante todo tipo de penitencias y tormentos.⁴¹⁹ La pintura cuzqueña nos muestra en la parte inferior derecha de la composición a Fray Antonio entregado a una de sus prácticas de mortificaciones. El lienzo cuzqueño hacía referencia a un episodio ocurrido en Osuna, luego que el fraile regresara de Lima e ingresara al convento de los descalzos de la ciudad española. Se lo ve echado con el torso desnudo sobre un pequeño jardín de espinas y abrojos, desafiando así las tentaciones del demonio, esta vez para vencer al pecado de la concupiscencia. Cuenta su biógrafo, el P. Fr. Juan de San Damasco, que para enfrentar la tentación, que una noche derramó “por todas las potencias de su cuerpo un fuego pestilente, y un ardor sensual”, el fraile decidió someterse a uno de los peores tormentos que jamás había experimentado.

de N. S. de la Merced, encontramos un compendio de 648 páginas que buscaba recopilar los datos necesarios de Fray de San Pedro con vistas de un proceso de beatificación, llevando por título: *Epítome de la información hecha en la villa de Osuna, con autoridad Apostólica, para averiguar la santidad del Venerable Siervo de Dios fray Antonio de San Pedro, religioso lego profeso de la Orden de Descalzos de N.S. de la Merced*. Dicha recopilación fue encargada al Padre San Cecilio en 1652. Jordán Fernández, Jorge Alberto, “Algunas noticias de los primeros años de vida del convento de la Merced Descalza de Osuna, sacadas de los papeles del P. Pedro de San Cecilio” en; “Fundaciones religiosas en osuna durante el siglo XVII: La Merced y la Compañía”, *Apuntes 2: Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna*, Nº 5, 2007: 156-157.

⁴¹⁹ San Damaso, Fr. Juan de, *Vida admirable del siervo de Dios Fray Antonio de San Pedro. Religioso profeso de los descalzos de Nuestra Señora de la Merced. Nacido en el Reyno de Portugal; convertido a la gracia de Dios prodigiosamente en el Reyno del Peru, en Lima*, Cadiz: Juan Lorenzo Machado, 1670: 9v.-10v. La misma historia es referida por otro biógrafo de Fray Antonio, otro crónista oficial de la orden, el Padre Fray Andrés de San Agustín quien publicara su obra en la imprenta en Sevilla en 1688 y luego en Lima en 1692. *Dios prodigioso en el judío mas obstinado, en el penitenciado mas penitente, y en el mas ciego en errores, despues clarissimo en virtudes el venerable hermano fray Antonio de San Pedro: religioso lego del Orden esclaredo de Mercedarios descalços Redencion de Cautivos*. Sevilla: Thomas Lopez de Haro, 1688: 44-46.

Fue assi, que hazia mucho frio, que era invierno, que avia en el convento al lado de la huerta un corral, que estava la tierra del fecundisima, y llena de hortigas, de abrojos y espinas. Esta tierra, pues, fue el campo desta batalla; saliò à èl el siervo de Dios, y como ya le avian dicho en la ya referida celestial vision quando se convirtiò, que la lucha con los vicios avia de ser desnudo, lo hizo assi⁴²⁰ [...] vido la cama, que el primero Padre de los hombres Adan le avia prevenido de abrojos, y de hortigas, y en ella se acostò, y regalò mas de dos horas à la amada castidad.⁴²¹

Una segunda pintura acusa el nombre de V.P.F. Gonzalo Díaz. Indudablemente, se trata del Venerable Padre Fray Gonzalo Díaz de Amarante otro mercedario originario de Portugal quien oficiò durante quince años en el convento de la Merced de la ciudad de Lima, donde, por otra parte, instruyó a Fray Antonio de San Pedro, quien por entonces cumplía pena como ayudante de cocina (fig. 3.37). El episodio que se representa en esta pintura es una acción milagrosa ocurrida en la Ciudad de los Reyes y que tuvo como protagonista a Fray Gonzalo. El mercedario Colombo quien se ocupó de escribir la Vida del Padre relató que estando en la ciudad de Lima, Fray Gonzalo fue reclamado por una mujer en llanto y grandes muestras de dolor. Cuando salió a su encuentro observó que esta mujer tenía a su niño en brazos “de tierna edad” que había sido arrollado por un carruaje. Fue allí que intercedió el fraile sanando (¿resucitando?) a la criatura.⁴²²

⁴²⁰ El tema de la desnudez como requisito para acercarse a Dios es recurrente entre los místicos y tiene por supuesto sus antecedentes en textos de autores sacros de la baja antigüedad. En la nota 16 del *Silex del divino amor* de Ruiz de Montoya, José Luis Rouillon advertía sobre las continuas referencias a la desnudez que hacía el jesuita en su texto y señalaba oportunamente que “[d]esde San Jerónimo (347?-419) se expresa el seguimiento de Cristo como ‘nudum Christum sequi’ (seguir desnudo a Cristo denudo [sic]). San Gregorio de Nisa expresa en la desnudez el estado primitivo del hombre, capaz de ‘ver a Dios’. El seudo-Dionisio la considera requisito para acceder a la contemplación. Eckhart y San Juan de la Cruz afirman que la escencia de Dios es desnuda y el alma ha de llegar también desnuda de materia y formas a la unión.” *Silex del divino amor*: 5-6.

⁴²¹ San Damaso, Fr. Juan de: 175r.; San Agustin, Fr. Andrés de: 98.

⁴²² Colombo, Felipe, *Vida del sieruo de Dios V.P. fray Gonzalo Diaz de Amarante, padre de los pobres, de nacion portuques, y de profession religioso del real, y militar orden de Nuestra Señora de*

Pareciera que el lienzo del convento de la Merced del Cuzco mostraba los dos momentos más importantes de esta historia, por un lado la carroza que había atropellado al niño y por el otro el momento que Fray Gonzalo, por medio de la intervención divina, realizaba el portento.

Mencionamos aquí otra pintura que representa otro fraile mercedario, a quien también se le iniciara un proceso de beatificación luego de su muerte en 1657, proceso que aún se encuentra abierto en la Santa Sede.⁴²³ Según los atributos representados en el lienzo, corazón flemático en la mano y las Santas Escrituras, podemos identificarlo como Fray Pedro Urraca quien posteriormente tomara el nombre de Fray Pedro de la Santísima Trinidad (fig. 3.38). Visiblemente, este lienzo no posee la misma factura que los otros tres, presentando un estilo mucho más tardío. Por el contrario, el marco dorado que encuadra la obra es idéntico al de las otras. Ello nos hace pensar que el lienzo haya sufrido restauraciones posteriores de muy dudosa calidad artística. Por estas razones, evitaremos hacer mayores comentarios de esta obra y nos limitamos simplemente a los datos ya mencionados.⁴²⁴

Un último lienzo, de las mismas características de los otros, es tal vez el más enigmático de los cuatro. Quedan aún rastros de una leyenda, aunque el deterioro no nos deja revelar el nombre allí escrito y su identificación es incierta (fig. 3.39).⁴²⁵

Los cuatro lienzos mantienen un mismo tipo de esquema compositivo en donde el o los artistas consagraron la mayor importancia a la representación de un paisaje en detrimento de

la Merced, Madrid: Por Antonio González de Reyes, 1678: 206-207. Para muchos de los episodios de la vida de Fray Gonzalo, su biógrafo el padre Colombo adjuntó al margen la referencia del número de folio del proceso de beatificación. En este caso se trataba del fol. 130 y 19 del proceso.

⁴²³ Tal como reza la cartela del lienzo de este Venerable Padre en la iglesia de la Merced de Lima (donde yacen sus restos), los decretos del proceso de beatificación de Fray Pedro fueron aprobados el 11 y el 18 de agosto de 1731.

⁴²⁴ Schenone menciona el lienzo y lo fecha en el siglo XVIII. Tal vez este historiador observó una versión anterior, sin las hipotéticas reustaraciones. Schenone, *Santos*: 663.

⁴²⁵ Proponemos a modo de hipótesis su posible identificación al Padre mercedario cajabambino Fray Sebastián de la Cruz quien murió en Lima en 1721 con sus manos en forma de cruz. Así parece habérselo representado en este lienzo, abrazado al crucifijo, brazos cruzados al pecho y rostro apacible con sus ojos cerrados que anunciarían su muerte.

los diferentes personajes que son figurados en una dimensión reducida y, en la mayoría de los casos, confinados a una esquina del lienzo. A pesar de la similitud compositiva de estas pinturas, el paisaje más resuelto de ellos parece ser aquel en donde Fray Antonio de San Pedro se aprestaba a mortificar su cuerpo en el jardín de espinas. La escena del mercedario descalzo ocupa un pequeño espacio de la composición dejando casi la totalidad de la pintura a la representación de un paisaje de clara influencia flamenca. Este episodio debió desarrollarse en la ciudad de Osuna, aunque el paisaje no refleja ningún rasgo característico que permita su identificación. Ciertamente, esta falta de correspondencia entre la pintura y la geografía de la ciudad sevillana no es en absoluto sorprendente, ya que el pintor de este lienzo no pretendió, mediante la representación del paisaje, ofrecer una imagen verista, sino más bien que dicho espacio actuara como espejo donde se refleja el alma piadosa del fraile.

Tampoco existen referencias espaciales concretas en los otros lienzos. Incluso la historia de Fray Gonzalo, habiéndose desarrollado en la ciudad de Lima, es decir en un espacio que debió ser mucho más familiar para el pintor, el paisaje no muestra ningún elemento que permita relacionarlo a la capital virreinal. En el caso del fraile no identificado, los puntos de anclaje con su geografía son aún menos perceptibles. Se lo representó en completa inmersión contemplativa de la naturaleza. En este caso, asistimos a la disolución completa de toda referencia al espacio conventual, de manera a transformar el encierro en inmensa libertad del espíritu que se traduce por un paisaje idílico. A diferencia de los santos anacoretas, los personajes que aparecen en estos pequeños lienzos son más cercanos a lo terrenal, en cuanto que transitan su existencia dentro de una realidad concreta y reconocida por el hombre colonial. En este sentido creemos que Mariazza tuvo mucha razón al considerar que el paisaje en la pintura virreinal proporciona una “visión [particular] de la naturaleza, una visión que

conceptualizó la noción de un mundo utópico, atemporal y paralelo al nuestro, creado a partir de elementos del entorno real pero destinado a ser un reflejo del espíritu piadoso”⁴²⁶

Lo interesante de estos últimos lienzos es que, debido a que los pintores enfrentaron la tarea de representar personajes de su tiempo y espacio colonial, no contaron con referencias visuales en las cuales apoyarse. Esto significó la construcción de una iconografía original que se llevó a cabo por medio de un lenguaje que manejaban plenamente, en donde la naturaleza y el paisaje fueron entidades portadoras de sentido y capaces de articular ciertos valores espirituales que probablemente ellos mismos compartían y en los que creían.

Los discursos misioneros y los contactos con el misticismo fijaron las bases ideológicas desde donde la representación del paisaje flamenco encontró su lugar de manifestación como constructor de sentido, como elemento capaz de traducir un sentimiento de religiosidad en el espectador, acorde a sus vivencias espirituales. De estar prácticamente ausente en la pintura virreinal del siglo XVI y principio del XVII, el paisaje comenzó a ocupar una parte de gran importancia en las composiciones pictóricas. Los personajes disminuyeron en tamaño y se encontraron completamente inmersos en un marco natural. Representar la naturaleza en los Andes, ya sea como espacio orgánico o desde sus componentes individuales, no fue un gesto anodino y gratuito, todo lo contrario, la “materialización” de ella por medio del pincel acarrea una densa carga significativa que funda sus principios en un panteísmo místico que tomará sentido particular para el receptor andino. Los pintores virreinales estuvieron menos preocupados en abordar la representación de la naturaleza y el espacio desde estructuras estables que permitiera una relación directa con el objeto material. El esfuerzo se centró en la representación de la esencia de todo lo creado, dando como resultado una naturaleza y espacios de características metafísicas que trascendían más allá de la relación directa que

⁴²⁶ Mariazza Foy: 50.

podía establecer un individuo con su entorno natural. Esto no implica que los pintores no fueran conscientes de su mundo cotidiano. Todo lo contrario. Ellos fueron verdaderos artífices de su tiempo y pensamiento colonial con su visión particular de veneración y alabanza del mundo natural.

Una vez definido el modelo arquetípico del paisaje en la pintura religiosa, modelo que se repetirá incesantemente, los pintores virreinales de finales del siglo XVII y durante todo el XVIII, principalmente indios y mestizos, intervendrán dichos paisajes de montañas, árboles, lagos y arroyos con elementos evocativos de la naturaleza local, haciendo de ellos un elemento original capaz de generar nuevos espacios de diálogo y niveles de significación.

Capítulo 4: La naturaleza peruana en la pintura virreinal

No quedan dudas que el paisaje flamenco, una vez asimilado o reapropiado por los pintores virreinales hacia la mitad del siglo XVII, no abandonó jamás por completo las composiciones virreinales de temática religiosa. Esto no implica que el paisaje en la pintura virreinal se haya mantenido inmutable, repitiendo una y otra vez dichos modelos importados. Todo lo contrario. Uno de los elementos más característicos de la pintura virreinal andina es, sin lugar a dudas, la transformación que sufre el espacio pictórico con la invasión progresiva y sistemática de motivos que reproducen o evocan la flora y la fauna local (fauna principalmente avícola), haciendo de las pinturas religiosas verdaderos vergeles floridos de abundante vegetación, habitados por numerosas aves coloridas.

A pesar de ello, hace algunas décadas, el historiador italo-venezolano Graziano Gasparini entendió, de manera un tanto draconiana, que en la pintura andina se apreciaba una ruptura entre los artistas virreinales (decididamente influenciados por las formas artísticas europeas) y su espacio y realidad colonial, olvidada o ajena de sus composiciones. Según Gasparini, se entiende esta falta de correspondencia entre el artista y su entorno físico-social ya que “in almost every case [the colonial artist] is dealing with a directed contribution which passively carries out with greater or lesser ability, systems of construction and concepts of form which have been imposed by the dominant culture.”⁴²⁷

Gasparini fue aún más lejos poniendo como ejemplo una cita de los esposos Mesa y Gisbert sobre el pintor cuzqueño Diego Quispe Tito y su ya afamado gusto hacia la realización de

⁴²⁷ Gasparini, Graziano, “The Colonial City as a Center for the Spread of Architectural and Pictorial Schools”, en Schaedel, Richard *et al.* *Urbanization in the Americas from Its Beginnings to the Present*. The Hague / Paris: Mouton Publishers, 1978, 269-282: 280.

paisajes flamencos, para demostrar el carácter inmutable de la pintura virreinal con respecto a su entorno geográfico. Según Gasparini,

Diego Quispe Tito, an Indian by race, must be ignorant of reality, and stands out according to de Mesas “for having a talent for producing perfect Flemish paintings” (de Mesa and Guisbert [sic] 1962: 94).⁴²⁸ Strictly speaking, this assertion demonstrates the divorced situation existing between the artist and the world surrounding him. He leads a life of activities which appear to be indifferent not only to the problems of his time, but remote from the atmosphere and countryside in which he moves and the society of which he forms a part.⁴²⁹

Conocemos muy bien la posición en la que se ubicó Gasparini en las determinantes y sucesivas disputas historiográficas que enfrentaron a “sectores” que articulaban discursos críticos buscando reformular el saber del arte virreinal desde perspectivas nacionalistas, europeocéntricas y algunas más moderadas. No es nuestro deseo adentrarnos aquí sobre estas cuestiones, las cuales han sido, por otra parte, bastante debatidas, y, desde ya, no han sido completamente resueltas.⁴³⁰ Simplemente tomamos las sugerencias de Gasparini como una forma de abrir la discusión sobre el tratamiento que le dio el artista local al espacio pictórico. A pesar de que esta formulación de Gasparini denota su forma de concebir el arte virreinal como una producción secundaria, provinciana y dependiente directamente de los centros artísticos europeos, copiando sin mayor reflexión los modelos que venían desde el viejo

⁴²⁸ La cita a la que hace referencia Gasparini proviene de: Mesa, José de, Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1962.

⁴²⁹ Gasparini, Graziano, *op. cit.*: 276.

⁴³⁰ Con respecto a esta cuestión, Gauvin Bailey realizó recientemente un muy detallado repaso por las controversias y diferentes perspectivas críticas, en particular en torno a la noción de “mestizaje artístico”, que alimentaron el discurso historiográfico durante gran parte del siglo XX. Bailey, Gauvin, *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*. Notre Dame, Ind: University of Notre Dame Press, 2010. También puede verse: Mujica Pinilla, Ramón, “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano”, en Mujica Pinilla et al., *El Barroco Peruano*, vol. 1, Lima: Banco de crédito del Perú: 1-4.

continente, algo que felizmente pareciera ser una posición obsoleta, no se equivocó este historiador en recordar la persistente y determinante influencia, como ya lo hemos señalado, del paisaje flamenco en la pintura andina de los siglos XVII y XVIII, a lo que podríamos otorgarle cierta continuidad durante el período republicano. Asimismo, está en lo cierto al señalar que los paisajes de la pintura virreinal no son un reflejo de los paisajes andinos. Ya hemos explicado cual fue la razón por la cual se privilegió los bucólicos paisajes flamencos por sobre la reproducción del entorno natural andino. Empero, el carácter inalterable que pretendió encontrar este historiador en el espacio pictórico de la pintura virreinal es indudablemente erróneo, más aún tomando como ejemplo la producción artística de Quispe Tito quien fuera probablemente para la pintura cuzqueña uno de los pioneros y precursores en la transformación gradual del paisaje flamenco con evocaciones a la naturaleza local. Cuando Gasparini aceptó algo de los cambios que se producían en los centros artísticos virreinales (considerados, por el propio historiador, como centros periféricos con referencia a Europa), estos fueron entendidos como sintomáticos de un mero regionalismo casi inocente. Por supuesto, esto implica abordar esta cuestión de una forma parcial y, sobre todo, simplificada. La realidad es que la relación que establece el pintor con su entorno es mucho más compleja, y las alteraciones que Gasparini desestima, son, en realidad, síntomas concretos de procesos relacionales de los artistas locales, no sólo con su espacio geográfico, sino también, con su tiempo y realidad sociocultural.

Tampoco es válido, como creyó ver Ochoa *et al.*, el discurso que se ubica al otro extremo del de Gasparini, aquel que pretende que a partir de finales del siglo XVII los pintores locales (indios y mestizos) se despegaron decididamente de los paisajes que ofrecían los grabados

europeos para volcarse definitivamente en la representación de su realidad espacial.⁴³¹ Si bien es legítimo el cambio estilístico que proponen estos autores, deberíamos ser menos determinantes. Como hemos dicho, y sin riesgo a equivocarnos, los paisajes flamencos siguieron siendo copiados por los pintores virreinales dieciochescos, aunque ellos fueron reinterpretados de acuerdo con las sensibilidades de los artistas locales hacia su universo natural. Es así que las florestas de árboles frutales, suelos tapizados de flores coloridas y cielos animados de pájaros vistosos avivaron vistas rocosas y ciudades amuralladas de idealizados paisajes flamencos.

Creemos que los artistas andinos no fueron ajenos a su espacio circundante, no obstante los mecanismos de visualización, concientización y reproducción de este espacio no se acomodaron siempre a lo que podría haber pretendido Gasparini, es decir una pintura que refleje de manera directa e inequívoca la realidad geográfica de los Andes. En otros términos, y como Juan Carlos Estenssoro resumió con certeza, “[s]ería ingenuo [...] pensar que las representaciones pictóricas pudieran ser como fotografías que nos permitiesen ver de manera objetiva una sociedad del pasado”.⁴³²

⁴³¹ Según estos autores desde finales del siglo XVII “[l]os pintores [indígenas y mestizos] dejan de copiar las escenas urbanas y los paisajes europeos, para situar sus temas religiosos y de contenido moralizador en ciudades que le son familiares y en ambientes reconocibles”. Flores Ochoa, Jorge, Kuon Arce, Elizabeth, Samanez Argumedo, Roberto, *Pintura mural en el sur andino*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993: 228. Con respecto a esta última cita, debemos al menos señalar que la aparición de vistas de ciudades virreinales en las pinturas andinas coloniales, siendo posiblemente la *Virgen de Montserrat* de Francisco Chivantito (1693) de la iglesia de Chinchero la primera a utilizar este recurso, no fue el modelo normalizado dentro de la estética virreinal, ni en el siglo XVII ni en el XVIII. Existen variados ejemplos de representación de espacios urbanos coloniales, que han sido estudiados en muchas oportunidades desde la historiografía, pero bajo ninguna circunstancia son, de un punto de vista cuantitativo, paradigmas estilísticos de la pintura religiosa virreinal.

⁴³² Aquí Estenssoro hace referencia a la constatación historiográfica que pretende que la sociedad colonial del Perú dejó muy pocas imágenes de sí misma. Para nosotros estas imágenes de sí misma abarcan su realidad geográfica y natural. Estenssoro, Juan Carlos, “Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú colonial”, en AAVV, en *Los colores del mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*, Lima: Museo de Arte de Lima, 2000: 67-107.

A pesar de la posición que toma Gasparini, debemos reconocer que desde muy temprano buena parte de la historiografía se mostró sensible a estas transformaciones que sufrió el espacio pictórico en la pintura virreinal andina. De esta manera, en 1958 el historiador Martín Soria notaba que un

[r]asgo típico de la pintura del Alto Perú y del Cuzco, es la inclusión de pájaros en el cielo y de plantas en perfil a lo largo de la colina. Como los pájaros generalmente no existen en los modelos europeos y se añaden en el Antisuyu [sic]⁴³³ deben haber tenido significado especial, quizá mágico para los indígenas. –Y luego se preguntaba Soria– ¿Serán almas o espíritus del cielo?⁴³⁴

Las tentativas de dar respuesta a esta pregunta de Soria llegarían más tarde, y ya hemos visto posibles pistas de interpretación para resolver en buena parte los significados, principalmente de orden religioso, que envuelven a estos motivos. Si estos componentes se agudizan durante el siglo XVIII, al punto de volverse elemento constante que mejor caracteriza la tradición pictórica andina dieciochesca, los inicios de este cambio en los paisajes no son del todo claros. Por lo general, se determinó como punto de partida mediados del siglo XVII, llegando, como hemos dicho, a su máxima expresión y, porque no, estereotipación de estos elementos en la centuria ulterior.⁴³⁵ Unos años más tarde del trabajo de Soria, el excelso historiador peruano

⁴³³ Confundiendo la división incaica de los cuatro suyos, Soria dice utilizar Antisuyo para referirse al territorio que va desde el Cuzco hasta Potosí, ya que, según el historiador español, éste era el “antiguo nombre” de la región. Soria, Martín, “Pintura en el Cuzco y el Alto Perú, 1550-1700. Rectificaciones y fuentes”, *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, 12, 1959, 34-64: 34 (Versión digitalizada para su difusión en medios electrónicos por la Arquitecta Yesica Soledad Lamanna). Como bien sabemos el Antisuyo comprende la región oriental del Perú, es decir la selva tropical.

⁴³⁴ *Ibidem*: 43.

⁴³⁵ La repetición de estos motivos pictóricos (densa vegetación y aves coloridas) llevó a Marta Penhos a elaborar la idea de una suerte de tradición visual que genera una forma de conocimiento colectivo del espacio, aunque estas representaciones no rindan necesariamente justicia a la realidad natural del

Francisco Stastny ponía atención sobre este elemento pictórico considerando que a través de la reinterpretación de los grabados por parte de los artistas andinos, en especial en lo que respecta la modificación del paisaje y el espacio, “surgen obras originales en las cuales se expresa un nuevo aliento estético.”⁴³⁶

Puede observarse la inclusión de especímenes provenientes de la naturaleza andina en los conjuntos decorativos virreinales de la pintura mural desde fines del siglo XVI. Sin embargo, estos elementos se presentaban como motivos aislados o entrelazados a formas decorativas provenientes de los grutescos. En otras palabras, no fueron parte integrante de un paisaje orgánico que, en la mayoría acompañaba la pintura narrativa de tema religioso.

En lo que concierne a los cambios sufridos en la representación del paisaje, el pintor cuzqueño Diego Quispe Tito fue señalado comúnmente por la historiografía como el precursor de estas transformaciones en la pintura cuzqueña, que luego irradiará al resto del Virreinato. Por ejemplo, Luis Eduardo Wuffarden sostuvo que la pintura de Quispe se reconoce, “por su vivo colorido, pincelada ágil y ese gusto por un paisajismo idealizado, en el que bosques y montañas de raíz flamenca se ven animados con una multitud de avecillas que parecen [...] identificarse con la fauna local.”⁴³⁷ Víctor Nieto y Alicia Cámara, sin dar necesariamente mayores detalles sobre el estilo de Quispe, reconocen sin embargo un regionalismo en su obra que influenciaría a los pintores que lo sucedieron. Según estos autores

en Perú, la *polémica* entre una pintura culta y otra caracterizada por el desarrollo de unos planteamientos propios se inclina, desde finales del siglo XVII, a favor

entorno americano. Penhos, Marta, *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005: 96.

⁴³⁶ Stastny, Francisco, *Breve historia del arte en el Perú: la pintura precolombina, colonial y republicana*, Lima: Editorial Universo, 1967: 37.

⁴³⁷ Wuffarden, Eduardo, “Las escuelas pictóricas virreinales”, en *Perú indígena y virreinal*, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2005: 84-85.

de estos últimos. Lo cual no quiere decir que se rompa toda vinculación con las formas y modelos europeos, sino que en la pintura irrumpen una serie de elementos plásticos con un valor radicalmente distinto. Así puede observarse en la pintura del indio Diego Quispe Tito, pintor que maneja grabados y conoce obras flamencas y españolas pero en cuya pintura aparecen los rasgos de una *maniera* que anticipa la pintura cuzqueña posterior [...] Tanto Quispe Tito como otro pintor indio, Basilio de Santa Cruz Pumacallao, dejaron un importante grupo de seguidores en cuya obra se acentúan estos rasgos locales.⁴³⁸

Mas allá de la dicotomía que plantean estos autores “entre pintura culta y otra caracterizada por el desarrollo de unos planteamientos propios [¿pintura popular?]” resulta un tanto peyorativa y sin demasiada agudeza crítica, rescatamos de esta aseveración la génesis propuesta y la vinculación de este estilo a un deseo de expresión de sensibilidades locales.

Por su parte Carlos Page, y a pesar de que se muestra un poco más dubitativo sobre acordar a un pintor particular la autoría o responsabilidad de la inclusión de elementos de la fauna avícola local dentro de la pintura virreinal de caballete, en uno de sus trabajos no hacía más que señalar una vez más a Diego Quispe Tito como el origen de una tradición pictórica en plena formación. De este modo Page sostiene que:

Se ha deslizado que las avecillas son elementos comunes a algún autor en particular, pero lo cierto es que en toda la pintura peruana, desde Quispe Tito, abundan avecillas, posadas o volando sobre copas de árboles, flores, frutos y arbustos. Incluso las nubes algodonosas por donde sobrevuelan son típicas del arte mestizo peruano y que aparecen tanto en ángeles arcabuceros como en vida de santos. Todo el Perú era un paraíso que miraban los europeos idealizando al Edén y que tan bien describiera

⁴³⁸ Víctor Nieto y Alicia Cámara, “Arte colonial en Iberoamérica”, Historia del arte, vol. 26, 2002: 104.

León Pinelo en el Paraíso del Nuevo Mundo, con sus jardines placenteros y animales pacíficos que definieran una iconografía autóctona.⁴³⁹

Al no ser el tema principal del cual se ocupa Carlos Page en su ensayo, las consideraciones expuestas por el autor sobre el espacio que caracterizó la pintura peruana virreinal son un tanto apresuradas, resumiendo en pocas líneas diferentes elementos de discusión (cuestiones de periodización, iconología, hasta comportamientos sociales que de una u otra manera se vinculan a este gesto pictórico). Es por esta razón que evitaremos desglosar esta cita para no adelantarnos con los diferentes problemas que encierra este fenómeno. Por el momento nos quedamos con la aceptación del autor de las convenciones historiográficas que presuponen a Diego Quispe Tito el iniciador de un estilo paisajístico que caracterizará la pintura de la escuela cuzqueña virreinal. Incluso los esposos Mesa y Gisbert intuyeron, un poco arriesgadamente, que Quispe anunció la introducción en la pintura cuzqueña del paisaje flamenco por medio “del jardín de fondo, simétrico y muy dibujado” que el pintor cuzqueño incluyó sobre una *Sagrada familia* [sic] (Convento de Santo Domingo, Cuzco, 1631) ejecutada a partir de un grabado de Rafael Sadeler.⁴⁴⁰ Son, por lo tanto estos historiadores quienes señalan a este pintor como el encargado de introducir en la pintura cuzqueña no sólo el gusto hacia un paisaje de corte localista, sino también el gusto “por lo flamenco [con] esos grandes escenarios de paisajes, ausentes en Bitti, Gamarra o Lago; él da sitio preferente a las

⁴³⁹ Page, Carlos, “La vida de Santa Rosa de Lima en los lienzos del convento de Santa Catalina de Córdoba (Argentina)”, *Anales del Museo de América*, XVII, 2009, 28-41: 35.

⁴⁴⁰ Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, 1982: 143. Estos autores cometen un involuntario error; la obra a la que hacen mención es en realidad la *Visión de la Cruz*, la cual efectivamente reproduce un grabado Rafael Sadeler de 1614 según una composición de Maarten de Vos. Sobre el grabado Quispe realizó algunas variaciones como son la introducción de San José casi de espaldas al espectador, lo que muestra desde sus trabajos de juventud los gustos del pintor cuzqueño por composiciones de mayor teatralidad y dinamismo más cercanas a la estética del barroco, y la introducción del pequeño San Juan. Si la inclusión del jardín de fondo sería una novedad, de acuerdo a Mesa y Gisbert, deberíamos darle entonces créditos suficientes al pintor Gregorio Gamarra, quien utilizó el mismo grabado para realizar este lienzo hacia 1607-09 (Convento de la Recoleta, Cuzco) según fuera fechado por estos mismo historiadores. *Ibidem*: 103.

pequeñas villas que florecen en sus lienzos, a los ríos que corren entre imaginarios y escarpados cerros”.⁴⁴¹ En otro de sus trabajos Teresa Gisbert repetía esta idea, afirmando esta vez la originalidad de Quispe con respecto a sus contemporáneos y a los modelos grabados que el pintor utilizaba en sus composiciones. Gisbert propone que “[l]a importancia de ésta es que gracias a su obra se pueden detectar las primeras alteraciones de los modelos grabados de los que se servían los pintores. Añade ángeles y todos los paisajes son verdes y floridos aunque en el original grabado estén en pleno invierno [...] es el sentir andino que concibe el prometido cielo como la imagen de un paraíso lleno de verdor.”⁴⁴² En otra oportunidad, los esposos Mesa y Gisbert arriesgaron la fecha tentativa en que comenzaron a introducirse en la pintura cuzqueña los tan afamados pájaros. Ello fue, según estos autores, hacia 1660. Y agregaron “[l]lama la atención tanto su tamaño como el abuso que se hace de ellos”.⁴⁴³ Más allá de esta fecha tentativa, lo cierto es que el cambio estético se generó luego del terrible terremoto que asoló a la ciudad del Cuzco y sus circunvalaciones en 1650. El alegre colorido, por medio de aves, abundancia de frutos y flores del campo, que caracterizó esta nueva pintura cuzqueña, fue tal vez una respuesta optimista a los años sombríos que se vivieron por la catástrofe. Un mensaje similar bajaba desde la Iglesia cuzqueña, percibiendo este optimismo en la Carta pastoral consolatoria que escribió el obispo del Cuzco Iván Indigno desde Lima en mayo de 1650. Dirigida a los dos Cabildos y a su feligresía cuzqueña, la carta denotaba, como es lógico, una profunda pena y congoja por ver a su querido Cuzco, ciudad y valle, en

⁴⁴¹ *Ibidem*: 141. En esta oportunidad los esposos Mesa y Gisbert no rinden adecuada justicia o realizan una lectura moderada en lo que concierne a la relación de Bernardo Bitti con el paisaje, algo para lo que sí mostró sensibilidad Jaime Mariazza Foy en su ensayo sobre el paisaje en el Virreinato. Mariazza Foy, Jaime, “Pintura y naturaleza: el paisaje en la pintura virreinal peruana”, *Illapa: Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, 9, 9, 2012, 47-55.

⁴⁴² Gisbert, Teresa, “La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú”, en Ramón Mujica Pinilla et al., *El barroco peruano, Vol 1*, Lima: Banco de crédito del Perú, 2002: 127-129.

⁴⁴³ Mesa y Gisbert, *Historia*: 272.

tremendo estado, pero el obispo entendía que luego que los cuzqueños reconocieran sus culpas Dios daría a la antigua capital del Incario mayor misericordia de la que había jamás conocido. En otras palabras si los habitantes de aquella ciudad demostraban debida obediencia y arrepentimiento, Dios les reservaba las mismas Misericordias que tuvo para Jerusalén, luego de sucesos similares. Sin dejar de comparar a Cuzco con Sión, como valle hermoso y *vallis visionis* (valle de hermosa vista),⁴⁴⁴ Indigno entendió que

[...] pues las calamidades temporales, con que los castiga en ella [en la vida terrenal], son el mas seguro medio para alcaçar las felicidades de la eterna.⁴⁴⁵
[...] Y deste tan horrible castigo que vaticina a Ierusalen, executado por la justicia de Dios, passa inmediatamente a prometerles favores de su misericordia
[...] Cobre alientos el desmayo de vuestros coraçones, que es tan bueno nuestro Dios, que comiença con ese rigor sus castigos, para moverse de ellos a sus mayores piedades [...]"⁴⁴⁶

Luego, haciendo artificioso uso de sus comparaciones con el valle de Sión, dirá: “Dias son estos (amados fieles) de embiar suspiros a Dios, y apagar el fuego de su enojo con lagrimas de coraçon [...] tan copiosas, y abundantes como lo son las aguas en un valle de hermosa vista. In *valle* [sic] *visionis*.”⁴⁴⁷

Cosa cierta es que la pintura cuzqueña posterior al terremoto de 1650 reconfiguró las escenas religiosas mediante la inclusión de alegres vistas, llenas de abundancia natural y colorido. Imágenes más cercanas a la esperanza que transmitía la *Carta consolatoria* de Indigno.

⁴⁴⁴ Indigno, Iván, *Carta pastoral consolatoria*, Lima: 1650: 3v.

⁴⁴⁵ *Ibidem*: 6.

⁴⁴⁶ *Ibidem*: 8.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, 4v.

A pesar de que la producción pictórica de Quispe es desigual en cuanto a las decisiones estéticas que adopta el pintor cuzqueño, se observa, en efecto, en diferentes pinturas del artista, la tendencia de animar el paisaje de origen flamenco con profusa vegetación e inclusión de aves coloridas. Un buen ejemplo es el *San Jerónimo penitente* conservado en el convento de Santa Catalina de Arequipa (fig. 4.1). En este caso, Quispe parece inspirarse de un grabado de Cornelis Cort (1533-78) (fig. 4.2), el cual a su vez fue una copia de un grabado de Johannes Sadeler siguiendo una composición de Gillis Mostaert (1528-1598). Así parece sugerirnos la postura de San Jerónimo con su brazo derecho extendido con el cual se golpea el pecho, y su brazo izquierdo abrazando el crucifijo. Sin embargo las libertades compositivas que se toma Quispe son grandes. Entre ellas, decidió alterar el espacio que circunda al santo eremita. Lejos del *locus horridus* medieval del desierto en donde San Jerónimo y otros eremitas purgaban su alma por medio de la penitencia y aislamiento, o el austero y oscuro espacio interior de la gruta, tal como aparece en el grabado, Quispe representa al santo en un *locus amoenus*, con un paisaje de gran luminosidad (incluso para los planos de fondo) de vegetación desbordante y suelo tapizado de flores, con las tan características avicillas de diversos colores que serán marca de distinción de la escuela cuzqueña. También incorporó al león (atributo del santo) dentro de la narración de la escena, el cual será representado a los pies del santo con su mirada hacia el Cielo, lo que indica al espectador la presencia de lo divino por medio de los rayos luminosos.

Dentro de esta misma línea estética puede ubicarse un *Bautismo de Cristo* que fuera atribuido a Quispe Tito y que se encuentra en el Convento de los Descalzos de Lima (fig. 4.3). Para este lienzo Quispe parece también inspirarse de un grabado de Cornelis Cort (fig. 4.4), modificando sutilmente el posicionamiento y gestos de ángeles y figuras principales de la composición. Agregó, consecuente con sus gustos e intereses pictóricos, un colorido paisaje

habitado por multitud de animales y pájaros, que se asemejaba más a un paisaje sacado del Génesis. De esta misma época, y manteniendo los mismos gustos estéticos que pregonaban los vientos de cambio en la pintura de la segunda mitad del siglo XVII, es una particular serie de santos y santas anacoretas que, como no podía ser de otra manera, fue destinada a un espacio de recolección, esta vez al convento de la Recoleta del Cuzco, en el claustro llamado de los Novicios. Como otras series similares, las pinturas seguían como modelo el *Solitudo Sive Vitae Foeminarum Anachoritarum*.⁴⁴⁸ Sobre los paisajes flamencos de los grabados el pintor de esta serie desplegó en la composición toda una parafernalia de exuberante naturaleza. Tres de las 18 pinturas que conforman la serie no tienen correspondencia con las estampas de los Sadeler: un *San Juan bautista*, una *María Egipciaca* y una *María Magdalena*. Para *María Egipciaca* se utilizó el grabado de Adraen Collaert (fig. 2.9), reutilizado en muchas oportunidades por los pintores virreinales, pero readecuando la escena a la estética de la serie y transformando la comunión de María Egipciaca en una escena de eremita. Más interesante parece el caso de *María Magdalena*, (fig. 4.5) ya que los grabados que pudieron ser el punto de partida para el lienzo cuzqueño no contenían grandes paisajes. La postura echada de la Magdalena fue utilizada en diferentes estampas todas ellas provenientes de una composición de Maarten de Vos, así lo muestra un grabado de Hieronymus Wierix y otro de Lucas Vorsterman (fig. 4.6, 4.7). Es sin embargo un grabado impreso por Cosimo Mogalli (1667-1720) ejecutado a partir de 1685 el que se aproxima con mayor fidelidad al lienzo cuzqueño

⁴⁴⁸ Estabridis fue el primero en realizar una breve reseña de esta serie, y allí la emparentó a un libro encontrado en la Biblioteca de Lima, el *Oraculum Anachoreticum* publicado en París a inicios del siglo XVII con estampas de Johan Sadeler I y Raphael Sadeler. Ver: Estabridis, Ricardo, “Un cuaderno de grabados de Halbeeck y una serie de anacoretas del Cusco”, *Kantu, Revista de Arte*, 6, 1989: 37-8. Recientemente Almerindo Ojeda, en su infatigable trabajo en reunir las correspondencias de cientos de pinturas producidas por el arte virreinal (*Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art - PESSCA*), identificó como fuente de esta serie el *Solitudo*. Ver: <http://colonialart.org/galleries/gallery-8#c414a-414b>.

(fig. 4.8). Tal vez el pintor virreinal siguió como modelo alguna estampa similar a la italiana. En este lienzo de la serie, el artífice local agregó, además de pájaros de vistoso plumaje, flores de *ñucchu* o, tal vez, *amaryllis* (por su colorido rojizo y pétalos redondeados podría tratarse de la *Hippeastrum intiflorum* – Flor del Sol), y dos vizcachas. Este animalito andino también aparecía en el lienzo de San Juan ermitaño. Sobre un peñasco, y por encima de dos pájaros que parecen representar aras (fig. 4.9).

Desconcierta el tratamiento que le dio el pintor a las numerosas aves representadas, ya que se aprecia por un lado un cuidadoso naturalismo (ver por ejemplo la ejecución del loro que acompaña a *San Hilarion*, posiblemente un *ara militaris*, fig. 4.10), pero, por el otro resulta difícil identificarlas correctamente, como si el pintor se hubiera brindado a la práctica de un ejercicio de caprichoso fantasismo en lo que respecta al colorido del plumaje que atribuyó a las diferentes especies. De cualquier modo, las intenciones del artista en cuanto a la renovación de los paisajes flamencos con elementos de la naturaleza local es incontestable.

Si el momento del cambio en el paisaje que se genera en la pintura virreinal andina posee mayor consenso, pero no por eso incertidumbres en cuanto a definiciones precisas de fechas, interpretar los motivos del cambio puede provocar aun mayores dificultades.

4.1 La naturaleza peruana desde el discurso evangélico

Como hemos visto, ya hacia mediados del siglo pasado, Martín Soria avanzaba una hipótesis a la manera de interrogantes. Sin despejar estas preguntas, este historiador al menos entendía que estos elementos no debían ser meramente decorativos y los acercaba a un terreno simbólico relacionado con la religiosidad. Según lo tratado en el capítulo anterior, la

comparación que realiza Soria de los pájaros como almas cristinas, no parece descabellada. Antes de avanzar con el estudio de la especificidad peruana que conllevan estos cambios, nos vemos obligados a abordar los motivos de la naturaleza local desde la carga simbólica que poseen; consecuencia de creencias míticas andinas y aquellas religiosas occidentales.

La naturaleza era un territorio propenso a las revelaciones de los misterios del Creador y los pintores virreinales reflejaron en muchas oportunidades el teatro moral que se despliega en la observación de las criaturas. Por ejemplo, el pintor nacido en Cochabamba, pero activo en la ciudad de Potosí, Melchor Pérez de Holguín (1665-c.1730), quien, por otra parte, fue el pintor virreinal que demuestra una mayor preocupación naturalista en la representación de las especies animales y botánicas, supo desarrollar como nadie este teatro moral cristiano desplegado por la naturaleza en la serie de los cuatro evangelistas, ejecutadas hacia 1714 y conservadas actualmente en el Museo Nacional de la Paz (fig. 4.11 a 4.14). El paisaje, en el que sitúan los cuatro evangelistas sirvió a Holguín para representar pequeñas escenas de la vida salvaje, una garza cazando un pez, otras garzas con un sapo en su pico, una serpiente atacando el nido de unos pájaros mientras sus padres protegen las crías, etc., que transmitían ciertamente mensajes morales de luchas entre el bien y el mal. No es descabellado que Holguín haya desarrollado estos temas dentro de una serie de evangelistas, ya que de esta manera el pintor potosino evocaba los dos libros por donde el verbo se manifestaba: los Evangelios y la naturaleza como segundo libro de Dios.

Si la naturaleza se ofrecía como un libro desde donde se revelaban los misterios del Creador, la naturaleza americana era un nuevo territorio propenso a dichas revelaciones. Muchos místicos peruanos se lanzaron al estudio de estos fenómenos. Este fue el caso de Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652), quien en sus excursiones evangélicas por el Paraguay se interesó en

inquirir con alma cristiana el teatro natural que se le aparecía a sus ojos. Según Carlos González:

la mirada de Montoya no es simplemente curiosa, sino ante todo contemplativa, en la línea de la Contemplación para alcanzar amor de los Ejercicios ignacianos. Sean cuales sean las criaturas o imágenes ante las que se detenga, su mirada atenta e inquisidora traspasa los límites de la mera superficie para hallar en ellas al Dios oculto y el silencioso clamor [de] sus atributos. El arador y el carbunco, el papagayo y las abejas, la flor de granadilla y los monos congregados, la serpiente que acecha peces en el río y los pájaros que construyen sus nidos en lugares seguros, el incansable buscador de tesoros y la nave que se adentra en el mar rumbo a las Indias, e incluso algunos episodios entresacados de sus recuerdos de los años de misión, todo le da pie para hacer alguna oportuna reflexión espiritual.⁴⁴⁹

A medida que los religiosos descubrían los portentos de la naturaleza americana, actualizaban sus pláticas sirviéndose de estos hallazgos. Por ejemplo, Bernabé Cobo (1580-1657) recuerda el uso pastoral que le dio un jesuita mexicano al pájaro que en el Perú lleva el nombre de Quenti (colibrí), motivado por la naturaleza prodigiosa de esta ave, que agotándose el sustento de las flores se adormecía y no “recobraba vida” hasta la floración siguiente.

Trujo una vez un indio á uno de nuestros Padres un ramo de árbol en que estaba clavado del pico y muerto ó dormido un pajarillo déstos; el cual guardó el Padre en su aposento y vió que, en siendo tiempo, revivió, y desasiéndose de la rama, se fue volando. El cual suceso tomó el Padre por argumento para predicar á los indios el misterio de la Resurreccion.⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ González, Carlos, “El Silex del divino amor de Antonio Ruiz de Montoya: El testimonio místico de un misionero entre los guaraníes”, *Teología*, 75-1, 2000, 29-73: 38.

⁴⁵⁰ Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, Tomo II, Ed. Marcos Jiménez de la Espada, Sevilla: Imp. De E. Rasco, 1981: 119-220.

En este universo simbólico de revelaciones del libro de la naturaleza, las aves, motivo de la fauna más representado en la pintura virreinal, han ocupado una extensa página. Sería entonces adecuado comenzar nuestro análisis a partir de estos motivos.

La abundancia de pájaros que se percibe en la pintura religiosa virreinal estaba en sintonía con los testimonios coloniales que hacían del Perú la tierra de infinitas aves. El padre Calancha (1584-1654) notaba: “De aves tiene este Peru diversidad, ermosura i armonia, varios plumajes i en los andes ermosisimos pajaros, que al modo de las flores todos son de colores varios i de cantos suaves, son sin numero, i asi no las singularizo; ay para el regalo, i cetreria aves de todos los generos, unas en los campos i otras en los pueblos [...]”⁴⁵¹

Más adelante Calancha hacía una salvedad que le permitía gozar plena y cristianamente del espectáculo desplegado por la Providencia en los Andes con su multitud infinita de pájaros de varios colores, ya que, como constató el agustino, estos se mantuvieron incorruptibles de las trampas del demonio que tendió a los indios a través de la apropiación de la naturaleza. Su entusiasmo hacia los pájaros llevó a Calancha a falsear parte de sus informaciones y asegurar que “no è allado , aunque lo è con diligencia inquirido, que adorasen estos Indios aves ni pajaros: i solo állo que dellos i de sus plumas se servian para sus ritos, i supersticiones [...]”⁴⁵²

Por supuesto que el límite entre ritual y superstición con la adoración o veneración es por demás estrecho, sin embargo Calancha no quiso referirse a los pájaros como especies nocivas a la transmisión de la verdadera Fe, despegándolos de la categoría de animales “prohibidos” como los supo catalogar la ordenanza de Toledo.

⁴⁵¹ Antonio de la Calancha, *Coronica moralizada del orden de San Agustin en el Peru*, 1639: 62.

⁴⁵² *Ibidem*, 374.

En realidad, las aves gozaron de una dilatada tradición simbólica dentro de diferentes culturas andinas, ya sean preincaicas o incaica. Los cronistas de indias registraron gran cantidad de mitos que apuntaban a las aves como objetos mágicos y de veneración. Kauffmann-Doig se encargó de recoger muchos de ellos, apoyado principalmente desde la etnohistoria.⁴⁵³ Así, nos advierte sobre el mito del pájaro Indi, transmitido por Pedro Sarmiento de Gamboa. Este pájaro mágico fue legado por Manco Capac a sus descendientes. Encerrado muchos años por el temor que le tenían, fue Mayta Capac quien decidió abrir su jaula y servirse del ave como poderoso oráculo.⁴⁵⁴

En general, las aves en la cultura andina fueron consideradas símbolos de fertilidad, y de esta manera aparecieron representadas en muchos queros coloniales.⁴⁵⁵ Los casos más emblemáticos son las guacamayas, el Chiguanco y los colibríes. Los primeros eran no sólo un indicador de la fertilidad vegetal sino también humana. Según Cristóbal de Molina, las guacamayas eran responsables del origen de los indios Cañaris, origen que se concretizó con la unión carnal entre un hombre y este ave, quienes, tomando la forma de jóvenes mujeres, se ocupaban de servir grandes banquetes de comida y chicha. También, dentro de la misma tradición mítica, se añade que fueron las guacamayas las encargadas de traer las primeras semillas.⁴⁵⁶ Las plumas de estos pájaros eran utilizadas en ritos relacionados al bienestar

⁴⁵³ Kauffmann-Doig, Federico, “La pluma en el antiguo Perú”, en Estabridis Cárdenas Ricardo, Kauffman-Doig, Federico, Pinilla Mujica, Ramón, *Las plumas del Sol y los ángeles de la conquista*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993, 11-37: 18-24.

⁴⁵⁴ *Ibidem*: 22.

⁴⁵⁵ Kauffmann Doig, *op. cit.*: 22-24; Bailey, Gauvin, *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*. Notre Dame, Ind: University of Notre Dame Press, 2010: 322-324; Martínez, José Luis, Díaz, Carla, Tocornal, Costanza, Arévalo, Verónica, “Comparando las crónicas coloniales y los textos visuales andinos. Elementos para un análisis”, *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 46, 1, 2014, 91-113: 97.

⁴⁵⁶ Kauffmann Doig: *op. cit.*, 22.

agrícola, y que, según se desprende de procesos de extirpación de idolatrías, siguieron practicándose durante el periodo colonial.⁴⁵⁷

Por su parte, el Chiguanco (*yucuc*) también aparece en la documentación de extirpación de idolatrías como parte de rituales y creencias que lo sujetaban al bienestar agrícola de la comunidad. Incluso, como anotó Bailey, se lo consideró como el “padre de las papas”.⁴⁵⁸ Finalmente, la asociación entre colibríes y fertilidad era más de “sentido común” que mítica, ya que su comportamiento natural servía a la polinización de las flores. Cabe señalar que en el caso del Quenti, esta especie fue símbolo noble, tal como figura en el dibujo de las armas reales de los incas en el manuscrito Getty de la *Historia General del Perú* del padre mercedario Martín de Murúa.⁴⁵⁹

De estas tres aves, las guacamayas son las que pueden identificarse con mayor comodidad y seguridad dentro de la pintura virreinal. Empero, no por ello se les debe atribuir toda la carga simbólica o mítica que ellas contenían para los andinos. A decir verdad, en la mayoría de los casos es dificultoso entender cómo podían funcionar ciertos elementos simbólicos prehispánicos dentro del contexto de la pintura religiosa colonial. Dicho esto, es menester referirse al lienzo del siglo XVIII conservado por el Banco de Crédito del Perú, en donde algunas de estas cargas simbólicas parecen activarse (fig. 4.15). Se trata de la representación de la efigie de la *Virgen de Belén*, patrona del Cuzco desde el año 1645 por pedido del alcalde

⁴⁵⁷ Bailey: *op. cit.*, 324-325.

⁴⁵⁸ *Ibidem*: 325.

⁴⁵⁹ Cummins notó que, al igual que otros dibujos del manuscrito, el escudo de armas contenía algunos cambios en los motivos representados, en este caso señaló particularmente la representación del Quenti y del Otorongo. Sobre el Quenti sostiene que el dibujo precedente mostraba las alas del ave en una posición diferente y el resultado final era más cercano a la representación de un águila que de un colibrí. Lo que no ha podido determinar Cummins son las motivaciones de dichos cambios. 156. “the images in Murúa’s *Historia General del Piru: An Art Historical Study*”, en Cummins, Thomas, Anderson, Barbara (eds), *The Getty Murúa. Essays on the Making of Martín Murúa’s “Historia General del Piru”*, J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16, Los Angeles: Getty Research Institute, 2008, 147-174: 156.

y regidores de la ciudad. La Virgen de Belén fue, para la población del Cuzco, una imagen relacionada con la fertilidad agrícola, y ello a partir del episodio de sequía que sufrió la ciudad, el cual fue remediado luego de sacar a esta efigie en procesión. Así lo atestigua parte de la cartela que acompaña el lienzo más famoso de esta advocación, pintado por Basilio de Santa Cruz por encargo del obispo Mollinedo para la Catedral del Cuzco: “En sus grandes secas que padeció esta Ciudad invocó la piedad de ésta Señora y sacándola en procesión no bien dio vista a las esferas, cuando fecundo el cielo se desató en abundante lluvia, que ofreció más saludable respiración a los humanos pechos”⁴⁶⁰ La imagen que nos representa la pintura del Banco de crédito alude a la práctica procesional. A diferencia de otros lienzos de esculturas para vestir, donde se representan las diferentes efigies en altares y peanas al interior de espacios cerrados, con cortinados y fondos neutros, aquí pareciera ser que la Virgen de Belén se encuentra al exterior del Templo, el fondo azulado nos sugiere ello. Podríamos creer que la arquitectura que corona la imagen de la Virgen sería el remate de un retablo o un altar, sin embargo creemos que dicho elemento representa los arcos procesionales por donde pasaban las diferentes efigies. La idea de la procesión se activa a través de la representación de músicos andinos, siempre presentes en el marco de la celebración o la fiesta religiosa. Probablemente, al insistir sobre el aspecto procesional de la imagen, este lienzo quería poner de manifiesto la importancia de la Virgen de Belén como imagen tutelar y auspiciatoria de los beneficios agrícolas. De esta manera, se adjuntaron a la composición colibríes que sobrevuelan y picotean de entre las ofrendas florales, y en la parte inferior dos guacamayas, todas ellas aves alusivas a la fertilidad. Al igual que la Virgen de Belén las Guacamayas cumplían una

⁴⁶⁰ Transcripto por: Schenone, Héctor, *Santa María: iconografía del arte colonial*, Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008: 312.

importante función en el control de las lluvias y sequías. Hace algunos años Pablo Macera rescato algo de ello en los relatos del recientemente fallecido retablista Jesús Urbano.

El guacamayo es diferente al loro, no hay que confundir. El guacamayo es el guardián del agua. Por las lomas anda vigilando. En las siembras de octubre y noviembre, cuando repartimos el agua, allí esta el guacamayo como encargado que de lejos viene a visitar y mirar las acequias. Como es encanto dicen que posiblemente tiene su conversación con los cóndores, porque algo también tiene que hablarse el Orcco con los ríos de la selva.

El guacamayo como tomero, como jefe de las aguas, tiene que dar razón. Así cuando hay sequías no sólo tenemos que hablarle al Orcco sino también al guacamayo.⁴⁶¹

Este relato podría explicar entonces el encuentro entre las guacamayas y el ícono cristiano en el lienzo de Nuestra Señora de Belén del Banco de Crédito.

El valor simbólico de estas aves, en relación a la cuestión de la fertilidad agrícola, en algunas representaciones parece más claro. Por ejemplo, el Chiguango apareció representado al interior de la follajería del programa decorativo de la iglesia San Pedro de Andahuaylillas.⁴⁶²

Como veremos en el último capítulo, este programa guardaba fuertes lazos simbólicos con el tema de la agricultura, muy acorde al contexto rural de la iglesia y de su feligresía campesina. Resulta entonces atinado que se acudiera a este pájaro para reforzar un mensaje que tornaba decididamente al rededor de metáforas agrícolas de contenido cristiano.

La Iglesia colonial, por su parte, se aferró a tradiciones provenientes de la baja antigüedad, que asociaba a los pájaros como mediadores entre lo divino y lo terrenal, haciendo de la fauna aviaria una manifestación terrestre de los ángeles. Es indudable que los religiosos del Perú

⁴⁶¹ Urbano Rojas, Jesús, Macera Pablo, “Santero y caminante”, en Mujica Pinilla, Ramón, (Coord), *Orígenes y devociones virreinales de la imagerie popular*. Lima: Universidad Ricardo Palma-Instituto cultural peruano norteamericano, 2008, 191-192: 192.

⁴⁶² Ver: Ferrero, Sebastián, *op. cit.*, 49.

acordaron a las aves de estos lados del orbe estas propiedades divinas y algunos cronistas vociferaban la plena aceptación de los indios de este pensamiento. De esta manera, el agustino Alonso Ramos Gavilán asegura que el cacique de Carabuco Don Fernando comprendió, ahora que era cristiano, que las aves que habían auxiliado y consolado al apóstol venido a los Andes en tiempos inmemoriales (Santo Tomas, San Bartolomé / Tunupa), eran ángeles mensajeros de Dios.⁴⁶³

Este momento de la vida de Santo Tomas o San Bartolomé en América (dependiendo del autor que narra la historia), en donde es visitado y auxiliado por los pájaros/ángeles no guarda ninguna representación visual dentro de la producción artística colonial. Sin embargo, pareciera tener eco en una de las escenas de la vida del Santo en los Andes pintadas por José López de los Ríos para la iglesia de Carabuco (Bolivia) en 1684 (fig. 4.16), en especial el quinto episodio donde el santo halló un pozo de aguas milagrosas. Dentro de los cuatro lienzos de las *Postrimerías* encargados al pintor alto peruano por el cura de Carabuco el Bachiller Joseph de Arellano, López de los Ríos incluyó un total de 32 pequeñas escenas al interior de tondos que narraban los sucesos de la venida de un apóstol de Cristo y la historia milagrosa de la cruz que el Santo había dejado en este pueblo. Como el resto de los tondos que representan los diferentes momentos de la vida del Santo en tierras andinas, la escena que nos ocupa se

⁴⁶³ Según Ramos Gavilán: “alguna aflicción, y tormento baxavan aves muy vistosas a acompañarle, y que agora que era christiano juzgaba; y echava a ver, que aquellas aves eran Angeles que Dios embiava para consuelo de su Santo”. En: Mujica Pinilla, Ramón, “El sermón a las aves: o culto de los ángeles en el Virreinato peruano”, en Estabridis Cárdenas, Ricardo, Kauffman-Doig, Federico, Pinilla Mujica, Ramón, *Las plumas del Sol y los ángeles de la conquista*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993, 39-71: 48. Gisbert, Teresa, *El Paraíso de los pájaros*: 153. También el agustino Calancha se hizo eco de la información recogida por Ramos diciendo: “El Padre Ramos, dice que en las informaciones que se izieron el año de 1600 declaró el Cazi que don Fernando Indio de 120 años, Curaca de Carabuco, entre otras antigüedades que oyò a sus antepasados, que todas las vezes que el Santo tenían en alguna afliccion i tormento, bajavan aves muy vistosas a acompañarle, y que agora que era Cristiano [don Fernando] juzgava, i echava de ver, que aquellas aves eran Angeles, que Dios embiava para consuelo de su Santo, i que dejando los Indios atado al Santo a las tres piedras, bajaron ermosisimas aves del cielo que lo desataron [...]”. Calancha, Antonio de la, *Coronica moralizada*: 337.

divide en dos mitades. En la parte inferior se despliega un texto extraído del libro de Ramos Gavilán, *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, que explica lo sucedido al Apóstol en esa oportunidad. La imagen no muestra ningún suceso extraordinario o transformación antropomórfica de las aves que sugieran la mutación y asociación de ellas con seres angélicos, ni siquiera decidió representar ángeles en lugar de pájaros, lo cual hubiese sido por demás conveniente. Por el contrario la narración se efectúa sin mayores recursos escénicos que la representación del Santo en un paisaje en las orillas del lago Titicaca con algunos pequeños pájaros de diversos colores a su lado. López de los Ríos debió considerar que la construcción mística entre ángel y pájaro era por demás conocida por el público local y no tuvo necesidad de utilizar mayores artificios visuales para explicitarlo.

Según se desprende de diferentes crónicas coloniales, muchos religiosos del Virreinato mantuvieron experiencias místicas con las aves andinas, las cuales fueron interpretadas como ángeles enviados por Dios. Las más conocidas de entre ellas, es la relación que, como su santo Padre Seráfico, entabló San Francisco Solano con las aves canoras, quien según palabras de Diego de Córdova y Salinas (1591-1654), “tenía particular amor [a las aves], porque son su canto despiertan nuestra tibieza, para bendecir y alabar al Señor.”⁴⁶⁴ Cuenta a su vez el cronista franciscano que todos los animales, incluidas las aves, le obedecían, y que cuando “[s]alía a los campos y a las huertas a contemplar su Criador, [...] allí venían las aves y pájaros del aire [...] subían por el hábito a los hombros y a su cabeza y con gran fiesta y regocijo, como si estuvieran en un árbol del Paraíso, suavísimamente le cantaban y alababan a Dios [...]”⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ Córdova y Salinas, Diego de, *Crónica franciscana de las provincias del Perú*, Washington: Academy of American Franciscan History, 1957: 543.

⁴⁶⁵ *Ibidem*: 543.

Otro de sus biógrafos, el padre Pedro Rodríguez Guillén, hacía explícita la transformación de las aves en ángeles durante un pasaje de la vida de San Francisco Solano.

[n]o le faltaron à mi Solano, como à Ave del Sol, al espirar numerosas Aves canòras, que volaron mansas, y apacibles à la ventana de su Celda, en que sin duda se transformaron los Angeles, compitiendo armonias en las vistosas matices de sus plumas, con los dulces trinados de sus picos, para asistir, y celebrar à la Ave del Sol, y al Fenix de los Santos.⁴⁶⁶

También Narciso Francesch recordaba la relación mística que unió a Francisco Solano con las aves, y este biógrafo del santo limeño no dudo en llamar a las avecillas coros angélicos. Francesch nos dice que el santo

solía [...] salir a veces con un violin cantando, combidando a las aves a alabanças del Señor con el siguiente assunto: Hermanas Avecillas; Cantad al Creador, con dulce acento; De quien teneys el ser, y el sustento: A cuyas voces obedecían, como si usaran de razon las aves; y tal contento, y armonía hazian, que mas que confusa multitud de aves, parecía concertada Hierachia de Angeles Celestiales, que cantavan en ellas, o por lo menos, que las gobernaban [...] Quien duda, que el canto, exemplo, y santidad de tal Maestro, quel Coro, Coro Angelical parecería?⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ Pedro Rodríguez Guillén, *El Sol, y Año Feliz del Peru San Francisco, Apostol...*, 327.

⁴⁶⁷ Francesch, Narciso, *Breve resumen, y compendio de la vida, virtudes, y milagros del beato Francisco Solano de la regular observancia del serafico padre San Francisco*, Barcelona: Jacinto Andreu, 1675:19-20.

Asimismo, en el momento de la muerte del Santo se vieron según Córdova y Salinas “globos de fuego, y luminarias, que baxavan del cielo, y juntamente voces de aves, que como Angeles se humillaron à cantar, y celebrar su muerte [...]”⁴⁶⁸

Esta relación mística entre San Francisco Solano y los ángeles/pájaros se manifestaba recurrentemente en la iconografía del santo. Podría darnos cuenta de ello un lienzo del siglo XVIII, de pintor anónimo, de marcado estilo altoperuano y conservado en el Museo Nacional de Arte de La Paz (fig. 4.17). Este lienzo, nos muestra a San Francisco Solano predicando a los indios, tal vez a orillas del lago Titicaca, con el violín como atributo, instrumento que según muchos de sus biógrafos utilizaba a menudo para rendir alabanzas al Creador,⁴⁶⁹ y utilizando también la música como herramienta para la evangelización. La complicidad que tuvo Solano con las aves canoras, que como ángeles lo habían acompañado los últimos momentos de su vida con dulce trinar, aparecían en este lienzo participando con su encanto a la tarea evangelizadora del franciscano. Sus encantos servían para vencer al demonio, representado como un pequeño dragón que lanza fuego por su boca a los pies del santo.

El frontispicio del libro de Pedro Rodríguez Gillén (1735) también mostraba a Solano rodeado de aves sobre un orbe que se erigía directamente desde una ciudad amurallada que representaba la imagen de Lima. En la parte superior se representó de manera idealizada las ciudades de Paraguay y Tucumán, territorios evangelizados por el santo franciscano.

Otros religiosos del Perú habían experimentado la divinidad de los pájaros del Nuevo Mundo que trasmutaban en seres angélicos. Este fue el caso del fraile Juan que había tomado los

⁴⁶⁸ Córdova y Salinas, Diego de, *Vida, virtudes, y milagros del Apostol del Peru el B.P. Fr. Francisco Solano*, Madrid, Imprenta Real, 1676: 251.

⁴⁶⁹ Sabemos del gusto particular que San Francisco Solano cultivó por la música. Aunque tocara la flauta y el rabelillo, la tradición iconográfica lo muestra recurrentemente con el violín. Álvaro Díaz sostiene que Solano debió tocar un instrumento mucho más precario muñado de un par de cuerdas que hacía sonar con un rústico arco. Díaz, Alvaro, *San Francisco Solano: gloria de los misioneros de América*, Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1991: 88.

hábitos de la orden de Santo Domingo a la edad de 33 años en el convento de Santa María Magdalena de Lima en 1622.⁴⁷⁰ En sus *Tesoros verdaderos*, el padre dominico Juan Meléndez cuenta que:

[a]lgunas vezes le sucedio [a Fray Juan] que estando en oración de noche, muy adesoras, y que aun no eran de levantarse los pajaros de sus nidos, oyr, y ver muchos, que se llegavan a el, y que cantavan, alabando a Dios: y el bendito Fray Iuan viendo el teson de su musica, con santa embidia, quisiera sobre pujarlos, y los desafiava, y apostava à quien mas alabava à su Criador con ellos; hasta que al fin confesava el siervo de Dios, que quedava siempre vencido, y le ganavan los musicos del Cielo; que no podian ser otros, porque no era tiempo aquel, en que pudiesse aver aves, que cantassen en la tierra.⁴⁷¹

Del mismo modo, los biógrafos de Santa Rosa registraron diferentes episodios que mostraban la particular relación mística que entretuvo Rosa con la naturaleza.⁴⁷² Según Meléndez, la naturaleza obedecía siempre a los pedidos de la santa limeña para, al unísono, presentar alabanzas al Señor. Entre algunas de ellas, Meléndez cuenta que “[c]ombidando [Rosa] a los arboles, plantas, y flores, a que alabassen al Señor, començaron con el mismo ademan de inclinarse las ramas, herirse las hojas, inquitarse los troncos, responderles las yervas, acompañándolas la yedra, y las flores. [...]”.⁴⁷³ También las aves la obedecían. Muchas veces cuando la santa limeña llegaba a su huerto, donde se había hecho construir la pequeña ermita para dedicarse a la oración y a la contemplación, se ponía en uno de los árboles un pajarillo a

⁴⁷⁰ Meléndez, Juan, *Tesoros verdaderos*, T.III, 1682: 463.

⁴⁷¹ *Ibidem*, T. III, 545.

⁴⁷² Ver: Vargas, Ugarte, *Vida de Santa Rosa*: 75-80; Mujica Pinilla, *Rosa limensis*: 100-106.

⁴⁷³ Meléndez, *Ibidem*: 290.

cantar con bello trinar a lo que Rosa respondía con la siguiente copla: “Pajarito ruiseñor: / alabemos al Señor, / alaba tú al Creador / y yo a mi Salvador”.⁴⁷⁴

Muy común en la pintura virreinal fue la representación de ángeles músicos en las copas de los árboles, creando una asociación directa entre las aves canoras y los ángeles. Este uso se manifestó repetitivamente en escenas que representaban el reposo de la Santa familia animado por ángeles músicos y otros danzantes, tema ejecutado en múltiples ocasiones por los pintores virreinales. El modelo utilizado por los artífices andinos para elaborar este tema proviene de un grabado de Schelte à Bolswert (1586–1659) hacia 1630-1645 según una composición de Antonio Van Dyck (1599-1641) (fig. 4.18). Algunas pinturas copiaron el grabado con mayor exactitud. Este es el caso de una pintura dieciochesca y anónima conservada en el Museo del convento de la recolección de la ciudad de Sucre (fig. 4.19), en donde solo se percibe algunos cambios menores en la floresta, como la representación de flores de kantu.⁴⁷⁵ También cercano al grabado es otro lienzo del siglo XVIII de autor desconocido que decora el interior de la iglesia de Huaró, iglesia vecina a Andahuaylillas y que se encuentra a unos 50 km. de la ciudad del Cuzco (fig. 4.20), aunque en este caso la composición se encuentra invertida, lo que nos hace suponer que existió un grabado que copio el original de Van Dick o invirtió el grabado de Bolswert. Más interesante para nuestro propósito son algunos lienzos donde los pintores se tomaron mayores libertades, introduciendo los ya mencionados ángeles en la copa de un árbol. El lienzo más antiguo en donde se observa la introducción de dichos cambios, es una pintura que fuera atribuida al cuzqueño Diego Quispe Tito y que se encuentra en el Monasterio de Santa Catalina en el Cuzco (fig. 4.21). Sin lugar a dudas es el lienzo pionero y mejor resuelto en lo que concierne a este tema, presentando algunos motivos de gran valor

⁴⁷⁴ Meléndez, *Ibidem*: 291; Vargas Ugarte, *Vida de Santa Rosa*: 85.

⁴⁷⁵ Puede notarse que este lienzo se encuentra muy deteriorado, así como se observa una mutilación de la tela en la parte izquierda de la composición.

estético, como por ejemplo, la naturaleza muerta al extremo inferior izquierdo de la composición, tal vez una de las mejores del arte cuzqueño, con curiosos detalles andinos sobre un plato de cerámica (dos pájaros rodeando un posible *tocapu*). Siguen entonces la obra de Quispe un lienzo cuzqueño dieciochesco anónimo, que está conservado en el Museo arzobispal del Cuzco (fig. 4.22). Este lienzo se diferencia de su modelo gracias a algunas variaciones en la composición, a notar: la ausencia del jardín edénico al fondo, como así también, de las figuras de Zacarías, Isabel y por supuesto de su pequeño hijo San Juan Bautista. Siguiendo la estética de la pintura cuzqueña dieciochesca, el espacio florido y la representación de aves coloridas se intensifican en este lienzo. Otra pintura que sigue de cerca a la composición de Quispe es un cuadro de pintor anónimo (s. XVIII) que fuera subastado recientemente por Christie's (New York, nov. 2012) (fig. 4.23), probablemente el lienzo más reciente de los ejemplos aquí enumerados.⁴⁷⁶ Una de las particularidades y curiosidades de esta pintura es la representación en el fondo del paisaje de un grupo de vicuñas junto a un árbol de alargado tronco que bien podría tratarse de un eucaliptus. Sin embargo, estos motivos debieron pintarse muy probablemente con posterioridad a la realización de la pintura (seguramente en tiempos republicanos) para adjuntar a la composición un elemento folclórico y darle al paisaje una impronta localista.⁴⁷⁷ La representación de llamas o vicuñas en la pintura virreinal es de extrema rareza, y esto fue posiblemente a causa de la fuerte relación que

⁴⁷⁶ Con procedencia de la colección de René Penard Fernández (Buenos Aires) y posteriormente en colección privada en Montevideo. Ver ficha: Christie's, Latin American Art Auctions, Lot. 206 / Sale 2600.

⁴⁷⁷ Si la identificación del eucalyptus es apropiada, deberíamos pensar que se tratarían de repintes de al menos finales del siglo XIX o comienzos del siglo XX, ya que esta especie, endémica de Australia, no fue introducida en los Andes hasta mediados del siglo XIX, plantada por primera vez por hacendados de la sierra y luego por los frailes franciscanos en Santa Rosa de Ocopa en 1888. Inmediatamente el eucaliptus se volvió un componente esencial de la cultura peruana y su aplicación en la construcción se volvió recurrente. Ver: Dickinson, Joshua C. III, "The Eucalypt in the Sierra of Southern Peru", *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 59, No. 2, 1969: 294-307.

tuvieron estos animales con los rituales prehispánicos asociados a creencias locales.⁴⁷⁸ Asimismo, se nota con cierta facilidad que el tratamiento pictórico de estos motivos no corresponde con el estilo general de la pintura. Esto se advierte con mayor notoriedad sobre los arbustos que se encuentran en la parte izquierda del lienzo, por detrás de los ángeles danzantes, en donde se advierte los trazos de una follajería que ha sido incorporada por sobre los motivos originales. Estos trazos son similares al dibujo del eucaliptus al fondo del paisaje. Lo cierto es que estos últimos lienzos mostraban los motivos de ángeles músicos sobre el árbol que protege a la Santa Familia. Es interesante notar que en la mayoría de los casos uno de los personajes de la composición, San José o, en el lienzo de Quipe, Zacarías, parecieran experimentar una revelación al escuchar la música producida por el ángel, esto se relaciona a las propiedades divinas que poseía el canto de los pájaros, el cual conducía al alma narcotizada hacia un estado de éxtasis. El Padre Joseph de Buendía (1644-1727) contó que en determinada oportunidad el padre Francisco del Castillo le dio una plática sobre la contemplación de las criaturas. Fue de tal piedad espiritual dicha plática que condujo a Joseph de Buendía a un estado narcotizante de revelación mística. Buendía no supo explicar lo que le sucedió durante aquel momento de raptó revelatorio, pero no dudó en comparar su experiencia a esta idea del poder divino del canto de las aves, que, por cierto, contaba de una larga tradición desde la cultura medieval. Con las siguientes palabras Buendía refería entonces a lo sucedido en

⁴⁷⁸ Las representaciones de camélidos ocuparon un lugar de preferencia en el repertorio prehispánico, lo que se advierte en los motivos del arte rupestre. Asimismo, estos motivos aparecen incisos en los querós más antiguos que tuvieron motivos figurativos, los cuales podríamos datar, como lo hemos visto en el primer capítulo, entre 1500 hasta las primeras décadas de instauración del virreinato. Hubo que esperar hasta el periodo republicano para que las representaciones de estos animales tomaran nuevamente un espacio de preferencia dentro de la producción visual. Pocos años después de la emancipación peruana el motivo de la llama adquirió una connotación nacionalista y patriótica apareciendo en diversas circunstancias como imagen alegórica de la joven nación peruana. Ver: Majluf, Natalia, “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825”, en Mujica Pinilla, Ramón (coord.), *Visión y símbolos. Del Virreinato criollo a la República peruana*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 2006: 203-242.

aquella oportunidad: “que puedo dezir sin ponderación, que me sucedió lo que al otro Monge oyendo la dulce musica de aquel Angel en forma de paxarito.”⁴⁷⁹ Buendía hacía referencia a la leyenda medieval recuperada en el canto ciii de las *Cantigas a la Virgen María* de Alfonso X (1221-1284) el sabio, donde se narraba la historia de un monje quien pidiendo a la Virgen que le mostrara el Paraíso se dirigió hacia un huerto donde cayó hipnotizado bajo el dulce trinar de un ave. El monje pudo así conocer el Edén mediante esta revelación. Trescientos años más tarde, cuando el ave canora interrumpió su trinar, despertó y se dirigió hacia su monasterio donde fue recibido con particular asombro. Algo similar ocurrió a Santa Rosa en una de sus tantas meditaciones, aunque su rapto no fue tan prolongado. Yendo a buscar un tizón para lumbre, oyó el trino de un pájaro que la dejó sumergida en honda contemplación. Cuando el ave hizo silencio, Rosa se percató que el tizón se había completamente consumido realizando que había durado un largo rato este arrobamiento gracias aquel canto del ave.⁴⁸⁰

Es a causa de esta idea de las aves con poderes para transportar el alma sólo con su trinar y capaces de asistir a revelaciones que en la pintura virreinal se solía representar el tema del sueño de José (en general conjuntamente al tema de la *Anunciación*) con todos los componentes que nos recuerdan la historia del monje de las *Cantigas* de Alfonso X. Si en las pinturas del *reposo de la Santa familia* mostraban el momento de rapto, ya sea de José o de Zacarías, por medio a la contemplación piadosa de los ángeles/aves, en *el sueño de José*, tema que se lo emparentó a menudo en la pintura virreinal al tema de la *Encarnación* o de la

⁴⁷⁹ Buendía, Joseph de, *Vida admirable y prodigiosas Virtudes del Venerable y Apostolico Padre Francisco del Castillo, de la Compañía de Jesus, etc.* Madrid: A. Roman, 1693. 369.

⁴⁸⁰ Meléndes, Juan, *Tesoros verdaderos de las Yndias. En la historia de la gran provincia de San Juan Bautista del Peru de el orden de predicadores, al reverendissimo Padre F. Antonio de Monroy.* Vol. II, Roma, Nicolas Angel Tinassio, 1681; 293; Vargas Ugarte, Rubén, *Vida de Santa Rosa de Lima.* Buenos Aires: Imprenta López, 1961: 75.

Anunciación,⁴⁸¹ se representaba al esposo de María dormido bajo un árbol que era jaula de multitud de aves canoras de colores llamativos (fig 4.24), a diferencia de la mayoría de los grabados europeos que mostraban a José en un espacio interior.

La relación que se establece entre ave y ángel no deja dudas en una pintura cuzqueña conservada en la colección de Barbosa-Stern (Anónimo, s. XVIII). Se trata de la *Muerte de Maria Magdalena*. Aunque se la mencionó repetidas veces como el éxtasis de Maria Magdalena, la leyenda del grabado del cual se inspiró el pintor virreinal indica sin equívocos el tema representado. En efecto, siguiendo una composición de Rubens, Pieter de Baillu incluyó en su estampa una leyenda que indica “Gloriosus Obitus Beatae Maria Magdalena”, es decir: Gloriosa muerte. El pintor virreinal transformó completamente la estampa de Baillu, incluso pareciera que con el velo místico que encuadra la escena central el artista separó la parte de la composición que provenía de un modelo visual externo, de aquella que fuera invención del artífice virreinal. Lo cierto es que, al igual que lo había narrado Francesch con San Francisco Solano, Maria Magdalena fue también auxiliada aquí por una multitud de coros de aves/ángeles para llevarla a la Gloria. Como en las pinturas del *Reposo*, ángeles músicos y pájaros compartían las copas de los árboles. (fig 4.25.).⁴⁸²

Por otra parte, el motivo del árbol que aloja a los ángeles-pájaros era un motivo que podía encontrar réplicas en la espiritualidad cotidiana de los Andes. Ya que en todas las iglesias de las reducciones virreinales se solía plantar un árbol al frente de ellas, al centro de la plaza que antecedió al atrio. Estos árboles, “jaulas de innumerables pájaros”, eran lugar de encuentro para la doctrina y porqué no de inspiración piadosa. En su crónica de 1639, Ramírez del

⁴⁸¹ Estabridis, Ricardo, “Encarnación y sueño de José”, en Torres della Pina, José (ed.), *Mestizo del renacimiento al barroco andino*, Colección Barbosa-Stern, Lima: CBS, 2008: 88-89.

⁴⁸² Gisbert, Teresa, *El Paraíso de los pájaros*: 153; Mujica Pinilla, “Éxtasis de María Magdalena”, en Torres della Pina, José (ed.), *Mestizo del renacimiento al barroco andino*, Colección Barbosa-Stern, Lima: CBS, 2008: 70.

Águila nos recuerda que en el pueblo de San Marcos de Miraflores de los Charcas había un cedro

hermoso, grande, verde y muy coposo que es de suma recreación para los habitantes de aquel pueblo, por las sombra que les da, cuando se juntan a la doctrina y misa, por la apacibilidad que ofrece a todos los festejos de la plaza, y en especial a los asistentes de ella, donde con arcos y flores se hacen debajo de él muchos convites, que por ser tierra caliente y correr allí un aire fresco, hace el sitio más ameno, con que pasan allí muy entretenidas siestas y muy buenos ratos de conversación, y por ser jaula de innumerables pajarillos cantores que con su ordinaria música entretienen los concursantes de aquel paraje; es al fin muy celebrado este árbol en toda esta tierra, y objeto digno de la celebración de los poetas para lisonja de sus musas, consonancias a la lira y agrados a la curiosidad.⁴⁸³

Para Platt, Bouysse-Casagne y Harris, el relato de Ramírez puede ser parte de alguna costumbre dendrólatra propiciada en los Andes, y lo relacionan, no con una antigua creencia de origen prehispánico, a pesar que el pueblo de San Marcos de Miraflores fue reducción de los indios del valle de Macha, sino a tradiciones proveniente del norte de España y que pudieron haber pasado a América.⁴⁸⁴ En realidad la adoración del árbol fue un locus repetido en la historia del cristianismo que posee una larga tradición asociada al árbol del bien y del

⁴⁸³ Ramírez del Águila, *Noticias políticas*: 47.

⁴⁸⁴ Platt, Tristán, Bouysse-Cassagne, Thérèse, Harris, Olivia, *Qaraqara-Charka: mallku, inka y rey en la provincia de Charcas (siglos XV-XVII): historia antropológica de una confederación aymara*, Lima Perú: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) - Plural, 2006: 521. A pesar de la referencia a la tradición española, los autores de este estudio sobre Qarakara-Charcas, recuerdan una de las observaciones de terreno efectuada por Tristan Platt con respecto al árbol de San Marcos. Según Platt en 1971 los indígenas aún guardan memoria de las antiguas libaciones y ofrendas que se les hacía al árbol de San Marcos (concebido como un árbol sagrado, *sawku*), esperando les acuerde la prosperidad necesaria en los ciclos vitales. *Ibidem*: 521. Platt, Tristán, *Los Guerreros de Cristo: cofradías, misa solar, y guerra regenerativa en una doctrina Macha (siglos XVIII-XX)*, La Paz, Bolivia: ASUR, 1996: 65.

mal (árbol del pecado y redención de la humanidad). La literatura mística recuperaba el árbol del Paraíso y lo situaba en el jardín de Cristo, lugar de encuentro y unión mística entre las almas y el amado. Los árboles al frente de las iglesias debieron absorber parte de este simbolismo como lugar de recogimiento espiritual.

Tal vez fue el poder espiritual que adquiere el árbol en el lenguaje cotidiano de la religiosidad colonial, más allá del indudable valor bíblico y teológico, lo que inspiró a Quispe para representarlo en su lienzo del *Reposo de la Santa familia* (fig. 4.21) al centro de la composición y al frente de una arquitectura clásica de columnas y frontón triangular que aludía a la imagen del Templo, algo que difiere ciertamente del grabado que sirvió de modelo. Una cosa es cierta, el árbol que representa Quispe en su lienzo no es otro que un manzano.

Cabe señalar que esta práctica de plantar árboles en la plaza de las doctrinas se vislumbra claramente en la mayoría de las pinturas de la *Virgen de Cocharcas*, lienzos devocionales que divulgaban el culto a la imagen milagrosa traída por el indio Sebastián Quimichi a este pueblo. Nos ocuparemos de ellas en el próximo capítulo, por el momento llamamos la atención sobre la representación de la iglesia, atrio y plaza del pueblo en donde se observa la presencia del árbol al centro de esta última (fig. 4.27, 4.28). Entre estas pinturas resulta particularmente interesante una de ellas ejecutada en 1759 que se encuentra actualmente en colección privada (fig. 4.29). A los pies del árbol, el pintor de este lienzo representó a un hombre que apoya su cabeza sobre una de sus manos. Este tipo de representación aludía claramente al gesto con el que se figuraba el estado melancólico del alma, indicándonos probablemente el valor espiritual que podía alcanzar dicho dispositivo. Vale aclarar que en el caso particular de Cocharcas, el árbol allí plantado fue reputado por poseer poderes milagrosos. Según Alonso Carrió de la Vandera conocido como Concolorcorvo (1715-1783), “[s]e ha divulgado, que durante la

Octava se ve claramente el prodigio de que el Arbol de la Virgen se viste de hojas, quando los demás de las Ladèras están desnudos. Este prodigioso Arbol esta pegado a la Pila de agua”.⁴⁸⁵

Es asimismo sugestivo uno de los detalles del lienzo del *Infierno* de José López de los Ríos que, junto a otros tres, completa la serie de las *Postrimerías* de Carabuco (fig. 4.30). En la parte superior del cuadro López de los Ríos representó las conductas morales de los hombres que determinaban su destino final. Indios idólatras se oponían a indios devotos y adoctrinados. Hombres licenciosos, vestidos a usanza europea, a la imagen del buen morir. Entre este último grupo de músicos, se observa la representación de un árbol, sobre el cual un hombre con gesto de arrebató experimenta una revelación de la Virgen intercediendo ante Cristo en el final de los tiempos. Justamente, en la entrada de la iglesia de Carabuco encontramos a un lado y otro de la puerta de entrada, dos pinturas murales que posiblemente fueron realizadas por Diego Rosas con el resto de las pinturas del coro en 1718,⁴⁸⁶ que establecían la contradicción entre un espacio divino de otro mundano, tomando al árbol como motivo central desde donde se construye un mensaje moralisante. Por un lado se observa la plaza que antecede a la iglesia, con un árbol al centro, alrededor del cual sus pobladores de diferentes razas y estratos sociales se entregaban a toda clase de prácticas mundanas que, en algunos casos, llegaba al exceso y conductas inmorales, como el hombre que bebe debajo del árbol o las mujeres, una negra y otra mestiza, que disputan por un gallo (fig. 4.31). En oposición a esta escena, se representó un árbol con aves al centro de un jardín cerrado recordando el simbolismo místico de este

⁴⁸⁵ Luego el autor le encontrará una explicación racional a este fenómeno, advirtiendo que este árbol en particular estaba favorecido a causa de su proximidad con la fuente. Carrió de la Vandra, Alonso (Concolorcorvo), *El Lazarillo de ciegos caminantes*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985: 186.

⁴⁸⁶ El libro de fábrica de la Iglesia fue dado a conocer por vez primera en: Mesa, José de, Gisbert, Teresa, “Nuevas obras y nuevos maestros en la pintura del Alto Perú”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Versión digitalizada por Yesica Soledad Lamanna, 1957, 9-72: 47-48.

elemento en donde se unía el alma con Cristo (fig. 4.32), simbolismo que se trasladaba al propio árbol que se plantaba en el atrio o en la plaza.

Del mismo modo que los cielos y árboles se llenaron de pájaros y de frutas, los prados de las pinturas virreinales se tapizaron de flores del campo. Estos motivos también contaban con extendida tradición simbólica de carácter cristológico, desde que Cristo se identificara en el *Cantar de los Cantares* como la flor del campo (*ego flos campi*). Pronunciando estas palabras se le apareció Cristo a Santa Rosa de Lima en el episodio en donde la Santa limeña observó que unas flores que ella cuidaba con particular atención aparecieron un día destrozadas. Al preguntar con desconsuelo quien había sido el autor de semejante atropello apareció “Christo en forma de niño, le dixo con severidad; *yo he sido, amadme a mi solo, no ocupéis la atención en otra cosa: si quieres flores, yo soy del campo [...]*”⁴⁸⁷ Tan conocido resultó este episodio de la vida de Santa Rosa, que formó parte de pláticas y los sermonarios, como la Oración Panegírica pronunciada por Fernando de Herrera en 1669 en ocasión a la beatificación de la Santa.⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ González de Acuña, Antonio, *Rosa Mistica, vida y muerte de Santa Rosa de S. Maria virgen de la tercera orden de S. Domingo, natural de la ciudad de los reyes metropoli del reyno del Peru en las Indias occidentales*. Roma: N.A. Tinas, 1671: 214.

⁴⁸⁸ Herrera, Fernando de, *Sermones varios que dixo en el Peru*, Barcelona: Antonio Lacavalleria, 1675: 364. El padre Herrera hacía una lectura bastante inédita y curiosa del enojo de Cristo por la atención que dedicaba Rosa al cultivo de sus flores. Según el dominico, este enojo se debió al hecho de que Rosa no estaba cumpliendo con el mandato divino posterior a la expulsión del Paraíso. Dios condenó al hombre a los labores de la tierra, ya que de ella había sido formado. Sin embargo la mujer, creada a partir del hombre, debía estar al servicio de él. Al entregarse a las tareas de cultivo estaba desobedeciendo el orden natural. Y luego daba algunas explicaciones un tanto confusas y enmarañadas: “Tuvo razon? Ya lo veis. Porque si el varon ha de cultivar la tierra, y la mujer al varon, luego Christo avia de ocuparse en cultivar, y adornar la tierra, que nos produjo a la Rosa, y la Rosa olvidando flores, (aun para Dios, que no quiere mas flor que a ella) en cultivar solo a Christo, pues sobre su Esposo amante, era enamorado flor: Ego flos campi. Y por otra parte: Si deviò emplearse Rosa en cultivar solo à Christo, y no mas, tierra que èl; y nace esta obligación de ser varon formada; luego la Rosa, como Dios dixo, no fue brotada de tierra, sino formada de Christo, y nacida del coraçon de su Dios” (364).

Resulta, sin embargo, dificultoso identificar con precisión las especies de flores campestres que aparecían decorando alegremente los suelos de las pinturas virreinales. Abundan florcillas rojas, amarillas y blancas que parecen a simple vista productos estilizados y estereotipados de las flores del campo. De lo que sí podemos estar seguros es que muchas de estas florecillas que tapizaban los valles andinos fueron motivo de usos hermenéuticos de parte de los religiosos del Virreinato. No sería entonces arriesgado suponer que entre esta multitud de flores representadas en las pinturas virreinales se hicieran presentes aquellas que despertaban la admiración de los misioneros. Entre éstas, el agustino Antonio de la Calancha describía unas flores amarillas que crecían entre los cardales y en ella podían apreciarse los signos de la pasión de Cristo. A esta flor se le daría el nombre de cardo santo o, según Calancha, la llamaban *carguicho*. El agustino criollo notó que:

[e]n arboles espinosos también se dan espinas en forma de Cruz. En todos estos valles de Lima, i en lo mas de todo el Peru ay unos cardones entre los trigos i en secadales; la flores de seys ojas en dos andanas, todas amarillas, sin otro color, ni pintura, tiene en el medio un botón prolongado, i al rededor una borla de ilos amarillos, que rematan en unos garaytillos de color oro, i sobre el botón esta una Cruz como la de San Juan en la echura [...], i en creciendo el botón se quaja de espinas, i tiene la Cruz mas negra que los evanos [...]⁴⁸⁹

Otra de las flores silvestres que gozó de gran popularidad en la época fue la *mashua* o “flor de sangre”. En 1580 el doctor Nicolás Monardes, en su *Primera y segunda y tercera partes de la historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales*, publicado en Sevilla, la describía por primera vez luego de haber germinado una semilla que le enviaron del Perú. A

⁴⁸⁹ Calancha, Antonio de la, *Coronica moralizada del orden de San Agustin en el Peru, con sucesos egenplares vistos en esta monarquía*, Barcelona: P. Lacavalleria, 1639: 58.

sus manos le había llegado un espécimen de una mashua amarilla jaspeada al centro de un color rojo intenso como una gota de sangre. Monardes comentaba que sembró

una simiente que me traxeron del Peru, mas para que viesse su hermosura que porque tenga virtud medicinal: la yerva viene a ser de altura de dos palmos, poco mas o menos, las ramas echa derechas con unas hojas redondas muy verdes delgadas, en lo alto delos ramos echa una flor de un amarillo muy encendido, que solamente lleva cinco hojas, y en medio de cada hoyo esta esculpida una gota de sangre; tan rubicunda y tan encendida, que no puede ser mas.⁴⁹⁰

Cabe señalar que la *mashua*, conocida también como capuchina, flor de sangre o mastuerzo de Indias posee diferentes especies: rojas o amarillas. La flor de *mashua* adquiriría rápidamente un simbolismo relacionado a la pasión de Cristo. Sus cinco pétalos maculados de rojo intenso generaron que se la conociera también como flor de las llagas de Cristo o de las llagas de San Francisco. El jesuita José de Acosta la mencionaba brevemente sin dar demasiados detalles, concentrándose principalmente en las bondades culinarias de la flor, y gracias a su sabor la comparaba con el mastuerzo europeo. Quien dedicó mayor espacio a la descripción de esta flor fue el jesuita Bernabé Cobo en su *Historia del Nuevo Mundo* de 1650. Informaba que los indios del Perú la llamaban *ticsau*. Según Cobo esta “flor es vistosa, más de ningún olor; de color muy vivo entre amarillo y colorado; compónese de cinco hojitas en ruedo poco menores que las de la rosa, de las cuales las dos tienen por dentro unas rayas muy rojas que son más vivas y con más distinción cuanto más se llegan al pezón [...]”⁴⁹¹ Pero más allá de la minuciosa descripción botánica que hace el jesuita, agrega un elemento que refuerza el

⁴⁹⁰ Monardes, Nicolás, *Primera y segunda y tercera partes de la historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales que sirven en medicina: Tratado de la piedra Bezaar, y dela yerva Escuerçonera. Dialogo de las grandezas del hierro, y de sus virtudes medicinales. Tratado de la nieve, y del bever frio*. Sevilla: F. Diaz, 1580.: 84v.

⁴⁹¹ Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, Vol. I: 398.

simbolismo pasional de esta especie, en particular con las llagas de Cristo. Se trata del uso medicinal que hacían los andinos de ella. Cobo observó que “[...] el cocimiento [de la *mashua*] hecho con vino limpia y deseca las llagas.”⁴⁹² A lo estrictamente visual se le agregaba entonces las propiedades medicinales de la flor para vincularla con el mensaje cristológico. No sería por cierto la única vez que los religiosos coloniales se sirvieran de las propiedades medicinales de las plantas de Indias para encontrar lecturas simbólicas de contenido judeo-cristiano, y menos aún que estas lecturas o *exemplum* pasaran al discurso evangelizador. No debería sorprendernos que se las representara en la pintura virreinal, sabiendo, a su vez, que el uso de otras especies de hermenéutico simbolismo cristiano fue recurrente dentro de la plástica colonial. Por ejemplo, en el arte producido en Colombia, entre las infinidades de motivos fitomorfos reproducidos en diferentes medios artísticos, se solía representar en las pinturas murales y principalmente en los techos de las iglesias neogranadinas la planta llantén (*plantago lanceolata*).⁴⁹³ Dicha especie tenía propiedades curativas contra los males de la vista. La historiadora María del Rosario Leal del Castillo argumenta que los religiosos debieron utilizarla como recurso misionero articulando mensajes que tenían que ver con la ceguera y la posterior revelación espiritual.⁴⁹⁴

Entre las flores andinas que guardaban un fuerte lazo con los rituales religiosos prehispánicos, son las *cantutas* y flores de *ñucchu* que se hicieron presentes en numerosas pinturas coloniales. La relación de estas flores con los sectores de poder en el Incaio es bien conocida, en especial la *cantuta* que tomará el título de la “flor real del Inca”. Más allá de ello, estas

⁴⁹² *Ibidem*: 398.

⁴⁹³ Sebastián, Santiago, *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Bogotá: Corporación La Candelaria, 2006: 70.

⁴⁹⁴ María del Rosario Leal Castillo, “Importancia de la naturaleza y el arte en el proceso evangelizador”. En *Arte y naturaleza en la colonia*, Bogotá, Museo de Arte Colonial, 2001, 97-185: 145.

flores se vieron ligadas a la fertilidad agrícola. Además de estos elementos, Gauvin Bailey adjunta un aspecto simbólico menos conocido en torno a la *cantuta*, y es su función como “flor de la muerte”. Bailey recordó que “one of the Andean religious specialist interviewed in the 1940s by Fr. Jorge A. Lara recollected that cantuta blossoms (presumably dried) were added to the holy water during All Souls Day, ‘in the belief that we have that the souls of purgatory drink water from this sacred flower that takes the form of little bells or little cups.’”⁴⁹⁵ No conocemos un testimonio colonial que refiera a la utilización de la *cantuta* como elemento auxiliador del alma, lo que sí se observa en la actualidad es la utilización de los andinos en ritos funerarios, poniéndola en el umbral de la casa del difunto para proporcionarle el agua necesaria en el pasaje a la otra vida.⁴⁹⁶ En este sentido, es particularmente interesante un lienzo ejecutado a principios del siglo XVIII por el pintor collavino Leonardo Flores (1650-1710?) y que se encuentra actualmente conservado en el Museo Nacional de la Paz (fig. 4.33). Se trata de una representación de una de las cuatro estaciones, en este caso *Otoño*. Por lo tanto, debió formar parte de una serie de la cual conocemos sólo éste. No sólo por su rareza en cuanto al tema representado (no encontrando similar dentro de la pintura virreinal), llama la atención el lienzo de Flores, sino por ciertos elementos de la composición que son al menos enigmáticos. Para la representación de esta estación, se siguió la tradición iconográfica europea relacionada a la cosecha de las vides y la posterior producción vinícola. Es por esta razón que la iconografía europea utilizó en muchas ocasiones la imagen del dios Baco rendido al exceso de la bebida para figurar el otoño. Leonardo Flores, introdujo a la izquierda de la representación un personaje que da rienda suelta a estos placeres, con gesto que podría fácilmente interpretarse cercano a la glotonería relacionado directamente a la borrachera. Así

⁴⁹⁵ Bailey, Gauvin, *The Andean hybrid baroque*: 328.

⁴⁹⁶ Ugent, Donald, Ochoa, Carlos, *La etnobotánica del Perú: desde la prehistoria al presente*, Lima, Perú: Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación Tecnológica, CONCYTEC, 2006: 237.

lo representó Hieronymus Bosch en su célebre tabla de los siete pecados capitales y las Postrimerías realizado entre 1500 y 1525 (fig. 4.34). Es, sin embargo, en un grabado de Pieter van der Heyden (c.1530 – c.1584) siguiendo una composición de Pieter Bruegel el viejo (1526/30 – 1569) que la asociación entre embriaguez y gula quedaría plasmada explícitamente, con imágenes de varios personajes en gestos similares al lienzo de Flores, y una leyenda que rezaba: “Hay que evitar la embriaguez, los alimentos y las primicias” (fig. 4.35). En el lienzo virreinal no se trata de un campesino, ni tampoco de un ebrio Baco, sino más bien, Flores representó a un religioso, lo que pareciera ser una crítica del pintor a los sabidos y recurrentes excesos y abusos de parte de los curas coloniales. A este gesto mundano de la parte del religioso, el pintor collavino lo contrapuso con la representación de ramilletes de cantutas que como hemos dicho, acallaba la sed de las almas en el purgatorio; o en el pensamiento indígena, auxiliaba con bebida al difunto en el camino al otro mundo. Es decir la nobleza de un motivo se oponía a lo indigno del otro y agudizaba la crítica del exceso de quienes deberían estar preocupados en ayudar las almas y no en entregarse a los placeres mundanos.

Por otra parte, la asociación simbólica de la *cantuta* con la salvación de las almas, puede explicar que fuera una de las flores más representada en la pintura religiosa virreinal. No obstante, al igual de lo que sucede con el simbolismo andino en torno a las aves, en donde se conoce, por medio de datos etnohistóricos, arqueológicos y antropológicos, mucho sobre su funcionamiento religioso y ritual en tiempos prehispánicos y su continuación durante el periodo colonial, resulta dificultoso interpretar las representaciones de las *cantutas* y *ñucchus* dentro del contexto de la pintura religiosa virreinal. Tal vez, como supuso Thomas Cummins para el uso de otros signos de fuerte tradición semiótica prehispánica, como son por ejemplo

los *tocapus*,⁴⁹⁷ estas flores, de indudable poder evocativo, terminaron perdiendo gran parte de su carga simbólica para convertirse en representación identitaria, (algo similar a lo que Cummins llamará representación de la “andeanidad”). No por nada, en tiempos de consolidación de la nación moderna, la cantuta terminó convirtiéndose en la flor nacional. La fuerte carga cultural que poseen tanto *cantutas* como *ñucchus* transformaban las pinturas virreinales en objetos genuinos capaces de ser valorados como un producto de clara vinculación con las identidades colectivas locales.

En cuanto a la representación de animales andinos, ellos aparecieron de manera más esporádica. Si pumas, otorongos y monos adornaron repetitivamente las fachadas de las iglesias del tan mentado “barroco mestizo” (en especial de las iglesias del Altiplano),⁴⁹⁸ aparecieron en textiles, queros y diversos objetos de platería colonial, su utilización en la pintura religiosa es escasa. Esto no implica que no gozaran de una extensa carga, tanto simbólica como mítica, y que los miembros de la Iglesia colonial no se hayan apropiado de ella para la creación de discursos evangélicos o de carácter moral. Un caso bastante raro son las escenas que decoran parte de la celda del V.P. Francisco de Salamanca en el convento de la Merced del Cuzco, donde aparecieron algunos de estos animales. Mucho se ha discutido del autor e ideólogo de estas pinturas murales. La clave para su datación y atribución pasó por el estudio de uno de los componentes del programa iconográfico de la celda, una de las tantas representaciones virreinales del *Pia Desideria* de Hermann Hugo, obra de emblemas con ejercicios espirituales para ayudar al alma a transcurrir las tres vías y que fuera publicada por

⁴⁹⁷ Cummins, Thomas, “Representation in the Sixteenth Century and the Colonial Image of the Inca, en Boone, Elizabeth Hill, Mignolo, Walter, *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham: Duke University Press, 1994: 204.

⁴⁹⁸ Para un estudio de su simbología ver: Bailey, Gauvin, *The Andean hybrid baroque*: 321-327.

primera vez en 1624 en la oficina de Henrico Aertssen en Amberes.⁴⁹⁹ ⁵⁰⁰ Durante mucho tiempo se creyó que la obra había sido ejecutada por el padre Salamanca o en su defecto dirigida por el mercedario,⁵⁰¹ sin embargo en 1985 Santiago Sebastián aseguró que el friso con medallones que se dispone a lo largo de la celda y que representa el transitar del alma por las tres vías fue sacada directamente del libro de emblemas de Diego Suárez de Figueroa intitulado *Camino del Cielo, emblemata cristiana* publicado en Madrid en 1738, es decir un año más tarde de la muerte de Francisco de Salamanca.⁵⁰² A partir de ésto, la historiografía aceptó la idea que las pinturas murales se realizaron como homenaje póstumo al alma piadosa del mercedario que ocupaba aquella celda.⁵⁰³ En un estudio más reciente José Miguel Morales Folguera avanzó algunos posibles autores de esta serie, proponiendo que las pinturas del dormitorio están relacionadas al pintor Isidoro de Moncada (act. 2º tercio del s. XVIII), aunque esta atribución no resulta convincente, ya que se basa principalmente en la similitud compositiva, y no tanto estilísticas, de alguno de los temas de la celda con lienzos ejecutados

⁴⁹⁹ Entre 1624 y 1757 se publicaron 42 ediciones en latín del *Pia Desideria*. Praz, Mario, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1975: 376.

⁵⁰⁰ Quien estudió esta correspondencia por primera vez fue el historiador español Santiago Sebastián. *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza Forma, 1981: 303-304.

⁵⁰¹ Ver: Mesa, José de, Gisbert, Teresa, *Un pintor orureño en el Cuzco: Fray Francisco de Salamanca*, Oruro: Universidad Técnica de Oruro, Departamento de Extensión Cultural, 1961.

⁵⁰² Sebastián López, Santiago, Mesa Figueroa, José de y Gisbert de Mesa, José, *Arte Iberoamericano. Desde la colonización a la independencia*, vol. XXIX, Colección Summa Artis, Madrid, Espasa Calpe, 1985: 178-181; *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 1990: 240, 272-275.

⁵⁰³ Ver por ejemplo, Flores Ochoa, Jorge A., Elizabeth Kuon Arce, and Roberto Samanez Argumedo, *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993: 171. Recientemente, Hiroshige Okada volvió a mencionar la hipótesis de Sebastián, lo que demuestra que es aún tenida en cuenta por la historiografía, para asegurar que las pinturas se realizaron con fecha posterior al año 1738, es decir cuando se publicó el *Camino al Cielo*. Okada, Hiroshige, "Mural painting in the Viceroyalty of Peru", en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (eds), *Painting in Latin America. 1520-1820*, New Heaven and London: Yale University Press, 2014, 403-436: 420.

por Moncada en el Cuzco,⁵⁰⁴ algo que no debe sorprender ya que Moncada y el o los pintores de la celda utilizaron los mismos grabados, algo habitual en el virreinato. Desde lo formal, nada indica presumir un contacto entre la obra de Moncada y las pinturas de la celda. Asimismo, este historiador dio como fuente de los emblemas del amor divino la copia del *Pia Desideria* de Pedro de Salas (1638),⁵⁰⁵ probablemente teniendo en cuenta lo que sostienen Flores Ochoa *et al.* con respecto de que el *Affectos* de Pedro de Salas debió ser la edición del libro de Hermann que más circuló en el virreinato.⁵⁰⁶ De esta manera, Morales Folguera ignora la afirmación de Sebastián sobre la fuente utilizada, pero mantiene curiosamente la fecha posterior a 1738. A decir verdad, el autor de este conjunto no utilizó ni el *Camino* de Diego Suárez de Figueroa ni la versión española de Pedro de Salas, ya que existen demasiadas diferencias entre las pinturas y estos grabados. Seguramente se siguió alguna de dos ediciones francesas con textos en latín, una publicada en París en 1670 (Parisiis: apud Ioannem Henault, bibliopolam iuratum, via Iacobaea, ad insigne Angeli-Custodis)⁵⁰⁷ y la otra publicada en Lion en 1679 las cuales poseen una concordancia perfecta con la serie de la celda. Por lo tanto estas fuentes se imprimieron diez a veinte años antes de la llegada del mercedario al Cuzco. Si bien no tenemos documentos que prueben fehacientemente que el padre Salamanca encargó el programa de su celda, nada nos indica lo contrario y la hipótesis primera de Mesa y Gisbert debería ser reconsiderada como válida.

Si estas pinturas murales se ejecutaron durante la estadía del mercedario en el convento cuzqueño, lo que creemos, ya que se trata de un programa a la vez humanista y, sobre todo,

⁵⁰⁴ Morales Folguera, José Miguel, “La celda del Padre Salamanca en el Convento de la Merced de Cuzco. Guía conceptual de la vida religiosa mercedaria en el altiplano peruano del setecientos.”, *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 1, 2009, 79-97: 82-83.

⁵⁰⁵ *Ibidem*: 90.

⁵⁰⁶ Flores Ochoa *et al.*, *Pintura mural*: 169.

⁵⁰⁷ PESSCA 2981A/2981B-3018A/3018B.

destinado al ejercicio contemplativo monástico, el Padre Salamanca debió estar muy inclinado al pensamiento místico que insistía sobre la importancia de la naturaleza para alcanzar la *via unitiva*. De esta manera, las paredes de la celda se llenaron con gran profusión de motivos vegetales en las jambas y arcos, fruteros abundantes y pájaros coloridos, de forma que estos motivos fueran capaces de despertar la piedad contemplativa del ejercitante espiritual. Volviendo al asunto que nos ocupa aquí, también debió interesar al mercedario la indagación sobre los misterios divinos que se escondían detrás de los especímenes de la naturaleza andina, aunque a diferencia del jesuita Ruiz de Montoya, Salamanca no dejó testimonios escritos sobre dichas indagaciones, pero sí visuales en las pinturas murales de su celda.

En el dormitorio y tras un arco que reza *Rex pacificus magnificatus est, cujus vultum desiderat universa terra*,⁵⁰⁸ encontramos escenas que representaban distintos episodios de la infancia de Cristo. Estas se desarrollaron en un marco de bellos paisajes que mezclaban la naturaleza salvaje y domesticada por medio de espacios urbanos y parajes agrícolas. El episodio de la *Adoración de los Magos* (fig. 4.36) es probablemente el menos interesante en lo que respecta al paisaje, ya que el artista copió los fondos urbanos del grabado que le sirvió como modelo, una estampa de Hieronymus Wierix para el *Evangelicae Historiae Imagines* del jesuita Jerónimo Nadal (1507-1580) (fig. 4.37), en tanto que para la composición de la escena se tomó mayores libertades, hasta invertir la posición de los personajes. A pesar de ello, el contacto con el espacio andino se concretiza a través de la representación de dos pájaros, sobre los vestigios arquitectónicos, un loro y un jilguero cordillerano (fig. 4.38), aludiendo tal vez a los principios de dualidad andina, ya que una especie podría estar asociada a la selva y la otra (el jilguero) a la sierra. Más interesante es el paisaje rural representado en la escena de los pastores (fig. 4.39, ya que en él se incluyó algunos motivos que guardan estrecha relación con

⁵⁰⁸ *El Rey pacífico fue glorificado, cuyo rostro quiere ver toda la tierra (I^{ra} Ant. vísperas de navidad).*

el universo natural andino. Se percibe entonces la representación de dos animales. Al fondo, en medio del valle el pintor incluyó la reproducción de un zorro, y en los planos más cercanos, sobre un sendero, se observa la representación de un puma.

Más que realizar una observación “naturalista”, siempre con ojos piadosos, de estos animales, Salamanca parece haberse inspirado en creencias míticas que los indígenas elaboraron en torno a ellos. No se trataba de reivindicar o aceptar con complicidad estas creencias, sino más bien se buscó reactualizar conocimientos de acuerdo a preceptos y valores aceptados en el seno de la Iglesia. El hecho de que muchas estructuras míticas andinas pudieran encajar dentro de un sistema de pensamiento cristiano, respondía a la idea largamente difundida por la Iglesia colonial de que las similitudes entre mito y dogma se debían a que el demonio había producido burdas imitaciones para acercarse a la sabiduría de Dios, valiéndole el rótulo de simio del Creador.⁵⁰⁹ El recuerdo del demonio como simio de Dios aparecía en la entrada misma de la celda del padre, sobre los muros de la escalera, en donde la representación de un mono, al servicio del demonio, se oponía directamente a la representación de un perro, signo de fidelidad y sobre todo, en tanto que pastor, al servicio de Dios (fig. 4.40).⁵¹⁰

⁵⁰⁹ Ver: Estenssoro, Juan Carlos, “El simio de Dios: los indígenas y la iglesia frente a la evangelización del Perú, siglos XVI-XVII”, *Bulletin de l'Institut Francais d'Études Andines*, 30, 3, 2001; *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los Indios del Perú al catolicismo*, Lima, IFEA, 2003: 139-239.

⁵¹⁰ Cabe señalar que esta lógica dicotómica entre el bien y el mal, se manifiesta en diferentes sectores del programa decorativo de la celda. La entrada misma del recinto presenta una imagen de los *Dos caminos*, con su angosta y difícil pasarela que nos conduce hacia la Jerusalén Celeste que se contrapone al camino de la vida licenciosa que nos deposita inevitablemente en las puertas del infierno. Aunque no sea una copia exacta, se utilizó el mismo modelo que, años antes (c. 1618), siguiera Luis de Riaño en la decoración de San Pedro de Andahuaylillas, una composición de Hieronymus Wierix o, para ser exactos, alguna de sus copias francesas (fig. 7.14). Aunque, a diferencia de Riaño, el pintor de la celda malinterpretó alguno de los elementos de la estampa, como por ejemplo las cuerdas con las que los tres votos (en las ventanas de la ciudad amurallada) debían esclarecer los sentidos del alma agraciada, se desvían hacia uno de los condenados, lo que significa, por supuesto, un sin sentido.

El simbolismo y los mitos andinos ligados al zorro y al puma son muy numerosos.⁵¹¹ Pero debido al contexto en el que se representan aquí, tendríamos que privilegiar aquellos que se encuentran relacionados al universo rural. El zorro, flagelo para los animales domésticos y las actividades ganaderas, fue, según relatos míticos andinos, condenado al repudio eterno por la comunidad. Poseía también vinculaciones con la agricultura. Además de mitos que lo relacionan directamente con el origen de los vegetales y frutos,⁵¹² en muchas comunidades andinas se recogió la creencia de buenos y malos augurios en los aullidos y en el excremento del zorro en tiempo de sembrado y cosecha.⁵¹³ En el *manuscrito de Huarochiri*, texto quechua recogido probablemente por Francisco de Ávila hacia las primeras décadas del siglo XVII, se narra la maldición que lanzó la divinidad *Cuniraya Huiracocha* al zorro. Mientras perseguía a la joven *Cahuillaca*, quien había huido hacia el mar, cruzó varios animales en su camino, entre ellos el puma y el zorro, a quienes preguntó por el paradero de la muchacha. Disgustado por la información que le proveyó el zorro, lo maldijo diciéndole: “aunque camines a distancia, los hombres, llenos de odio, te tratarán de zorro malvado y desgraciado; cuando te maten, te

⁵¹¹ Según Van Kessel, “[e]n el mundo andino, el zorro –al igual que otros animales silvestres como el quirquincho, el puma, el guanaco y el suri– son considerados ‘animales del Diablo’, mientras la llama, la alpaca, el cordero y otros animales domésticos son llamados ‘animales de Dios’” Por supuesto que esta observación de Van Kessel es recogida de comunidades andinas actuales y se advierte ya la contaminación con la evangelización colonial. “El tramposo engañado: el zorro en la cosmovisión andina”, *Revista de ciencias sociales*, 3, 1993, 37-51:37.

⁵¹² Nos referimos particularmente a la leyenda del zorro que asistirá al banquete celestial de los cóndores. La velada terminaría con la caída del zorro a la tierra produciendo el desmembramiento del animal. Los excrementos del zorro esparcidos por el suelo darían origen a diversas plantas y vegetales. Ver: Urton, Gary, “Animal Metaphors and the Life Cycle in an Andean Community”, en Urton, Gary (Ed), *Animal, myths and metaphors in South America*, Salt Lake City: University of Utah Press, 1985, 251-254:262; Itier, César, “El zorro del Cielo: un mito sobre el origen de las plantas cultivadas y los intercambios con el mundo sobrenatural”, *Bulletin de l’Institut français d’études andines*, 26, 3, 1997: 307-346. Itier, César, *El hijo del oso. La literatura oral quechua de la región del Cuzco*, Lima: IEP, IFEA, 2007.

⁵¹³ Van Kessel, *op. cit.*: 38.

botarán a ti y tu piel como cosa sin valor”⁵¹⁴ Pese a ciertos valores positivos del zorro para la agricultura, se retiene mayoritariamente su carácter pernicioso.

En lo que respecta al puma, además de poseer un simbolismo real asociado a la figura de los altos dignatarios incaicos,⁵¹⁵ también significaba un peligro para la seguridad de los rebaños.⁵¹⁶ Sin embargo, a diferencia del zorro, el puma ataca el rebaño de los “culpables”. En otro pasaje del manuscrito de Huarochiri, *Cuniraya*, satisfecho con la información que le proveerá el puma en su búsqueda *Cahuillaca*, lo premiará con el eterno reconocimiento de los hombres: “y las llamas, sobre todo las llamas del hombre culpable, te las comerás tú; y si alguien te mata, primero te hará bailar en una gran fiesta, poniéndote sobre la cabeza y, después, todos los años te sacará y, sacrificándote una llama, te hará bailar.”⁵¹⁷ En un contexto cristiano, la conducta del puma, devorando el rebaño de los culpables, se traduce por supuesto en castigo divino.

Como sucede en el resto del programa iconográfico de la celda, se utilizó estos dos animales para crear la dicotomía entre el bien y el mal a través de metáforas cristianas de orden agrícola relacionadas con relatos míticos andinos. Esta pintura nos muestra como se incluyó la naturaleza andina, con sus patrones de conducta, a las categorías cristianas y morales con las que se percibía el teatro natural, es decir el libro de la naturaleza.

Desde un punto de vista cuantitativo, los animales que aparecieron con mayor recurrencia en la pintura virreinal fueron las vizcachas, ya lo habíamos observado en algunas de las pinturas de las serie de Anacoretas de la Recoleta del Cuzco (fig. 4.5, 4.10). Estos pequeños animalitos

⁵¹⁴ Anónimo, *Ritos y tradiciones de Huarochiri*. Edición a cargo de Gerald Taylor, Lima: IFEA y IEP, 2008: 29.

⁵¹⁵ Zuidema, Tom, “Lion in the city. Royal Symbols of transition in Cuzco”, en Urton, Gary (Ed), *Animal, myths and metaphors in South America*”, Salt Lake City: University of Utah Press, 1985: 192.

⁵¹⁶ *Ibidem*: 193.

⁵¹⁷ *Ritos y tradiciones*: 27. Sobre la danza con las pieles de puma sobre las cabezas que hace referencia el manuscrito de Huarochiri ver: Zuidema, *op. cit.*: 186-187.

se hicieron presentes en múltiples ocasiones, ya sea en la pintura mural (entrelazados con motivos vegetales) (fig. 4.41, 4.42) como en la pintura religiosa de caballete. En las creencias míticas andinas, las vizcachas cumplían el rol de mensajeros o “mulas” de los Apus (montañas sagradas).⁵¹⁸ El carácter de mensajeros fue asimilado por la Iglesia para acercarlos, al igual que las aves, a los ángeles. Si su aparición en la pintura virreinal es repetitiva, el silencio de los cronistas sobre este tema es abrumador. Garcilaso menciona principalmente su utilización en la factura de textiles,⁵¹⁹ en tanto que José de Acosta se concentra en la similitud de la vizcacha con las liebres y conejos, así como su inclusión dentro de la dieta alimenticia de los andinos.⁵²⁰ Por su parte Bernabé Cobo nos entrega la descripción más completa de este animal, mencionando sus características anatómicas, empleo en la dieta y textiles y agrega algunas propiedades medicinales, como por ejemplo, el mal contra la sordera.⁵²¹ Pero en ningún caso los cronistas se ocupan sobre su carácter simbólico. Hilando muy fino en la descripción de Cobo podríamos relacionar su uso medicinal contra la sordera con cuestiones místicas relacionadas al rol de mensajeros de las divinidades. Es, sin embargo, en las representaciones visuales que este simbolismo se hace presente de manera explícita. Al carecer de testimonios coloniales que puedan esclarecernos a propósito del uso misionero que le dio la Iglesia colonial a estos animalitos, debemos acudir a la pintura virreinal para entender

⁵¹⁸ Flores-Ochoa, Jorge A, Kuon Arce, Elizabeth, Samanez Argumedo, Roberto, *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993: 190-191; Macera, Pablo, Berrocal Evanán, Carmelón, *Flora y fauna de Sarhua: pintura y palabra*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999. Sarhua.; 25, 48. Esteras Martín, Cristina, “Casket” (ficha 67), en Tapestry;

⁵¹⁹ Vega, Garcilaso de la, *Primera parte de los Comentarios reales*, Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1609: 216.

⁵²⁰ Acosta, Josef de, *Historia natural y moral de las Indias*. Ed. Fermín del Pino, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008: 141.

⁵²¹ Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, Tomo II, Ed. Marcos Jiménez de la Espada, Sevilla: Imp. De E. Rasco, 1981: 308-309.

el rol que desempeñaron en un contexto religioso.⁵²² En el lienzo de *San Ignacio de Loyola escribiendo los Ejercicios en Manresa* de la iglesia de Juli que hemos comentado anteriormente (fig. 3.13, 4.43), la asociación de las vizcachas con los seres angélicos no parece dejar dudas. Mientras que en la parte superior de la composición aparecen dos ángeles en un rompimiento en gloria para inspirar al Santo jesuita la escritura de los *Ejercicios espirituales*, en una posición diametralmente opuesta, el pintor representó dos vizcachas que parecieran referirse visualmente como una suerte de espejo con los seres angélicos. Cumpliendo ambos la misma función de mensajeros entre lo divino y la humanidad, en este caso asumida por San Ignacio, los andinos pudieron interpretar este gesto de acuerdo a su concepción dualista del espacio, como un sistema de complementarios. La comunicación entre el mundo de arriba (*hanaqpacha*) y el mundo terrenal (*kaypacha*) se nutría a través de seres con funciones similares. Es tal vez mediante este sistema de complementariedad andina que podría explicarse que las aves y las vizcachas hayan compartido tantas veces el espacio pictórico, ya que desde sus características místicas y míticas aseguraban el contacto entre *hananqpacha* y *kaypacha*. En uno de los motivos de las pinturas murales de la iglesia de Oropesa en Quispicanchis, realizadas hacia principios del siglo XVII, se observa, entre follajería y elementos grotescos, una vizcacha en confrontación directa con un ave que extiende su cuello para picotear el lomo del animal. (fig. 4.42) ¿Debemos entender que aves y vizcachas marcaban para la Iglesia la confrontación entre ángeles del Cielo y sus semejantes caídos? Difícil despejar esta duda, aunque otras representaciones no parecen establecer dicha

⁵²² Cabe señalar que para los autores Flores, Kuon y Samanez que “[l]as vizcachas no tienen mayor significado viéndolas como elementos pictóricos incluidos en la iconografía de la evangelización”. Y luego concluyen que “[l]a explicación lógica conduce a considerarlas como parte del medio ambiente local, integradas a los temas de pintura sacra o completando las escenas, como añadidos de simple valor decorativo”. *op. cit.*: 191. Por supuesto que no estamos de acuerdo con estos autores en pretender que estos motivos no son más que un añadido decorativo.

oposición. Este es el caso de las pinturas que decoran el techo de la iglesia de Huaro en Quispicanchis, el ejemplo que consolida más claramente la unión entre ángel y vizcacha. La decoración de Huaro posee diferentes etapas de ejecución, siendo las más antiguas del siglo XVI⁵²³ (artesonado del presbiterio) y terminando por las pinturas murales de Tadeo de Escalante que concluyó en 1802. En lo que refiere a las pinturas de la techadumbre de la iglesia, estas fueron realizadas durante el siglo XVIII. La decoración del techo se presenta como un verdadero conglomerado de signos y símbolos de tradición cristiana, no faltando los querubines, corazones flemáticos, signos cristológicos, como el cordero y el pelícano eucarístico, y los motivos que aluden a las letanías lauretanas (fig. 4.44a). También exhibe todo tipo de motivos relacionados con la naturaleza: astros, canastos de frutas, flores (rosas y azucenas asociadas a los signos de las letanías) (fig. 4.44b) y diversos animales (fig. 4.44c). Nos concentraremos en estos últimos motivos, en particular aquellos que retoman especies de la fauna autóctona. Decíamos que el simbolismo de la vizcacha como mensajero divino resultaba particularmente evidente en estas pinturas. Y esto se debe a que cada uno de los animales representados aquí se complementa con pinturas religiosas, tales como episodios de la vida de la Virgen como con pinturas icónicas de personajes del panteón cristiano. Ello permite entender mejor el significado emblemático de los animales correspondientes a cada una de las escenas. Algunos de estos significados son más claros que otros, como por ejemplo la aparición del elefante con la escena de los *Desposorios de la Virgen* aludiendo a la virtud de la castidad (fig. 4.44b).⁵²⁴ También a las escenas de la vida de la virgen se le adjuntaron

⁵²³ Macera, Pablo, *La pintura mural andina siglos XVI-XIX*, Lima, Perú: Editorial Milla Batres, 1993: 71.

⁵²⁴ Gisbert, Teresa, "Iconografía mitológica y masónica a fines del virreinato e inicios de la República", en Mujica Pinilla, Ramón (coord.), *Visión y símbolos. Del Virreinato criollo a la República Peruana*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2006, 161-201: 187. Anteriormente al trabajo citado, los esposos Mesa y Gisbert aseguraron que los animales pintados en los faldones del techo de Huaro no cumplían

representaciones de aves, algunas de ellas de muy fácil relación simbólica, como es el caso de la tórtola representada debajo de la escena de la *Presentación en el Templo*. La exquisita tabla de materias ilustrada que antecede la traducción al español de la Historia natural de Cayo Plinio, realizada por Jerónimo de la Huerta (libros, edición 1624), que a su vez se inspiraba de las ilustraciones de Conrad Gesner, pareciera estar detrás de las representaciones, un tanto inocentes y “humanizadas”, de los animales de los faldones de Huaro.

Entre estos animales, encontramos algunos que habitaban el territorio andino, como la vizcacha, el oposum y el otorongo (fig. 4.44c). Mientras que el oposum estaba relacionado al arcángel Rafael, posiblemente en alusión a la caridad, condición que se desprendía en este animal gracias a algunos emblemistas europeos que vieron en él un símbolo del cuidado materno,⁵²⁵ la vizcacha se la representó, como no podía ser de otra manera, debajo del mensajero de Dios, el arcángel Gabriel.

4.2 La evocación de la naturaleza peruana en la pintura virreinal. ¿Reflejo del Paraíso?

otra función que de representar las virtudes, y aquí simboliza al elefante con la templanza. También, consideraron que no existía una lectura conjunta entre la representación de animales y las escenas de la vida de la Virgen. Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*: 251. Probablemente, el libro de Fray Andrés Ferrer de Valdecebra, *Gobierno general, moral y político de los animales* haya servido de fuente para la atribución de las diferentes virtudes a los animales del “viejo mundo” representados en Huaro, como el elefante, el toro y el ciervo. Sin embargo, no podemos perder de vista que la mayoría de los animales representados debajo de las escenas de la vida de la Virgen son aves: paloma, águila, ave fénix, pavo real. Para el simbolismo de las aves destacamos la obra de Francisco Marcuello, *De la historia natural y moral de las aves* (1617), donde enumera diversas tradiciones cristológicas y marianas religadas a las aves.

⁵²⁵ El oposum fue, de los animales de Indias, uno de los más utilizados en los libros de emblemas, recogido por ejemplo por Joachim Camerarius, Giovanni Ferro, o Marco Corregiano. Debido al cuidado particular que demostraba el oposum con sus crías se lo tomó como una alegoría del amor y el cuidado materno. García Arranz, Julio, “Fauna americana en los emblemas europeos de los siglos XVI y XVII”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 6, 11, 1993, 468-478: 470.

Ante la falta de documentación particular, tal vez no lograremos nunca comprender completamente las causas y motivaciones que llevaron a los pintores andinos a incluir dentro de los paisajes religiosos elementos evocativos a la naturaleza peruana. Sin las pretensiones de aportar respuestas definitivas, proponemos en las próximas páginas continuar las reflexiones avanzadas por el discurso crítico para aportar nuevas líneas de debate.

En determinado momento los esposos Mesa y Gisbert propusieron que la aparición de una naturaleza local en la pintura virreinal, para estos autores de origen tropical, se podía interpretar desde la idea de la añoranza de indios y mestizos de las punas y frías regiones serranas hacia una naturaleza amena y gentil.

Si buscáramos una interpretación adecuada para esta forma de ver la naturaleza –argumentaban los historiadores– quizás se pueda aventurar, a manera de hipótesis, que el alma india y mestiza de los pintores andinos trataba de buscar en la naturaleza ideal que rodeaba sus escenas religiosas un escape hacia formas naturales ensoñadas e intuitas como evasión de un mundo que era hostil a sus gustos, intereses y forma original de vida.⁵²⁶

Por supuesto que el concepto de alma de los pintores andinos a la que hacen referencia Mesa y Gistert en este caso, no debe ser entendido en términos espirituales, sino más bien en términos histórico-culturales. Desde este sentido, los historiadores mencionados suponen que el fenómeno de la transformación del paisaje en la pintura virreinal es de naturaleza étnica, es decir un fenómeno recreado a partir de las sensibilidades de un grupo étnico determinado, en este caso indios y mestizos. Por otra parte, la idea de añoranza que plantean, tiene su motivación en una suerte de inconformismo de los andinos hacia “un mundo que era hostil a

⁵²⁶ Mesa y Gisbert, *La pintura cuzqueña*: 290.

sus gustos, intereses y forma original de vida”. De ser cierta dicha aseveración, no podemos dejar de preguntarnos si dicho inconformismo es político, es decir hacia la administración colonial, o existencialista en relación al espacio natural austero en el que vivían parte de las comunidades de la sierra y el altiplano. En un trabajo posterior Teresa Gisbert pareciera volcarse hacia esto último. Ya lo hemos mencionado durante el primer capítulo, por lo tanto no volveremos a repetirnos. Solamente recordamos que Gisbert volvía sobre la cuestión de la añoranza en relación al análisis de las pinturas murales de florestas, pájaros y árboles frutales que decoran muchas de las iglesias del altiplano donde la naturaleza sería en efecto hostil a la vista de muchos hombres.⁵²⁷ Sin embargo, debemos advertir que dicha hipótesis conlleva los indudables riesgos que suponen el ejercicio de intentar recrear la psiquis andina colonial, y como si esto fuera poco laborioso, adjuntándole la nostalgia histórica que genera la portación de “un alma india y mestiza”.

La hipótesis que se impondrá con mayor recurrencia en el discurso crítico del arte virreinal andino fue en torno al conocido *topos* del *locus paradisi*⁵²⁸ suponiendo que el colorido tropicalismo que se despliega en la pintura virreinal andina tejía lazos con la idea de la localización del Paraíso en el Perú. El tópico del Paraíso americano se elucubró desde los inicios mismos del descubrimiento con las primeras descripciones de Cristóbal Colón sobre la naturaleza ensoñada del Caribe, alimentando así la nostalgia de Occidente hacia el Paraíso perdido.⁵²⁹ Colón hizo del Nuevo Mundo el Paraíso de las aves y de la abundancia. La belleza

⁵²⁷ Gisbert, *El Paraíso*: 151-152.

⁵²⁸ Para la cuestión del *locus paradisi* en el Nuevo Mundo ver: Holanda, Sérgio Buarque, *Visión del Paraíso: Motivos edénicos en el descubrimiento y colonización del Brasil*, Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1987;

⁵²⁹ Véase: Gisbert, Teresa, “La imagen del Paraíso en la pintura cuzqueña”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVIII, 1992: 115-140; León Pinelo y la imagen del Paraíso en los Andes, Sucre: Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, 1996; *El Paraíso de los Pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz: Plural, 2008.

natural que encontró en tierras caribeñas le permitió suponer que no estaría lejos el Edén perdido. Detrás de él se alinearon otros autores que proporcionaron descripciones del Nuevo Mundo con certezas semejantes. Por ejemplo, apenas unos años más tarde de la llegada de genovés. Américo Vespucci aseguraba, en su carta de 1502, que:

Esta tierra es muy amena y llena de infinitos árboles verdes y muy grandes y nunca pierden la hoja, y todos tienen olor suavísimo y aromático, y producen infinitísimas frutas, y muchas de ellas buenas al gusto y salutíferas al cuerpo. Los campos producen mucha hierba, flores y raíces muy suaves y buenas que alguna vez me maravillaba del suave olor de las hierbas y flores, y del sabor de estas frutas y raíces, tanto que entre mí pensaba estar cerca del paraíso terrenal"⁵³⁰

La “eterna primavera” que muchos autores acordaron al Nuevo Mundo, sirvió para desarrollar el tópico del Paraíso perdido y su localización en América. Fue justamente en los templos amenos de América que Juan de Solorzano Pereira (1575-1655) pareciera ver un signo de la influencia del Paraíso en América. Comenzando por las consideraciones de Cristóbal Colón sobre la ubicación del Edén, Solorzano dirá: “Y en comprobación de esta templança, y ameneidad, se puede considerar que Don Christoval Colon [...] vino casi a pensar, que en ellas podía aver estado el Paraiso terrenal, que muchos dizen estuvo plantado debaxo de la Equinocial”, y luego añade “que en casi todo este Nuevo Orbe siempre están verdes los prados, y los arboles, y nunca les faltan hojas, sino à muy pocos.”⁵³¹ Asimismo, la descripción de Solorzano alterna entre observación natural y los fenómenos y maravillas que se producen en América. Estos fenómenos no pueden ser entendidos de otro modo que a causa de la

⁵³⁰ Vespucci, Amerigo, *Cartas de viaje*, Luciano Formisano (Ed.), Madrid: Alianza Editorial, 1986: 75-76.

⁵³¹ Solórzano Pereira, Juan de, *Politica indiana*. En Amberes: Henrico y Cornelio Verdussen, 1703: Lib. I, Cap. IV, 7.

abundancia y riqueza que tiene este nuevo orbe influenciado por su cercanía edénica. Por ejemplo dirá de las vicuñas andinas que engendraban en sus buches las muy estimadas y costosas piedras de bezoar y seguirá a José de Acosta con la descripción del árbol maravilloso de los Andes que daba frutas todo el año, la primera mitad del año daba frutas en la parte del árbol que mira al ponente, y la otra mitad, en la parte que miraba al oriente.⁵³²

No hay dudas que el *topos* del *locus paradisi* fue fuertemente difundido en el Nuevo Mundo, tanto por autores ibéricos como por autores criollos. Son estos últimos los que se servirían de las entusiastas hipótesis de los cronistas tempranos, para crear discursos apologéticos de los beneficios y bondades de la naturaleza americana, pero se distanciaban de los primeros viajeros al entender que, si la naturaleza de estos lados del orbe superaba en diversidad, fertilidad y clima a cualquier otro lugar del mundo, era inapropiado afirmar que el Edén se encontraba en América. Estos autores concordaban con el Padre Acosta en que “sería temeridad afirmar eso [que el Paraíso estaba en el Perú] por cosa cierta”.⁵³³ Por ejemplo el Padre Calancha sostenía:

Pues ya avemos dicho las noblezas del cielo, ayres, aguas i tierra del Peru, sus abundancias de aves, flores, frutas, de comidas, carnes, trigos, mais, aceyte, vinos, miel, açucar, salinas, riquezas de oro i plata, metales de yerro, cobre, plomo, azogue i açufres i sin que nadie lo contradiga, no a menester este Reyno para el adorno, regalo i descanso de la vida umana, a otro ninguno [...] ⁵³⁴

Don Cristoval Colon tuvo por cierto, que en esta tierra estava el Paraiso, como lo alega Gomara, i el Padre Martin del Rio, i el que mas lo procura publicar es Antonio de Errera Coronista del Rey, i no era muy fuera de camino, porque el Paraiso lo situan debajo de la zona torrida santo Tomas, san Buenaventura, i

⁵³² *Ibidem*: Lib. I, Cap. IV, 7 y 9.

⁵³³ Acosta, José de, *Historia Natural y Moral de las Indias*, edición Crítica Fermín del Pino, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 2008, L. II, Cap. XIV: 57.

⁵³⁴ Calancha, *Coronica*: 66.

otros muchos con Durando i Nicolao de Lira, i aunque situarlo en el Peru es temeridad, por lo menos se colige quanto lo procuraron alabar aquellos Autores, pues con menos que azerlo Paraiso no se contentaron.⁵³⁵

Estas mismas ideas aparecían en el texto de otro criollo, esta vez el franciscano Diego de Córdova y Salinas. En su *Crónica* de 1651 argumentaba que:

La multitud de tantos ríos y fuentes de aguas cristalinas, que corren por arenas de oro y piedras preciosas, hizo imaginar a muchos que en esta cuarta parte del mundo nuevo estaba el Paraiso Terrenal, mayormente viendo la templanza y suavidad de los aires, la frescura, verdor y lindeza de las arboledas, la corriente y dulzura de las aguas, la variedad delas aves, y librea de sus plumas y el armonía de sus voces, la disposición graciosa y alegre de las tierras, que parte de ellas, si no es el Paraíso, goza a lo menos de sus propiedades [...]⁵³⁶

Y luego copiando textualmente a Calancha, Córdova y Salinas concluirá: “Y aunque situarlo en el Perú es temeridad, por lo menos se colige cuánto lo procuraron alabar aquellos autores, pues con menos que hacerlo Paraíso no se contentaron.”⁵³⁷

A pesar de la moderación que mostraron distintos cronistas coloniales en situar el Paraíso en América, es indudable que el tema del Edén sirvió en innumerables oportunidades como forma de adjetivación de una naturaleza pletórica. Más allá del recelo de estos autores, Teresa Gisbert creyó encontrar en la obra “*El Paraíso en el Nuevo Mundo*” del jurista converso Antonio de León Pinelo, quien ocupara al final de su vida el puesto de Cronista de Indias, y que fuera escrita entre 1645 y 1650, los fundamentos literarios que permiten relacionar los “edenes” de la pintura virreinal peruana a la idea de que el Paraíso perdido se encontraba en el

⁵³⁵ *Ibidem*: 67

⁵³⁶ Córdova y Salinas, Diego de, *Crónica franciscana de las provincias del Perú*, Washington: Academy of American Franciscan History, 1957: 23.

⁵³⁷ *Idem*.

Perú.⁵³⁸ En consecuencia, la interpretación de los paisajes exuberantes y coloridos de la pintura virreinal como evocativos y apologéticos del Paraíso peruano, llegaría de la mano de la historiadora Teresa Gisbert. En su obra, Pinelo pretendió, luego de un proceso de gran erudición, encontrar el lugar específico donde se hallaba el Edén perdido, es decir en la selva amazónica del oriente peruano, en la confluencia de los ríos: Río de la Plata, Amazonas, Orinoco y el Magdalena que para el cronista eran los cuatro ríos del Génesis que nacían de la Fuente del Edén (Phison, Gehon, Eufrates y Tigris).

Para Gisbert el libro de León Pinelo confirma el fuerte vínculo que existiría entre los “paraísos” de la pintura virreinal andina con las zonas tropicales del Antisuyo conformado por la selva oriental. Esta hipótesis de Gisbert tuvo una fuerte acogida historiográfica. Por ejemplo, Rafael López Guzmán entendía que el

Perú es un lugar identificable con el Paraíso, más concretamente la zona este correspondiente a la selva, donde nace el Sol, y que se identifica con el Antisuyo [...] Esta concreción del Edén figura en la literatura del quinientos europeo refiriéndose al continente americano, pero en textos precisos como el de León Pinelo, *El Paraíso en el Nuevo Mundo*, escrito a mediados del siglo XVII, se concreta en el virreinato de Nueva Castilla. La idea de un espacio florido, de jardín placentero con animales pacíficos, dominado el conjunto de variables posibilidades cromáticas, se convierte en realidad concreta en la pintura cuzqueña. [...] De esta forma si las composiciones e iconografías deben mucho a los grabados e importaciones del Viejo Mundo; en cambio, a través de la flora y la fauna comienzan a introducirse los ingredientes de lo autóctono y a la vez lejano, al no referirse a la naturaleza inmediata de las altiplanicies y la puna, sino a los paisajes cálidos de la ceja amazónica de donde provienen productos exóticos tanto para los españoles recién llegados como para el núcleo cultural inca”⁵³⁹

⁵³⁸ Gisbert, *El Paraíso*: 155-161.

⁵³⁹ López Guzmán, Rafael, “Los caminos del arte”, en *Perú, indígena y virreinal*, Madrid: SEACEX, 2004, 42-48: 44.

Asimismo, Mujica Pinilla, discutiendo sobre una pintura cuzqueña anónima del siglo XVIII (colección privada) (fig. 4.45) en la que el autor interpreta como la representación del jardín eucarístico, construido en cuadrícula conteniendo diferentes escenas de la pasión de Cristo, afirmaba que “estas nociones del Paraíso terrenal americano –defendidas por Antonio León Pinedo [sic] (m. 1660) en el *Paraíso en el Nuevo Mundo* (1650)– explican la presencia de papagayos en ciertas representaciones barrocas cusqueñas del Edén perdido, figurado como un jardín eucarístico en forma de laberinto en cuyo centro está Cristo sobre la cruz: el árbol de la vida.”⁵⁴⁰

En las páginas que siguen, nos permitimos seguir de cerca el estudio de Teresa Gisbert, por tratarse de un trabajo pionero sobre este tema, y por ser prácticamente la única historiadora que avanzó decidida y sustancialmente sobre esta problemática, llegando a conclusiones que, como hemos visto, fueron aceptadas mayormente por la historiografía del arte virreinal.

El primer problema que se plantea es el alcance real que pudo haber tenido el libro de Pinelo teniendo en cuenta que el *Paraíso en el Nuevo Mundo* no se publicaría hasta el siglo XX.⁵⁴¹ Consciente de este problema, Gisbert argumentaba que si bien el libro de Pinelo no se imprimió en su tiempo, sus ideas debieron necesariamente circular entre la sociedad virreinal,⁵⁴² o, también, revelando las incertitudes que se presentan a la hora de definir esta

⁵⁴⁰ Mujica Pinilla, Ramón, “El arte y los sermones”, en Ramón Mujica Pinilla *et al*, *Barroco peruano*, vol. 1, Lima: Banco de Crédito, 2002, 219–314: 222.

⁵⁴¹ El único manuscrito que se conocía del libro de Antonio Leon Pinelo, *El Paraíso en el Nuevo Mundo*, le fue obsequiado al escritor ilustrado peruano José Eusebio Llano Zapata por el obispo Charcas Cayetano Marcellano de Agramont quien lo hospedó durante la estadía del ilustrado peruano en Buenos Aires. Peralta, Víctor, “Las redes personales en Perú y España de dos ilustrados católicos. Pablo de Olavide y José Eusebio Llano Zapata”, *Revista Complutense de Historia de América*, 34, 2008, 107-128: 114.

⁵⁴² Gisbert, *op. cit.*: 174.

obra como constructor cultural o como constructo cultural, Gisbert sostiene que *El Paraíso en el Nuevo Mundo* de Pinelo recoge, a su vez, las ideas de su tiempo.

Si bien los argumentos que enumera Teresa Gisbert parecen convincentes, existen algunos elementos que, al menos, desconciertan, como por ejemplo la ausencia en la mayor parte de las pinturas virreinales, supuestas evocaciones al Paraíso del Anti, de elementos distintivos de la selva peruana, como por ejemplo los monos, el otorongo y el amaru, o, contrariamente, la presencia sucesiva de motivos de la flora y la fauna endémicos de los valles y la sierra, como flores de *kantu*, *ñucchu*, pájaros fruteros de valles interandinos y vizcachas.

Una de las ausencias más desconcertantes, por la importancia que toma en la argumentativa de León Pinelo es la flor de la pasión y el árbol de la granadilla. Entre las hipótesis que manejaba León Pinelo para demostrar que el Paraíso perdido se encontraba en el Perú, más precisamente en el piedemonte oriental, fue creer que el árbol del conocimiento del Edén debió haber sido la *Passiflora edulis*, árbol de la pasión, conocido su fruto como la granadilla por su fuerte parecido a la granada. Gracias a su flor, la *Passiflora incarnata*, esta flor contó con una gran popularidad entre diversos tratadistas que hicieron de ella un ejemplo paradigmático de los fenómenos que se encontraban en el Nuevo Mundo. En los diferentes componentes de la flor (tallo, pétalos, corola, pistilo, estambres, etc) se reconocían una alusión divina a los instrumentos de la pasión de Cristo. Nicolás Monardes (1575) fue tal vez el primero en mencionar las cualidades de esta flor prodigiosa, y luego le siguieron otros tratadistas europeos como el teólogo alemán Jakob Gretser (1610) o el botanista italiano Pietro Castelli (1625).⁵⁴³ El jesuita Juan Eusebio Nieremberg, quien se mostró particularmente interesado en aspectos ligados a la historia natural peregrina, realizaba una reseña muy escueta en su *De la*

⁵⁴³ Cañizares-Esguerra, Jorge, *Católicos y puritanos en la colonización de América*. Madrid: Fundación Jorge Juan, 2008: 202-203. Gisbert, *op. cit.*: 162.

diferencia entre lo temporal y eterno.⁵⁴⁴ A pesar de la relativa poca importancia que demostró el jesuita,⁵⁴⁵ fue él quien colaboró a la difusión de la imagen mística de la *Passiflora* con un grabado que mostraba la metamorfización de la planta en los instrumentos de la Pasión, incluido en su célebre *Historia Naturae maxime pellegrinae* (1635) (fig. 4.46). Comprendemos que ante la avalladora cantidad de referencias literarias a la granadilla y la fascinación que despertaba su misterio, Pinelo haya considerado el árbol como aquel que se encontraba en el Paraíso. Resulta, sin embargo raro que, si la pintura virreinal peruana estuvo de una u otra manera influenciada por las ideas de Pinelo, la flor de la granadilla no fuera utilizada por los pintores coloniales en sus composiciones. Es necesario esforzarse mucho para encontrar pinturas virreinales que entre los paisajes de abundante vegetación y colorido apareciera la tan mentada flor.⁵⁴⁶ Ya en 1638 Antonio de la Calancha lamentaba la poca estima que tenía la flor de la pasión entre sus compatriotas al argumentar que:

⁵⁴⁴ Nieremberg dirá: “y assi en la flor de la Granadilla nos gravò las señales de los clavos, de la columna, y corona de espinas. En partiendo el fruto del arbol Musa, se vè luego una Cruz gravada, o una imagen de Christo crucificado.” Nieremberg, Juan Eusebio, *De la diferencia entre lo temporal, y eterno. Crisol de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerias humanas, y principales misterios diuinos*, En Barcelona: Empreña administrada por Sebastian de Cormellas, 1643. 430.

⁵⁴⁵ Cañizares-Esguerra: *op. cit.*: 202.

⁵⁴⁶ Gisbert sostiene que en “las artes virreinales no hemos encontrado nada que relacione directamente a la granadilla con el Paraíso [...]”, con lo cual no hace más que reconocer que las ideas de Pinelo no se reflejan necesariamente de manera directa en la pintura. Y más adelante añade: “pero sí esta planta se representa tanto en arquitectura como en pintura [...]”. Gisbert, *op. cit.*: 164. A esto último deberíamos decir que, más allá de los ejemplos propuestos por la historiadora, es decir una pintura de un Cristo crucificado entre las ciudades de Lima y Cuzco aparejado de dos árboles de granadilla, y un bajo relieve tallado en piedra en el prebisterio de la iglesia de la Santa Cruz en Juli, la flor de la pasión no fue un motivo que se represente con asiduidad en las artes virreinales peruanas. Más recientemente, Camila Mardones Bravo creyó ver la representación de una *Passiflora* como motivo central en una pintura de una *Virgen de la Merced con santos de la orden* (Museo de la Merced, Santiago) que se basa en la iconografía mariana de la virgen naciendo de entre una rosa. Sin embargo, queda aclarar que esta interpretación transita en el terreno de las especulaciones, a diferencia de los ejemplos entregados por Gisbert. Mardones Bravo, Camila, “Pasiflora mística. Análisis iconológico de una pintura barroca de la Virgen de la Merced”, *Aisthesis*, 52, 2012: 261-282.

Una flor que aca tenemos vale mas que todas las del mundo, i aca no la estimamos como debiéramos, que es la flor de la granadilla, donde puso el cielo todos los instrumentos de la pasión de Cristo [...] es de tamaño de dos reales, i junto a los tres clavos tiene cinco ilos, i en los remates cinco obalos prolongados a la forma de cinco llagas, tiene tres coronas, la una rodea a la esponja, i esta es la lança con raizes moradas, la segunda rodea la otra, i es amarilla, con botoncillos mas rubios, i la tercera es en forma de ramales de açotes i baras [...] ⁵⁴⁷

Como buen agustino, Calancha creía en el poder de la naturaleza como reveladora de misterios y entendía que con la *Passiflora incarnata* los religiosos peruanos estaban dejando pasar una ocasión inmejorable para aplicar los misterios que revelaba el Creador en sus criaturas en pos de la evangelización de los indígenas.

El vínculo que se establece entonces entre los paisajes de las pinturas andinas y la selva peruana, es la representación de exuberante flora y abundancia de aves coloridas. Como afirmaba Gisbert: “[e]llos [en este caso los comanditarios: doctrineros y curacas] ⁵⁴⁸ y algunos pintores serían los responsables de esa representación del cielo como un vergel poblado de pájaros, imagen cristianizada del Antisuyo, tierra de verdor, de abundantes fuentes y de pájaros parlantes.” ⁵⁴⁹ Para esta autora, el punto de comparación para establecer dicho vínculo es múltiple. Por un lado es estrictamente geoambiental, lo que se establece por la oposición entre lo árido de la sierra con lo frondoso y colorido de la selva. En segundo lugar, es iconográfico, ya que la historiadora considera que los paisajes de la pintura virreinal andina

⁵⁴⁷ Calancha, Antonio de la, *Coronica moralizada del orden de San Augustin en el Peru: con sucesos egenplares en esta monarquía*, Barcelona: Pedro Lacavalleria, 1639: 57.

⁵⁴⁸ Gisbert considera que el número creciente de comanditarios indígenas que se observa durante el siglo XVIII, pudo influir en el resultado final de las composiciones virreinales, y que estos comanditarios que sugerían los temas a los pintores pudieron a su vez sugerir los cambios en los grabados. *Op. cit.*: 154.

⁵⁴⁹ *Idem.*

comparten la iconografía que decoran las paredes de muchos queros coloniales, suponiendo que la flora y fauna del Anti estuviese presente en la pintura de queros. Según Gisbert: “Esta floresta del Antisuyo, que es el fondo reiterativo de innumerables kerus tiene en común con la pintura religiosa virreinal su paisaje poblado de aves y árboles [...]”⁵⁵⁰ Y, finalmente, las creencias de las comunidades indígenas sobre el aspecto que tendría el más allá de jardín florido. Sobre esto último, repetimos que la idea del más allá como jardín florido no es necesariamente una concepción propia de la cosmovisión andina, sino más bien el resultado de los discursos misioneros y místicos como hemos estado estudiando. No es en este sentido sorprendente que el relato recogido por Escalante y Valderrama en el pueblo de Tuti (Arequipa), y comentado por Gisbert, describa el *hanacpachaq* (mundo de arriba) como un lugar “donde hay flores, pero [...] no las flores de este mundo, [...] son flores de otra clase”.⁵⁵¹ Esto nos recuerda la dualidad de la naturaleza (materialidad y esencia) que se desprende del pensamiento místico, lo que conlleva a imaginar el espacio divino con una naturaleza desprovista de lo terrenal y de lo conocido.

Sobre la suposición de la autora de que las florestas y pájaros de las pinturas imitan los motivos pintados en las paredes de estos objetos, en cuanto evocación del Anti, estamos ante una verdad a medias. Gisbert toma uno de los tantos tipos visuales que se encuentran en los queros (pero que por supuesto no es exclusivo), aquellos que representaban el episodio de la conquista de los Incas del Antisuyo. No hay dudas que en este tema en particular, la naturaleza fue evocativa del Anti. Al respecto, en un estudio reciente sobre representación de pájaros en los vasos ceremoniales incas, José Luis Martínez *et al.* reconocieron la existencia de “frases

⁵⁵⁰ *Ibidem*, 151.

⁵⁵¹ *Ibidem*: 152.

visuales” que, en el caso de la representación de este episodio, funcionarían como demarcadores territoriales. Según estos autores:

[a]parecen también en lo que podríamos llamar “frases visuales”, ciertas articulaciones de signos visuales que, unidos en una determinada secuencia o conjunto, parecieran significar de manera económica un determinado espacio, como la selva por ejemplo. Un ave tropical (loro o guacamayo) posada en la copa o las ramas de un árbol frondoso o al lado de una palmera, generalmente acompañada de un mono, es con frecuencia una “frase visual” que permitía enunciar al Antisuyu como espacio.⁵⁵²

Sin embargo, estos mismos autores advierten que la representación de pájaros y flora en los queros no se reduce a los especímenes de la selva peruana, y no siempre podemos interpretarlos como indicadores espaciales.⁵⁵³ Entre los motivos fitomorfos encontramos flores serranas, como *kantuta*, *chinchircuma*, *ñucchu*, *amancay*, *chiwanway*, *maywa* y *fucsia*,⁵⁵⁴ flores que ocuparon un rol determinado en el calendario ritual del incario.⁵⁵⁵ Al igual que las flores, las aves representadas en las paredes de los queros no eran exclusivamente provenientes de las regiones cálidas, sino de diferentes regiones peruanas. “Entre estas múltiples representaciones se pueden encontrar cóndores y gallinazos, *corequenques* o *allqamaris*, loros o *caques*, perdices o *yutus*, halcones o *wamanis* y muchas más que no [se han] podido identificar [...]”.⁵⁵⁶ Es claro que en lo que respecta a la representación de la

⁵⁵² Martínez C, José Luis, Díaz, Carla, Tocornal, Constanza, Arévalo, Verónica, “Comparando las crónicas y los textos visuales andinos: elementos para un análisis”, *Chungara: Revista de Antropología Chilena*, 46, 1, 2014: 91-114: 96.

⁵⁵³ *Ibidem*: 97.

⁵⁵⁴ Mulvany, Eleonora. “Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado”, *Chungara: Revista de Antropología Chilena*, 36, 2, 2004, 407–419: 411.

⁵⁵⁵ *Ibidem*: 413-417.

⁵⁵⁶ Martínez *et al.*, *op. cit.*: 97.

naturaleza, la iconografía de los queros es sumamente rica y variada, así como su aplicación simbólica fue extensa.

A nuestro entender los contactos entre queros y pintura de caballete existieron, en particular en lo que respecta a la marcada tendencia hacia la representación de motivos de la flora y fauna peruana. Incluso, de dar lugar a las suposiciones de Elizabeth Koun Arce, muchos pintores andinos pudieron haber trabajado en los dos soportes.⁵⁵⁷ Al fin al cabo, el desarrollo de los queros figurados y la normalización en el uso de paisajes animados de elementos locales se produce bajo el mismo tiempo histórico, hacia finales del siglo XVII, un periodo de mayores libertades y licencias artísticas.⁵⁵⁸ Sin embargo, creemos que el contacto debe ser entendido en términos de tradiciones artísticas y no tanto de prestaciones iconográficas.

Cabe señalar que, si León Pinelo glorificaba el Anti acordándole la presencia del Edén dentro de su territorio, la realidad nos indica que esta región fue centro de apreciaciones dispares, discursos maniqueos que oscilaban entre valoraciones positivas y otras muchas negativas.⁵⁵⁹ Como advierte Fernando Santos “[I]a selva, para la mentalidad andina, presenta todas las características de un mundo salvaje y caótico. Y ello se debe a que las condiciones ecológicas de la amazonía representan la antítesis del orden natural andino: lo bajo se opone a lo alto, el monte cerrado a las punas abiertas, lo caliente a lo frío, los ríos profundos y anchos a los

⁵⁵⁷ Kuon Arce, Elizabeth, “Los queros en el marco del barroco andino”, en *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional*, La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia/Union Latina, 2003, 211-220: 218.

⁵⁵⁸ Flores Ochoa, Jorge A., Elizabeth Kuon Arce, Roberto Samanez Argumedo, *Qeros, arte inka en vasos ceremoniales*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 1998: 87.

⁵⁵⁹ Desde muy temprano Cieza de León informaba que los indios del Anti vivían como bestias. Incluso, insitados por el demonio, copulaban con las monas, quienes luego daban a luz monstruosas criaturas “que tenían las cabezas y miembros deshonestos como hombres y las manos y pies como monas; son, según dicen, de pequeños cuerpos y de talle monstruoso, y vellosos. En fin, parecerán (si es verdad que los hay) al demonio, su padre.” Cieza de León, Pedro, *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*, Ed. Crítica Franklin Pease, Caracas, Editorial Ayacucho, Cap. XCV.

torrentes estrechos de aguas claras, lo húmedo a lo seco, y lo oscuro a lo luminoso”.⁵⁶⁰ Y más adelante nos recuerda que Garcilaso de la Vega, describiendo la conquista incaica de los *Chiriguano*, sostiene “que la tierra era malísima, de montañas bravas, ciénagas, lagos y pantanos, y muy poca de ella de provecho para siembra y cultivos.”⁵⁶¹ No sólo el Antisuyo le fue esquivo a las conquistas incaicas y a la tarea evangelizadora de la Iglesia colonial, sino también que su clima, en extremo caliente y húmedo, poseía muy poco de los temples amenos que bañaron el Paraíso. Incluso, estas condiciones climáticas extremas motivaron que se imaginara la región como habitada por el demonio.

Por ejemplo, el jesuita Diego de Eguiluz en la relación sobre las misiones de la Compañía en la provincia de Moxos (1696) describía las habitaciones de los indios de la siguiente manera: “los ardientes, y ordinarios calores de aquel clima, acompañados de innumerables mosquitos, sobre el calor de las calenturas, hacían a la casa un pequeño infierno, y parecía de veras casa del demonio, pues en la verdad lo avia sido, porque en ella le brindavan su bebida [...]”⁵⁶² Ante estas posiciones resulta dificultoso entender como el Anti pudo alcanzar una imagen tan positiva hasta transformarse en espacio de perfección anhelado por los hombres.

Por el contrario, la idea del *locus amoenus* se materializaba muchas veces en el imaginario colonial a través de las descripciones de los valles interandinos y costeros, de cálido temple, tapizados de flores y de abundante fruta. Fue, asimismo, componente constante y tipificado en

⁵⁶⁰ Santos, Fernando, *Ethnohistoria de la alta amazonía: siglo XV-XVIII*, Quito: ABYA-YALA, 1992: 260.

⁵⁶¹ *Ibidem*: 260.

⁵⁶² Eguiluz, Diego de, *Relacion de la mission apostolica de los Moxos en la provincia del Peru, de la Compañia de Jesvs*, s/l, 1696: 7.

las descripciones de los criollos que buscaban alabar sus pequeños núcleos ciudadanos, lo que Lavallé llamó “la patria chica”.⁵⁶³ En este sentido Lavallé afirma que

[...] en los criollos ya no se trata de describir para mostrar, de analizar para comprender, ni sencillamente de mirar para saber. Su postura es ante todo una recreación imaginaria y literaria del espacio y de la naturaleza. Además [...] tal recreación encuentra su coherencia en un movimiento demostrativo cuyas preocupaciones y motivaciones rebasan, con mucho, la exclusiva esfera de la geografía. Más que en las cosas descritas, lo esencial estaba entonces en la manera, en el tono; de ahí que recurran a ilustres precedentes literarios pues se trataba de ser eficientes, de dar crédito a la belleza y excelencia de la tierra americana, a la dignidad de sus habitantes.⁵⁶⁴

Las descripciones de los valles que llegaron desde el Perú incluso hicieron eco en las plumas europeas del siglo XVII. Esto se trasluce en la ampliación y traducción al español que realizó el protomédico de la corona española Jerónimo de la Huerta de la *Historia natural* de Cayo Plinio (1624).⁵⁶⁵ En la parte concerniente al Perú, de la Huerta enumeraba las bondades de los

⁵⁶³ Sobre este punto Lavallé sostiene que: “la *patria chica* [détermine l’exaltation] d’une ville et ses environs immédiats: Lima, le plus souvent, Santiago du Chili, Cuzco, voire Santa Fe de Bogota. Le patriotisme qu’ils exprimaient, contribuait à nourrir et à construire, était dont un localisme exacerbé, sans doute nombriliste dans le cas de la capitale vice-royale [...]”. Lavallé, Bernard, “La *patria criolla* entre localisme exacerbé et solidarité continentale dans la vice-royauté de Lima au XVII^e ‘siècle’”, *e-Spania* [Online], 14 décembre 2012, <http://e-spania.revues.org/21931>. Como muestra de ello Lavallé adjunta que los criollos realizaron incluso grandes esfuerzos para vanagloriar regiones que presentaban realidades climáticas y ambientales desfavorables. *Ibidem*: s/p.

⁵⁶⁴ Lavallé, Bernard, “Espacio y reivindicación criolla”, en Lavallé, Bernard, *Las promesas ambiguas: ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 1993, 105-127: 118.

⁵⁶⁵ Incluso, las informaciones que recogía de la Huerta sobre el Nuevo Mundo, sin, por supuesto haberlo visitado, serían a su vez leídas por los habitantes del virreinato, ya que, como sabemos por los inventarios de los comerciantes librerías en el Perú, las traducciones de Plinio al español circularon por estos lados del orbe. En los *Protocolos de Francisco Davalos* de 1606 figura la llegada al Perú de las primeras *Traducciones* de Jerónimo de la Huerta, esta vez lo concerniente a la *Historia de los animales* realizadas en 1602. Ver: Leonard, Irving A, *Books of the Brave Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*. Berkeley: University of California Press, 1992: 398.

climas de los valles peruanos de las diferentes regiones. Por ejemplo, dirá de Lima: “[...] su ayre es templado [...] El valle desta ciudad es mayor y mas abundante de todos los llanos, tan lleno de frutales, tan copioso de miesses, y tan fertil de todas las cosas que la tierra produce, que parece paraíso. Adelante se descubre el puerto de Guaura copioso de sal, luego el de Casma rico de arboles y frescuras [...]”⁵⁶⁶. De Loja: “Corren por su tierra muchos riachuelos, que la hacen fértil y amena; asi esta toda como un jardín vestida de yervas y flores, y con mucho maíz, y otras semillas, y muchos naranjos y limos, y otros diferentes arboles y frutales.”⁵⁶⁷ De Arequipa: “la amena y deleitosa tierra de Arequipa, la cual esta situada al pie de un bolcan goza de saludable ayre, de templança fresca, y florido, y alegre suelo”⁵⁶⁸. De los valles del Cuzco: “es su tierra llena de amenos y ricos valles, como es Andaguaylas, Iauijaguana, Bilcas, y Yucay [...] produze allí bien los frutos de España. En el Cuzco se comen ubas frescas todo el año [...]”⁵⁶⁹ Tampoco dejó indiferente a de la Huerta el muy conocido y maravilloso caso de la higuera de Mala, ciudad que se situaba a 15 leguas de Lima. “[U]n lugar llamado Mala”, dirá de la Huerta, “es famoso con razon, por una cosa admirable que se ve en el: y es una higuera, en que la parte que mira al Sur da maduro y sazonado su fruto al tiempo que es estio en la montaña; y la otra parte que mira al mar, haze lo mismo quando lo es en el llano.”⁵⁷⁰

Las descripciones elogiosas sobre diferentes asentamientos del Perú, exaltando el valor natural de la “Patria chica”, se sucedían en gran número. Las regiones que gozaron de los mayores

⁵⁶⁶ Plinio, Cayo, *Historia natural de Cayo Plinio Segundo traducida por el licenciado Geronimo de Huerta, medico y familiar del santo oficio de la Inquisicion. Y ampliada por el mismo, con escolios y anotaciones, en que aclara lo escuro y dudoso, y añade lo no sabido hasta estos tiempos ... [-Tomo segundo]*, Madrid. Luis sanchez, impresor del Rey, 1624: 242.

⁵⁶⁷ *Ibidem*: 244.

⁵⁶⁸ *Ibidem*: 242.

⁵⁶⁹ *Ibidem*: 244.

⁵⁷⁰ *Ibidem*: 242.

elogios fueron los valles de Cuzco, Lima y la siempre florida Arequipa. En el sermón con ocasión a la *Convocatoria a la Mission, que se haze en el templo de San Pablo* (1716), José de Aguilar comparaba a Lima con la tierra prometida de Jericó, aventajando incluso la ciudad virreinal a la localidad cisjordana. Aguilar se preguntaba entonces “Eres, ò Lima, mejor que Jericò?”, y luego, a ensayo de respuesta, se convencía diciendo:

[...] deliciosa mas que ella, pues quanto pudo adelantar el deseo en benigno temple, sin ardores, ni yelos, en fecundos campos de flores, y frutos, Primavera continua, en ayres suaves, Zefiros successivos, en nubes blandas, que sin concebir rayos, solo rocían y no mojan. Rios de plata, y oro, como leche, y miel en Palestina, corren por tus calles, y plaças.⁵⁷¹

En cuanto a la hermosura y fertilidad de los valles del Cuzco, Diego Córdova y Salinas (1651) realizaba una curiosa comparación con la mejor pintura de paisajes, como era la pintura flamenca, y con las pletóricas descripciones literarias de Virgilio. “Los países que pinta Flandes y las florestas que retrata Virgilio, no son tan deleitosos como los valles [del Cuzco]. Las arboledas son bellísimas, los frutales varios y regalados, los ríos y arroyos de sabrosa pesca. Los ganados cubren los campos y los de cerda se dan casi de balde.”⁵⁷² La “realidad” de la naturaleza cuzqueña excedía a todo intento de ideal artificioso. Pero no deja de ser sugestivo que Córdova y Salinas utilizara justamente la comparación con el paisaje flamenco, teniendo en cuenta que fueron éstos que se ofrecieron como espacio receptor en donde los pintores virreinales incorporaron elementos de su naturaleza circundante.

También, fue muy celebrada la ciudad de Arequipa, y tanto que el propio Cervantes llamaría a esta región de la “eterna primavera”. El jesuita Rodrigo Cabredo, a principios del siglo XVII y

⁵⁷¹ Aguilar, José de, *Sermones varios de mission*, Madrid: Por la viuda de M. Blanco, 1716: 5.

⁵⁷² Córdova y Salinas, Diego de, *Crónica franciscana*: 978.

poco tiempo después de la erupción del volcán Huaynaputina, lamentaba la destrucción de este Paraíso que antes de que se produzca la catástrofe supo ser

entre todas las deste Reino la de mayor regalo, recreación y salud, ayudada para esto con el temple de la tierra, ni frío ni de mucho calor, el cielo más claro y limpio que se ve en todo este Reino, gozándose de día con muy hermosos zelages y las noches con hermosura de estrellas tan resplandecientes, que levantaban el corazón más caído [...] Era esta ciudad muy vistosa en sus plaças y calles [...] cubiertos los campos de mil colores de flores, rodeada la ciudad de huertas con mucha frutas de Castilla y de la tierra [...] ⁵⁷³

Sorprendente resulta el argumento de Juan Meléndez para explicar los temibles y desvadores terremotos y erupciones de volcanes que sufría esta ciudad de “[c]ielo apasible, ayre saludable, y suavidad de su temple [...]”⁵⁷⁴, y que la llevó a su momentánea ruina en el año 1600. Según el dominico, estas inclemencias naturales servían para recordar a los habitantes su condición humana, algo que podían fácilmente olvidar, ya que, habitando este Paraíso natural, solían sentirse ellos mismos como dioses del Edén. “Porque siendo aquella tierra”, dirá Meléndez, “como un remedo del Parayso terrestre, no se les antojasse alguna vez, el querer ser como dioses [...]”⁵⁷⁵ Promediando dicha centuria, el Padre Ventura Travada y Cordova en su obra que lleva el sugestivo título de *El suelo de Arequipa convertido en Cielo*,

⁵⁷³ Annu: “El P. Rodrigo de Cabredo, Prov. al P. Claudio Aquaviva. Lima 30 de Abril 1601”, *Monumenta peruana VII (1600-1602)*, Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu, 1981: 404.

⁵⁷⁴ Meléndez, Juan, *Tesoros Verdaderos de las Yndias en la Historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú de el Orden de Predicadores*, Tomo III, Roma: Tinassio, 1682: 123.

⁵⁷⁵ *Ibidem*: 123.

afirmaba sin rodeos que “[...] bien merec[e] Arequipa el epíteto de Paraíso y del mejor temple del Perú que le dan forasteras plumas”.⁵⁷⁶

Si nos basamos en estas descripciones, podríamos creer que los *loci amoeni* de la pintura virreinal eran espejos de los paradisiacos valles, esto apoyado por la innumerable cantidad de pájaros endémicos de estas zonas y aves acuáticas de los lagos interandinos que aparecían en las pinturas. Entre los que se encontraban pájaros fruteros como tangaras y jilgueros cordilleranos, y acuáticos como *huallatas* y *pariwanas*.

A través de pinturas representando la historia de la Nuestra Señora de Cayma, el Paraíso arequipeño parece encontrar un lugar para su manifestación visual. A diferencia de escenas religiosas con temas bíblicos y hagiográficos, en algunas de las pinturas que representan la devoción regional de la virgen de Cayma (mencionada en documentación de 1571 como Nuestra Señora de la Candelaria de Lari Lari),⁵⁷⁷ se representó una historia que transcurría en un espacio en principio conocido, como fue el pueblo de Cayma, ubicado a pocas leguas de la ciudad de Arequipa. Dos de estas pinturas, una realizada en 1780 por el pintor Jacinto Carbajal (act. fines del s. XVIII) y que se encuentra conservada en la iglesia de Cayma⁵⁷⁸ (fig. 4.47) y

⁵⁷⁶ Travada y Córdova, Ventura, *El suelo de Arequipa convertido en Cielo*, Manuel de Odriozola, *Documentos Literarios del Perú*, Lima: Establecimiento de tipografía y encuadernación de A. Alfaro, 1863: 65.

⁵⁷⁷ Lari Lari era el nombre con que los indios Collaguas, quienes habitaban la región, llamaban antiguamente a Cayma. Vargas Ugarte, Rubén, *Historia del culto de María en Ibero-América: y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, Buenos Aires: Editorial Huarpes, 1947: 566.

⁵⁷⁸ Este lienzo forma parte de una serie de 13 pinturas sobre los milagros de la Virgen de Cayma que en 1780 el párroco Juan Domingo Zamácola y Jáuregui encargó a Jacinto Carbajal. Málaga Núñez Zeballos, Alejandro, “La Virgen Candelaria en el obispado de Arequipa: origen y milagros” en Decoster, Jean-Jacque (ed.), *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, Lima: CBC, IFEA, 2002, 347-358: 349; Gisbert, Teresa, “Del Cuzco a Potosí. La religiosidad en el sur andino”, en Mujica Pinilla et al., *El barroco peruano*, Vol. 2, Lima: Banco de crédito del Perú, 2003, 61-97: 70; Stratton-Pruitt, Suzanne, “Our Lady of Cayma”, en Stratton-Pruitt, Suzanne, *The Virgin, Saints and Angels. South American Painting 1600-1825 from the Thoma Collection*, Milán: Skira: 152.; Schenone, Héctor, *Santa María: iconografía del Arte Colonial*, Buenos Aires: Ed. de la Universidad Católica Argentina, 2008: 324. Los lienzos encargados a Carbajal debieron remplazar una serie de pinturas existentes que se encontraban en mal estado, leyendas que allí

otra proveniente de la colección privada de Gérard y Catherine Priet, probablemente también ejecutada en el siglo XVIII (fig. 4.48) o más recientemente, hacen referencia a la historia de la fundación de la ermita de Cayma, que alcanzará el grado de parroquia en el último tercio del siglo XVII.⁵⁷⁹ Según cuenta la historia, hacia 1545 un grupo de españoles e indios transportaba mercaderías hacia la ciudad del Cuzco, llevando entre ellas tres imágenes, probablemente obsequiadas por Carlos V: un *Señor de los temblores*, una *Nuestra Señora la Linda* y una *Virgen de la Candelaria*. Luego de un alto junto al río Chili, el grupo se dispuso a proseguir el camino. Fue entonces que se hizo imposible mover la caja que contenía la imagen de la Virgen de la Candelaria. Cuando los indios se aprestaron a cargarla la caja se abrió revelando la imagen que pronunció la voz quechua *cayman* (aquí no más) lo que se interpretó como un signo de que la Virgen no quería dejar aquellos parajes.⁵⁸⁰ Lo cierto es que tanto Jacinto Carbajal o el pintor desconocido del lienzo de la colección Priet, debieron indudablemente conocer el paisaje arequipeño, o para ser más justos, del distrito de Cayma. Si bien, en ambos casos aparece representada la rivera del río Chili y la iglesia de Cayma, recientemente restaurada por Zamácola luego del terremoto e incendio de 1764,⁵⁸¹ elementos que funcionan como marcadores geográficos, la vista general pintada por estos artífices no parece ser el resultado de una aguda observación de la realidad paisajística de la región, sino más bien de una construcción ideal, como *locus amoenus* de alegre colorido y vegetación

aparecen como: “copiado del original” así lo sugiere. Stratton-Pruitt, *op. cit.*: 152. Schenone advierte que todavía existen en la iglesia algunos de los lienzos que se pintaron en 1726 y 1735. Schenone, *op. cit.*: 324.

⁵⁷⁹ Vargas Ugarte, *op. cit.*: 566.

⁵⁸⁰ Málaga Núñez Zeballos, Alejandro, “La Virgen Candelaria en el obispado de Arequipa: origen y milagros” en Decoster, Jean-Jacque (ed.), *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, Lima: CBC, IFEA, 2002, 347-358: 349; *La Virgen de Arequipa: historia de la milagrosa Virgen de Chapi*, Arequipa: Universidad Católica de Santa María, 2011: 35-36; Schenone, Héctor, *Santa María*. 324.

⁵⁸¹ Stratton-Pruitt, *op. cit.*: 152. Aunque las obras no concluirían hasta 1802. Vargas Ugarte, *op. cit.*: 569.

fundada desde el sentimiento orgulloso de sus pobladores hacia su tierra. Si bien, estos paisajes fueron tratados con la exuberancia natural que se desprende de las pletóricas descripciones de Arequipa, lo cierto es que no difieren demasiado de los modelos normativos y mecanismos visuales que caracterizaron la pintura cuzqueña del dieciocho. Es por lo tanto dificultoso pensarlos como marcas territoriales capaces de vincularlos con espacios específicos. Lo que sí pareciera incuestionable es que esta forma de pensar el paisaje estaba ligada, de una u otra manera, a una idea de territorialidad peruana.

A pesar de que Diego de León Pinelo (hermano de Antonio) en su relación sobre las celebraciones que se hicieron en Lima por la beatificación de Santa Rosa en 1668, encargada por el Virrey el Conde de Lemos, al describir el monumento efímero de la Santa limeña, adornado de flores, pájaros y árboles frutales, entendió que ello era una “copia de los prados”,⁵⁸² los *loci amoeni* de la pintura colonial no debieron ser tampoco una reproducción de los valles peruanos, aunque en la mentalidad criolla estas representaciones podían estimular un orgulloso sentimiento hacia su tierra.

En cuanto a la reproducción de especímenes naturales, siempre y cuando puedan ser identificables y no caigan en representaciones estereotipadas, tendencia que se observa en la pintura del siglo XVIII, muchos lienzos virreinales demuestran una convivencia entre especies de las tierras altas y aquellas asociadas a las tierras bajas (principalmente guacamayas, ya que otras como monos y otorongos no aparecen a menudo).

A pesar de que los pintores de queros introdujeron ciertas escenas en espacios acordes a la historia desarrollada, como fue el caso de la conquista del Antisuyo, no son menos, como hemos señalado, las ocasiones que especímenes naturales provenientes de diferentes regiones aparecieran representados en un mismo espacio pictórico. Del mismo modo, las pinturas

⁵⁸² En: Mujica Pinilla, Ramón, *Rosa limensis*: 106.

coloniales nos muestran en general una aglomeración similar. Flores de kantú, ñucchu, amancaes y vizcachas comparten el mismo espacio con algunas aves multicolores de valles y otras de las zonas tropicales.

Así lo demuestran claramente las dos pinturas del siglo XVIII conservadas en el Museo San Miguel de la Ranchería de la ciudad de Oruro, y que seguramente formaron parte de un mismo conjunto decorativo, tal vez de una pieza mobiliaria de alguna iglesia. Los paisajes, de apariencia tropical, que acogían a Santo Domingo y a San Francisco, mortificando su cuerpo con diversos instrumentos y cilicios, se poblaban de especies endémicas de diferentes regiones andinas (fig. 4.49, 4.50). Así, un suelo tapizado de kantutas, ñucchus y fuschias recibía palmeras con pájaros coloridos y vizcachas, las cuales parecieran participar del juego de enseñanzas morales de la naturaleza (obsérvese un Martín pescador, *Megaceryle torquata*, con un sapo en su pico, símbolo reconocido del pecado), similar al que había desarrollado Holguín en los *Evangelistas* del Museo Nacional de La Paz.

En un estudio sobre la platería virreinal, Cristina Estera Martín también notaba que, principalmente a partir del siglo XVIII, era común encontrar en diferentes piezas de plata coloniales una yuxtaposición entre motivos naturales provenientes de las regiones serranas con otros característicos de la selva o el Anti. Sin embargo, lejos de interpretar este encuentro como un deseo de representar el espacio desde nociones de unidad territorial, es decir como partes de un mismo sistema orgánico, Estera vuelve a las ideas de nostalgia y anhelo a los mundos ensoñados del Trópico. Esta historiadora sostiene que

[t]he curious juxtaposition of jungle birds, monkeys, and tropical fruit with motifs of the Altiplano [en particular vizcachas] suggests that they are not coincidental or merely appreciations of the autochthonous, but rather that the inhabitants of arid and cold Andean plateau (the Collasuyu of the Inca Empire) dreamed of the

warm, fruitful lands of the east (the Antisuyu) and identified the easier life of this región with Paradise. They thus re-created that felicitous world through oneiric compositions of verdant trees laden with fruit and branches filled with birds.⁵⁸³

Es evidente que Estera se concentra principalmente en los motivos tropicales, a los cuales le concede una mayor apreciación de parte de los artistas andinos. Es decir, siguiendo la lógica de esta autora, y de lo que se transformó en una suerte de topos repetido en la historiografía, los motivos de las zonas cálidas gozaron de mayor “prestigio” que aquellos del Altiplano. Creemos que plantear este tema a partir de oposición entre el trópico y la sierra sería introducir en la mentalidad andina relaciones maniqueas más acordes a pensamientos occidentales.⁵⁸⁴

No hay dudas que en la producción visual virreinal, tanto en pintura, en platería o en las fachadas de las iglesias del barroco andino, las representaciones de motivos naturales que aluden a las realidades geográficas de la selva y la sierra compartieron a menudo el mismo espacio, y esto debe ser pauta suficiente para entender que la inclusión de la naturaleza local dentro de las escenas religiosas de la pintura virreinal no conducen necesariamente a la evocación del Paraíso oriental peruano, y menos aún hacia una sobrevaloración de la selva como espacio anhelado y espejo del Paraíso celeste.

⁵⁸³ Esteras Martín, Cristina, “Acculturation and Innovation in Peruvian Viceregal Silverwork”, en Phipps, Elena, Johanna Hecht, Cristina Esteras Martín, y Luisa Elena Alcalá, *The colonial Andes: tapestries and silverwork, 1530-1830*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2004, 58-71: 68.

⁵⁸⁴ Probablemente la relación que se crea entre los habitantes de la sierra y los de la selva o el piedemonte, y por consiguiente sus espacios geográficos, es mucho más compleja que esta imagen sesgada. Renard-Casevitz, Saignes y Taylor resumían dicha complejidad como una dinámica de rechazo e inclusión simultánea: “Las imágenes de espejo que los unos y los otros [sociedades andinas y amazónicas] se proyectan mutuamente van a probar que [...] está planteada una cuestión de orden cultural, se confrontan tipos de sociedades que se niegan entre sí: mutua negación que, sin embargo, se abre hacia el otro insertándolo en su seno.” Renard-Casevitz, France Marie, Thierry Saignes y Anne Christine Taylor, *Al este de los Andes: relaciones entre las sociedades amazónicas y andinas entre los siglos XV y XVII*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 1988: 42.

En este punto estamos más de acuerdo con Gauvin Bailey quien entendió atinadamente que la yuxtaposición de elementos provenientes de diferentes pisos ecológicos correspondía más bien a una imagen andina del cosmos establecida a través del equilibrio con entidades que se contrabalancean.⁵⁸⁵ Para los andinos el encuentro de especímenes provenientes de los cuatro rincones del, primero Tawantinsuyo, y luego Virreinato, tuvo afinidad con su forma de pensar la territorialidad. Como hemos visto en el primer capítulo, Garcilaso describía el jardín de Coricancha y las decoraciones palaciegas del Incanato como imagen microcósmica de todo lo que se criaba en los cuatro suyos, produciendo una imagen de conjunto de una naturaleza abundante en un solo espacio. Incluso, en algunas pinturas pareciera establecerse de manera explícita esta relación de complementariedad entre tierras bajas y altas. En otra serie de los *Cuatro evangelistas* pintada por Melchor Pérez de Holguín, más precisamente en el lienzo dedicado a San Mateo (1724, Museo de la casa de la Moneda – Potosí), se aprecia la inclusión de un conjunto de animales que no se encuentran en el gravado de Johan Wierix (1544-1625) que sirvió de modelo al pintor potosino.⁵⁸⁶ Mostrando el mismo cuidado naturalista que eximió para la serie del Museo Nacional de La Paz, Holguín dotó a la escena edénica de la pareja primogénita de un verdadero marco paradisíaco. A la izquierda representó en confrontación a una vizcacha con una guacamaya (pareciera ser un ara glaucogularis, ave endémica de la región de Beni, oriente de Bolivia), aludiendo de esta manera a los dos pisos ecológicos respectivamente. Cabe señalar que la vizcacha se encontraba sugestivamente sobre un pequeño montículo que la ubica por encima del ave tropical (fig. 4.51) evocando sutilmente la relación entre tierras altas (hanan) y tierras bajas (hurin). También en la celda del padre

⁵⁸⁵ *Ibidem*: 338.

⁵⁸⁶ Correspondencia: Gisbert, Teresa, “Fichas VI-87, VI-88, VI-89, VI-90”, en Rishel, Joseph J., Stratton-Pruitt, Suzanne, *The Arts in Latin America, 1492-1820*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2006: 436-439. PESSCA 236A/236B.

Salamanca, tal como hemos mencionado en el caso de la escena de la *Adoración de los Reyes magos*, las dos realidades ecológicas fueron asumidas por dos aves provenientes cada una de ellas de las dos regiones: un loro (endémico de la selva) y un *Carduelis uropygialis* (endémico de la sierra) (fig. 4.39), aunque aquí no se respetó el debido orden en el posicionamiento.

Debemos entender que, con la representación evocativa de la naturaleza peruana, con todos sus excesos pletóricos, estamos, sin lugar a dudas, ante un fenómeno que no es decididamente una construcción mimética de un espacio geográfico en particular, sino una construcción mental que transita el terreno de lo ideológico.

A pesar de contar con incuestionables alusiones hacia la flora y fauna locales, el paisaje que se generaliza en la pintura religiosa virreinal no llegó nunca a ser reflejo de una realidad territorial peruana en particular, ni de la selva ni de los valles cálidos. Pero su minuciosidad naturalista y geográfica poco importaba, ya que los pintores virreinales lograban su cometido de evocar una forma de andeanidad sin preocuparse de ofrecer fieles espejos de su entorno. Diversos sectores sociales podían proyectar su orgulloso sentimiento de pertenencia a la tierra viéndose reflejados a través de su naturaleza. Y esto sucedía, ni más ni menos, que al interior de un contexto cristiano por medio de la pintura religiosa, lo que generaría otras formas discursivas de vincular los Andes con el proyecto de la Providencia.

4.3 La naturaleza peruana como forma de inclusión al proyecto providencialista

Una vez definido el carácter normativo como constructor de identidad territorial que alcanza este modo de representar el paisaje de la pintura religiosa a partir de las novedades introducidas por Diego Quispe Tito, es decir asumiendo que los *loci amoeni* de la pintura

virreinal son un reflejo del deseo de representar una identidad colectiva y cultural, resta definir cuáles son las implicaciones que acarrea el encuentro entre imagen sacra y naturaleza peruana. En muchas oportunidades hemos utilizado el término transformación para referirnos al proceso que sufre el espacio pictórico en la pintura religiosa en el Virreinato. La utilización de este término puede entenderse, o hasta justificarse, debido a la sensación que genera la observación de los modelos que dominan el corpus de la pintura virreinal de la segunda mitad del siglo XVII y la totalidad del siglo XVIII. Dicho de otro modo, se observa fácilmente que los paisajes flamencos que contuvieron las más variadas escenas religiosas se vieron transformados una vez reelaborados por los pintores andinos. Sin embargo, debemos notar que esta transformación no se generó necesariamente por ausencia, por rechazo parcial o total de los modelos y las formas, sino, más bien, por adición. Los paisajes flamencos fueron por lo general respetados y copiados por los pintores virreinales. El cambio se produjo a través de un mecanismo de inserción de diferentes motivos inexistentes en los grabados utilizados. Es por esta razón que creemos que el término *inclusión* podría ayudar a explicar más que la idea *transformadora*.

No parece haber dudas que los artífices virreinales encontraron en los paisajes de los grabados flamencos de temas religiosos una forma elevada de naturaleza relacionada con la espiritualidad, a tal punto, como lo hemos visto en el anterior capítulo, que se la tomó como espejo en donde se reflejaba el sentimiento espiritual de la religiosidad colonial. Los temas sacros de los grabados, ya sean episodios bíblicos, vidas de santos, representación de anacoretas, etc. se mostraban indisociables de una naturaleza que se presentaba como imagen de un espacio habitado por Dios. Teniendo en cuenta esto, toda incursión pictórica sobre este espacio implicaba entrar en un terreno simbólico en donde, como no podía ser de otra manera

en la idiosincrasia colonial, la reafirmación de identidades sociales y culturales pasaba a través del prisma religioso.

Más allá de la idea de la “recuperación cristiana” del espacio americano, dominado por el culto a las *huacas*, algo que ocurrió mediante una intervención física e imaginativa de la Iglesia sobre el mismísimo territorio, como veremos en el próximo capítulo, la inclusión de motivos naturales en donde la andeanidad se veía reflejada, ya sea como proyecciones totémicas o simples signos vinculantes, al interior de un marco de indudable espíritu cristiano, como fueron las pinturas religiosas, anunciaba una forma participativa de lo andino a los preceptos de la religión cristiana. Esta participación se daba tanto a nivel territorial como socio-cultural.

Para muchos actores coloniales la naturaleza peruana había sido particularmente agraciada por Dios. Ante semejante misericordia divina, las tierras americanas no hacían más que presagiar el triunfo de la Iglesia. Calancha resumía muy bien la situación mediante una observación piadosa de los fenómenos naturales en los Andes. Para el agustino el cielo del hemisferio Sur predeterminaba la tierra y todas sus criaturas a seguir el camino piadoso del Creador. Sostenía entonces,

[...] que con cinco estrellas forma una Cruz hermosa, pronostico dichosos el predominar la Cruz sobre este mar i tierras,⁵⁸⁷ pues la figura solo aplaca a Dios quando mas indignado, i retira al demonio quando mas encendido, los elementos se amenazan si la Cruz los mira. Y todas las criaturas nos favorecen, si la Cruz nos acompaña. Y si dijo Cristo que a de aparecer en el cielo la señal de la Cruz quando nos venga a juzgar, esta señal nos puso en esta tierra por indicio de las misericordias que nos avia de azer.⁵⁸⁸

⁵⁸⁷ Haciendo referencia a la constelación de la Cruz del Sur.

⁵⁸⁸ Calancha, Antonio, *Coronica moralizada*: 50.

Para Calancha era el Perú la tierra elegida, lugar próspero y fértil para la instauración de una iglesia triunfalista con cierto tufillo milenarista. En este sentido, toda evocación a la naturaleza americana al interior de la pintura religiosa no hacía más que hacer visible este contrato divino que estableció Dios con esta tierra y sus criaturas, incluyendo los hombres que la habitan. Por otra parte, la obediencia de las criaturas de estos lados del orbe a la Iglesia produjo, como hemos visto, suficientes ejemplos con episodios concretos vividos por Santa Rosa, San Francisco Solano y San Martín de Porres, relatados por biógrafos y confesores.

Si la aparición de elementos que aludían, de una u otra manera, a la naturaleza peruana comienza durante el siglo XVII, es durante el siglo venidero que toma plena forma.⁵⁸⁹ No parecería casual que la elaboración de los paisajes con una tendencia clara y neta hacia la inclusión de regionalismos, que fueran capaces de constituirse como signo de una identidad colectiva, se desarrolle en tiempos de reafirmación, con tilde reivindicatorio, de los sectores indígenas, en particular de la aristocracia local, en donde se pedía pleno reconocimiento de la condición cristiana del indio. Hacia fines del siglo XVII, como recuerda Mujica Pinilla, “los indios y los mestizos elaboraron su propio discurso profético basado en una relectura del Apocalipsis.”⁵⁹⁰ Promediando la centuria siguiente, el *Planctus indorum*, atribuido a los franciscanos Isidoro Cala y Ortega, Antonio Carro y fray Calixto de San José Tupac Inga,⁵⁹¹ se valió “del mismo imaginario apocalíptico que desde el siglo XVI sirvió para justificar la

⁵⁸⁹ Recordemos que el conflicto gremial de 1688 fue determinante para que los pintores indígenas, principalmente del Cuzco, tomaran una posición más decisiva en el desarrollo de la producción pictórica andina. La relación de fuerza entre pintores europeos e incluso criollos con aquellos indígenas fue por demás desigual, siendo estos últimos los que dominarían plenamente el mercado.

⁵⁹⁰ Mujica Pinilla, “El arte y los sermones”: 235.

⁵⁹¹ Ver: Navarro, José María, “Estudio preliminar”, *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.⁵⁹² *Op. cit.*: 235.

conquista del indio, pero ahora para sustentar una prédica reivindicatoria de lo autóctono.”⁵⁹²

Es decir, los mismos episodios sobrenaturales ocurridos en América que fueron interpretados en el siglo XVI como signos de aprobación divina de la empresa colonial, fueron más tarde interpretados por los indios dentro de un contexto de revelación y conversión como regalo misericordioso de la Providencia.

En el terreno de las imágenes, este periodo se caracterizó por una valoración de símbolos relacionados al pasado incaico. Desde representaciones de estereotipados retratos de Incas y Coyas, caciques luciendo atuendos de reminiscencia incaica, vivificación política de las antiguas estructuras dinásticas, así como la inclusión de signos y objetos de uso prehispánico, el “Renacimiento Inca” constituyó una forma reivindicatoria genuina del glorioso pasado indiano con el cual caciques e indios principales buscaban reafirmar su lugar dentro de las estructuras políticas y culturales de la colonia.

En este sentido Wuffarden afirma que:

In the social atmosphere, in which the artistic image played an unusually central role, the “Inca Renaissance”, a movement impelled by the Inca nobility and some religious orders like the Jesuits, constituted one of the fundamental components of urban culture. Until the rebellion of Tupac Amaru II and his traumatic defeat in 1781, a multitude of decorative, theatrical, and pictorial creations expressed the consolidation of a powerful indigenous aristocracy that was seeking areas of privilege in colonial society. Influenced by the idealized vision of the empire found in Inca Garcilaso de la Vega’s *Comentarios Reales*, whose second edition had been published in 1723, the successors of the Incas

⁵⁹² *Op. cit.*: 235.

constantly produced reactions of the imperial past that were tinged with fantasy and modulated with baroque rhetoric.⁵⁹³

Asimismo, en sintonía con el espíritu profético del *Planctus indorum*, se reinventó desde la pintura la historia de la conquista del Tahuantinsuyo. Lienzos que representaban los sucesos de las apariciones milagrosas de Santiago en el sitio del Cuzco y de la Virgen en el Sunturhuasi anunciaban estos hechos como episodios revelatorios con los cuales los Incas se convertirían al cristianismo. De esta manera, los andinos construían su propia historia cristiana forjando sus inicios en sucesos milagrosos que determinaron su conversión y su inclusión a una historia universal cristiana.⁵⁹⁴

La estética que toma el arte virreinal durante el siglo XVIII con su tendencia a la inclusión de la naturaleza andina, también concuerda con el desarrollo del arte de los quecos, en donde escenas más cercanas a la realidad cotidiana, con episodios rurales o consumación de rituales practicados por la comunidad, ganaban un lugar de privilegio en la decoración de estos artefactos. Para la segunda mitad del siglo XVIII, esta “cotidianidad andina” se haría presente también en la pintura de caballete y más particularmente en la pintura mural. Como sostuvo Macera “esa pintura”, en referencia a las escenas populares, “estaba proporcionando una

⁵⁹³ Wuffarden, Luis Eduardo, “The rise and the triumph of the regional schools, 1670-1750, en Alcalá, Luis Elena y Brown, Jonathan, *Painting in Latin America. 1550-1820*, New Heaven – London: Yale University, 2014, 307-364: 353-4.

⁵⁹⁴ Para el desarrollo de estas ideas ver: Wuffarden, Luis Eduardo, “La descendencia real y el ‘renacimiento inca’ en el virreinato”, en Cummins, Thomas *et al.*, *Los incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2005. 175-251; “Ethnie, religiosité et invention iconographique dans la peinture pendant la vice-royauté” en Pimentel, Víctor (dir.) *Pérou. Les Royaumes du Soleil et de la Lune*, Montreal: Musée des beaux-arts de Montréal, 2013: 158-187; “The Rise and the Triumph of the Regional Schools, 1670-1750, en Alcalá, Luis Elena y Brown, Jonathan, *Painting in Latin America. 1550-1820*, New Heaven – London: Yale University, 2014: 307-364; Estenssoro, Juan Carlos, “Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II” en Cummins, Thomas *et al.*, *Los incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2005: 93-173.

imagen de auto identificación a los indios y mestizos del sur peruano.”⁵⁹⁵ Por lo tanto, el siglo XVIII fue caracterizado por una suma de gestos que denotaban la toma de conciencia de los andinos de su condición, tanto cultural, política como religiosa.

Ante semejante panorama resulta inadecuado pensar el fenómeno pictórico que se da en torno a la representación de la naturaleza peruana en la pintura religiosa fuera de este deseo de auto identificación que se manifiesta con mayor vitalidad durante este periodo.

No hay dudas de que fueron los artistas indios, encausados bajo la figura de Quispe Tito, los que introdujeron esta nueva forma de pensar el espacio pictórico, más allá de cuáles fueron las motivaciones primeras que lo explican. Ello pudo haber llevado a los pintores indígenas que siguieron estos modelos, a ver en estos motivos una forma de identificación social. Una tradición artística que le era propia. Si bien, intentar reconstruir los canales en los que se dieron los circuitos de transmisión de estos motivos iconográficos entre la pintura virreinal de caballete con las imágenes de queros y textiles, pinturas murales, tradiciones artísticas prehispánicas (reinventadas constantemente), sería un ejercicio infructuoso que nos llevaría a una suerte de dilema del que sería muy difícil escapar, parece indudable que todas estas manifestaciones comparten espacios comunes, tanto iconográficos como culturales, y concluyen finalmente por ser expresiones genuinas de una producción artística local. Es decir, todas ellas comparten el deseo de producir imágenes autoreferenciales.

El reconocimiento de una identidad indígena detrás de la inclusión de la naturaleza conocida, permitió a este grupo étnico proyectarse en un contexto religioso, determinado por la pintura devocional. El paisaje flamenco, representación metafísica de lo divino, sirvió de marco cristiano desde donde pensar la naturaleza peruana. El encuentro entre estos dos universos

⁵⁹⁵ Macera, Pablo, “Pintores populares andinos”, en Macera, Pablo, (Miguel Pinto Huaracha recopilador), *Trincheras y fronteras del arte popular peruano*, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2009, 105-136: 115.

anunciaba una forma de inclusión de los Andes, pero sobre todo de sus habitantes, a los dogmas y preceptos del catolicismo. Desde su poder vinculante con un cuerpo social o étnico determinado, la naturaleza andina en un contexto cristiano, se presentaba como forma de un tipo de andeanidad que vivía y asimiló plenamente los preceptos del cristianismo, sin abandonar, por supuesto, otras formas de espiritualidad, menos aún, aquellas que podían convivir con menor esfuerzo. Si los indios podían sentirse representados en estos motivos, ya sea por medio de un reconocimiento de una cultura visual propia o ya sea por un lazo totémico o sentimental a la tierra que habitaban, como modo de pertenencia, este gesto se volvía un acto de devoción, tan representativo como la inclusión de caciques e indios orantes pintados muchas veces en las escenas sacras (fig. 4.52).

El poder de proyección de una identidad en los elementos de la naturaleza circundante vinculada al acto devocional, queda evidenciado en dos obras de dos pintores indígenas activos en la región del Cuzco en las primeras décadas del siglo XVII, contemporáneos a un joven Quispe Tito: Francisco Cusi Guaman y Juan Bautista Cáceres. Como Quispe Tito, estos dos pintores también incluyeron hacia los años 1630, aunque más tímidamente, motivos de la naturaleza local. Ello se aprecia en un *Bautismo de Cristo*, pintura mural ejecutada por Cusi Guamán para la iglesia de Santiago de Urcos (c. 1630) (fig. 4.53) y la *Alegoría del misionero* (fig. 4.54) de Cáceres, conservado actualmente en el Museo de Santa Catalina en Cuzco. En ambos casos los pintores representaron Guacamayas con filacterias para firmar las obras. En el *Bautismo* se lee: “Don do. Cusi Guaman me fecit”. En tanto que en la pintura de Cáceres la filacteria anuncia: “cogiabat juanes Baptista – junio 16 de 1638”. Es posible que el pintor italiano Mateo Pérez de Alesio haya introducido en el Perú la modalidad de incluir en las pinturas aves sosteniendo con su pico filacterias o carteles con leyendas y firmas (motivo que

se observa en su *San Cristóbal* de la Catedral de Sevilla de 1554).⁵⁹⁶ Pero creemos que los pintores indígenas que lo usaron en el Virreinato, se apropiaron de este elemento para darle nueva significación. A pesar de no ser hábito generalizado el de firmar las obras (sólo algunos maestros lo hacían) incluir su nombre en una filacteria le daba al pintor una presencia incuestionable dentro de la escena. La relación de su nombre con un signo de indudable impronta localista, como era la representación de una guacamaya, creaba un vínculo entre el individuo y su espacio, permitiendo mostrarse como hijos de la tierra o portadores de una identidad local.⁵⁹⁷ Tal vez estos pintores no perseguían las pretensiones de afirmarse en tanto artistas, sino que sintieron la necesidad de representarse en la obra, no por medio de un autorretrato convencional, sino a través de un motivo que los vinculaba culturalmente a su tierra, como una forma de devoción y de auto inclusión religiosa. En la pintura de Cáceres tenía mayor sentido que el pintor se expusiera como indígena devoto, ya que la obra mostraba la salvación de los indios que, ayudados por los curas, habían emprendido el espinoso camino del buen cristiano. En términos de contenido, las pinturas de Cusi Guaman y Cáceres no se diferenciaban demasiado de los lienzos religiosos que incluían retratos de caciques e indios devotos, o en menor número, como por ejemplo una *Última cena* ejecutada por el pintor Luis de Carvajal en el Monasterio de las Carmelitas de Huamanga (1707) (fig. 6.19), o *Los funerales de San Agustín* de Basilio Pacheco (act. 1738-1752) (fig. 5.6) en el Convento de San Agustín de Lima (1742-1746), la presencia de los propios pintores por medio de su autorretrato.

⁵⁹⁶ Mesa y Gisbert, *Historia*: 236.

⁵⁹⁷ No nos parece que se trató en esta oportunidad de figurar una suerte de poder mágico que se le atribuía a las guacamayas por sus aptitudes parlantes, como sugirió en algún momento Teresa Gisbert. *El Paraíso de los pájaros parlantes*: 152.

La elección de las Guacamayas respondía a la necesidad de atribuirle a ciertos motivos naturales del Perú el poder de condensar y de ser suficientemente referenciales de una realidad global. El camino que llevó a estas elecciones no es fácil de determinar. Probablemente, en algo influyó lo que, recientemente, Hiroshige Okada entendió como exotismo invertido, que implicaba la incorporación en el arte virreinal de una forma de concebir la realidad natural del Nuevo Mundo a partir de construcciones estereotipadas trazadas por el imaginario europeo. Según Okada, la imagen de América que aparecía en los relatos de viajes y en las representaciones alegóricas del Nuevo Mundo, reducida a algunos de sus componentes exóticos, como son las guacamayas y los monos, pudieron haber sido introducidas, y creado cierta aceptación popular, por los religiosos misioneros que estaban familiarizados con la literatura de viajes y con las fórmulas representativas europeas para concebir América.⁵⁹⁸ Más allá de la hipótesis de Okada, a la que puede reprochársele el hecho de subestimar la capacidad de la sociedad colonial, no sólo indígenas, sino también mestizos y criollos, para construir su propia identidad a través de diversos elementos de su realidad geográfica y naturalista, ciertos motivos, como las guacamayas contaban con la particularidad de estimular el imaginario colectivo al ser suficientemente eficaces para representar de manera económica una imagen de antonomasia de una realidad global.

Creemos que no explica suficientemente los cambios sufridos en torno a la representación del paisaje en la pintura andina, el abordarlos a través de ideas antagónicas que pregonan por una cristianización de la naturaleza americana o, por el contrario, de una andeanización de los preceptos cristianos. El contacto entre pintura religiosa y naturaleza andina conducía hacia

⁵⁹⁸ Okada, Hiroshige, "Inverted Exoticism? Monkeys, Parrots and Mermaids in Andean Colonial Art", en Stratton-Pruitt, Suzanne, *The Virgin, Saints, and Angels. South American Paintings 1667-1825 from the Thoma Collection*, Milan: Skira, 2006, 66-79: 74.

formas de pensar más inclusivas, en donde el espacio andino y sus habitantes participaban plenamente del proyecto evangélico de la Providencia.

Capítulo 5: Espacios prehispánicos – Espacios coloniales. El espacio andino bajo la instauración del régimen virreinal y sus síntomas en la pintura.

A través de acciones concretas (tanto políticas como religiosas) impulsadas por los derroteros imperiales, la explotación económica de los recursos naturales del nuevo continente y la introducción e implantación de las especies de la flora y la fauna del viejo Mundo, el hombre occidental transfiguró profundamente el espacio de América. La fundación sostenida de las ciudades coloniales, con todo lo que ello implicaba, desde su materialidad hasta las variaciones demográficas, modificó irremediablemente el universo prehispánico, tanto desde su geografía como desde lo cultural. También produjo un impacto medio ambiental, que se traducía en un perjuicio directo hacia la biodiversidad regional (muchas especies de la flora y de la fauna local se extinguieron sobre vastas zonas del territorio andino).⁵⁹⁹

Desde lo ideológico y cultural, la evangelización del Nuevo Mundo produjo un cambio fundamental. La espiritualidad andina en relación al espacio natural se vio severamente afectada por marcas territoriales que designaban los nuevos espacios de culto y peregrinación, trazando finalmente un renovado mapa espiritual, dominado antiguamente por las *huacas*. De esta manera, las rutas espirituales y marcas territoriales, delimitadas a través del sistema de ceques, fueron paulatinamente sustituidas por nuevos signos cristianos: como implantación de cruces sobre antiguas *huacas* o imágenes de devociones tutelares de una región determinada. Estos objetos en tres dimensiones ocupaban un espacio físico concreto, estableciendo una relación particular entre el objeto y su entorno. También la construcción de iglesias y

⁵⁹⁹ Este último punto se encuentra desarrollado en el tercer capítulo – “Old World Plants and animals in the New World” – del muy conocido trabajo de Alfred W. Crosby, *The Columbian Exchange: Biological and Cultural Consequences of 1492*, Greenwood Publishing Group, 2003 [1973].

parroquias tenía una influencia sobre el territorio que regentaba administrativa, y sobre todo, simbólicamente. La iglesia, en tanto elemento material, adquirió el estatus de objeto de veneración y aseguraba, como lo hicieran las huacas, la seguridad de la comunidad que regentaba. Tal vez aquí deberíamos hallar las motivaciones que están detrás del uso de las pequeñas iglesias en arcilla realizadas en gran número por artistas populares andinos a partir del siglo XIX. Estas pequeñas iglesias se ponen en los techos de los hogares como amuleto de protección. Stastny sugiere que el uso de estos objetos “obedece a una idea comprensible. Si la catedral o la iglesia parroquial es el símbolo de la presencia del espíritu divino en la tierra y el lugar donde éste se manifiesta, qué mejor amuleto para protegerse que aquella misma forma arquitectónica, en pequeño [...]”.⁶⁰⁰ Asimismo, la implantación de una iglesia podía incluso establecer un dominio y poder sobre la naturaleza y los diferentes fenómenos atmosféricos. Por ejemplo, el padre franciscano criollo Diego Hurtado de Mendoza en su *Coronica de la Provincia de San Antonio de los Charcas* se refería a los cambios ambientales que sufrió la ciudad de Chuquisaca (Sucre) luego de la construcción de la Iglesia y Convento de recolección de Santa Ana, fundado en el año 1600. Construido sobre las faldas del cerro Churuquilla, en tiempos prehispánicos adorado por los Charcas, quienes se mostraban temerosos de la cantidad de rayos que allí caían. Esta situación cambiaría según Mendoza.

Aunque hasta entonces infestado de rayos, aquel lugar y parte, por levantarse de aquel cerro las tormentas de agua, graniço, ruidosos truenos, y continuos rayos, despues que se fundò en aquel lugar este Santo Convento, ha sido Dios servido, de templar las tempestades, pues son ya mucho menos que antes

⁶⁰⁰ Stastny, Francisco, *Las artes populares del Perú*, Madrid: Ediciones Edubanco, 1981: 111.

eran, y por aquella parte rarísimo obstante de estar toda esta Region, muy sujeta a ellas.⁶⁰¹

En lo que respecta al uso de imágenes sacras, no cabe duda que éstas jugaron un papel fundamental como catalizadoras de la transformación espacial. Las doctrinas, esparcidas por todo el territorio, se nutrieron de imágenes de santos y vírgenes tutelares asociadas a cada espacio comunitario, interviniendo, de una o de otra manera, en la vida social y espiritual de la población. Algunas de estas imágenes devotas contaron de mayor popularidad, trascendiendo los límites mismos de su lugar de dominio para adquirir el elevado estatus de centro de peregrinaje a donde acudían desde todos los sectores del Virreinato.

Tal vez, Maya Stanfield-Mazzi acierta al sugerir que las imágenes en tres dimensiones, fueron más efectivas para la implantación de los nuevos cultos cristianos,⁶⁰² ya que se adecuaban más a la relación de veneración que establece el hombre andino con el objeto (árboles, piedras, ríos, lagos, montañas, etc) que las pinturas en dos dimensiones. Y esto tal vez fue determinado por los vínculos que establece un objeto con su espacio de desarrollo, fusionándose entre ellos como parte de una misma unidad orgánica.

En esta conformación del mapa espiritual virreinal, tampoco podemos perder de vista las estrategias políticas y las intenciones económicas que determinaron la implantación de imágenes de veneración con fama milagrosa, por parte de las órdenes religiosas y doctrineros en sus parroquias. Contar con una imagen milagrosa podía acordar innumerables beneficios a determinadas doctrinas y parroquias. Un buen ejemplo de ello es el sistema de propaganda religiosa que se puso en marcha alrededor de la devoción de la imagen de la Virgen del

⁶⁰¹ Hurtado de Mendoza, Diego, *Chronica de la Provincia de San Antonio de los Charcas*, Madrid: [s.n.], 1664: 57.

⁶⁰² Stanfield-Mazzi, Maya, *Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes*, Tucson: The University of Arizona Press, 2013.

Rosario de Pomata. La devoción a esta imagen comenzó bajo el estímulo de la orden dominica que buscó, a través de la utilización de un ícono milagroso, darle crédito y consistencia a la labor misionera de su doctrina, en la cual habían sufrido anteriormente varios percances con posterior expulsión a causa de diferentes denuncias de abusos.⁶⁰³

Según se desprende del memorial realizado por Luis de Ribera en 1621,⁶⁰⁴ la estrategia de acudir al uso de imágenes milagrosas debió rendir sus frutos. Ribera sugería al Rey⁶⁰⁵ sobre la necesidad de reestructurar el control de las doctrinas en el Perú, las cuales por entonces estaban a cargo principalmente de las diferentes órdenes religiosas. Si Ribera pide al rey se quiten todas las doctrinas a los misioneros (excluyendo a los jesuitas) hace excepción cuidadosa con las doctrinas de Copacabana, a cargo de padres agustinos, y de Pomata, a cargo de dominicos. Ribera considera que en estos dos casos los padres cumplían un trabajo excepcional que merecía darle crédito. Por supuesto que estas dos doctrinas poseían dos de las imágenes más famosas del virreinato de advocaciones marianas y eran reconocidos centros de peregrinaje, fama que trascendió los límites del Perú. Esto nos indica en efecto que poseer una imagen milagrosa que significara elevar la doctrina al rol de centro de peregrinaje daba cierta tranquilidad y “crédito” a los curas que la administraban.

También debieron existir razones económicas que impulsaran los doctrineros a amplificar los dotes milagrosos de sus imágenes de devoción, necesitando de las pinturas como difusoras de

⁶⁰³ Sobre ello se ocupa en detalle Maya Stanfield-Mazzi en diferentes oportunidades. Ver por ejemplo: Stanfield-Mazzi, Maya, “La Virgen del Rosario de Pomata, en su iglesia y en el virreinato”, 2006, http://casadelcorregidor.pe/colaboraciones/_biblio_Stanfield-Mazzi.php

⁶⁰⁴ AHN, “Memorial sobre doctrinas y curatos en Perú”, Colección documentos de Indias, Diversos-Colecciones, 26, N.31, 1621. Cabe señalar que Josep María Barnadas, asegura que este documento, aunque no comenta su contenido, fue redactado por el poeta sevillano, quien permaneció buena parte de su vida en Potosí, Luis de Ribera, autor de las *Sagradas poesías*. “Luis de Ribera en Charcas: Huella historiográfica – Prosa – Datos para su biografía” en Ribera, Luis de, *Sagradas Poesías*, La Paz: Plural Editores, 2009, 47-66: 58.

⁶⁰⁵ Ribera escribe desde Potosí el 17 de marzo de 1621, es decir cerca de un mes antes de la muerte de Felipe III.

gran alcance de la efigie tutelar.⁶⁰⁶ Alonso Carrió de la Vandera (conocido como Concolorcorvo) nos indica con respecto al culto en torno a la Virgen de Cocharcas que al mismo tiempo que se construyó una magnífica iglesia sobre el piedemonte, “se formó una gran plaza rodeada de tiendas, y en el medio se puso una fuente de agua que mana en tiempo de la feria [...] adonde concurren todos los [h]uamanguinos, indios, cuzqueños y de las provincias circunvecinas, y muchas veces distantes.”⁶⁰⁷ Esto nos muestra que conjuntamente con la construcción de complejos religiosos que recibirían a los peregrinos se ponía en marcha la maquinaria comercial.

Por otra parte, la veneración de imágenes milagrosas o protectoras contra calamidades naturales era para los religiosos que las alojaban en sus iglesias una fuente inestimable de recursos económicos, percibidos por intermedio de las limosnas. Este fue el caso de la devoción a una imagen de la Soterraña de Nieva que la orden mercedaria intentará implantar en el Cuzco hacia fines del siglo XVIII. Debido a la gran cantidad de rayos que azotaban por entonces la ciudad del Cuzco, el padre mercedario Fray Matías Cegarra dirigió una petición al Cabildo para elevar una imagen de la Virgen de Nieva (conocida protectora contra rayos y centellas) al estatus de Santa patrona del Cuzco, que ellos mismos se ofrecían a alojar en su iglesia. La posterior aceptación del Cabildo desató el escándalo y controversias entre todas las órdenes religiosas de la ciudad. Luego de numerosas repuestas de dominicos, franciscanos y agustinos explicando las razones de su desacuerdo con la medida, sin ofender la piedad que despertaba una imagen de la Virgen, Juan Manuel Bravo, prior de la orden de Santo Domingo,

⁶⁰⁶ Según afirmaba Kagan: “The multiplication of these Marian shrine had many sources: spiritual longings, local rivalries and factionalism, competition among various religious orders [...] and even the profits to be derived from developing a particular pilgrimage site [...]” Kagan, Richard, *Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793*. New Haven: Yale University Press, 2000: 144.

⁶⁰⁷ Carrió de la Vandera, Alonso (Concolorcorvo), *El Lazarillo de ciegos caminantes*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985: 186.

que pretendía celebrar las fiestas de la Soterraña en el la iglesia dominica, revelará las verdaderas causas del debate. Los miembros de las otras órdenes se inquietaban por los beneficios económicos que iban a percibir los mercedarios en materia de limosnas de parte de los cuzqueños, quienes desesperados por la situación que atravesaban veían en esta santa imagen una posibilidad de remedio a las innumerables muertes que los rayos habían causado.⁶⁰⁸

De estas santas efigies se realizaban pinturas que podían cumplir el rol de propaganda o publicidad de determinadas localidades donde se veneraban dichas imágenes. En este sentido, es válido que Vargas Ugarte sugiera que la producción de dichas pinturas cumplía entre otras la función de divulgación y difusión de los cultos regionales. Lo mismo ocurría con las pinturas de los milagros perpetuados por las diferentes imágenes. El licenciado natural de Osuna, Fernando de Montesinos, cuenta en sus *Anales del Perú*, redactados hacia mediados del siglo XVII, con respecto al culto de la Virgen de Cocharcas que en un principio se representaban los milagros de dicha advocación, pero con el tiempo, siendo tantos, esta práctica había caído en desuso.⁶⁰⁹ Podemos entender que en realidad, una vez que el culto ganaba en popularidad, como fue el caso de Cocharcas donde las peregrinaciones eran muy cuantiosas (según consta de la gran cantidad de pedidos para partir en romería hacia el santuario que se encuentra en los archivos), se limitó a lo esencial de la propagación del culto por medio de la representación de las efigies. Tampoco debemos perder de vista que estas pinturas ocuparon, finalmente, un lugar importante dentro de la práctica de devoción privada. Reconocido el poder milagroso de ciertas imágenes, se encargaron pinturas de las cuales se

⁶⁰⁸ AAC, Órdenes religiosas, XLVI, 1, 7, 1792. Actualmente nos encontramos trabajando en un artículo que revela los pormenores de este documento, una imagen y un patronazgo fallido y escandaloso para la ciudad del Cuzco.

⁶⁰⁹ “Al principio se iban pintando los milagros; oy como son tantos, no se cuida de esto.” Montesinos, Fernando de, *Anales del Perú*, T. II, Madrid: Imp. De Gabriel L. Y del Horno, 1906: 141.

esperaba, en el mejor de los casos, pudieran transmitir algo de los portentos de la imagen original.

Si estas imágenes estaban directamente relacionadas o fusionadas al lugar de desarrollo de su culto (adoptando los respectivos topónimos), la pintura resultaba al final de cuentas una representación de un objeto de demarcación geográfico. Es decir, eran en sí mismas verdaderos referentes espaciales, resultados de la cartografía espiritual.

La relación entre la pintura de la imagen y su espacio de veneración se establecía de tres maneras distintas, que en muchos casos aparecían conjuntamente. Éstas eran: la representación de atributos particulares que facilitaban su identificación (por ejemplo el tocado de plumas de suri para la Virgen de Pomata), leyendas al pie de las peanas y altares con el topónimo asociado a la devoción, o la identificación explícita de la relación entre la imagen y su espacio por medio de la representación de una vista corográfica del pueblo y sus elementos naturales particulares. Este último grupo es tal vez el más interesante. Buenos ejemplos de ello son el lienzo de la *Virgen de Montserrat* (1693) de Francisco Chivantito (act. segunda mitad del s. XVII) (fig 5.1) que proporcionaba una vista del pueblo de Chincheros donde se veneraba esta imagen, o, el caso más conocido, que ganó gran popularidad durante el período colonial, el de la *Virgen de Cocharcas*, advocación regional de la Virgen de la Candelaria (fig. 4.27, 4.28). Estas pinturas guardan un factor en común, la efigie se representó al centro de la imagen en proporciones desmesuradas con respecto al paisaje y la ciudad que la abriga.

Ninguna de las pinturas de efigies demuestra de manera más explícita la relación entre divinidad y territorio como las múltiples copias que se realizaron de la Virgen de Cocharcas. Esta advocación nacía de la famosa imagen venerada en el pueblo de Copacabana, la cual había sido ejecutada por el indio Francisco Tito Yupanqui (1550-1616). Según cuenta Fernando de Montesinos el indígena Sebastián Quimichi, quien estaba lisiado de una mano, a

causa de una herida que se perpetró con una penca de maguey encendida, conociendo los milagros que realizaba la imagen de la Virgen de Copacabana, decidió partir en peregrinación al santuario. Sus dolencias fueron desapareciendo durante el recorrido hasta quedar completamente sano una vez llegado al Templo. Más tarde, y luego de varios enredos, Quimichi volvería a su pueblo de Cocharcas con una imagen, réplica de la de Copacabana, la cual había sido encargada por el clérigo venido de Tucumán, Hernando Camargo.⁶¹⁰ A su vez, el relato proporcionado por Montesinos mostraba de manera explícita la intervención divina de una imagen sobre la naturaleza y el territorio, ya que cuenta el cronista que durante el viaje marchaban Quimichi y otras personas que se sumaron a la causa “cantándole á la Virgen grandes elogios, que los montes y las peñas y los caminos se allanaban dando paso á la Virgen, y que por donde pasaba, salían rosas, alhailíes y clavelinas y todas flores.”⁶¹¹

Las pinturas de la Virgen de Cocharcas reprodujeron siempre, con algunos pequeños cambios anecdóticos, la misma composición. La efigie de la Virgen en su peana, con adornos de plata, se levantaba monumental sobre una vista corográfica del pueblo de Cocharcas y sus circunvalaciones. Como en la mayoría de los casos de las representaciones de las ciudades ejecutadas en el virreinato, se privilegió los planos rebatidos con vistas a vuelo de pájaro que permitían una descripción casi cartográfica del territorio. Esta forma de representar el espacio pudo haber guardado contacto con las convenciones cartográficas europeas necesarias para los relevamientos territoriales demandados por la monarquía española que tomaron forma

⁶¹⁰ Otras fuentes establecen, como era habitual en este tipo de historias, que la efigie de Virgen se volvió extremadamente pesada una vez llegada al pueblo, con lo cual se entendió que el santo bulto había elegido dicho pueblo como estancia. Carrió de la Vandra, Alonso (Concolorcorvo), *El Lazarillo de ciegos caminantes*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985: 185. Ver también: Vargas Ugarte, *op. cit.*: 562. Es justamente el padre Vargas Ugarte quien realiza uno de los estudios más cuidados y detallados sobre esta advocación. *Ibidem*: 553-565. También: Schenone, Héctor, *Santa María: iconografía del arte colonial*, Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008: 351-352.

⁶¹¹ Montesinos, Fernando de, *Anales del Perú*, 140-141.

administrativa a partir del cuestionario de 50 preguntas enviado por real cédula de 1577.⁶¹² Como sabemos el cuestionario contaba con indicaciones precisas para que se enviara, junto a las respuestas que constituyeron las *Relaciones Geográficas*, mapas de los diferentes territorios, en particular la décima pregunta pedía de representar la traza de los pueblos con todas sus peculiaridades: descripción del sitio donde estaba establecido, plazas, calles, monasterios, etc. Es cierto que en el Perú no se observa la proliferación de mapas y relevamientos cartográficos característico en Nueva España,⁶¹³ y a decir verdad, esta carencia corresponde a la escasa respuesta al cuestionario que se recibió desde el Perú.⁶¹⁴ Esto no significa que las convenciones iconográficas de la cartografía occidental hayan sido adquiridas por los artífices peruanos mediante a necesidades administrativas. Este es el caso de los primeros mapas conocidos de la región de Ayacucho que fueron ejecutados por Felipe Guamán Poma de Ayala, esta vez como parte de una petición del cronista indio por territorios pertenecientes a su familia, en donde el cronista utiliza el modelo y convenciones de la cartografía Europea para informar sobre este territorio.⁶¹⁵

Por otra parte, de creer a Garcilaso de la Vega, el dominio de la cartografía se encontraba con avanzado desarrollo en tiempo de los Incas. Según Garcilaso:

⁶¹² El Cuestionario de 50 preguntas fue elaborado o reelaborado por el cosmógrafo-cronista mayor de indias Juan López de Velasco a partir del cuestionario de 1571 que contaba de 200 ítems. Ver: Solano, Francisco de, *Cuestionarios para la formación de las relaciones geográficas de Indias: siglos XVI/XIX*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988.

⁶¹³ Para la cartografía de Nueva España ver: Mundy, Barbara, *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

⁶¹⁴ Mientras que en el virreinato de Nueva España se contabilizan 166 respuestas al cuestionario de López de Velasco, sólo se conocen 15 provenientes del Perú. Scott, Heidi V., *Contested Territory Mapping Peru in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Notre Dame, Ind: University of Notre Dame Press, 2009: 52.

⁶¹⁵ Adorno, Rolena, “Andean Empire”, en Dym, Jordana, Offen, Karl (eds), *Mapping Latin America. A Cartographic Reader*, Chicago / Londres: University of Chicago Press, 2011: 74-78: 75.

De la Geographia supieron bien, para pintar y hazer cada nascion el modelo, y dibuxo de sus pueblos y provincias, que rea lo que avia visto: No se metían en las ajenas, era extremo lo que en este particular hazian. Yo vi el modelo del Cozco, y parte de su comarca en sus cuatro caminos principales hecho de barro, y piedrezuelas y palillos, traçado por su cuesta y medida con sus plaças chicas y grandes con todas sus calles anchas y angostas, con sus barrios y casas hasta las muy olvidadas, con los tres arroyos que por ella corren que era admiracion mirarlo.

Lo mismo era ver el campo con sus cerros altos y baxos, llanos y quebradas, rios y arroyos con sus vueltas y revueltas, que el mejor Cosmografo del mundo no lo pudiera poner mejor.⁶¹⁶

Garcilaso informa acerca de la adecuación que existió entre las tradiciones prehispánicas en la representación de un territorio a las nuevas necesidades coloniales, ya que como sostiene este autor: “[h]izieron este modelo para que lo viera un visitador que se llamava Damian de la vandra [sic], que traya comisión de la Chancilleria de los Reyes, para saber quantos pueblos, y quantos Yndios avia en el distrito del Cozco”,⁶¹⁷ es decir que cumplía con la cédula de las *Relaciones Geográficas*.

Asimismo, Antonio León Pinelo, quien reconocía la habilidad de los indios para la representación topográfica del espacio al igual que lo hiciese Garcilaso, le adjuntaba una herencia divina a este saber ancestral. Probablemente influenciado por la idea que acercaba al Perú con el Ofir y el origen de los Indios a una de las doce tribus de Israel, Pinelo comparaba la fineza en el trabajo de los andinos con respecto a la reproducción visual de un espacio o territorio con el mandato divino que hizo Dios a Ezequiel para representar la ciudad de Jerusalén. Argumentando que los indios no pudieron aprender de ninguna parte esta forma de

⁶¹⁶ Vega, Garcilaso de la, *Comentarios Reales*: 52v-53r.

⁶¹⁷ *Ibidem*: 53r.

representar el espacio, que Pinelo llama senografía, el autor sugiere que este conocimiento provenía de tiempos bíblicos. Lo cierto es que Pinelo notó que

[e]ste modo parece que tenían los Indios Peruanos para describir las Tierras; hacían la primera planta de varro, que era el *plinthun*⁶¹⁸ de Ezequiel, luego con palillos y pedrezuelas sutil y curiosamente dibujaban la Provincia, ó Ciudad que querían con todas sus Casas, Calles y Plazas, sin dejar la mas minima. Los campos con sus montes, valles, fuentes, Rios y Lagos, Pueblos i Caminos, todo en sus lugares; relevando los altos y cavando los huecos; De suerte que no solo se hallaban las medidas en forma plana sino en propia forma los Peñascos los Montes, y las Torres.⁶¹⁹

Tanto el texto de Gracilaso como el de Pinelo nos revela las convenciones y la forma con las que los andinos reproducían una realidad espacial en una escala reducida, poco importa la extensión de que se tratase. Priorizar las representaciones en tres dimensiones permitía una descripción completa del territorio observado. Se ha siempre señalado el poco aprecio que tuvieron los pintores indígenas por el uso de la perspectiva lineal, produciendo por lo general composiciones planas. Esto no debe ser entendido como una deficiencia artística, sino más bien creemos que el plano rebatido, o para ser más justos con la producción virreinal de imágenes alusivas a territorios o parajes andinos la utilización de la vista a vuelo de pájaro era el sistema representativo que mejor se adapta a la manera que tenían de concebir la reproducción de un espacio determinado, ya que este tipo de composición permitía una mayor descripción de los elementos territoriales y a su vez se entrelazaba con tradiciones locales y ciertas interpretaciones de orden religioso.

⁶¹⁸ Según San Jerónimo este *plinthun* corresponde al adobe o ladrillo crudo. León Pinelo, Antonio de, *El paraíso en el Nuevo Mundo; comentario apologético, historia natural y peregrina de las Indias Occidentales islas de tierra firme del mar oceano*, Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1943: 28.

⁶¹⁹ *Ibidem*: 28-29.

A las aproximaciones religiosas que exponía Pinelo, debemos adjuntar otros simbolismos de tradición occidental que se ligaban a las vistas a vuelo de pájaro o desde una perspectiva en contrapicado. Además de ofrecer, como hemos dicho, la posibilidad de ser un recurso adecuado para desarrollar una descripción fidedigna del territorio y el conjunto urbano, poseía la capacidad de generar una imagen monumental del espacio apoyado sobre bases hermenéuticas cristianas. Esta manera de observar un espacio adquirió carácter divino a partir de la visión que tuvo San Juan en Patmos. El ángel llevó a San Juan hacia la montaña más alta para permitirle observar con todo el esplendor la grandísima Jerusalén Celeste. El franciscano limeño Rodríguez Guillén (1735) explicaba que “[p]ara describir San Juan à la Celestial Jerusalèn fue arrebatado de un Angel, y puesto sobre la cumbre de un eminente monte; porque aun siendo un Aguila en el vuelo, se hizo preciso el remontarse à lo mas elevado, para poder dâr razon de los adornos de aquella gran Ciudad, o Templo del Cielo.”⁶²⁰

La colocación de la vista del espectador en una posición elevada se utilizó incluso en determinadas descripciones literales que buscaban intensificar la grandeza de algún sujeto en particular. Recientemente Catherine Poupény-Hart notó que el cronista Pachacuti Yamqui utilizó esta fórmula, lo que la autora llama “la perspectiva del Inca”, para describir el fasto y glorioso aparato militar de miles de hombres que desplegaron las fuerzas incaicas, descrito desde la vista del Inca que se posiciona en la cima de la montaña.⁶²¹

⁶²⁰ Rodríguez Guillén, Pedro, *El sol, y año feliz del Peru San Francisco Solano, apostol, y patron universal de dicho reyno ... glorificado, adorado y festejado en su Templo, y Convento Maximo de Jesús ... en ocasion que regocijada la serafica familia celebró con demostraciones festivas la deseada canonizacion*. Madrid: Impr. de la Causa de la V.M. de Agreda, 1735: 56.

⁶²¹ Poupény-Hart, Catherine, “Reminiscencias bélicas y ambivalencias del sujeto colonial en la *Relación de antigüedades deste Reyno del Perú*”, en Poupény-Hart, Catherine, Ferrero, Sebastián, Godenzzi, Juan Carlos (eds), *El Perú en su historia. Fracturas y persistencias*, Paris: Le Manuscrit, en prensa.

Las pinturas de la *Nuestra Señora de Cocharcas* se inscriben dentro de este tipo de representación del espacio, mostrando una vista aérea del lugar, en donde se alcanza a divisar los caminos que se dirigían, de un lado y del otro, hacia la ciudad de Huamanga (Ayacucho) y hacia la ciudad del Cuzco.⁶²² Contorneado por el río Pampas, se alzaba el majestuoso Santuario precedido por el atrio y la plaza del pueblo. La multitud de peregrinos que colmaban los caminos, no sólo daban muestra de la popularidad de esta imagen, sino también demuestran la importancia que alcanzaba determinado territorio a través de la implantación de un objeto de culto. La Virgen se alzaba dominante sobre el espacio, y a su vez lograba toda su particularidad al ser identificada con él.

5.1 La transformación de la topografía y el medioambiente. El discurso ambivalente del cambio

Gustavo Verdesio en su trabajo *Forgotten Territorialities* insistía sobre la necesidad de centrar el discurso crítico no sólo sobre las operaciones intelectuales a través de las cuales el Occidente abordó el espacio americano, sino también sobre otras acciones - y consecuencias subsiguientes que el hombre europeo produjo sobre el territorio descubierto. Según Verdesio, “those actions had very concrete effects over the territory, the fauna, the flora, and the human beings that populated the Americas. Those actions are proof that the Spaniards and other

⁶²² Schenone, Héctor, *Santa María: iconografía del arte colonial*, Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008: 353.

Europeans who arrived in America did not limit themselves to rethinking the landscape, but that they also set out to modify, through specific actions, the nature they encountered.”⁶²³

La conquista e instauración del régimen colonial tuvieron repercusiones innegables sobre el medioambiente del nuevo orbe, algunas de ellas decididamente destructivas. Ante esta realidad, incuestionable, se abren dos interrogantes: ¿Cómo reaccionó el discurso intelectual de la época ante estas transformaciones? Y ¿de qué manera esta problemática llegaba a repercutir sobre la pintura andina?

En primer lugar, podríamos sugerir que las reacciones, si las medimos en términos de negativas y positivas, fueron desiguales. Pocos fueron los cronistas que mostraron recato y preocupación, hasta asumir una posición crítica hacia las mutaciones que sufría el espacio. Uno de ellos fue el Inca Garcilaso de la Vega. Haciendo referencia a la manera que tuvo Garcilaso al ordenar en categorías su Historia natural, que se diferenciaba sustancialmente de los modelos paradigmáticos de la época. Luis Millones Figueroa notaba que

[p]ara Garcilaso la división más importante de su historia natural, al punto que quedan consignadas en dos libros distintos, es la división entre un mundo natural antes de la llegada de los españoles y el mundo natural que se crea después del encuentro. [...] Por ejemplo,[Garcilaso de la Vega mostrará preocupación hacia] la tala abusiva de los árboles de molle a los alrededores del Cusco para dar combustible a los braseros, o la cacería exagerada que había destruido la rica fauna del valle de Yucay. O también, el desdén de las plantas medicinales locales. Con ello Garcilaso apunta tanto a la posible desaparición de especies nativas como a la pérdida del conocimiento médico del mundo natural americano. Asimismo, la fertilidad de la tierra permite una abundancia que, al no ser controlada, hace que muchas plantas se vuelvan «muy dañosas», y terminen por invadir y destruir la flora nativa. [...]. Léidos en el contexto de la historia

⁶²³ Verdesio, Gustavo, “Forgotten Territorialities: The Materiality of Indigenous Pasts”, *Nepantla: Views from South*, 2, 1, 2001: 87-88.

moral de Garcilaso es posible ver un paralelo entre la destrucción del buen gobierno establecido por los incas, y la destrucción de su medio ambiente.⁶²⁴

Este paralelismo entre cataclismo político y destrucción medioambiental ya se había manifestado en uno de los cronistas anteriores a Garcilaso, nos referimos a Cristóbal de Molina, el almagrista o el chileno (1494-c.1578) (identificado como Bartolomé de Segovia). En su *Destrucción del Perú*, un texto de clara impronta lascasiana, y con motivaciones anti-pizarristas, Molina consideró que la conquista provocó una serie de traumatismos irreparables de diferentes órdenes: político, demográfico, medioambiental e incluso moral, ya que el cronista llegó a entender, con denotado relativismo cultural, que los rituales incas relacionados a la agricultura donde se hacían ofrendas a las divinidades locales en agradecimiento de las buenas cosechas eran un signo, más allá de los errores en la Fe, de virtuosismo moral de los indios y un gesto de humildad espiritual que faltaba en los cristianos del Nuevo Mundo.⁶²⁵ Tuvo palabras muy duras hacia las consecuencias destructivas que tuvo el avance colonial en el Perú desde sus primeros años. Para los valles de la costa, algunos ordenados por la misma naturaleza, y otros por la mano del hombre, como son los jardines, Molina advertía que el

⁶²⁴ Millones Figueroa, Luis, "Filosofía e historia natural en el Inca Garcilaso", en Zevallos-Aguilar, Juan, Kato, Takahiro, Millones, Luis (eds.), *Ensayos de cultura virreinal latinoamericana*, Lima, UNSM, 2006: 159-175.

⁶²⁵ Según Molina "[a]caecieron esta cosas en el mes de abril de 1535, cuando en el valle del Cuzco se cogían los maíces y sementeras, en la cual cosecha los señores del Cuzco tenían costumbre hacer cada año un gran sacrificio al Sol y a todas las huacas y adoratorios del Cuzco, por ellos y por todas las provincias y reinos, los cuales comenzó el inca a hacer y duraron ocho días de arreo, dando las gracias al Sol por la cosecha pasada y suplicándole que en las sementeras por venir, les diese buenos frutos, y aunque esto es abominable y detestable cosa, por hacerse estas fiestas a la criatura, dejando el Criador a quien habían de hacer gracias debidas, es cosa de gran ejemplo para atender las gracias que sois obligados a dar a Dios, verdadero Señor nuestro, por los bienes recibidos, de lo cual nos descuidamos tanto cuanto más debemos." Molina, Cristóbal de, *Destrucción del Perú*, en Loayza, Francisco (ed.), *Las crónicas de los Molinas. "Destrucción del Perú," crónica escrita por el año de 1553 por Cristóbal de Molina, sochantre de la catedral de Santiago de Chile. "Fábulas y ritos de los Incas," crónica escrita allá por el año de 1574 por Cristóbal de Molina, párroco de Ntra. Sra. de los Remedios del hospital del Cuzco*, Lima: Lib. y imp. D. Miranda, 1943: 50.

exterminio de los nativos llevaba a la destrucción de estos paraísos naturales. Con dramatismo el cronista notaba lo siguiente:

[...] porque si de cada valle de los de esta costa que duran más de mil leguas, se hubiese de decir la quiebra y falta de los naturales y la destrucción de todos los más de estos valles, y cuan fértiles y abundantes eran, y creo yo las más hermosas que en todo lo demás de la redondez se pudieran figurar y más bien labradas y de grandes edificios, abundosos de riquezas de oro, plata, ropa y ganados, algodones y hermosas labranzas todas por sus acequias hechas a mano, que cada valle parecía un jardín muy hermoso y bien trazado, donde jamás ha dicho de los naturales, el agua del cielo mojó porque no llueve en esta tierra de los llanos ni la de la tierra le faltó, porque en cada valle hay un río perennal que nunca falta agua; y a donde no lo hay, hay sus manantiales con que riegan sus tierras y huertas y otras maneras. [...]

Y más adelante al referirse a las arboledas de frutales que se encontraban en abundancia en el trayecto del camino del Inca, afirmaba “que ahora se ha[n] perdido y secado por la muerte y falta de naturales [...]”.⁶²⁶

El célebre grabador de la ciudad de Lieja, Theodore de Bry (1528-1598), transmitía un mensaje similar al de Molina, pero esta vez por medio de los frontispicios de los volúmenes cuarto y quinto de su obra *Americae* o *Grands voyages*, la cual comenzó a publicarse en 1590.⁶²⁷ Estos volúmenes reproducían, junto al sexto, las crónicas de los viajes de Girolamo Benzoni, una relación de la conquista extremadamente crítica del accionar español en Indias. El frontispicio del cuarto volumen representaba una imagen del Nuevo Orbe antes del

⁶²⁶ *Ibidem*: 18.

⁶²⁷ Recordemos que Theodore de Bry ilustró con 17 estampas la primera edición en latín de la *Brevísima* publicada en Frankfurt en 1598, una edición fundamental para alimentar el tópico de “la leyenda negra”, dado que las imágenes sirvieron para que la información sobre las atrocidades cometidas por los conquistadores en tierras australes se democratice, alcanzando a un mayor número de personas, tanto letrados como iletrados.

descubrimiento. En un paisaje paradisíaco (incluso el hombre y la mujer que se encuentran a la izquierda, en la parte central de la hoja, evocaba a la pareja primogénita bajo el árbol del bien y del mal) se mostraba a diferentes indígenas sucumbiendo ante el pecado de la idolatría, venerando con ofrendas y muestras de júbilo a un ídolo demoníaco (fig. 5.2). Por el contrario, el frontispicio del quinto volumen revelaba lo que quedó del paradisíaco paisaje de América una vez instaurado el régimen colonial e implantada la “verdadera fe” (fig. 5.3). No es difícil darse cuenta que de la naturaleza ensoñada y abundante de América no quedaba más que un triste páramo rocoso y desértico. La avaricia de los españoles, que se traducía mediante la explotación de los recursos mineros y de la mano de obra indígena, había generado como resultado, según se percibe en el grabado de de Bry, una verdadera catástrofe medio ambiental.

Cañizares-Esguerra entendía estos frontispicios desde otra perspectiva. Para este autor, de Bry mostraba, es cierto, en sintonía con el pensamiento de algunos cronistas de la época (no en gran número), que la exuberancia natural y abundancia del Nuevo Mundo fue una de las tantas estrategias del demonio para engañar a los indios.⁶²⁸ No estamos de acuerdo con esta lectura, creemos que de Bry, produjo, como lo hiciese Cristóbal de Molina, una imagen de marcado relativismo cultural, en donde del error idolátrico en el que cayeron los indios por ignorancia se podía sacar un aspecto positivo en el fervor y humildad con que ellos adoraban a sus divinidades, despojándose de sus bienes temporales para ofrecerlos a sus “proveedores” sobrenaturales. Sólo bastaba desengañarlos de su “error”. Lo contrario se aprecia en el frontispicio del quinto volumen en donde los españoles desestiman la verdadera razón de la empresa de conquista: la evangelización de los nativos, preocupándose más de las riquezas

⁶²⁸ Cañizares-Esguerra, Jorge, *Católicos y puritanos en la colonización de América*, Madrid: Fundación Jorge Juan, 2008.

mineras del Nuevo Orbe que de la Fe. La cruz levantada sobre la cima del monte era percibida más como un acto de posesión territorial que de conquista espiritual.

Una acuarela tardía colonial que se encuentra en el AGI mostraba el accionar colonial utilizando la misma dicotomía que se daba entre espacios prehispánicos y espacios coloniales, esta vez centrándose más que nada en las consecuencias destructivas sobre las obras arquitectónicas prehispánicas, es decir sobre las mismísimas fundaciones del pasado andino.

La estampa que lleva por título *Vista del cerro y fortaleza fabricada por los Yncas del Peru en la ciudad del Cuzco*, reproduce las ruinas de la fortaleza incaica de Sacsayhuaman y una pequeña fracción de la ciudad colonial del Cuzco (1778) (fig. 5.4). Como notó Wuffarden una copia similar de esta imagen formaba parte de un manuscrito de José Llano Zapata titulado *Epítome cronológico o idea general del Perú* fechado de 1776 (fig. 5.5).⁶²⁹ Wuffarden advierte que, “aunque Llano Zapata se encontraba por entonces en Cádiz, todo indica que las láminas fueron añadidas a su texto al llegar al virreinato, tal vez por iniciativa del conde de Castañeda de los Lamos, quien en algún momento intentó atribuirse la autoría del texto.”⁶³⁰ Se supone que el autor de estas estampas es la misma persona, es decir “el sargento mayor de infantería Ramón de Arechaga y Calvo, un militar de prolongada actuación en el Cuzco como topógrafo e ingeniero militar”⁶³¹, quien debió conocer a Castañeda, ya que este último también

⁶²⁹ Wuffarden, Luis Eduardo, “La descendencia real y el ‘renacimiento inca’ en el virreinato”, en Cummins, Thomas, *Los incas, reyes del Perú*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 2005, 175-251: 247. El manuscrito fue publicado por Víctor Peralta Ruíz en el 2005 y se lo atribuyó a Llano Zapata. *Epítome cronológico o idea general del Perú: crónica inédita de 1776*, Madrid, España: Fundación Mapfre Tavera, 2005. La vista de Sacsayhuaman se ubicaba entre los folios 18 y 19. Peralta Ruíz, Víctor, “Estudio preliminar”: 24.

⁶³⁰ *Ibidem*: 247.

⁶³¹ *Idem*.

era sargento de infantería.⁶³² Es cierto que este tipo de imagen puede explicarse a partir del interés “arqueológico” creciente de los criollos hacia finales del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX en los monumentos y ruinas del antiguo Imperio incaico, pero la forma de composición y algunos comentarios que se leen en el texto bajo la imagen, nos sugieren que su autor buscó articular otros mensajes que superaban las intenciones pseudo-arqueológicas. Sobre un pequeño peñasco, un grupo de criollos observa con gran interés las ruinas de Sacsayhuaman. Detrás de ellos, una pequeña vista urbana, en donde se percibe la iglesia de San Cristóbal sobre la colina de Kolkampata, revelaba los límites de la ciudad colonial del Cuzco. Es una ciudad desolada, sin presencia humana. En cambio, la parte dedicada al monumento incario se animaba con representaciones de cortejos reales con el Inca y la Colla, cazas de pájaros y personajes con uncus paseándose entre los vestigios del edificio. Como espectros de un pasado glorioso que las ruinas revivían de su tiempo. La majestuosidad y el aparato con el que se representaba el pasado incaico contrastan con la quietud de la imagen de la ciudad colonial. Pero donde la crítica del avance colonial, causante de la destrucción del pasado peruano, se materializa es en el texto que acompaña la imagen. Allí, claramente se explicita que el monumento incaico “hoy sería más famoso si la ambición no hubiese dado lugar a extraer muchas de las excelentes piedras angulares que le cubrían para servirse de ellas en la mayor parte de los cimientos, paredes y torres de las Iglesias y casas de esta ciudad [del Cuzco]”. En otras palabras la construcción de la ciudad virreinal privó a los peruanos de las obras majestuosas de su pasado.

⁶³² *Ibidem*: 248. Más allá de las propuestas de Wuffarden, que hasta ahora parecen las más acertadas, trazar el camino que llevó esta imagen al texto de Llano y Zapata no es poco dificultoso. Víctor Peralta no descarta la posibilidad que fueran dos artistas diferentes. *op. cit.*: 23. Agregamos que el texto que acompaña el dibujo conservado en el AGI muestra congruencias de pensamiento con el *Epítome* de Llano Zapata que denuncia también la destrucción de las construcciones prehispánicas por el descuido y poco interés que mostraron los españoles. *Epítome*: 103.

Durante el Virreinato, la voz dominante, sin embargo, vio el cambio como una celebración del progreso, de la religión, del Imperio, de la ciencia, que abría la puerta a la construcción de discursos grandilocuentes que exaltaban los nuevos espacios coloniales. Si la acuarela de Arechaga y Calvo veía en la ciudad colonial del Cuzco el fruto de la ambición que llevó al ocaso los antiguos emplazamientos del incanato, el pintor indígena Basilio Pacheco ofreció, unos años antes de la acuarela mencionada, una imagen del Cuzco que transmitía un sentimiento opuesto al de Arechaga, pero que, debemos admitirlo, era más acorde a una línea de pensamiento más generalizada. Entre 1742 y 1746, Fray Fernando de Luna y Virues, prior del convento de San Agustín de la ciudad del Cuzco, encargó a Basilio Pacheco una serie de cuatro docenas⁶³³ de lienzos sobre la vida del Santo de Hipona para el convento de San Agustín de la ciudad de Lima, de los que se conocen 38.⁶³⁴ La pintura 36 de la serie representa la procesión que acompañó el funeral de San Agustín en la ciudad norafricana (fig.5.6). La novedad más importante que introdujo Pacheco en este lienzo, modificando así el grabado de Schelte à Bolswert que le sirvió de modelo (fig. 5.7),⁶³⁵ fue suplantarlo por una representación de la Plaza Mayor del Cuzco, con la fachada de la Catedral y sus edificios lindantes: la Santa familia y la iglesia del Triunfo. Es posible que Pacheco con sentimiento patriótico de su ciudad natal, haya querido glorificar al Cuzco en una pintura destinada, ni más ni menos, a la ciudad de los Reyes.⁶³⁶ Lo que parece indudable, es que Pacheco se basaba en recursos de orden religioso para exaltar el carácter

⁶³³ Kagan, Richard, *Urban*: 184.

⁶³⁴ Para un estudio reciente de esta serie ver: MacCormack, Sabine, "Poetics of Representation in Viceregal Peru: A Walk round the Cloister of San Agustín in Lima" en Donna Pierce (ed.), *The arts of South America. 1492-1850*, Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art, Denver Art Museum, 2010, 89-118.

⁶³⁵ Correspondencia: Mesa y Gisbert, *Pintura Cuzqueña*, 1982: 202. PESSCA 267A/267B.

⁶³⁶ Kagan, *op. cit.*: 185.

glorioso del Cuzco. Teniendo en mente la obra de San Agustín, escrita en tiempos del saqueo de la ciudad de Roma en el año 411, el pintor cuzqueño asoció la ciudad del Cuzco con la *Ciudad de Dios*. Comparar al Cuzco con la Jerusalén celeste no era un invento de Pacheco, y no deberíamos sorprendernos que mediante lecturas encontradas entre la obra literaria del Santo de Hipona y la representación visual se pudiera llegar a establecer este vínculo. Por ejemplo, poco después del terrible terremoto que sufrió la ciudad en 1650 el deán Vasco de Contreras y Valverde, en respuesta a la *Carta consolatoria* del obispo Juan Alonso Ocón, escribió que:

si se perdió el Cuzco por Babilonia, oy por Ierusalem santa se ha ganado, y respecto desta ganancia, todo quanto ha perdido es nada. Quando Abraham recibio la tierra prometida, y llego a Palestina, dixo San Iuan Chrisostomo, que aunque llego a gozarla, no era esta tierra que desseava, sino otra que esperaba en el cielo. [...] Vino Dios al Cuzco, visitóla con esta tribulacion, no porque la hermosura de sus edificios le arrastrasse el desseo que tenia de posseerla, sino para cumplir el que a mostrado de verla derribada en la tierra, y edificada en el cielo.⁶³⁷

Si Garcilaso de Vega había comparado el Coricancha con la Jerusalén Celeste, el Cuzco de Pacheco corresponde más a la ciudad colonial que a la incaica. Y es esta última que será la ciudad elegida de Dios.

Como es de suponer, esta problemática no condicionó de manera determinante al total de la pintura andina. Sin embargo, pareciera dejar huella en un grupo importante de lienzos, trasladando a ellos, incluso, el debate entre estas dos formas antagónicas de pensar el cambio.

⁶³⁷ Contreras y Valverde, Vasco de, *Respuesta a la carta consolatoria del Illustrisimo Dotor D. Iuan Alonso Ocon Obispo del Cuzco, del Consejo de su Magestad, Visitador general de los Tribunales de la Santa Cruzada*, Lima, 1650: 20v.

En su artículo “Localizing Sacredness, Difference, and *Yachacuscamcani* in a Colonial Andean Painting”⁶³⁸ Stella Nair nos decía a propósito del lienzo de Francisco Chivantito *La Virgen de Montserrat*⁶³⁹ (fig. 5.1), “What Chivantito excluded from the townscape is as telling as what he included. And what he excluded is the reach landscape beyond the town of Chincheros”. Según Nair el paisaje en el lienzo de Chivantito se dividía en dos partes, por un lado lo que ella llamó “the celebration of landscape”, un bello paisaje que adornaba la escena de la peregrinación a la izquierda de la pintura, y por el otro un paisaje sombrío y decadente que correspondía a la representación del pueblo de Chincheros. El paisaje tradicional de esta representación, es decir el paisaje montañoso de Montserrat, sufría sobre el lado derecho de la composición una especie de “andeanización”, es decir un desplazamiento espacial de Monserrat hacia las cumbres andinas de Chincheros.⁶⁴⁰ La inclusión del paisaje de Chincheros, con su Apu principal (montaña sagrada) en plena decadencia y desgracia⁶⁴¹, aparecía como víctima del avance del cristianismo. Si desde lo visual el lienzo de Chivantito parece claro, desde lo significativo no lo es. Esto llevaba a Nair a encontrar tres propuestas diferentes de interpretación. Según esta autora: “It is possible that the artist wished to express an indictment of the Christian destruction of indigenous sacred landscape [...]. Another possibility is that Chivantito saw the image as a celebration of Catholic success [...] Or perhaps Chivantito was

⁶³⁸ *The Art Bulletin*, LXXXIX, 2, Junio 2007: 211-238.

⁶³⁹ Ejecutado en 1693 para la Iglesia de Chincheros (Departamento del Cuzco).

⁶⁴⁰ Aunque contenga algo de audacia, es necesario anotar que Teresa Gisbert consideró esta pintura de Chivantito como la primera vez que se representó en la pintura religiosa virreinal un espacio andino, en este caso, una vista corográfica del pueblo de Chincheros.

⁶⁴¹ Por razones del tema que ocupa esta tesis nos vemos obligados a simplificar bruscamente el análisis de Stella Nair, no haciendo justicia a su importante contribución en lo que concierne al estudio de las identidades sociales y culturales andinas. Un punto que deberíamos remarcar, por lo tanto, es la significación que le atribuye al motivo de los ángeles serruchando uno de los picos del paisaje montañoso. Si bien este motivo forma parte de la iconografía tradicional de la Virgen de Montserrat, la interpretación que realiza sobre las formas de representar los paisajes le permite interpretarlo como una alegoría del triunfo del cristianismo sobre la idolatría, ya que los ángeles estarían destruyendo el *Apu* de Chincheros (montaña sagrada). *Op. cit.*:230.

commenting on the violent changes he witnessed during this struggle to Christianize and conquer the Andes.”⁶⁴²

Una muestra tal vez más clara pero no por eso menos compleja sobre esta problemática la encontramos en un grupo de pinturas potosinas del siglo XVIII, que podríamos en un principio catalogarlas como pinturas religiosas. Se trata de dos lienzos de la muy comentada *Virgen del cerro* – la primera, de autor anónimo, realizada a principios del siglo XVIII⁶⁴³ (fig. 5.8) y la segunda, también de pintor anónimo, ejecutada en 1722 por encargo de la familia Quirós (fig. 5.9),⁶⁴⁴ quienes se habrían instalado en Potosí hacia 1620.⁶⁴⁵ Se agrega un tercer lienzo, una vez más anónimo, representando la Virgen de Aránzazu, patrona del País Vasco, y que fuese ejecutado para el convento de las Carmelitas de Potosí durante el siglo XVIII (fig. 5.10),⁶⁴⁶ lo

⁶⁴² *Ibidem*: 231.

⁶⁴³ La datación de esta pintura posee divergencia historiográfica. Ramón Mujica Pinilla propone la fecha de 1726. Mujica Pinilla, Ramón. “Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico.”, en Mujica Pinilla, Ramón et al., *El barroco peruano*, Vol.2, Lima: Banco de Crédito del Perú, 2003, 258-320: Esta misma fecha es la que propone Alain Milhou. *Colón y su mentalidad Mesianica en el ambiente franciscanista español*, Valladolid: Casa-Museo de Colón, 1983: 144. Este último parece haber sacado la fecha de Chacon Torres, Mario, *Arte virreinal en Potosí*, Sevilla: E.E.H.A, 1973: 138. Por su parte Pedro Querejazu supone como más conveniente una fecha cercana a 1740. Querejazu, Pedro, and Elizabeth Ferrer. *Potosí: Colonial Treasures and the Bolivian City of Silver*. New York / La Paz: Americas Society Art Gallery in association with / Fundación BHN, 1997: 38-39. En el 2006, Teresa Gisbert también propuso la fecha de ejecución hacia 1740. Gisbert, Teresa, “The Virgin Mary and the Rich Mountain of Potosi” (cat. VI-97), en Rishel, Joseph J, and Suzanne L. Stratton-Pruitt. *The Arts in Latin America, 1492-1820*. Philadelphia, PA: Philadelphia Museum of Art, 2006: 447. Richard Kagan sugiere como fecha tentativa el año de 1720. Kagan, Richard, *Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793*. New Haven: Yale University Press, 2000: 197. Otros como Carol Damian prefirieron no dar fechas precisas y considerarla como pintura del siglo XVIII. Damian, Carol, *The Virgin of the Andes: Art and Ritual in Colonial Cuzco*, Miami Beach: Grassfield Press, 1995.

⁶⁴⁴ El primer lienzo se conserva en el Museo de la Casa de la Moneda (Potosí), en tanto que el segundo se encuentra actualmente (desde hace unos veinte años) en el Museo Nacional de Arte de La Paz.

⁶⁴⁵ Gentile Lafaille, Margarita, “Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro. Iconología, siglos XVI a XX”, *Advocaciones Marianas de Gloria*, SIMPOSIUM (XXª Edición) San Lorenzo del Escorial, 2012, 1141-1164: 1148.

⁶⁴⁶ La comunidad vasca desempeñó un papel político fundamental en la ciudad de Potosí, controlando asimismo gran parte de la riqueza y explotación minera de la ciudad. Durante varios años del siglo XVII protagonizaron un sangriento enfrentamiento conocido comúnmente como la guerra urbana de vicuñas y vascongados, que oponía a vascongados y vizcaínos, contra castellanos, andaluces y criollos. Para este tema ver: Crespo R., Alberto: *La guerra entre vicuñas y vascongados (Potosí, 1622-1625)*, Lima: Tipografía Peruana, Lima, 1956; Mendoza, Gunnar, *Guerra entre vascongados y otras naciones*

cual resulta lógico si se tiene en cuenta que fue la comunidad vasca de Potosí (los vascongados) la que financió la construcción de dicho convento.⁶⁴⁷ Estos tres casos, probablemente los dos primeros con mayor fortuna crítica, han sido estudiados y mencionados en múltiples ocasiones por la historiografía, ya que son suficientemente sugestivos desde lo visual para explicar la relación que se estableció entre de la Virgen María y la Pachamama.⁶⁴⁸ No es, sin embargo, lo que más nos interesa a nosotros en este momento, más allá de que la representación de la Virgen transmutada en montaña debió tener alguna repercusión entre la feligresía indígena.⁶⁴⁹ Nuestro interés principal radica sobre aspectos menos herméticos de la composición.

No obstante, antes de avanzar con nuestro propósito, debemos mencionar que en un extenso y cuidado análisis, Thérèse Bouysse-Casagne se mostraba más escéptica a admitir sin condiciones esta idea que asociaba la montaña con la Virgen María. Bouysse-Casagne entendía que:

de Potosí, Documentos del Archivo Nacional de Bolivia (1622-1641), Potosí: Cuadernos de la Cultura Boliviana, 1954; Pérez-Alcalá, Rosario: “Vicuña y vascongados: la lucha por el poder en Potosí en el siglo XVII”, *Ifigea*, V-VI, 1989: 207-215.

⁶⁴⁷ Mesa, José de, Gisbert, Teresa, “La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María” *Actas del I Encuentro sobre el barroco Andino*, La Paz: Unión latina, 2000: 27.

⁶⁴⁸ Quien propuso por primera vez dicha asociación entre Virgen/Pachamama a través de la identidad femenina del cerro o, para ser más justos, la mina fue la historiadora Teresa Gisbert. Utilizando como fuente primera una crónica potosina anónima de 1600, en donde su autor aseguraba que los indios llamaban a la mina Qolla (Reina inca), Gisbert asoció las figuras femeninas de la Virgen y de la Qolla para llegar a la madre tierra por medio de la representación de la montaña. Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert Cia, 1980: 20; “Del Cuzco a Potosí. La Religiosidad del Sur Andino”, en Mujica Pinilla *et al.*, *El barroco peruano*, Vol. 2, Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002, 61-97: 62; “El cerro de Potosí y el Dios Pachacámac” *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 42, 1, 2010, 169-180: 177.

⁶⁴⁹ Debemos recordar que el lienzo de la Casa de la Moneda fue encontrado en la Iglesia de San Lorenzo (Potosí), parroquia de los indios mitayos de la comunidad de Carangas. No se puede asegurar, sin embargo, que esta iglesia fuera el destino primero del lienzo, o si terminó allí en circunstancias que desconocemos.

[c]on la intención de demostrar el sincretismo del famoso cuadro de la Casa de la Moneda, que representa a una Virgen Cerro, Gisbert propuso que la figura de la Pachamama llegó a confundirse con la Coya y que, a su vez, ésta fue sustituida por la Virgen-Cerro. La autora considera que estas sucesivas identificaciones se dieron «tanto a nivel popular como a nivel erudito eclesiástico» (Gisbert, 1980: 83).⁶⁵⁰ Nuestra interpretación difiere en varios puntos con la suya, y los datos históricos me llevan a considerar que la intención evangelizadora de sustitución de un culto por el clero no significó forzosamente una adhesión popular, y que el corte arcaico de esta representación puede ser de origen español.

En España, existían en efecto varias imágenes de Virgen-Monte como la de Montserrat por ejemplo, que correspondía a una iconografía muy difundida en el mundo hispano (Albert-Llorca, 2002).⁶⁵¹ Esta Virgen llegó a ser conocida en el Perú incluso antes de que el cuadro de la Casa de la Moneda fuese pintado (Cf. Iglesia de Chincheros)⁶⁵². Entonces conviene no descartar que una de aquellas Vírgenes cerro españolas pudo servir de modelo plástico a los cuadros mencionados por Gisbert.⁶⁵³

⁶⁵⁰ Gisbert, Teresa, *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*, La Paz, Gisbert Cia, 1980.

⁶⁵¹ Albert-Lorca, M., *Les Vierges miraculeuses, légendes et rituels, Le temps des images*; Paris: Gallimard, 2002.

⁶⁵² Aquí se refiere al lienzo de la *Virgen de Montserrat* pintado por Chivantito para la iglesia de Chincheros que ya hemos mencionado.

⁶⁵³ Bouysse-Casagne, Thérèse, “Las minas del centro-sur andino, los cultos prehispánicos y cultos cristianos”, *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines*, Vol 34:3, 2005: 443-462. En este sentido, también podríamos mencionar el caso de la Virgen de la cabeza, una de las devociones españolas donde se entremezcla la advocación de la virgen a una montaña, en este caso el cerro de la cabeza. Sobre esta devoción Manuel Salcedo Olid escribió en el *Panegírico Historial de N. S. de la Cabeza de Sierra Morena* de 1677 lo siguiente: “[D]e lo qual conocieron claramente que era voluntad Divina que a la Virgen se le diese adoración en aquel monte, el qual por ser el mas alto, y encumbrado de los circunvecinos, parecia Principe, Rey, y Señor de Sierra Morena, y por ello le llamavan los de la tierra, la cabeça de todos los montes comarcanos, y por esta razon se le dio a la Sagrada Imagen el nombre de Nuestra Señora de la Cabeça, titulo y denominación, que aunque parece vulgar, no fue a caso, sino muy misterioso, y adecuado [...]”. Cita en: Gómez Martínez, Enrique, “El Cerro de la Cabeza. Lugar de aparición de Ntra. Sra. de la Cabeza”, *Instituto de Estudios Giennenses*, 202, 2010, 79-85: 81. Esta advocación de afamada devoción en Andalucía, también tuvo su replique en el Perú. Fue el inquisidor Don Antonio Castro del Castillo quien favoreció e insentivó el culto a esta virgen de Andújar, ya que, a su costa, hizo reedificar en 1639 la eremita consagrada a esta advocación que fuese destruida en 1634 por el desborde del río Rimac. Atanasio Fuentes, Manuel, *Estadística general de Lima, Vol. 1*, Paris: Tipografía de Ad. Lainé et J. Havard, 1866: 378.

Por su parte, Ramón Mujica Pinilla cree que de existir esta asociación entre la Virgen y la montaña de Potosí, esta se creó mucho tiempo antes de la pintura, y argumenta el origen criollo de esta idea, más bien que indígena. Una idea que aludía a la participación divina y de la providencia en el origen de los metales andinos.⁶⁵⁴

Más allá de los cuestionamientos e interpretaciones que disparan este lienzo desde diferentes lecturas religiosas, y sin poder pronunciarnos a favor o en contra del binomio sugerido por Gisbert entre Virgen/Pachamama, creemos que el artista de la *Virgen del cerro* creyó fundamental y muy conveniente entregar una imagen cristianizada de un cerro rico que se disponía a representarlo detenido en un tiempo previo a la explotación española de su riqueza argentífera, y por lo tanto en un posible contexto espacial prehispánico. Para ello construyó la imagen dentro de un marco narrativo cercano a la mariofanía, inspirándose de tradiciones ibéricas de apariciones de la Virgen en montañas, cuevas o grietas. Por lo tanto, el lienzo de la *Virgen del cerro*, tanto aquel conservado en la Casa de la Moneda como el que se encuentra en el Museo Nacional de La Paz, muestra el resultado de una revelación divina. La conocida historia del descubrimiento de la riqueza del cerro de Potosí ya en tiempos coloniales, se construyó con el mismo andamiaje narrativo que las historias de descubrimientos de imágenes y apariciones místicas de la Virgen en diferentes lugares de la España de la reconquista.

La riqueza argentífera del cerro rico fue descubierta por el indio Diego Huallpa (1545), yanacona de Diego Villarruel. La historia cuenta que Huallpa condujo el rebaño a pastorear en las faldas del monte cuando una de sus llamas se extravió. La extensa búsqueda hizo que el yanacona tomara la decisión de pasar la noche en el cerro, para lo cual se propició un fuego con trozos de quenuales. A la mañana siguiente, Huallpa descubrió que entre los restos de la

⁶⁵⁴ Mujica Pinilla, Ramón, *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, Lima: IFEA, Fondo de Cultura Económica, 2001: 244.

fogata había hilos de plata que habían fundido durante la noche. Esta escena se representó en ambos lienzos de la Virgen del cerro, casi al centro de la composición. Al igual que las historias de muchos pastores, que llevando a cabo sus actividades cotidianas descubrieron casi por azar, pero en forma de revelación divina, las efigies de la Virgen entre la naturaleza de diferentes regiones españolas (por ejemplo los pastores Rodrigo de Balzategui, quien rescató de entre las espinas a la virgen de Aranzazu, Pedro Amador Vázquez, a quien se le apareció la Soterraña de Nieva, o la historia ya mencionada de Virgen de la Cabeza, para traer solo algunos casos), Huallpa tuvo también un descubrimiento fortuito debido a sus actividades pastoriles y la pérdida de un animal de su rebaño (algo que también se da con frecuencia en las historias de los orígenes de advocaciones hispanas). Si sumamos estas dos imágenes en el lienzo de la *Virgen del cerro*, es decir el episodio de Huallpa con su rebaño y la aparición de la Virgen entre la entrañas del cerro, estamos en presencia de una construcción tradicional de una mariofanía. Gracias a la representación de la Virgen/cerro, el episodio de su descubrimiento adquiere propiedades de revelación divina y no tanto de descubrimiento con beneficios económicos. Además de los casos antes mencionados que circularon por medio de grabados, como la Virgen de Montserrat, la Virgen de la Cabeza o, más tardío Nuestra Señora de Covadonga, estos mismos componentes se utilizaron para la ejecución de un curioso y muy original lienzo anónimo virreinal, conservado en el colegio de San Ignacio de Arequipa, tal vez encargado por algún viajero proveniente de las Islas Canarias.⁶⁵⁵ Se trata de la representación de una imagen de la *Virgen de la Candelaria de Tenerife* (fig. 5.11), en donde el pintor representó la virgen en proporciones monumentales que aparecía del interior de una montaña, alusivo a la gruta donde un grupo de pastores guanches dieron con la imagen

⁶⁵⁵ Wuffarden, Luis Eduardo, "Iglesia y Colegio de Santiago. Arequipa", en Alcalá, Luisa Elena, *Fundaciones jesuitas en Iberoamerica*, Madrid?: Fundación Iberdrola, 148-161:158.

milagrosa casi una centuria antes de la instalación de los españoles en la isla. Parece cierto entonces que los lienzos de la *Virgen del Cerro* se construyeron con el mismo andamiaje narrativo, bien conocido por los artífices virreinales, de una mariofanía.

Dicho ésto, dirigimos ahora nuestro interés a los elementos relacionados directamente con el paisaje, en especial hacia los motivos de la flora y la fauna potosina que aquí aparecen o se decide omitir. Tomemos entonces como punto de partida el lienzo de la Casa de la moneda, donde se imaginaba un espacio potosino antes del establecimiento del asiento español. Este lienzo mostraba su cerro poblado de una fauna autóctona conformada por vicuñas, guanacos, vizcachas y perdices (fig. 5.12). De creer algunas de las crónicas potosinas, estas especies que aparecen en la pintura abundaban en esta región antes que se inicie la explotación de Potosí. Por ejemplo, el florentino y vecino de Potosí, Nicolás del Benino, en una relación enviada a Francisco de Toledo en 1573, aseguraba que Gonzalo Pizarro “siempre pasaba junto al cerro de Potosí [...] y en él se detenía por la mucha cantidad de caza que había de perdices, venados⁶⁵⁶ y guanacos”⁶⁵⁷.

En cuanto a la flora, el lienzo mostraba un Cerro Rico tapizado de quenuales (fig. 5.13), árboles de gran versatilidad que pueden adaptarse a diferentes pisos ecológicos, creciendo tanto en climas subtropicales como en condiciones extremas de regiones elevadas hasta 5000 m. sobre el nivel del mar.⁶⁵⁸ La especie que se encontraba en Potosí antes de su descubrimiento fue seguramente la *Polylepis tomentella*. Esta especie crece en tierras de gran

⁶⁵⁶ Se trata de huemules (tarucas), pequeño siervo que habita en las cumbres andinas.

⁶⁵⁷ Benino, Nicolás del, “Relación muy particular del Cerro y Minas de Potosí y de su calidad y labores, por Nicolas del Benino, dirigida a Don Francisco de Toledo, Virrey del Perú, en 1573”, en Giménez de la Espada, Marcos, *Relaciones geográficas de Indias-Perú. Vol. 1*, Biblioteca de autores españoles, Madrid: Ediciones Atlas, 1965: 363.

⁶⁵⁸ Simpson, Beryl, *A Revision of the Genus Polylepis (rosaceae: Sanguisorbeae)*, Washington: Smithsonian Institution Press, 1979: 14.

elevación y llegan a medir entre 1 y 4 m. de altura.⁶⁵⁹ En general, los cronistas no dieron mayor importancia al cultivo de quinua, y en determinada ocasión se la confundió con el *Amaranthus*, tal como se aprecia en Bernabé Cobo.⁶⁶⁰

De analizarlo en términos narrativos estos elementos ocuparían el lugar del comienzo de la historia. Esta continuaba con la representación de Huayna Capac, primer inca que llegó hasta los pies de la montaña, mientras visitaba la laguna de Tarapaya y Cantumarca;⁶⁶¹ seguido de Diego Huallpa quien descubrió su riqueza argentífera en tiempos coloniales; luego, escenas anecdóticas alusivas a los procesos de explotación; y finalmente, la representación, al costado del orbe, de las figuras del papa Pablo III y el Rey Carlos V, y los posibles comanditarios de la obra.⁶⁶²

Hasta aquí una narración histórica sin mayores complicaciones. Sin embargo, una mirada detenida al otro lienzo, aquel que fuera encargado por la familia Quirós nos revela la ausencia de un elemento esencial presente en el lienzo de la Casa de la Moneda.⁶⁶³ Esto es, ni más ni menos, que el comienzo de la narración histórica. La fauna local desapareció del lienzo de Quirós. En realidad, sólo se representa un grupo de llamas⁶⁶⁴ (el rebaño de Diego Huallpa) que

⁶⁵⁹ *Ibidem*: 46.

⁶⁶⁰ Tapia, Mario, *La Quinua y la Kañiwa: Cultivos Andinos*. Bogotá: Centro Internacional de Investigaciones para el Desarrollo (CIID), Instituto Interamericano de Ciencias Agrícolas, 1979: 14.

⁶⁶¹ Chacón Torres, Mario, *Arte virreinal en Potosí; fuentes para su historia*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1973: 4.

⁶⁶² Tiene razón Richard Kagan al insistir en el carácter histórico que se despliega en esta pintura. Kagan, Richard, *Urban*: 195. Aunque no incluyó la representación de la naturaleza dentro de las categorías históricas.

⁶⁶³ Si bien los dos lienzos fueron pintados en fechas muy cercanas, existe consenso de la historiografía que reconoce el de la Casa de la Moneda como el primero de los dos.

⁶⁶⁴ Probablemente se trate de representar, tal como se relata en las crónicas del descubrimiento del cerro, el ganado que el yanacona Diego Huallpa había llevado hasta esa zona para su pastoreo. La noche sorprendió al indio mientras buscaba una llama que había escapado al rebaño (en la pintura se advierte la representación de una llama negra que sobresale al grupo de llamas blancas que componen el rebaño). Decidió entonces pasar la noche en el cerro y encendió un fuego con unos troncos de quínoa. A la mañana encontró junto a él finísimos hilos de plata que habían fundido ante la presencia del fogón.

a diferencia de las vicuñas y los guanacos (camélidos salvajes), son animales domésticos (fig. 5.14).⁶⁶⁵ Los animales y la flora salvaje dejaron su lugar a los nuevos elementos paisajísticos como fueron las vetas mineras. Aquí aparecen representadas dos ellas que sin lugar a duda anunciaban las orgullosas labores mineras y las riquezas acumuladas de dicha actividad por la familia Quirós. La explotación desmedida de los recursos minerales (principalmente la plata) provocó daños irreparables en la naturaleza potosina, daños que sólo podían relativizarse en nombre del progreso económico. La toma de decisiones opuestas en la representación del Cerro rico entre el lienzo de la familia Quirós y el de la Casa de la Moneda no hace más que agudizar las tensiones que genera la representación de lo perdido.

El autor anónimo de la *Descripción de la Villa y Minas de Potosí de 1603* notaba que si antes “Había [...] en este cerro gran caza de vicuñas, guanacos y vizcachas [como así también] venados de asta [...] hoy ni yerba se halla en el cerro [...] que es lo que mas espanta, porque todo él es un pedrisco suelto [...] atravesado con las cajas de las vetas, que son de viva peña.”⁶⁶⁶ El cronista es consciente que la flora y la fauna de Potosí no lograrían sobrevivir dentro de un contexto de explotación minera. Más adelante, este mismo autor continuaba repartiendo responsabilidades sobre el desajuste medioambiental, esta vez la ciudad colonial debía pagar su culpa: “Y aunque hoy por las labores tan seguidas que se traen en el cerro, no se halla rastro que hobiese tenido arboleda, cuando le descubrieron le hallaron muy poblado de unos árboles que llaman quínoa, y de su madera se edificaron las primeras casas de este

⁶⁶⁵ Recordemos que el poco número de animales domésticos que tenían los indígenas fue motivo de denigración por parte de la crítica europea, principalmente durante el siglo XVIII. Ya lo había advertido Antonello Gerbi, los europeos entendían que los nativos no habían alcanzado el nivel de domesticación de la naturaleza que sí había alcanzado el Occidente. Gerbi, Antonello, *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*, México-Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1960: 6.

⁶⁶⁶ Anónimo, “Descripción de la Villa y Minas de Potosí. Año de 1603”, en Giménez de la Espada, Marcos, *Relaciones geográficas de Indias-Perú. Vol. 1*, Biblioteca de autores españoles, Madrid, Ediciones Atlas, 1965: 373

asiento, y las primeras casas fueron las Reales, en la misma parte donde hoy están”⁶⁶⁷ Sobre el quínoa, Diego Huallpa, en el testimonio proporcionado a Rodrigo de la Fuente,⁶⁶⁸ quien escribió en 1572 una *Relación del cerro Potosí y su descubrimiento* sumaba otra nota dramática y demostraba la conciencia que tuvieron muchos actores coloniales a los cambios medioambientales provocados por la economía colonial. Mientras declaraba los eventos que lo llevaron al descubrimiento de la plata potosina, el yanacona pidió que le trajeran un trozo de un árbol de quínoa que había celosamente guardado de la antigua vegetación del cerro. Huallpa le enseñó el tronco a de la Fuente asegurándole que antaño estaba este cerro lleno de ellos.

Y procediendo este yanacona Gualpa en su confision de lo que era y vido en aquel tiempo en el cerro de *Potosí*, dijo que junto á la corona del cerro estaban en aquel tiempo como diez ó doce árboles de *quinua* grandes, entre los cuales estaban camas de leones desta tierra, y en todo el cerro por ninguna parte dél habia más montaña hasta bajar á lo que hoy es ranchería de indios y pueblo de españoles, que en estos lugares habia muncha cantidad de arboleda que se dice quinua, de la cual me mostró este dicho indio Gualpa un palo grueso que tenía en su casa, que era de los de aquel tiempo. He querido decir esta particularidad, porque hoy no se hallará en toda la redondez del cerro ni en todo lo poblado de

⁶⁶⁷ *Ibidem*: 373

⁶⁶⁸ Según relata de la Fuente: “Este dia fuí á a casa del padre del indio que presentó la peticion á su excelencia que vivia con sus hijos y mujer en la ranchería y llevé connigo á Jerónimo Hernández, ciente (esciente) en la lengua general de los indios ingas y en la *aymará*, para con él mejor me poder entender, y hallé en la dicha casa un indio de buena dispucion y aspecto y de mejor razon y entendimiento, porque á muchas cosas que le pregunté, aunque estaba en la cama dias habia enfermo, de la cual enfer medad murió dentro de quince dias, siempre me dió buena salida de todo. Podria tener de edad á lo que parecia setenta años, bien mostraba tenerlos, porque estaba cercado de nueve hijos, los cinco dellos mujeres y todos en edad madura y con hijos. Llamábase este indio en su lengua *Gualpa*, y despues se bautizó y casó y se llamó don Diego Gualpa. Era natural *chumbibilca*, del pueblo que se decia *Yanqui*, del repartimiento del licenciado Carabajal, en los términos del Cuzco. Díjome que en su tierra era hijo de un principal que se decia *Alcaxuca*, del *ayllo* de *Hanansaya*, que entre los indios desta tierra se tiene por calidad.” Fuente, Rodrigo de la, “Relacion del Cerro de Potosi y su descubrimiento”, en Giménez de la Espada, Marcos, *Relaciones geográficas de Indias-Perú. Tomo II*, Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández, 1885, 88-96: 89.

Potosí un árbol ni apenas otra cosa que le parezca, por estar ya muy trillado así de indios como de españoles.⁶⁶⁹

Lo dramático de estas crónicas nos permite suponer, entonces, las consecuencias, alcances y problemáticas que implicaba la inclusión dentro del lienzo de estos elementos naturales. No debemos, por otra parte, perder de vista que la *Virgen del Cerro* de la Casa de la Moneda fue ejecutada en un momento particular de debates y conflictos que se generaron en torno a la *mita* minera, provocando, incluso, fuertes rebeliones indígenas.⁶⁷⁰ En un tiempo convulsionado socialmente, representar el cerro potosino con toda la flora y la fauna perdida a causa de la explotación, podía transmitir mensajes contestatarios a la administración colonial. Al menos, entendemos que, ante semejante coyuntura social, el pintor del lienzo de la Casa de la Moneda haya producido una obra de cierto aroma pesimista y de desencanto.

Por su parte, *La Virgen del Cerro* de la familia Quirós, al eliminar la fauna autóctona potosina previo descubrimiento de los recursos argentíferos, eliminaba el factor dramático que exhibía los perjuicios de la colonización, celebrando, por el contrario, el acto de posesión de los españoles, acto que se resumía por medio del establecimiento de esta rica familia de mineros. Se trataba de mostrar la domesticación de un espacio austero, hecho que fuera probablemente sugerido por la inclusión de animales domésticos en lugar de los animales salvajes (fig. 5.14). Debemos remarcar que este lienzo fue restaurado hace veinte años cuando pasó a formar parte del acervo del Museo Nacional de la Paz. La comparación de nuestras fotografías con una antigua reproducción, nos permitió constatar que en esta restauración se eliminaron una serie de repintes que convertían el valle potosino, espacio que ocuparía la Villa Imperial, en un

⁶⁶⁹ *Ibidem*: 94.

⁶⁷⁰ DaCosta Kaufmann, Thomas, “Maîtrise ou métissage ? Vers une interprétation de la façade de San Lorenzo de Potosí”, *Revue de l’art*, 121, 1998, 11-18: 16.

terreno próspero y florido, un espacio idealizado. Estos elementos son extremadamente sugestivos como veremos más adelante. Lamentablemente, la falta de resultados concluyentes de los análisis demandados al Museo Nacional de La Paz no nos permite avanzar otras hipótesis sobre este lienzo.⁶⁷¹ Para entender cómo la inclusión de flores, un elemento que por supuesto no reflejaba el pasado medioambiental de Potosí, sino más bien era resultado de la gracia con la que Dios bendijo la empresa colonial, observemos el tercero de las de los lienzos que se encuentra en el Convento de Santa Teresa: *la Virgen de Arázanzu* (fig. 5.10) que tomaba ciertamente un camino muy diferente a la pintura de la familia Quirós para engrandecer el acto de posesión que se hizo del cerro y sus valles.

Este lienzo reconfigura el espacio potosino privilegiando un discurso que se mostraba entusiasta de los beneficios, incluso climáticos, que ocasionaban el asiento español en tierras en un principio desfavorables al hábitat humano. Como en el lienzo de Chivantito, aquí se transforma un paisaje europeo con elementos que aluden a la realidad espacial andina. Así, el paisaje de Urbía, donde se produjo la mariofanía, recibía la presencia del Cerro Rico potosino, que se alzaba imponente y florido detrás de la imagen de la Virgen, mientras se le aparecía entre las espinas al pastor vasco Rodrigo de Balzategui. El paso de las espinas al cerro florido

⁶⁷¹ Luego de esta constatación decidimos comunicarnos con el Departamento de restauración del Museo Nacional de la Paz para solicitar la información pertinente sobre esta cuestión. No poseían ningún registro sobre la restauración del cuadro. Sin embargo recordaban que un procedimiento semejante se había llevado a cabo poco después de que el lienzo pasara de una colección privada potosina a la colección del Museo. Prometieron entonces comunicarse con las personas que habían llevado a cabo la restauración (probablemente, y según nos comunicaron, el historiador Pedro Querejazu había formado parte de este equipo). Al cabo de unas semanas, nos informaron que en esa oportunidad no se habían hecho análisis químicos sobre los pigmentos extraídos del lienzo, pero nos sugirieron que estos repintes podrían haber sido ejecutados durante el siglo XIX. La analogía de la Villa Imperial de Potosí como espacio próspero y florido correspondía a la mirada que construía Arzáns de Orsúa y Vela en su crónica escrita cerca de 1730, es decir, aproximadamente diez años después de la realización del lienzo del Museo de La Paz. Aunque no se pueda aún comprobar la fecha de realización de los repintes, estos pueden estar relacionados con el texto de Arzáns, demostrando que la alocución del cronista potosino resumía satisfactoriamente una imagen positiva de la constitución del asiento español a los pies del Cerro Rico.

se hacía por obra y gracia de la Providencia encarnada en la figura de la Virgen de Aránzazu. Se trataba de mostrar de manera alegórica los beneficios del progreso, contraponiendo los espacios demonizados (espinas/Potosí prehispánico) de aquellos sacralizados (cerro florido/Potosí colonizado). En otras palabras, se festejaba y se loaba la intervención providencialista que permitía el nacimiento de la Villa Imperial - según Calancha - “entre eriazos adustos y en campos inútiles”.⁶⁷² En este sentido y en cuanto a lo que podía denotar la inclusión de flores sobre el cerro, sería útil echar una mirada a la obra del cronista potosino Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela. En su *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (c. 1730)⁶⁷³ el autor resumía los beneficios del asentamiento español a través de los mismos elementos del lienzo de la Virgen de Aránzazu: la Providencia, las flores y un espacio inhóspito que remontaba a los tiempos del incanato, desestimando la realidad ambiental de este lugar, como comentaron numerosos testigos, antes de la instauración de la ciudad colonial. Arzáns afirmaba que:

Era milagro de Dios poder vivir en esta Villa sin helarse las gentes con el terrible frío que hacía en aquellos primeros años de su población, más hoy están muy amainados estos rigores, pues si antes no se veía rastros de verduras en todo su territorio, hoy no hay casa que deje de tener un jardincillo donde se dan varias flores, aún las más delicadas. Todo es providencia de Dios.⁶⁷⁴

⁶⁷² Calancha, Antonio de la, *Coronica moralizada*: 743

⁶⁷³ Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, . Lewis Hanke y Gunnar Mendoza (eds), Providence, Brown University Press: 5.

⁶⁷⁴ Arzáns cita aquí a Don Juan de Pasquier. Sin embargo, muchas de las referencias de Arzáns siguen siendo hasta hoy un verdadero misterio para la crítica. No se han podido localizar ninguna obra de Juan de Pasquier, ni tampoco una supuesta *Historia potosina*, citada innumerables veces, que Arzáns atribuye a un portugués vecino de Potosí, “Antonio de Almeida” o D’Almeida.

Y más adelante continúa diciendo: “Bendito sea el todopoderoso Señor [...] que mirando esta Villa con más piedad goza en estos tiempos de más apacible temple [...] que hoy no sólo nacen y se crían muy hermosos los niños, más también las plantas y flores más delicadas en los jardines y las yerbas en sus campos [...]”⁶⁷⁵

El lienzo de la Virgen de Aránzazu realizaba una lectura del cambio a través de la presentación de elementos antagónicos, las espinas y las flores del cerro, ofreciendo una construcción simbólica e imagen elocuente del progreso colonial, siempre apoyado por la gracia de la Providencia.

Si se trataba de ofrecer una imagen de Potosí que desplegara visiblemente toda la elocuencia potosina y la magnificencia de la ciudad, esta fue la *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí*, pintada por Gaspar Miguel de Berrío (act. 1735-1765) en 1758 y conservada actualmente en el Museo de Charcas (fig. 5.15). Todavía siguen siendo inciertos los motivos que llevaron a la realización de esta obra monumental. Sabemos que fue encargada, como queda constancia en la cartela del cuadro, por Francisco Antonio López Ortega. A modo de hipótesis sugerimos que dicho lienzo pudo haber sido comisionado para ser enviado al rey español en respuesta a alguna de las cédulas reales que solicitaban información sobre el estado de las minas en los virreinos. El rótulo que domina la cartela (“Descripción [...]”), nos indica la naturaleza de la obra y el deseo de producir una información administrativa. Tal vez, sea la Real Cédula de 1753 la que motivó tal encargo. En ella se solicitaba la noticia de los yacimientos mineros y su estado de explotación, así como, muestras de piedras y minerales que extraían de cada una de las minas.⁶⁷⁶ Lo cierto es que, según se desprende de los

⁶⁷⁵ *Op. cit.*: 5.

⁶⁷⁶ AGI, Indiferente 1549, *Memoria que debe enviarse a los virreyes de Lima, Mexico y Nuevo Reyno de Granada, para que, arreglándose a ella, hagan recoger toda suerte de Minerales, para formar el*

documentos en el AGI, los informes y descripciones, algunas de ellas con pequeños y modestos dibujos de las vetas entre sus páginas, se multiplicaron en estas fechas. De ser posible que el lienzo de Berrío haya sido encargado con estos propósitos, la pregunta que podemos hacernos es ¿por qué nunca dejó el Virreinato? Creemos que no debió pasar la censura de los administradores potosinos, consecuencia de la sensación que transmitía esta pintura, es decir la de una ciudad en pleno apogeo, lo que, ciertamente, no correspondía con la realidad de Potosí por aquellos años. Probablemente, con motivo a otra solicitud monárquica, similar a la de 1753, el por entonces comisionado de Potosí Pedro de Tagle enviaba en 1773 a España una muestra con los minerales extraídos en Cerro Rico con una corta carta en donde se dejaba presagiar la decadencia económica de Potosí en esos años. Excusándose del magro envío de minerales (a penas alcanzaba a llenar un vaso de cuero confeccionado por los indios del Paraguay), Pedro de Tagle aseguraba que se halla “la Villa de Potosi en la mas deplorable constitucion de sus Minerales, sin que en la actualidad se saquen piedras apreciables de las que ha mandado a remitir V.M. a los Gobernadores de las Indias, con el desseo de llenar el Informante sus obligaciones en estas partes [...]”.⁶⁷⁷ Este lamento de Pedro de Tagle, amplificado seguramente en pos de incidir sobre gravámenes y otras imposiciones, nos indica que una pintura como la de Berrío, de indudable optimismo y, a decir verdad, bastante alejada de la realidad de Potosí por entonces, no concordaba con el discurso oficial.

En una vista a vuelo de pájaro, Berrío presentó una ciudad monumental y ordenada con una traza ideal en cuadrícula. Como parte del carácter informativo que tenía el lienzo, se incluyó todos los elementos necesarios para situar al espectador e informar a propósito de los

Gabinete Real de Historia natural de las Minas, que se hallan en los Dominios de su Magestad, 1752-1753.

⁶⁷⁷ AGI, Indiferente 1549, “Carta de Pedro de Tagle Comisionado en la Villa de Potosi del 15 de Junio de 1773”.

diferentes emplazamientos y edificios de la ciudad. La vista se animó de una población numerosa abocada a las distintas actividades económicas y ciudadanas. La producción metalúrgica parecía gozar de una actividad rozagante, con el trabajo de los mineros (indios) y una multitud de llamas que subían y descendían del cerro para llevar los minerales a los ingenios. Las mercancías entraban desde el oeste en grandes caravanas, y salían por el este. Las clases más pudientes parecían asimismo gozar de las libertades y beneficios de una economía generosa, mostrándose por las calles y dirigiéndose hacia los paseos y sitios de recreos que se encontraban en las afueras de la ciudad. En resumen, tal como anotó Kagan, la imagen de Berrío mostraba un Potosí en pleno funcionamiento de su maquinaria productiva.⁶⁷⁸ Berrío conocía muy bien la situación de la Villa Imperial por aquellos tiempos, pero debió haberlo traicionado su orgullo potosino hacia la *urbs* colonial que supo ser la ciudad más afamada y poblada del mundo entero, mostrando los últimos coletazos de una imagen de un Potosí sustento del orbe. Lejos de sostener las concienzudas críticas que se hicieron sentir desde otros foros, el lienzo de Berrío mostraba la otra mirada, mucho más criollizada, que elevaba orgullosa el poderío de la ciudad virreinal.

5.2 Representar Potosí: el poderío universal del Perú en clave alegórica

Debido al prestigio y fama universal que logró la “Villa Imperial”, este asiento con su imponente cerro contó con un gran número de representaciones visuales de las más diversas (algunas ya estudiadas) y que eran capaces de traducir las distintas maneras en las que la sociedad virreinal creó los vínculos con su espacio.

⁶⁷⁸ Kagan, Richard, *Urban images*: 193-194.

Las pinturas que se hicieron de Potosí fueron tan numerosas que en sus *Anales del Perú* (mediados del s. XVII), Fernando de Montesinos nos daba cifras que, teniendo en cuenta los ejemplos que han llegado hasta ahora, parecen exageradas. Según Montesinos, la primera pintura de Potosí la encargó Don Francisco de Mendoza, hijo del virrey Don Antonio de Mendoza (1498-1552), durante su visita a la Villa Imperial (1551), con el objetivo de llevarla con él a la Ciudad de los Reyes. Luego de ello, Montesinos afirma que “se han pintado para todas las partes del mundo más de tres mil pinturas”.⁶⁷⁹ No obstante la exageración, es cierto que Potosí fue la ciudad virreinal de la que más representaciones se hicieron, producidas tanto en el Virreinato como en Europa.

Una de las primeras noticias e imágenes de Potosí las aportó Cieza de León quien aseguraba haber estado en esta Villa hacia el año 1549, cuatro años después del descubrimiento del cerro (fig. 5.16). Cieza nos ofrece pocos datos con respecto a la naturaleza de Potosí, o al menos informaciones muy diferentes a los cronistas comentados anteriormente. Entre estos datos, puede leerse una corta referencia al clima frío del lugar que se transformaba inmediatamente en el causal principal de la inexistencia de poblaciones indígenas en las inmediaciones del cerro. De esta manera, Cieza constata: “el sitio del cuál es frío porque junto a él no hay ningún poblado”.⁶⁸⁰ El espacio para Cieza se define estrictamente en término de relaciones que establece el hombre, siempre desde una perspectiva occidental, con su medio natural. Así, lo despoblado de la región facilitaba el acto de posesión territorial, el cual, como buen soldado de la corona como lo era Cieza, resulta de gran importancia en su relato.

Entendemos entonces que el interés principal de Cieza sea hacia el espacio urbano de este nuevo asiento, es decir hacia la constitución de la ciudad sobre un supuesto territorio virgen.

⁶⁷⁹ Montesinos, *op. cit.*: 205.

⁶⁸⁰ Cieza de León, Pedro de, *Crónica del Perú: el señorío de los Incas*, Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005: 271.

La imagen que nos proporciona Cieza sobre Potosí es la de una ciudad fuertemente poblada de grandes construcciones, “Se poblo la falda de este cerro y se hizieron casas grandes y muchas” dirá en su crónica el soldado español, inaugurando ya la elocuencia potosina que tanto caracterizó las crónicas posteriores sobre la Villa Imperial. La mirada entusiasta de Cieza no correspondía a lo que fue este asiento por aquellos tiempos, o por lo menos no corresponde a la descripción realizada por Capoche en su *Relación general del asiento y Villa Imperial de Potosí* escrita casi treinta años más tarde en 1585. Según Capoche el Cerro de Potosí reduce su “grandeza a esta pequeña demostración en su población e iglesias [...] Sus edificios son los peores que hay en estas partes (por ser sencillos y bajos y mal ordenados), y chica [las] casas & causa de ser la tierra fría y costosa y haber malos materiales, y los que la han habitado y habitan ser tratantes que van y vienen sin ningún asiento, a quien toca poco el bien público y aumento de los pueblos.”⁶⁸¹ Para Capoche, al igual que Cieza, el espacio se define en términos de posesión, sin embargo esta no se debía llevar a cabo de cualquier manera. La mirada de Capoche es mucho más crítica de la forma que se desarrolla la *urbs* potosina. Este cronista describe Potosí como un lugar de tránsito, de construcciones precarias donde se alojaban los mineros que provenían principalmente del asiento de Porco y de la ciudad de La Plata. Es decir, una ciudad incapaz, como dirá, de perpetuar y ennoblecer la gloria de la corona española, incapaz incluso de hacer honor a la grandeza de su cerro.

Volviendo al grabado proporcionado por Cieza, además de la representación del *ccatu*, el mercado potosino que tanto fascinó al cronista, y del manantial que luego dejaría su lugar a la construcción del río artificial de la Ribera, donde se concentrarían la mayor parte de los ingenios, el cronista español nos ofrece por primera vez la representación de las primeras

⁶⁸¹ Capoche, Luis, *Relacion general de la villa imperial de Potosi*; Biblioteca de autores españoles, Madrid: Ediciones Atlas, 1959: 76.

vetas. La inclusión de estos objetos sobre las paredes del cerro acompañadas de las inscripciones que hacían alusión a la toponimia de cada una de ellas (veta de Mendieta, veta rica, veta de Centeno, veta de estaño y veta de Oñate) eran la representación concreta de la marca que dejaba el accionar europeo sobre la naturaleza potosina, pero para Cieza un signo de poder económico.

Mientras que Cieza ve las vetas como marca de posesión y control económico de los recursos mineros, la transformación de vetas y socavones en sujeto de representación implicó la búsqueda de estrategias representativas que aseguraran la “traza cierta, verdadera y contrahecha” de estos nuevos elementos paisajísticos. En este sentido, muy impresionante debió haber sido el lienzo o los lienzos que el minero Diego Rodríguez de Figueroa mandó realizar hacia el año 1582, los cuales formaban parte de un petitorio dirigido a Felipe II para que se le restituyeran, so pena de caer en desgracia y en la miseria, los doce indios mitayos de los que se le había privado. Rodríguez advertía al monarca: “Va el lienzo hecho a una haz; era necesario pintar otro a otra haz, para que se vea las minas de la otra parte, aunque por servir a Vuestra Excelencia yo lo haré de bulto por sus piezas de lienzo, que se lleve de aquí y se arme delante V.E. en esa ciudad, para que perfectamente vea toda las minas, vetas nuevas y viejas y socavones sin que falte nada.”⁶⁸²

A medida que la ciudad de Potosí ganó en popularidad y riqueza con la explotación argentífera, impulsados por los cambios e innovaciones en los métodos de extracción de la plata que produjeron la utilización del mercurio (proveniente en gran parte de la mina de Huancavelica), nuevas imágenes del cerro articulaban discursos que exaltaban los beneficios

⁶⁸² “Carta y memorial de Diego Rodríguez de Figueroa al virey [sic] don Martin Enriquez sobre cosas tocantes á este reino y minas de Potosí”, en Giménez de la Espada, Marcos, *Relaciones geográficas de Indias-Perú. Tomo II*, Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández, 1885, xxix-xxxiv: xxxiii.

políticos de la ciudad y su liderazgo universal. Las estrategias imaginativas se construían con entramados simbólicos capaces de articular mensajes mítico-alegóricos.

De esta manera, Martín de Murúa como Guaman Poma de Ayala incluyeron en sus crónicas dibujos del Cerro Rico, y en el caso del cronista indio una vista de la Villa Imperial de Potosí (fig. 5.17, 5.18). Ambas imágenes transmitían en clave de alegoría el poderío y dominio universal de las riquezas argentíferas del cerro, como así también la idea de cesión imperial y alianza de los Incas a la monarquía hispana. Esto último se percibía a través de las representaciones de la figura del Inca, con los representantes de los cuatro suyos en el caso de Guamán Poma, que abrazados a las columnas de Hércules, signo imperial hispánico, señoreaban las riquezas argentíferas del cerro, bajo el lema *Ego fulcio columnas eius* (yo sostengo sus columnas). Este sostén del Imperio monárquico español podía ser referencia, tanto a la dinastía incaica predecesora y defensora de los monarcas hispanos, como al cerro como sostén económico de España. Martín de Murúa incluía a su vez la fibra que se encuentra detrás de la explotación minera, representando a un andino y una llama, “personificación de la fuerza humana que extrae la plata de los socavones oscuros [...]”.⁶⁸³

El dibujo de Murúa fusionaba las dos formas de representar el espacio, a través de componentes alegóricos y el deseo de producir imágenes que se acercaran lo máximo posible a la experiencia de lo real, logrando transmitir la naturaleza intrínseca de la montaña. No en vano Cummins entendió que Murúa ofreció la representación más realista que se realizó del Cerro Rico, no tanto por su naturalismo, sino más bien por sus componentes materiales, en

⁶⁸³ Cummins, Thomas, “Imitación e invención en el barroco peruano”, en Mujica Pinilla *et al.*, *El Barroco peruano*, Vol. 2, Lima: Banco de Crédito del Perú, 2003, 27-59: 32.

particular los pigmentos utilizados para colorearla.⁶⁸⁴ En un análisis químico de estos pigmentos se determinó que el fraile mercedario había utilizado para la coloración rojiza del monte, tierra ferrosa coloreada con la hematites que se encuentra precisamente en el Cerro Rico (una anomalía para el resto de las ilustraciones del manuscrito), y plata para delinear las vetas.⁶⁸⁵

En ambas representaciones, tanto en el dibujo de Murúa como en el de Guaman Poma, los Incas fueron figurados en dimensiones desproporcionadas con el resto de la composición. Mientras que en Murúa el Inca abrazaba las columnas y la montaña creando una fusión entre el soberano y el cerro, en Guamán Poma, el soberano incaico y los capitanes generales tomaban las proporciones de gigantes que señoreaban la villa Imperial de Potosí, mirando a sus habitantes como enanos.

Las proporciones gigantescas de los Incas establecían un vínculo con la monumentalidad del cerro. Esta conjunción entre gigante y montaña disparaba en el imaginario virreinal simbolismos tanto andinos como occidentales, los cuales podían generar un espacio de encuentro.

La relación entre gigante y montaña tenía un trasfondo mítico que tenía que ver con la naturaleza misma de los Apus (señores y espíritus de los montes). Calancha indicaba que los indios creían que los Haris “primeros pobladores ijos de cada tierra” eran gigantes, y que “[m]uchos de [ellos] se convirtieron en montes.”⁶⁸⁶ Asimismo al referirse al Cerro Rico dirá

⁶⁸⁴ Cummins, Thomas, “El libro como objeto sagrado, fuente legal, e imagen en las comunidades indígenas en el siglo XVI”, comunicación personal, Simposio Internacional “La cultura del libro: aproximaciones desde la historia y el arte”, BNP, Lima, 22 de agosto 2013.

⁶⁸⁵ Trentelman, Karen, “Colorants and Artists’ Palettes in the Murúa Manuscripts”, Cummins, Thomas, et al., *Manuscript Cultures of Colonial Mexico and Peru: New Questions and Approaches*, Los Angeles, California: Getty Research Institute, 2014, 116-140: 128.

⁶⁸⁶ Calancha, *Coronica moralizada*: 372.

que “[l]a forma del cerro es como pan de azúcar, i qual un gigante se engríe i sobrepuja otros cerros que mira como a enanos”⁶⁸⁷

En los dibujos de Murúa y Guaman Poma el cerro y el gigante (el Inca) eran sostenes universales, del orbe y de España. Esta construcción alegórica montaña/rey gigante como sostén universal revelaba a su vez apropiaciones virreinales de construcciones míticas occidentales que, si creemos al cronista potosino Arzáns de Orsúa y Vela, fue materia de inspiración de muchas imágenes que se realizaron del cerro rico y la Villa Imperial, pintados ambos “en figura y hieroglífico”, es decir como una alegoría. Según Arzáns:

[...] corren los pinceles y pintan [al cerro] en figura y hieroglífico de un venerable viejo con cana y luenga barba, sentado en el centro de su bien formada máquina, adornado de preciosos vestidos de plata, ceñidas sus sienes de imperial corona rodeada de triunfador laurel, cetro en la diestra mano, en la siniestra una barra de plata ofreciéndola a los pies de las reales armas que a su lado tiene, debajo de los suyos cofres de riquezas, piñas de su precioso metal, barras y moneda, esparciéndolo con sus plantas. Pintan a la Villa en figura de hermosísima y grave doncella, sentada a la falda del Cerro, con riquísimos vestidos, adornando sus sienes imperial diadema, cetro en la diestra mano puesta sobre el mundo, y con la siniestra tomando barras del rico Cerro unas en pos de otras para ofrecérselas.⁶⁸⁸

En otro pasaje de su crónica, Arzáns describe representaciones similares en tres dimensiones como parte del aparato decorativo de las fiestas.^{689 690} Esta pintura o monumento efímero (o tal

⁶⁸⁷ *Ibidem*: 743.

⁶⁸⁸ Arzáns de Orsúa y Vela: T. 1: 3.

⁶⁸⁹ *Ibidem*: T 1: 244.

⁶⁹⁰ El uso de tal aparato para el fasto de la ciudad no debería en realidad sorprendernos ya que Potosí vivió sin dudas las fiestas más ostentosas de todo el Reino, algo que en la época de Arzáns había decaído considerablemente, pero que pudo quedar impregnado en la memoria colectiva de sus habitantes. Ramírez del Águila fue, muy probablemente, testigo del Potosí en pleno apogeo de sus

vez de los dos) descripta por Arzáns, imagina a Potosí en términos mítico-alegóricos. Sobre la representación de la *urbs*, se basaba en el modelo tradicional de la iconografía europea para la representación de ciudades, es decir a la manera de joven doncella. A ella la dotaba de atributos imperiales (cetro y corona), tales como podía lucir la imagen tradicional de la alegoría de Europa o, más cercano a la idea que esta imagen emanaba, a la alegoría de España. Es justamente con recursos iconográficos similares que se representó la alegoría del país ibérico en el frontispicio del libro del humanista peruano y rector de la Universidad de San Marcos, Pedro de Peralta Barnuevo, *Historia de España vindicada*, publicado en 1730 (fig. 5.19).⁶⁹¹ Así como España se presentaba en el grabado como dominante de la tierra austral, representada por medio de un globo con el mapa de América del Sur, coronado por una alegoría de la historia, la ciudad potosina de Arzáns regentaba el virreinato y, porque no, era reina de las ciudades del mundo. Imagen similar de la Villa Imperial que describe Arzáns se encontraría sobre un carro alegórico, tirado por doce caballos blancos, que se montó para la conmemoración potosina de 1600 de las nupcias entre el rey Felipe III y Margarita de Austria celebradas un año antes. Sobre este carro dice Arzáns encontrarse la villa representada como “grave doncella con un vestido de tela de plata cubierto de diamantes, esmeraldas, jacintos, amatistas y rubíes, puesta de rodillas ante un retrato de la majestad de Felipe III que estaba en

riquezas. No dudó en afirmar que “[l]os interiores de [los edificios de la ciudad] son muy ricos y costosos, los adornos de colgaduras, escritorios, pinturas, camas y estrados, lo más rico del reino; el servicio de esclavos, vajillas y plata labrada de gran valor y con mucha abundancia, en que se tienen muchas grandes sumas de hacienda ocupada.” Ramírez del Águila, *Noticias políticas*: 89. Y en cuanto al fasto potosino aseguraba que “[l]os concursos en las fiestas procesiones son muy grandes; la grandeza, devoción y riqueza en su celebración, la mayor del reino, porque allí está junto lo más rico de él en joyas, plata, oro, colgaduras, pinturas y todo lo que es de mayor riqueza y curiosidad.” *Ibidem*: 88.

⁶⁹¹ En la explicación de la estampa, Pedro Peralta Barnuevo dice: “Delinease en ella la España en la elegante augusta figura de una hermosa Reyna ceñida de tu misma Triumphante Corona, y adornade de magestuoso trage”. Peralta Barnuevo, Pedro de, “Explicacion de la fachada”, *Historia de España Vindicada, en que se haze su mas exacta descripcion de sus excelencias y antiguas riquezas*, Lima: Oficina de Francisco Sobrino, 1730.

un riquísimo trono [...] La Villa tenía en la mano diestra un Cerro de Potosí de plata y en la siniestra unas barras del mismo metal, las cuales juntamente con el Cerro ofrecía a aquella representada majestad.”⁶⁹²

De mayor originalidad es la representación alegórica del cerro como un anciano de “lengua barba” sentado en su trono, luciendo corona y cetro real, con la que, claramente, retomaba la idea del cerro como sostén del poderío universal de la corona española y la asociaba a la imagen de un rey que tomaba dimensiones monumentales. Hasta donde sabemos, no existe ninguna pintura que representa al cerro rico de esta manera, aunque los dibujos de Murúa y Guaman Poma tuvieran puntos en común. A decir verdad, las imágenes de ancianos barbados se utilizaron en la iconografía europea para personificar los ríos. No obstante, la fusión entre la montaña y el rey anciano tenía un precedente, del cual ciertamente se sirvieron los artífices potosinos. Sin hacer mención explícita en su *Historia*, Arzáns describía una representación alegórica inspirada en el mito clásico del encuentro entre Perseo y Atlas narrado en el libro IV de las *Metamorfosis* de Ovidio. La historia es suficientemente conocida. Perseo pide hospedaje a Atlas, quien recordando la profecía de Temis que advertía que un hijo de Júpiter lo privaría de su reino y robaría las riquezas del árbol de oro, no accede a su demanda. Así, con la cabeza de Medusa en su mano, Perseo convierte a Atlas en Monte y lo condena a sostener sobre su cima la bóveda celeste. No es difícil encontrar cierto paralelo a la historia del descubrimiento de los yacimientos argentíferos del cerro rico por medio de Huayna Capac. La leyenda popular que se montó sobre este hecho afirma que cuando Huayna Capac se disponía a explotar los yacimientos del *Sumaj Orco* (el cerro rico) escuchó una voz que llegaba de las mismas entrañas del cerro advirtiéndole al Inca que la riqueza de esta montaña no era para los suyos sino que estaba reservada a otros dueños. Esta profecía encuentra puntos de contacto con aquella de

⁶⁹² Arzáns de Orsúa y Vela: T I: 244.

Temis, pero esta vez no fue Atlas quien fuera despojado de sus manzanas de oro, sino el Inca y no por Perseo, sino por otro hijo de Júpiter, Hércules,⁶⁹³ asociación explícita en las columnas que aparecen en el escudo de la ciudad de Potosí otorgado por Carlos V y en muchas imágenes del cerro y la villa imperial, y que simbolizan, por supuesto, a la corona española. No creo que haya dudas sobre esta interpretación de la imagen descrita por Arzáns. Más adelante el cronista potosino refuerza claramente esta idea al afirmar que “[e]l cielo gobierna la tierra y dicen que hay un monte que tiene en los hombros al cielo. [A lo] que también podemos añadir que un monte de plata como el de Potosí, si no tiene en sus hombros al cielo tiene en ellos a toda la tierra, y así merece esta ilustre Villa y su cabildo toda estimación.”⁶⁹⁴

Asimismo, cabe señalar que esta representación del Cerro Rico como rey transformado en montaña pudo haber estado inspirada de una fuente visual europea. Las pinturas descritas por Arzáns partirían de algún grabado que sirvió de ilustración de diferentes ediciones de las *Metamorfosis* de Ovidio. De las imágenes que mejor se observa la transformación del rey montaña, mencionamos la estampa de Johan Wilhelm Baur (1607-1642) que forma parte de 150 grabados que este artista realizó para representar diferentes episodios de las *Metamorfosis* publicada hacia 1639 en Viena (fig.5.20) con posteriores reediciones.

La imagen o aparato festivo que describía Arzáns debió haber existido y probablemente gozó de cierta popularidad en todo el Perú. La alegoría del cerro rico transmutado en Atlas⁶⁹⁵ que sostiene el Orbe y el poderío hegemónico de la corona española fue descrito, esta vez en Lima, por Fray Agustín de Salas y Valdés en su *Diseño historial de los Gozos ostentativos con que*

⁶⁹³ En uno de sus doce trabajos, Hércules debió buscar las manzanas de oro del jardín de las Hespérides. Para ello acudió a Atlas en su ayuda, por lo que se ofreció soportar el orbe en su lugar mientras el gigante soberano iría a buscarlas.

⁶⁹⁴ Arzáns de Orsúa y Vela: T. III, 45.

⁶⁹⁵ Sobre este tema en ciudad de Lima ver: Périssat, Karine, “Las representaciones del espacio americano en las fiestas limeñas de la época colonial”, *Criticón*, 78, 2000, 29-43: 40.

la regia Ciudad de Lima celebró el deseado nacimiento del Cathólico Príncipe N.S.D. Felipe Andrés Próspero [...], publicado en 1660. Con motivo de la fiesta de los pintores de este mismo año celebrada en la capital virreinal, Salas y Valdés nos decía a propósito de uno de los carros alegóricos lo siguiente:

[...] los faldones se llenaban con unas cabeças grandes de sátiros de color de bronce: colgavande sus bocas paños de frutas, y hojas, y amagavan imitar la vigilante guarda de los pomos de Esperia. Porque en la superficie desta fábrica se encumbra van dos montes, el uno caía a la parte de popa, y essotro a la contraria: sus faldas se estendían hasta comunicarse y confundirse. La frente del que nacía en la proa se coronava de un gallardo penacho, que formava un limo fértil de hojas, flores, y fruto: digno dosel variado de esmeraldas, estrellas, y soles se ofrecía este árbol a un coronado León, que sobre una alcatisa florida se recostava a su sombra. De la cumbre del monte frontero assomava hasta la cintura el bulto de un gigante de color terrestre, que a manifestar toda su proceridad, sería de ocho varas: apoyavan sus ombros al mundo, representado en un globo, que de diámetro tendría quatro: levantava los brazos en acción de assegurarle con ellos; mas tenía por varias partes rotas sus principales venas, por donde pródigo de sus entrañas, como deshilando el coracón en arroyos de plata, rendía toda su riqueza a las augustas plantas del León.⁶⁹⁶

Ramírez del Águila también describía una arquitectura efímera en donde se utilizaba la misma idea de concebir la riqueza de las entrañas del Perú como sostén de la monarquía hispánica, aunque, esta vez, sin la representación alegórica de Atlas en tanto cerro metalúrgico andino. “El tercero [de los carros alegóricos hechos para esta ocasión, estaba compuesto] de un arco triunfal, fundado sobre dos montes, con el plus ultra de las armas y águilas imperiales, entre

⁶⁹⁶ Cita en: *Idem*.

dos columnas doradas, a cuyos pies iban dos hermosos niños ricamente aderezados, en figura de dos reinas que significaban esta iglesia y ciudad”⁶⁹⁷

Más cercano a la fecha de la crónica de Arzáns y a la historia mitológica que entendemos fue la base de las representaciones descritas por el cronista potosino, es la representación teatral que se llevó a cabo en el Palacio de Lima en 1708 de la obra escrita por el entonces virrey, Manuel de Oms y Santa Pau o Marqués Castell dos Rius para la ocasión de la celebración del nacimiento del príncipe Luis Fernando, hijo de Felipe V.⁶⁹⁸ Nos referimos a la obra *El mejor escudo de Perseo* que contó con una imponente puesta escenográfica. “El argumento de la obra gira en torno a un episodio poco conocido de la leyenda de Perseo según el cual éste, a su regreso de dar muerte a Medusa, llega al reino de Atlas, quien le niega asilo. Por ello, Perseo le muestra la cabeza de la Medusa, con lo que Atlas queda convertido en la montaña ubicada en el África Septentrional [...]”.⁶⁹⁹ Como notó José Rodríguez Garrido, esta obra del marqués Dos Rius perseguía un claro mensaje sobre las nuevas alianzas políticas que se entablaban entre España y Portugal para la defensa de las posiciones ibéricas en el norte de África,⁷⁰⁰ Sin embargo, la imponente puesta escenográfica que acompañó la historia ovidiana y el tema de la montaña como sostén del orbe, tenían, para el público virreinal, clara alusión al poderío metalúrgico del Perú. Es decir, la obra escrita en Europa, adquirió diferentes motivaciones y significados de acuerdo al contexto virreinal.

Es bajo la confrontación de los mitos andinos que hacían de las montañas Apus y reyes con la historia mitológica en torno al rey Atlas, que en los dibujos de Murúa y Guamán Poma la

⁶⁹⁷ Ramirez del Águila, *Noticias*: 182.

⁶⁹⁸ Rodríguez Garrido, José, “Una pieza recuperada del teatro colonial peruano: historia del texto de El mejor escudo de Perseo del Marqués de Castell dos Rius”, en Arellano, Ignacio, Rodríguez Garrido, José, (eds), *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 1999, 351-373: 351.

⁶⁹⁹ *Ibidem*: 367.

⁷⁰⁰ *Ibidem*: 367-368.

representaciones de los Incas gigantes tenían pleno valedero, anunciando que el Perú fue sostén del orbe y de la Monarquía tanto desde un punto de vista económico (montaña) como político (Inca).

El poder de sostén del orbe que aseguró el tesoro inestimable de Potosí se extendió en muchas oportunidades a la totalidad del Perú, transformando finalmente el virreinato en motor económico universal. Así, el jesuita Gerónimo Pallas en su *Misión de las Indias*,⁷⁰¹ parafraseando las palabras de Pedro Reinalte Coelho, hijo del célebre pintor de cámara de Felipe II Alonso Sánchez Coelho,⁷⁰² quien tendría preparado por entonces un escrito sobre el Perú,⁷⁰³ hizo loas a estas tierras diciendo:

[d]onde dice que tener figura de corazón el Pirú y mostrarse pintado en los mapas como puesto en medio de todo el Universo, proviene de que como en el cuerpo humano el corazón es fuente del calor y espíritus vitales, y principio de donde salen las arterias puesto en mitad del pecho, así este principal reyno fuente del oro y la plata que alientan y vivifican al mundo entero, siendo el Pirú principio de donde

⁷⁰¹ Escrita entre 1619 y 1620, la *Misión a las Indias con Advertencias para los Religiosos de Europa, que la hubieren de emprender, como primero se verá en la historia de un viaje y después en discurso*, no recibió nunca el permiso de publicación del general de la Compañía Mutiu Vitelleschi, y no pareció ser a causa del contenido de la obra, sino simplemente por considerar que el Padre Pallas debía consagrar su tiempo y esfuerzo al estudio y no era el momento de dedicarlos a la escritura. Hernández Palomo, José, *Misión a Las Indias por el padre Gerónimo Pallas. De Roma a Lima: La "misión a las Indias", 1619 (Razón y Visión de una Peregrinación sin retorno)*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006: 22-23. <http://digital.csic.es/handle/10261/28821>

⁷⁰² Pedro Reinalte Coello llega a Lima el año de 1585 junto al Virrey Fernando de Torres y Portugal ocupando un cargo militar. En Lima alternó su vida de la función pública con “sus inquietudes artísticas”. Se encuentra documentado una pintura de su mano que realizó sobre San Francisco Solano, retrato sacado directamente del cadáver del santo en 1610. Estabridis, Cárdenas R. *El Grabado en Lima Virreinal: Documento Histórico y Artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002: 165.

⁷⁰³ Gerónimo Pallas dice recoger esta frase de escritos sobre el Perú que Coello “tiene trabajados para dar a la estampa”. Pallas, Gerónimo, *Misión a las Indias con Advertencias para los Religiosos de Europa, que la hubieren de emprender, como primero se verá en la historia de un viaje y después en discurso* en José Hernández Palomo (ed.), Sevilla: CSIC, 2006: 175. <http://digital.csic.es/handle/10261/28821>

salen las inexhaustas riqueças, que después se reparten por las provincias del Universo.⁷⁰⁴

Con esta cita de Coello, Pallas no sólo reafirmaba la importante posición geopolítica que ocupaba el Perú para la economía mundial, sino también transformaba su tierra en una fuerza vital ofrecida desde sus entrañas y sus venas.

Es justamente a Pedro Reinalte Coello al que Cummins atribuye la autoría del frontispicio de un informe administrativo escrito por Francisco López de Caravantes en 1630 y que tenía como destinatario al rey Felipe IV.⁷⁰⁵ Considerado por Cummins como representación de denotada rareza, la cual, si bien no es del todo acorde a la realidad, se acerca como pocas imágenes a la geografía andina.⁷⁰⁶ El frontispicio muestra al interior de un cuadro flanqueado por dos columnas de capiteles corintios y bajo el escudo de armas de la corona española, una mujer sobre una llama con un plato en la mano sobre el cual se encuentran dos motivos cónicos. Por delante de ellos un hombre andino tira del camélido. Es de mucho interés la extensa interpretación que realiza Cummins de esta imagen. Para nuestro propósito rescatamos de ella algunos elementos que resultan reveladores dentro del contexto que venimos discutiendo. El frontispicio del libro de Caravantes estaba acompañado por una leyenda al dorso que parecía explicar el significado de esta composición.

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 a camellos) se reconocen sus personas y trajes en cuya conservación consisten las riquezas des[t]e Reino, por depender desta gente la

⁷⁰⁴ *Ibidem*: 175.

⁷⁰⁵ Cummins, Thomas, “Imitación e invención en el barroco peruano”, en Mujica Pinilla *et al.*, *El Barroco peruano*, Vol. 2, Lima: Banco de Crédito del Perú, 2003, 27-59: 50.

⁷⁰⁶ *Ibidem*: 51.

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 256.⁷⁰⁷

La pintura de Coello no se diferenciaba, en cierto punto, del mensaje de los dibujos de Guamán Poma y el fraile Martín de Murúa sobre el cerro rico potosino. Del mismo modo guarda contacto con los diferentes discursos de exaltación de la riqueza y la “patria” peruana que hemos estado revisando. Por un lado las riquezas peruanas eran entregadas en bandeja de plata al Rey de España, esto se revela a través de la representación de las minas de Huancavelica y Potosí sugeridas por los elementos cónicos que presenta la colla sobre el plato. Creemos que esta figura femenina vestida según la moda andina, funciona también como representación alegórica del Perú que ofrecía sus metales al monarca hispano. Aunque no siguiera el modelo iconográfico tradicional de la imagen alegórica del nuevo continente, esto era el modelo regularizado, con mayores o menores variantes, desde la *Iconología* de Cesare Ripa de 1593 en donde se representó a América como una mujer semidesnuda con arco y flecha y tocado de plumas,⁷⁰⁸ la pintura de Coello nos presenta una imagen más “criollizada” del Perú, que hiciera mayor justicia a las galas de sus habitantes autóctonos. Ya lo que decía el criollo Ramírez del Águila, quien con el siguiente descargo vehemente finalizaba su crónica de la provincia de Charcas (1639):

Muchos han escrito las conquistas, fastos y anales de estos reinos, pero ninguno las de estas provincias, que es la nata de ellos, desluciendo mucho la nobleza de

⁷⁰⁷ Transcripción en: *Ibidem*: 52.

⁷⁰⁸ Sobre la representación alegórica de América ver: Duviols, Jean-Paul, *L'Amérique espagnole vue et rêvée: les livres de voyages de Christophe Colomb à Bougainville*, Paris: Promodis, 1985; Zugasti, Miguel, *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*, Valencia: Pre-Textos, 2005.

esta América figurándola en una mujer desnuda y bárbara, en alusión de aquellos indios bárbaros, desnudos, que se hallaron en algunas islas de poca importancia, tomando lo menos que accesorio principal, siendo así que lo no visto de estos reinos, era gente guereadora, política, rica de oro y plata, piedras preciosas y perlas, y bien vestida, con que se debía figurar y significar esta América en una mujer muy hermosa, bien vestida y cargada de riquezas, de armas y de joyas preciosas, que esto era darle los trofeos que merece.⁷⁰⁹

Sin poseer el fasto ornamento que proponía Ramírez en su apreciación sobre la imagen que mejor enaltecía a estas provincias, nos permite al menos sugerir que la representación de la figura femenina de Coello se transformó en una imagen globalizadora de todo el Perú, con todo lo que ello incluye. De estar en lo cierto, este motivo genera ciertas implicaciones. No caben dudas, ya que el texto que se encuentra al reverso de la imagen así lo sugiere, que el personaje masculino que tiraba de la llama recordaba al rey cual era la verdadera fuerza de las riquezas de estas tierras. Murúa ya había utilizado el mismo recurso en su dibujo del cerro con el hombre y el camélido andinos. Pero esto iba aún más lejos, con la representación alegórica del Perú, el personaje andino se presenta como el verdadero artífice que ponía en movimiento toda una patria. Su descuido tendría consecuencias nefastas, no sólo económicas sino de diferente índole, entre ellas se encuentran tal vez los trastornos medioambientales, como denunció tempranamente Cristóbal de Molina (el almagrista), que ocasionarían la pérdida de estos Reinos.

⁷⁰⁹ Ramírez del Águila, Pedro, *Noticias políticas*: 184.

Capítulo 6: Flores y frutas en la pintura virreinal

Al igual que la pintura de paisaje, la naturaleza muerta en los Andes no gozó, desde un punto de vista cuantitativo, de una posición de privilegio dentro del corpus pictórico virreinal. Las referencias a estos cuadros son similares a lo ya visto por la pintura de paisajes, pues son muchos los documentos que muestran la existencia de lienzos de esta temática (aunque en menor número que lo que aparece con respecto al paisaje). Más allá de ello, debemos señalar que mientras en Europa el género de pintura de flores creció paralelamente a la creación de copiosos jardines con especies de los cuatro puntos del globo,⁷¹⁰ en el Perú esta relación entre el gusto por el jardín y la pintura de flores no puede establecerse con tanta facilidad. Si, según se desprende de las crónicas coloniales, los habitantes del Nuevo Mundo fueron grandes adeptos a la jardinería, ya que no había ciudad del Virreinato que no contara con gran número de ellos, la pintura de flores no llegó a alcanzar grandes niveles de desarrollo, tanto cualitativo como cuantitativo. En otras palabras, el mecenazgo andino no fue suficientemente poderoso para crear un verdadero desarrollo del género tal como ocurriera en Europa.

A pesar de que existieron encargos de naturaleza muerta por parte del sector privado, prueba de ello son las pinturas de este género que decoraban el mobiliario de las habitaciones seculares (fig. 6.1), o en otro orden de cosas, el gusto que tuvo dicho público a las obras que participaban del juego del engaño y la ilusión, como los fruteros en argamasa, cera o piedra de Huamanga (fig. 6.2, 6.3), la naturaleza muerta encontró principalmente su lugar para desarrollarse en el ambiente religioso. Esto se debió a que tanto flores como frutas fueron

⁷¹⁰ Hairs, Marie-Louise, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, Tournai: La renaissance du livre, 1998: 12.

elementos por los cuales se podían crear canales de “diálogo” entre el universo divino con el mundo terrenal, tanto metafóricos como cotidianos. Fue a través de ofrendas florales entregadas por Cristo al Alma que se concretizó el amor divino, y era, a su vez, con ofrendas florales hechas por los hombres a las divinidades que se alcanzaba a perpetuar el sentimiento piadoso.

La pintura de flores y de frutas (floreros y fruteros como se los denominaría entonces) dejó algunos ejemplos para su apreciación, ya sea en las decoraciones murales de flores y frutas que se repiten una y otra vez en las iglesias virreinales de la sierra y el altiplano o a través de la pintura de caballete.

6.1 Los floreros

Dentro de este género no podemos dejar de nombrar la serie de pinturas que se encuentra en la iglesia San Martín de la ciudad de Potosí,⁷¹¹ lo que fue sin dudas un ejemplo de excepción, ya sea por su rareza dentro del corpus de pinturas andinas virreinales, como así también por la magnitud que alcanza este conjunto decorativo. Aunque individualmente estos floreros sean lienzos de pequeño formato, es desde el conjunto que estas pinturas ganan en prestigio, ya que se trató de un encargo de 44 lienzos que representan floreros con pájaros diversos al interior de tondos con marcos ornamentados, por lejos el encargo más importante de naturalezas muertas

⁷¹¹ Se acepta como fecha de construcción de la iglesia de San Martín el año 1592, y según el cronista potosino Luis Capoche, la iglesia de San Martín fue una parroquia dedicada a los indios de la Provincia de Chucuito. Gisbert, Teresa y José de Mesa, *Historia del arte en Bolivia. Periodo virreinal*, La Paz: Gisbert et Cia. Editorial, 2012: 41.

de la producción virreinal. La serie recorre uno y otro lado de la nave, como una suerte de friso que tomaban la apariencia de nichos sobre los muros de la iglesia (fig. 6.4).

Acaso a causa de que estos lienzos no poseen la calidad estética que alcanzó el género en Europa, se le prestó escaso interés desde la historiografía. La serie apareció por primera vez publicada en el *III^e cuaderno de los documentos de arte colonial sudamericano* de 1945. En esta oportunidad, el arquitecto argentino Martín Noel, interesado en la decoración “plateresca” de la iglesia publicó una serie de fotografías del interior de la nave en donde se percibía buena parte de esta serie de pinturas de flores.⁷¹² Mario Chacón Torres sólo hace mención de la serie incluyéndola dentro de la categoría de pintura decorativa sin interesarse demasiado a ella.⁷¹³ En 1977, los esposos Mesa y Gisbert se refirieron a estos lienzos como pinturas que seguían la estética de los pintores flamencos de flores, en especial Jan Brughuel el viejo (1568 – 1625) y su discípulo Daniel Seghers (1590-1661).⁷¹⁴ Se sugirió que estas pinturas cumplían la función de entretener la vista de los feligreses indios (la parroquia recibía a la comunidad de los Lupacas) y hacerlos olvidar por un instante de la realidad de los trabajos que realizaban a diario en los lúgubres socavones de la mina potosina. Tal vez, haya algo de esto en la decisión del párroco de la iglesia de San Martín al encargarse semejante serie de pinturas. Pero también pudieron existir cuestiones de gustos pictóricos de la parte de este clérigo; no olvidemos, como hemos notado anteriormente, que muchos religiosos fueron adeptos a las pinturas de

⁷¹² Noel, Martín, “Las iglesias de Potosí”, *Documentos de arte colonial sudamericano*, Buenos Aires: Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, 1945.

⁷¹³ Chacón Torres, Mario, *Arte virreinal en Potosí. Fuentes para su historia*, Sevilla: Escuela de estudios hispano-Americanos, 1973: 139.

⁷¹⁴ Mesa, José de y Gisbert, Teresa, Holguín: 309; "Arquitectura, pintura y escultura", en AAVV, *Potosí, Patrimonio Cultural de la Humanidad*, Potosí: Cia. Minera del Sur, 1988: 185; Instituto Boliviano de Cultura, *Conservación de los Monumentos virreinales de Bolivia*, La Paz: El Instituto, 1987: 26.

paisajes, escenas de cacería y bodegones según se desprende de algunos inventarios de sus bienes.

El encargo se mantuvo dentro de una lógica impuesta por los patrones decorativos que caracterizaron los interiores de las iglesias peruanas coloniales, donde los motivos florales, no sólo con pinturas murales, sino también con la utilización de flores verdaderas y contrahechas de seda, oro y plata, eran parte esencial del buen ornato del templo. A pesar del entusiasmo que demostró Arzans Ursúa y Vela en la descripción de los jardines potosinos, la realidad es que el severo clima de esta ciudad debió hacer de la jardinería un ejercicio bastante dificultoso, y los adornos de flores verdaderas se limitaron a los días de fiestas, en donde no se escatimaron esfuerzos para el ornato ciudadano e interiores de los templos, incluso aportando especies de la flora de parajes lejanos del Virreinato.

El propio Arzans Ursúa y Vela demuestra gran entusiasmo hacia el espectáculo decorativo que se puso en marcha para ornamentar la iglesia matriz de Potosí en tiempos de celebración de la Inmaculada Concepción, donde las flores eran parte importante del aparato. Según Arzans:

El adorno de la iglesia es admirable, de niños y otras imágenes cuajadas de preciosísimas joyas, pinturas, láminas, ricas, colgaduras [...] prestándole para mayor lucimiento plumas las aves, flores y ramos de curiosidad, alfombras vistosas la destreza de femeninas manos que se aventajan en este reino en estos obrajes, con que se transforma toda la iglesia en florida selva [...]"⁷¹⁵

Las pinturas de San Martín buscaban, mediante un artilugio ilusorio, ofrecer una decoración floral permanente al interior del templo. Del mismo modo que se hacía con las flores de seda,

⁷¹⁵ Citado en: Alcalá, Luisa Elena, "On perceptions of Value in Colonial Art", en Stratton-Pruitt, Suzanne, *Journeys to New World. Spanish and Portuguese colonial art in the Roberta and Richard Huber Collection*, New Heaven-London: Philadelphia Museum of Art / Yale University Press, 2013, 18-27: 26, n. 13.

aquí se optó por el uso de la pintura como elemento artificial, y a diferencia de la pintura mural, al artista de estos lienzos se lo ve más preocupado por ejecutar representaciones con mayor grado de naturalismo, aunque algunas de las especies botánicas allí representadas parecieran salir de la imaginación del pintor. Uno de estos 44 lienzos muestra de manera explícita el deseo de crear un vínculo entre los objetos de la pintura y el espacio exterior, es decir de crear una ilusión lo más cercana posible a las decoraciones florales verdaderas. En el florero que cuenta con la representación de una guacamaya (fig. 6.5), observamos que el pintor representó el palillo donde se posa el pájaro en escorzo hacia el exterior, disponiendo la base contra el lienzo, como si se tratara de una superficie transparente que permite observar hacia el interior. Asimismo, en el resto de los lienzos de la serie, las mesas donde se encuentran los diferentes jarrones de flores y los pájaros son representadas en perspectiva tomando como línea de horizonte la altura de una persona parada, lo que nos indica que el pintor ejecutó sus obras teniendo en cuenta la ubicación de ellas en el espacio de la iglesia. También el uso de las sombras colaboró para ofrecer una experiencia sensorial que se aproximara al mundo de lo real. Estos elementos, que para la pintura europea forman parte de su propia retórica visual, para la pintura andina, con una tendencia estética a las representaciones planiformes, son indicadores de una voluntad del pintor de acercarse a una representación lo más naturalista posible.

Por supuesto que la aproximación de estas pinturas a las naturalezas muertas de Seghers y Bruegel es más que nada de rigor, ya que una comparación directa se haría difícil de sostener. Lo que hicieron en su tiempo los esposos Mesa y Gisbert fue demarcar, mediante dos de los más grandes exponentes de la pintura flamenca de flores, un terreno de influencias estéticas que permite generalizar y crear un lugar común para todas las representaciones florales de la producción virreinal, ya sean jarrones o las muy características orlas florales que contorneaban

determinados lienzos.⁷¹⁶ Pese a los intentos del artista por crear una ilusión de profundidad en sus lienzos, la representación de las flores carece la volumetría de los pintores flamencos, o mejor dicho, se acerca más a los pintores flamencos primitivos. No obstante, no hay dudas que la influencia flamenca en la pintura de flores debió ser determinante para el desarrollo del género en el virreinato. Pero dejando el terreno de la generalidad, creemos que los pintores andinos se valieron de modelos visuales concretos. Estos fueron muy probablemente algunos *Florilegium* o Libros de flores que comenzaron a publicarse en Europa desde fines del siglo XVI y principios del XVII, en donde se incluía, al inicio del compendio, diferentes grabados de floreros, a veces acompañados por insectos, otras por aves.⁷¹⁷ Entre las obras más célebres y pioneras del género, cabe mencionar aquella grabada por Adriaen Collaert publicada hacia 1590 (fig. 6.6).⁷¹⁸ También, el *Polyptoton de Flore*, el cual contaba con 6 estampas de floreros, grabado por Jan Theodore de Bry con invención de Jacob Kemy publicado entre 1595 y 1600, ayudó a fijar las formas comenzadas por Collaert (6.7). La obra grabada por de Bry significó una gran influencia para otros grabadores contemporáneos. Además del número de floreros representados, a diferencia del *Florilegium* de Collaert, De Bry agudizó aún más el carácter simétrico de estas composiciones. La aproximación estética de los floreros representados en la pintura virreinal con estos grabados flamencos, (nos animaríamos incluso a sugerir que dicha conexión es más fuerte en la pintura virreinal que en la pintura flamenca de flores de Bruegel et Seghers)⁷¹⁹ nos indica que alguno o varios de estos *Florilegium*, o

⁷¹⁶ Ver nota 317.

⁷¹⁷ Hairs, Marie-Louise, *op. cit.*: 28.

⁷¹⁸ *Ibidem*: 28.

⁷¹⁹ Marie-Louise Hairs no tiene dudas en sostener que “aucune de ces compositions n’a d’équivalent peint. De ceci, nous sommes tout à fait sûre”. *Ibidem*: 29. Inclusive será contundente al concluir que “nous ne voyons pas quel rapport précis on peut établir entre peinture et gravure de fleurs”. *Ibidem*: 32. Aclaremos que Hairs se refiere a la pintura flamenca, ya que la pintura italiana supo contar con composiciones semejantes, tal es el caso de Jacopo Ligozzi (1547-1627).

estampas sueltas, circularon en América y sirvieron de inspiración para los artistas virreinales. Una vez que estos modelos visuales fueron asimilados por los pintores virreinales, los floreros andinos siguieron por lo general un camino que los llevo a la estilización de los motivos, pero no perdieron nunca la matriz estética de la cual partieron. El pintor de San Martín de Potosí siguió probablemente algunos grabados que mezclaban la estética de los floreros que aparecían en los *Florilegium* con los libros de aves y de insectos, en donde los artistas adjuntaban estas especies a los costados del jarrón. Muchos artistas reprodujeron estas composiciones, como Nicolas de Bruyn (c. 1565–1603), Michael Snyders (c. 1588–c.1630) o Claes Jansz Visscher (1587-1625). (fig. 6.8, 6.9). A pesar de estas influencias formales, el pintor potosino mostró gran libertad en sus composiciones, reforzando el aspecto simétrico de los ramilletes de flores, pero, sobre todo, introduciendo fantásticos jarrones que parecían grandes tulipas de cristal, mientras que los grabados de los *Florilegium* priorizaban los motivos fabulosos de la estética del grutesco.

La utilización de la estética de las estampas de floreros producidas en Flandes hacia fines del siglo XVI y primera mitad del XVII es palpable en diferentes naturalezas muertas realizadas en el virreinato, algunas de ellas de clara finalidad decorativa. Esto se observa en un florero sobre las pinturas de uno de los paneles del órgano del Evangelio de la catedral del Cuzco (fig. 6.10).⁷²⁰ Aquí, el artista parece haberse inspirado principalmente en un grabado de Claes Jansz

⁷²⁰ La decoración con paisajes, fruteros y otros elementos de la naturaleza que se manifiestan en el mobiliario privado secular, también se hizo presente en buena parte del mobiliario litúrgico, especialmente en los órganos de las iglesias. De los órganos que presentan una de las más refinadas y asombrosas decoraciones sobre los paneles de la caja son aquellos realizados para la Catedral del Cuzco, conocidos como el órgano del Evangelio y el órgano de la Epístola. Probablemente sea el primero el más antiguo de los dos, construido previo al terremoto de 1650, en cuanto que para el órgano de la Epístola se contrató en 1654, en plena restauración del edificio catedral, a Francisco de Rojas para que realice un instrumento a semejanza del que se encontraba en esos momentos en la Catedral, trabajo que sería finalizado en 1655 por el organero Antonio Cabezas. Godoy, Enrique A., Brogгинi, Norberto V, “Los órganos de la catedral de Cuzco : elementos para su historia”. *Jornadas Interdisciplinarias de Investigación. La Investigación Musical a partir de Carlos Vega*, Instituto de

Visscher (fig. 6.11), o en realidad de una estampa original firmada IMer IN 1609⁷²¹ la cual fue copiada por Visscher. Esta aproximación es visible a partir del pequeño loro que tiene una rama con frutos entre su pata.

En el mismo estilo de estas estampas, manteniendo la frontalidad y simetría, son los floreros que se disponen en medio de los lunetos del claustro de Santa Catalina de Arequipa, entre la serie del *Pia Desideria*. Muy probablemente estos pequeños lienzos fueron restaurados al mismo tiempo que la serie del *Pia Desideria* por el pintor por el pintor Rafael Pareja (fig. 6.12, 6.13). Por supuesto que la inclusión de estos lienzos decorativos al interior de dicho programa iconográfico, revela el sentido piadoso que alcanzaron las naturalezas muertas dentro de la pintura virreinal.

Lo cierto es que la pintura de flores en el virreinato repitió una y otra vez los mismos modelos aportados por estas estampas. Y si bien la serie de San Martín mostró mayores libertades al respecto, es tal vez en el diseño de los jarrones que esta influencia se hace más evidente y repetitiva. En cuanto a la composición de los ramilletes, en el virreinato se agudizó la frontalidad y simetría que mostraron estas primeras estampas de floreros.

Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Universidad Católica Argentina. 2011: 46. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/organos-catedral-cuzco-elementos-historia.pdf>. En cuanto a la fecha de realización de las pinturas, no poseemos documentos que esclarezcan estos datos. Enrique Godoy y Norberto Brogginí llamaron la atención sobre un aspecto interesante que concierne a las pinturas del órgano del Evangelio. Según estos autores dichas pinturas no presentan alteraciones en los soportes o marcas que pudieran indicar que estaban allí antes de los arreglos efectuados en 1718 por Diego de Chávez y Medina, trabajo que se le encargó para restaurar el instrumento que se encontraba por entonces en pésimas condiciones. Por lo tanto, estos autores sugieren que al menos las pinturas de este órgano fueron realizadas en el siglo XVIII. “La pintura del órgano del lado de la Epístola, en cambio, parece ser anterior; es decir, de fines del siglo XVII o incluso podría datar de los años inmediatamente posteriores a la finalización misma del instrumento, es decir hacia 1660. Es evidente que esta decoración ya existía cuando el instrumento fue modificado mediante el agregado del registro de Cornetas y la partición del juego de Quincenas, ya que los nuevos recortes son claramente visibles desde el exterior.” *Ibidem*: 53.

⁷²¹ *Op. cit.*: 31.

La utilización de composiciones esquemáticas para representar un conjunto de flores, gobernó, asimismo, la ejecución de orlas florales que exaltaban la devoción y la pureza que radiaban las imágenes. Incontestablemente, este modelo provenía del arte flamenco y divulgado a partir de la obra de Jan Bruegel I.⁷²² Una de las obras cuzqueñas más interesantes al respecto, debido a la calidad naturalista que alcanzan las flores representadas, es la *Virgen niña hilandera* del Museo Pedro de Osma (Lima), ejecutada por un pintor de la escuela de Cuzco hacia fines del siglo XVII o principios del XVIII (fig. 6.14). Se ha indicado en repetidas oportunidades que este tema seguía la tradición iconográfica comenzada en Sevilla por el pintor Juan de Roelas (1560-1625),⁷²³ Estabridis Cárdenas sugirió, a su vez, que el agregado de orlas florales, entre otras cosas, “refleja las características formales de la escuela cusqueña de este siglo.”⁷²⁴ En nuestra opinión, y a pesar del marcado gusto de la pintura colonial andina por este tipo de motivos decorativos, esto no es tan así, y, como el resto de esta iconografía, las orlas fueron también copiadas. Recientemente la atribución de una pintura similar al pintor sevillano Juan Simón Gutierrez (1643-1718) que fuera subastada en mayo del 2015 por Abalarte (Madrid) (fig. 6.15), nos sugiere que fueron modelos como éste los que probablemente estuvieron a los comienzos de las obras cuzqueñas. Estas vírgenes hilanderas pudieron llegar al Perú como tantas obras de talleres sevillanos. Notamos en el caso de la pintura atribuida a Gutiérrez una llamativa semejanza con las obras cuzqueñas, incluyéndose las tan mentadas orlas florales, que ciertamente incentivaron a los pintores virreinales para definir el modelo formal que se

⁷²² Se considera que fue un lienzo ejecutado en 1609 por Jan Bruegel para el cardenal y arzobispo de Milán Federico Borromeo, el primero en mostrar una Virgen enmarcada con una guirlanda floral. Tapié, Alain, *Le sens caché des fleurs. Symbolique et botanique dans la peinture du XVIIe siècle*, Paris. Adam Biro: 58.

⁷²³ Estabridis Cárdenas, Ricardo, “Virgen niña hilandera” en AAVV, *Mestizo: del renacimiento al barroco andino*. Lima, Perú: Impulso Empresa de Servicios, 2008: 126; Wuffarden, Luis Eduardo, “The child Virgin and the spinning Wheel” (cat. IV-113), en Rishel, Joseph J., Suzanne L. Stratton-Pruitt, *The Arts in Latin America, 1492-1820*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2006: 463.

⁷²⁴ Estabridis Cárdenas, Ricardo, *op. cit.*: 126.

repetiría una y otra vez. Pese a la calidad naturalista del lienzo cuzqueño, una comparación con la obra sevillana desnuda las diferencias entre ellas. Mientras que las flores en Gutiérrez muestran mayor realismo, detallismo minucioso, desenvoltura y unidad compositiva, entrelazando las flores con los tallos y hojas de las diferentes variedades, en la pintura cuzqueña, las orlas son más esquemáticas y las flores aparecen como motivos individualizados, alineadas geométricamente sobre los límites exteriores del lienzo.⁷²⁵ El aspecto fragmentado que reflejan las orlas cuzqueñas fue probablemente consecuencia de utilizar los *Florilegium* como modelos de las flores, ya que en estas obras se reproducía diferentes especies de manera aislada y aleatoria, sin siquiera preocuparse de aportar textos explicativos o nomenclaturas. A decir verdad, muchas de las flores de la *Virgen niña hilandera* cuzqueña parecen copiar algunas de la especies del *Florilegium* de Adriaen Collaert. Utilizando dichos modelos los pintores virreinales prestaron mayor atención a la reproducción de los motivos individuales más que a la composición en su conjunto.

La carencia de volumen y el uso de composiciones simétricas que mostró la pintura de flores en el Perú, alcanzó también las escasas ilustraciones botánicas con fines científicos que se hicieron en los Andes centrales. La obra del obispo de Trujillo Baltasar Martínez Compañón nos da suficiente prueba de ello. Con espíritu inquieto, decidido a estudiar y clasificar la historia natural y moral de su obispado, con el fin de informar a Carlos IV de la naturaleza y el estado de las “artes” (costumbres de sus habitantes)⁷²⁶, Martínez Compañón produjo, hacia

⁷²⁵ La forma rectangular de las orlas de la pintura virreinal se explica tal vez por una práctica recurrente de los pintores virreinales de fraccionar representar un mismo lienzo en varios compartimentos de imágenes devotas. La división se hacía por intermedio de marcos florales que delimitaban la subdivisión del lienzo para su posterior recorte y venta por separado. Siracusano, Gabriela, *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas: siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005: 160.

⁷²⁶ Las motivaciones de Martínez Compañón quedan bien expuestas en la carta enviada al monarca español, el 3 de Enero de 1789, pocos días después de la asunción de Carlos IV: “Considerando lo

finales del siglo XVIII,⁷²⁷ el compendio científico y etnográfico más importante del Nuevo Mundo, distribuido en un total de 9 volúmenes con cerca de 1400 acuarelas sobre especímenes de la flora y fauna, mapas, costumbres, retratos, plantas y elevaciones de monumentos arquitectónicos y objetos etnológicos. Estas imágenes fueron pintadas muy probablemente por pintores indígenas que lo acompañaban en las visitas pastorales, donde el obispo recogía la información que los clérigos preparaban de acuerdo a un cuestionario redactado y distribuido por el propio Martínez Compañón. Los volúmenes tercero al quinto fueron consagrados a especímenes de la flora trujillana con un número de 498 acuarelas en donde se representan árboles, hierbas, plantas, con sus flores y frutos. Algunos de los pintores de estas acuarelas se muestran particularmente vinculados a las convenciones formales, con respecto a la representación de flores y follajería, que dominan la estética virreinal. La frontalidad, simetría y una cierta libertad fantasiosa de las formas y líneas (que nos recuerdan al grutesco o los tratados botánicos medievales) fue utilizado en muchas de las láminas del *Codex Compañón*.

mucho que importe que su Magestad , y su alto Ministerio tenga noticia circunstanciada, y cierta de las producciones de naturaleza, y estado de las artes delas Provincias, y Pueblos de todos sus Dominios; de las inclinaciones, caracter, y genio, costumbres, cultura, y disciplina civil de sus abitantes, de su agricultura, industria, comercio de Mar, y Tierra, y Minería, donde las huviese; y haciendome asi mismo cargo de quan propio sea de los Prelados adquirir, y comunicar todos los conocimientos, que les sean posibles sobre los dichos articulos por lo respectivo al distrito de sus Diocesis, no solo por la calidad de Vasallos, y de Vasallos tan distinguidos, y honrados por la Real piedad, y munificencia de su Magestad, y tan deudores por todos respetos a su nacion; si no tambien por razon de su ministerio; por lo que sus oficios en esta parte puedan contribuir a la reforma de luxo perjudicial, y dañoso en los lugares, donde lo huviese, y áqui se destierre de toda la ociosidad, y la misería, causas sin duda las mas universales, y mas principales de los desordenes, y delitos que suelen cometerse; impartiendo se ácada Pueblo en particular todo el lleno de protección, que para dicho fin se necesitare; sobre este concepto: desde que entre en el gobierno de este Obispado me propuse investigar, y saber todo lo que pudiese acerca de los dichos Capítulos; y recogidos los materiales necesarios, formar despues una Historia General del Obispado, o unas memorias a lo menos, que pudiesen servir para ella, y sucesivamente pararlas a las Reales manos de su Magestad; para que en su vista proveiese, como mas fuese de su Real agrado.” AGI, Lima 798, 3, 1789.

⁷²⁷ En 1789 dice el obispo que la obra esta por esos tiempos muy avanzada, prometiendo que en los próximos meses enviará al Rey uno de los tomos de su obra, el que considerara el más importante de ellos. AGI, Lima 798, 1789.

Vale señalar que Daniela Bleichmar, al estudiar la dilatada producción visual que produjo la Real expedición botánica al Nuevo Reino de Granada dirigida por Celestino Mutis entre 1783 y 1816, notó que el estilo que adoptaran los artistas de esta empresa se diferenciaba sustancialmente con las ilustraciones botánicas europeas contemporáneas. Las láminas de Mutis mostraban tres características formales: la falta de volumen, la estructuración simétrica y la utilización de la tempera en lugar de la acuarela.⁷²⁸ A pesar de que Bleichmar nombrará la estética de Mutis como un “american style”,⁷²⁹ otorgándole con ello un valor específico, negará la influencia del arte virreinal sobre el estilo que adoptan los artistas de Mutis al asegurar que “flatness and symmetry were conscious choices, guided not by artistic traditions or shortcomings but by botanical considerations and search for change.”⁷³⁰

Es cierto que Mutis, contando con mayor experiencia en cuanto al conocimiento de la ilustración botánica, formó los artistas americanos que participaban de la expedición de acuerdo a lo que él pretendía debía ser la mejor manera de reproducir las especies botánicas siempre con el deseo de “revolucionar” el terreno de las ilustraciones científicas, como demostró Bleichamar a través del *Archivo Epistolar* del botánico. Empero sería apresurado negar que ciertas tradiciones artísticas locales observadas por Mutis no fueran parte de esta ecuación estética. Es decir, el marco epistemológico en el que evolucionan las ilustraciones de la Real expedición botánica no implica que Mutis no haya aprovechado lo que eran convenciones estéticas del arte virreinal. Asimismo, será necesario el comienzo de nuevos

⁷²⁸Bleichmar, Daniela, *Visible Empire: Botanical Expeditions & Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*, Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

⁷²⁹ Cabe señalar que Antonio de Pedro Robles, interesado también en las particularidades formales del estilo del botanista, decidió llamarlo “estilo Mutis”, lo que evita problemas semánticos. “Las Expediciones científicas a América. A la luz de sus imágenes artístico-científicas”, en Peset Reig, José Luis (coord.), *Ciencia, Vida y Espacio en Iberoamérica*, Madrid: CSIC, 1989, 407-426: 415.

⁷³⁰ *Ibidem*: 113.

estudios que sirvan a profundizar sobre los contactos que pudieran tener la obra del obispo de Trujillo y del botánico, ya que, a simple vista, muestra grandes similitudes desde lo formal. Lo que los artistas de Martínez Compañón desarrollaron de forma natural, inmersos en su propia tradición visual, que para entonces tomaba pleno valor distintivo del arte virreinal, Mutis lo sistematizó, dentro de un estilo que el botánico consideró el más apropiado para la divulgación y transferencia del conocimiento.

6.1.1 Flores y religiosidad virreinal

Más allá de estos esporádicos ejemplos de pintura de naturaleza muerta como género autónomo; donde el pintor andino desplegó y demostró su habilidad y gusto por la pintura de flores fue principalmente al interior de lienzos de carácter religioso que representaban en su mayoría las famosas efigies para vestir, Cristos, vírgenes y santos que, ataviados de los más bellos atuendos ceremoniales, eran sacados en andas durante el tiempo de las procesiones. Estas pinturas, llamadas también “trampantojos a lo divino”, las cuales gozaron de indudable popularidad dentro de la producción pictórica virreinal, reproducían todo el aparato que se ponía en marcha en el culto y veneración de las imágenes en los Andes. Representados mayormente sobre andas, altares, peanas y otros mobiliarios litúrgicos, los floreros y ofrendas florales eran parte esencial de este aparato devocional. El adorno de las imágenes y altares fue un elemento constante que no se limitaba solamente a los días de fiestas. Mucha razón tuvo Luisa Elena Alcalá al argumentar que “[t]hat flower art, produce from nature, was much admired by contemporary audiences is evident in the Word with which it is often linked in

contemporary texts; it belongs to the realm of *curiosidades*, or curiosities, a term used throughout this period to refer to all that has beauty and perfection [...] ⁷³¹

Estas decoraciones de uso devocional causaron curiosidad y admiración al jesuita Bernabé Cobo hacia principios del siglo XVII. En su descripción del retablo de la Virgen del Rosario que se encontraba en la capilla del “lado de la Epístola” en la iglesia del convento dominico de Lima, y donde se guardaba el Santísimo Sacramento, Cobo notó que “[t]ienenlo tan aderezado todos los días del año, como si fuera fiestas solemnísimas, con muchos relicarios de plata, flores verdaderas y contrahechas de oro y de seda, perfumes y mucha cera ardiendo.” ⁷³²

Por supuesto que la decoración con arreglos florales de altares, imágenes y capillas no fue una invención americana ya que existía una larga tradición cristiana desde la iglesia primitiva, según se aprecia en la *Tradición apostólica* de San Hipólito (ca. 215). ⁷³³ Recordemos, asimismo, que en una de sus epístolas, San Jerónimo elogia a su amigo Nepociano por el cuidado que ponía en la ornamentación de las capillas con flores vistosas, ⁷³⁴ algo que sin duda debía ser imitado por el alma devota. En efecto, en la carta enviada a Heliodoro, San Jerónimo decía a propósito de su tío Nepociano: “Las capillas de la iglesia, los sepulcros y altares de los

⁷³¹ Alcalá, Luisa Elena, *op. cit.*: 23.

⁷³² Cobo, Bernabé, *Historia de la fundación de Lima*, Manuel González de la Rosa (Ed.), Colección de historiadores del Perú: obras inéditas, ó rarísimas é importantes, sobre la Historia del Perú ántes y despues de la conquista, Lima: Imprenta Liberal, 1882: 260.

⁷³³ Abad Ibáñez, José, Garrido Bonaño, Manuel, *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*, Madrid: Ed. Palabra, 1997: 123. También Francisco Amado Pouget en sus *Instrucciones generales en forma de catecismo* estima que la utilización de flores para el culto de las imágenes y adorno de alteres era muy antiguo en la Iglesia católica. Así considera: “Antiguamente no se ponian macetas de flores sobre los Altares el uso de ponerlas es mas moderno y aún no está recibido en las Iglesias mas célebres pero el uso de esparcir flores sobre el Altar ó al rededor de él es antiquísimo. San Agustín hace mencion de este uso en el cap 8 del lib 22 de la Ciudad de Dios, donde refiere un milagro que obra Dios para recompensar la fê de un hombre [...]” Este milagro se consumó por medio de unas flores que el santo de Nipona tomó de los adornos que tenía un altar de San Esteban. Puestas estas flores bajo la cabeza del hombre enfermo se realizó el portento. Pouget, Francisco Amado, *Instrucciones generales en forma de catecismo en las quales, por la Sagrada Escritura y la tradición se explican en compendio la historia y los dogmas de la religion, la moral christiana, los sacramentos, la oracion, las ceremonias y usos de la Iglesia*, Madrid: Imprenta Real, 1784: 72-73.

⁷³⁴ *Op. cit.*: 123-124.

mártires, adornaba [Nepociano] con diversas flores, con ramos, con pámpanos frescos de las parras, de suerte que cuanto en la iglesia parecía bien de ornato y de vista, era cuidado suyo y obra de sus manos.”⁷³⁵

A los religiosos peruanos se les pedía especial cuidado en el adorno de los templos, que según se desprende de los diferentes informes de visitas, muchos de ellos solían tener en bastante abandono. Como lo hiciera San Jerónimo con Nepociano, el agustino Antonio de la Calancha también repartía elogios a quien se ocupara con celo del ornato divino de sus iglesias. En el caso preciso del uso de flores, Calancha decía de Fray Diego Ruíz Ortiz, “era tan vigilante de la enseñanza de los malos, como padre i protector de los pobres, acerimo destruidor de idolatrias [...] i un Angel de la paz en atraer perdidos [...] alindava el templo con adornos de altares, i enamorava a los desaficionados con musicas i flores [...]”⁷³⁶ Adornar los altares con arreglos florales haciendo de los templos verdaderos espacios para el goce de la vista y del alma cristiana era por lo tanto considerado un acto de fe, humildad y dedicación devota de los padres religiosos. Al mismo tiempo, las palabras de Calancha nos revelan fines menos elevados: hacer de los templos lugares atractivos con decoraciones que inviten a los feligreses al interior de ellos. Sabemos también que durante el periodo colonial las monjas fueron adeptas al trabajo decorativo con flores. Entre las muchas tareas llamadas “labores de mano”, en los conventos de clausura las religiosas se dedicaron a la fabricación de arreglos florales,⁷³⁷ que por supuesto tenían como destinación la decoración de claustros, capillas e imágenes.

Si la ornamentación de las imágenes y los templos cristianos estuvo ligada a la tradición devocional cristiana desde los tiempos de la Iglesia primitiva, también el uso de ofrendas

⁷³⁵ En: Sigüenza, José de, *Vida de San Gerónimo, sacada de sus obras y escrita*, Madrid: La Esperanza, 1853: 211.

⁷³⁶ Calancha, Antonio de la, *Coronica moralizada*: 789.

⁷³⁷ Burns, Kathryn, *Colonial Habits: Convents and the Spiritual Economy of Cuzco, Peru*, Durham, NC: Duke University Press, 1999: 106.

florales conformó una parte no menos despreciable en los rituales religiosos prehispánicos. No es sorprendente entonces que, más allá del cuidado que ponían algunos curas en la ornamentación de los altares con flores, esta práctica devota tuviera mayor acogida y participación en los sectores populares indígenas. Al fin y al cabo las imágenes cristianas eran las nuevas divinidades tutelares traídas por el conquistador, cumpliendo por momentos el rol de sus antiguas huacas en lo que concierne los poderes auspiciatorios del icono, con lo cual resulta lógico que los andinos encontrarán continuación o familiarización entre las dos tradiciones rituales.

Mientras que con flores de seda y plata se buscaban engañar a los sentidos imitando la naturaleza real, también se dio a la inversa, haciendo de las flores naturales emulaciones de objetos contrahechos para la diversión de la vista y el artificio. Muy impresionante en este sentido, como relata Fernando de Montesinos, debió ser las decoraciones florales que las indias hacían en la iglesia de Cocharcas con sus “tapices” florales que antecedian el altar en el presbiterio del templo.

Entre otras cosas particulares que vide fue una que todos los sábados a la Salbe, y los domingos, á la misa maior, apareçe en la iglesia una alfombra de flores delante de las gradas del altar, con tan propias labores hechas del color de las flores, que yo estube mirando la primera y la tuve por cairina alfombra, hasta que llegue a tocar el desengaño con la mano. Ocupándose de hacer estas alfombras unas indias [...]⁷³⁸

La descripción de Montesinos nos muestra por otra parte el rol particular que ocupaban las mujeres indígenas en cuanto a la decoración de los templos cristianos.

⁷³⁸ Montesinos, Fernando de, *Anales del Perú*: 144.

Algo similar se desprende en la *Relación* de Hipólito Ruiz, quien en 1777 dirigió la *Real expedición botánica por los Reinos de Perú y de Chile*.⁷³⁹ Aquí también se puso atención en las decoraciones florales de las iglesias, en especial en lo que respecta a la relación de los indígenas y la jardinería virreinal con este gesto devoto. Ruiz observó muchos de los jardines y huertos que en gran número animaban las ciudades y pueblos coloniales. La función que cumplieron estos jardines fue variada. Algunos, como constató el botánico, sirvieron de recreo de familias acomodadas, otros de recogimiento espiritual en los claustros conventuales y otros muchos cumplieron funciones específicas relacionadas al culto y veneración de las imágenes. Sobre estos últimos, Hipólito Ruíz nos aporta preciosos datos de cómo y quienes mantenían estos jardines y, como hemos dicho, su funcionalidad para la práctica religiosa. Según Ruíz, en sintonía a lo sugerido en filigrana por Montesinos, las mujeres se ocupaban del cuidado de los jardines para mantenimiento de las imágenes sagradas. En cuanto a los hombres, se encargaban de realizar sus *taquis* (danzas) en las fiestas y ayudaban a las mujeres en los días de siembra, cosecha y otras actividades rurales como las *urias* (limpieza de los campos de hierbas indeseadas). Estas dos tareas relacionadas al culto religioso de la que participan hombres y mujeres, parece representarse en la pintura antes mencionada sobre la *Virgen de Belén* (fig. 4.15). No nos queda dudas, como hemos dicho, que esta pintura representaba la efigie en el contexto particular de la fiesta. La intervención de ambos sexos con sus determinados roles se manifiesta desde la decoración floral, tanto de flores verdaderas como contrahechas en oro (tal como notaba Cobo), que estaba al cuidado de las mujeres, y la música

⁷³⁹ Con sólo 22 años se lo nombró, por cédula regia, al mando de la expedición que partiría al Perú el 4 de noviembre de 1777. La expedición científica se completó con José Pavón, los dibujantes José Brunete e Isidro Gálvez y el médico francés Joseph Dombey. Rodríguez Nozal, Raúl y González Bueno, Antonio, “Hipólito Ruiz López (1754-1816). Historia de una ambición”, Estudio introductorio en, Ruiz, Hipólito, *Relación del viaje hecho a los Reinos del Perú y Chile por los botánicos y dibujantes enviados por el Rey para aquella expedición, extractada de los diarios por el orden que llevó en estos su autor*, Madrid: CSIC, 2007: 14.

y la danza, a cargo de los hombres, representado por medio del grupo de músicos con instrumentos andinos y muestras de jolgorio en la parte inferior del altar efímero.

En la descripción sobre la provincia de Huamalíes, Hipólito Ruíz advertía que sus habitantes tenían allí jardines que cultivaban exclusivamente para estos fines. De esta manera el botánico afirmó que: “[s]on los Indios poco devotos; al contrario que sus Mugerres las que así en los días festivos como de labor adornan los altares é Imágenes de diversas flores que con este objeto cultivan en sus huertos.”⁷⁴⁰ Para la provincia de Huarochiri, Ruíz aportaba datos similares, notando que “[l]as Mugerres generalmente cultivan el campo aunque en las siembras y cosechas las ayudan sus Maridos: estas en los días de fiesta cuidan de adornar los Altares é Imágenes con flores del campo y otras que cultivan en los jardincillos que tienen al lado de las casas.”⁷⁴¹ Algo parecido sucedía en el pueblo de Pillao al noroeste de Huanuco en donde: “la Ranchería é Iglesia del [pueblo] están fabricadas de tierra, adobes, cal y canto, y techas de maderaje y paja [y] detras de cada rancho tiene su dueño un Huerto con algunas verduras y varias flores con que adornan las Imágenes y Altares.”⁷⁴²

Por otra parte, Ruíz reconocía la utilización particular con fines religiosos de algunas de las especies de la flora local. Interesado principalmente en las especies autóctonas, el botánico omitió otras flores de origen europeo que también fueron empleadas para la devoción, en especial azucenas, rosas, y claveles según se observa en las pinturas virreinales de efigies. Entre las flores locales, figuraba, por supuesto, la flor de Kantu, venerada y utilizada en

⁷⁴⁰ Ruíz, Hipólito, *Relación del viaje hecho a los Reinos del Perú y Chile por los botánicos y dibujantes enviados por el Rey para aquella expedición, extractada de los diarios por el orden que llevó en estos su autor*, Madrid: CSIC, 2007: 175. Una constante en muchos pasajes de esta relación es la construcción por parte del botánico español de patrones de conducta determinados para indios e indias. Para Ruíz, mientras que los hombres son propensos a la holgazanería y la borrachera, las mujeres son laboriosas y muy devotas.

⁷⁴¹ *Ibidem*: 129.

⁷⁴² *Ibidem*: 294.

muchos rituales por los Incas. Así dirá al respecto: “solo se halla este arbusto en los cercos de Huertos y heredades inmediatas á las Poblaciones y en ruinas de los Pueblos de los gentiles quienes la apreciaban como planta magica para sus supersticiones; pero en el dia las Indias adornan las Imágenes y altares con ramilletes de sus flores.”⁷⁴³ Esta última constatación establece de manera clara, a través de la aplicación de especímenes de la flora en prácticas religiosas y espirituales, los procesos de intercambios culturales por los cuales se construye la religiosidad colonial. La aparición de la flor de Kantu entre las ruinas de edificios de tiempos prehispánicos y su utilización posterior para la devoción del culto cristiano trazaba simbólicamente un puente entre estos dos universos. Permitía una suerte de adecuación de prácticas y formas de vivir la religiosidad a nuevos contextos espirituales.

Según lo que cuenta Hipólito Ruiz, debemos entender que esta forma de experimentar la religiosidad en tiempos virreinales por medio de las ofrendas florales a las imágenes sacras, estuvo especialmente emparentada a un grupo étnico determinado. Repetimos que eran los indígenas, particularmente las mujeres, que se ocuparon de estos menesteres, y como en tiempos prehispánicos, mantenían jardines exclusivamente destinados al servicio del culto.

Las pinturas de efigies se presentaban entonces como objetos con múltiples niveles de significación. Y los adornos florales eran una de las tantas dimensiones que adquiría la imagen. Un buen ejemplo de ello es el *Cristo de la caída* conservado en el Museo Nacional de Lima, ejecutado por un pintor de la escuela cuzqueña en el siglo XVIII (fig. 6.16). Al centro del lienzo aparece la efigie de Cristo en la sexta estación del *via crucis*, una reproducción de una de las imágenes que aún sale en procesión en las fiestas religiosas cuzqueñas. La representación sobre un altar cubierto de mantel blanco con puntillas no deja duda que se trata de una de las muy populares pinturas de “trampantojo a lo divino”. Pero, como hemos dicho,

⁷⁴³ *Ibidem*: 131.

esta pintura presenta diferentes niveles de alcance. Por un lado, a través de la representación de la virgen María y San Juan evangelista a los costados de Cristo, el lienzo mostraba su dimensión narrativa, acercando al espectador a una contemplación de la pasión de Cristo desde su aspecto “histórico”. Por otro lado, el pintor incluyó a un grupo de ángeles que se acercan portando los instrumentos de la pasión. Con ello se buscaba acceder a la dimensión divina de la efigie, acordándole todo su poder supraterrrenal. Y por último, las flores establecían el canal que permitía el contacto de lo divino con la comunidad. Este contacto se hizo explícito en este lienzo por medio de la mano derecha de Cristo, la cual pareciera tocar las flores del primer plano en lugar de la piedra que sirviera para amortiguar la caída del Nazareno, esta última se encuentra escondida detrás de las ofrendas florales. Con este gesto, el artista pareciera hacer material y visible la vía de comunicación que mantenía la comunidad con la imagen de culto.

6.1.2 Del orden andino al orden divino

Hemos señalado precedentemente que un elemento que se observa en cuanto a la factura estética de dichos floreros es la tendencia de los pintores andinos de componer sus naturalezas muertas siguiendo un estricto orden geométrico y simétrico. Tanto las pinturas de flores como género autónomo como aquellas que se incluían dentro de la pintura icónica siguen en general este patrón compositivo. Sin importar el grado de sofisticación que adquieren estos motivos, desde pequeños floreros de tres o cinco flores, hasta las ornamentaciones florales más complejas que cubren por completo los límites de las piezas mobiliarias o que rodean las efigies representadas, se guardó casi siempre una simetría de espejo.

Las pinturas de flores podían ofrecer esquemas de fórmulas visuales simples hasta algunas de compleja composición. Comenzando por floreros de tres flores centralizadas en una de ellas o floreros de cinco flores, una central y cuatro radiantes. A partir de allí se desarrollan fórmulas de mayor complejidad. Muestra de ello es el *Señor de los temblores*, pintura dieciochesca de pintor desconocido, de la colección del Banco de Crédito del Perú (Lima) (fig. 6.17). La pintura representa una de las imágenes más veneradas en los Andes, que había sido obsequiada por Carlos V para ocupar un lugar en el edificio catedral cuzqueño. Siendo protectora de terremotos y plagas, la imagen ganó mayor devoción a partir de 1650 cuando el Cuzco se vio arrasado por el terrible terremoto que devastó gran parte de la ciudad.⁷⁴⁴ En la parte inferior del lienzo el pintor representó una gran cantidad de flores, azucenas, rosas, dalias, capuchinas (*mashua*) y otras flores del campo, tapizando por completo el mobiliario litúrgico que recibe la efigie. A pesar de que su aspecto pareciera más caótico que otras pinturas similares, el pintor de este lienzo ordenó cada uno de los motivos florales con una simetría absoluta, otorgando a cada uno de ellos su idéntica contraparte. Todo ello fue representado en motivos pares organizados a partir de un eje central que atraviesa la figura de Jesucristo. Asimismo, cada uno de los grupos de flores, introducidos al interior de compartimentos imaginarios, determinados por los cuatro candeleros, guarda una cuidadosa correspondencia.

Si bien la representación de imágenes de diferentes devociones marianas ibéricas, llegadas al Perú principalmente en los frontispicios de diferentes libros consagrados a la divulgación de

⁷⁴⁴ Con respecto a esta pintura ver: Wuffarden, Luis Eduardo, “Lord of the Earthquakes (VI-114)”, en Rishel, Joseph J., Suzanne L. Stratton-Pruitt, *The Arts in Latin America, 1492-1820*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2006:464. Maya Stanford-Mazzi sostiene, luego de una muy cuidadosa investigación de la documentación, que en tiempos coloniales la devoción al Señor de los Temblores se dio principalmente entre ibéricos y criollos, contrariamente a otros estudios que argumentan sobre la popularidad de esta devoción entre los sectores indígenas.

cultos marianos regionales, mostrando vírgenes triangulares en peanas y altares decorados de cortinados y floreros, utilizaban composiciones frontales y simétricas, del mismo modo que los floreros pintados en el Virreinato, este tipo de composición podía tomar nuevo aliento en un contexto peruano. Y es tal vez desde allí que se explica su carácter de convención formal.

La geometrización y ordenamiento simétrico del espacio concuerdan con el tipo de ideal estético indígena que encuentra sus principios fundacionales en la concepción mítica andina dual del tiempo y el espacio. Esto estaba determinado por un sistema de complementarios que producían un orden cósmico, político, social y religioso. Bajo los conceptos de *hanan* y *hurin* se estructuraban en pares las diversas categorías temporo-espaciales. La idea de un todo orgánico se basaba en principios de complementariedad entre estos dos conceptos. La dualidad podía manifestarse desde los opuestos, tales como: derecha / izquierda; femenino / masculino; fuego / agua; sol / luna, etc., como desde un sistema de pares idénticos que se revelaba en la fabricación de objetos como por ejemplo queros y textiles.

Como bien notaba Thomas Cummins

[t]he coming together of two parts or paired things to make a whole is both a social principal and an aesthetic ideal in the Andes. In an early Spanish dictionary of Quechua, this concept is explained to an unfamiliar audience as being something akin to pair of shoes. Important ritual objects, for example, such as drinking vessels [...] were always made in pairs from the same metal or block of wood.⁷⁴⁵

Este ideal estético, basado en un estricto orden de complementarios, no sólo se apreció en las pinturas de flores, también fue utilizado en la fabricación de otros objetos de culto, así como,

⁷⁴⁵ Cummins, Thomas, “Silver Threads and Gold Needles: The Inca, the Spanish, and the Sacred World of Humanity”, en Phipps, Elena et al., *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, New Heaven-London: Yale University Press: 7.

en las estructuras compositivas de conjuntos decorativos, ya sean los frontales de los altares forjados en plata, talla de retablos, o en las fachadas del tan nombrado y no menos complejo, arte “mestizo” andino. Sobre estas últimas Gauvin Bailey también creía que la composición se regía con la idea de orden emparentada al pensamiento dualista andino. Sin embargo este autor no se concentraba en la imagen de los complementarios simétricos que se pueden obtener de una división bipartita de la fachada, sino más bien en un orden dado a través de bandas verticales (compuestas por las decoraciones sobre las columnas), comparándolo con los textiles andinos, en especial el diseño de prendas femeninas (*licclas*). Los textiles indígenas coloniales, recuerda Bailey siguiendo otros estudios, “are divided horizontally into mirror-image registers of bands along a central axis.”⁷⁴⁶ Estos espacios están designados con los conceptos de *pampas* y *pallai*, los cuales serían alusivos a la confrontación del mundo ordenado y el mundo salvaje. Si bien Bailey no sugiere que las fachadas siguen como modelo visual la textilería andina, se vale de estos conceptos para proponer que dichos programas iconográficos estaban regidos por este sistema dual del espacio.⁷⁴⁷

A este ideal andino que podía estar detrás de la repetida simetría y estricto orden en la representación de floreros y orlas florales, debemos añadir como motivación estética la idea cristiana del orden divino. Orden y desorden eran los contrapuestos que diferenciaban lo divino de lo demoníaco, la gloria del infierno. Algunas de las leyendas que se incluían en las pinturas de las Postrimerías en los Andes, hacían mención a este sistema de oposición. Por ejemplo, en el *Juicio Final* de Quispe Tito (1675, Convento San Francisco del Cuzco), siguiendo los límites que demarcan el comienzo del infierno, se encuentra un texto que reza: “AI DE NOSOTROS! PARA QUE PECAMOS? YA NO AI REMEDIO ALGUNO EN EL

⁷⁴⁶ Bailey, *The Andean Hybrid Baroque*: 332.

⁷⁴⁷ *Ibidem*: 333.

INFIERNO. ANDE NO AI QUE VER ALGUN ORDEN SINO ETERNAL CONFUSSION”.

El sentido de esta frase es apoyado por la iconografía del lienzo, contraponiendo la representación de la Gloria, en la parte superior, con su tradicional orden compositivo en registros ascendentes, a un caótico infierno, de cuerpos apilados y enmarañados que son sometidos a todo tipo de tormentos por diablos monstruosos de inspiración medieval. Todo lo demoníaco estaba relacionado al caos. Esta idea queda evidenciada en un pasaje del *Suelo de Arequipa convertido en Cielo*, en donde Ventura Travada y Córdova describía el desorden que reinaba en los rituales paganos e idólatras que se realizaron instantes después que comenzara la erupción del volcán Huaynaputina de 1600. Travada sostiene que “[m]ezclándose en la procesion todas las edades y sexos, quienes guiados solo del desórden se encaminaban á la crestada cumbre del cerro, entre confusos coros de Ailias, y descompasados bayles de Huaiñus: repecharon al fin la cima y sirviendo de Ara el cerro, conmenzaron á hacer y ofrecer sus sacrificios con bárbaras ceremonias [...]”⁷⁴⁸ La imagen que nos propone Travada es la de un espectáculo caótico donde se afectaba todo orden establecido, tanto de sexo, edad, así como musical, con los confusos coros y descompasados bailes.

Pero la naturaleza americana daba también muestras del orden con que la Providencia divina intervenía en sus productos. Una vez más, Travada comenta el perfecto orden con que la gracia formó una vara de azucenas que se observó en la ciudad de Arequipa, un verdadero portento de la naturaleza, que sintetiza las nociones de abundancia y perfección con los que agració Dios al Perú. En el templo de San Francisco se colocó

⁷⁴⁸ Travada y Córdova, D. Ventura, *El suelo de Arequipa convertido en cielo: historia general de Arequipa, 1752*. Odriozola, Manuel de, *Colección de documentos literarios del Perú*. Lima: Establecimiento de tipografía y encuadernación de A. Alfaro, 1863: 21.

una azucena con 125 flores que sólo la peresosa prolijidad de la naturaleza pudo haberlas acomodado sin confundirlas en una vara ancha en forma de palma. No presumo que fue el producto de esta monstruosa flor efecto solo de la naturaleza, alguna parte tendría la gracia por que floreció en el barrio en que hoy está fundado el Monasterio de Santa Rosa, donde las azucenas de Santa Catalina de Sena que fueron las fundadoras, se espera que no solo se han de multiplicar á centenares si no también á millares, monstruos de la gracia, así en la numerosidad, como en el ingerto de rosas y azucenas.⁷⁴⁹

6.1.3 El Perú: tierra de las flores de la Providencia

Si las flores andinas aparecían esporádicamente en los floreros que adornaban los altares y peanas de estas pinturas de efigies (en especial cantutas, ñucchus y amancaes)⁷⁵⁰, las flores más utilizadas, como no podía ser de otra manera en un contexto católico, fueron las azucenas y las rosas. La *Tradición apostólica* de San Hipólito (ca. 215) hizo de estas flores la representación por antonomasia de lo divino. En efecto, el santo estipulaba claramente que las ofrendas florales debían constituirse de rosas y azucenas prohibiendo el uso de toda otra especie en los altares de los tiempos de la Iglesia primitiva⁷⁵¹, algo que por supuesto cambiaría en cuanto a la variedad de las ofrendas, pero no en cuanto al carácter sagrado de estas especies. A partir de allí, estas flores ganaron en fuerza como símbolos cristológicos (siendo Cristo el lirio del campo) y marianos (pureza virginal y la concepción sin mácula de María). Por supuesto que en determinados casos la representación de rosas y azucenas tenía una

⁷⁴⁹ *Ibidem*: 76.

⁷⁵⁰ Stanfield-Mazzi, Maya, *Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes*, Tucson: The University of Arizona Press, 2013: 151-152.

⁷⁵¹ Urdeix, Josep (ed.), *La Didajé: La Tradición Apostólica*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1999: 43.

aplicación narrativa concreta y formaba parte de la tradición iconográfica de una determinada devoción, este era el caso de las rosas para las efigies de la advocación dominica de la Virgen del rosario, las cuales eran representadas con una orla de rosas alusiva a este misterio.⁷⁵² Este uso pasó a las advocaciones regionales peruanas que tenían como base devocional la Virgen dominica, siendo el caso más representativo y popular en el Perú la advocación de la Virgen de Pomata, venerada en la localidad a las orillas del lago Titicaca.⁷⁵³

Si bien las rosas y azucenas eran flores europeas, la apropiación peruana de estas especies, y su contenido simbólico no se hizo esperar. Así, quiso Dios que la rosa más perfecta brote en la fertilísima tierra espiritual del Perú. Las propias flores le vaticinaron a Santa Rosa que, al igual que ella las cortaba para adornar los altares, un día la Iglesia arrancaríala a la limeña de su tierra para llevarla a los altares con los otros Santos.⁷⁵⁴ De la misma forma la ciudad de Quito tuvo su azucena divina en la criolla Mariana de Jesús Flores, conocida bajo este nombre ya que en periodo de convalecencia (al haber ofrecido su vida a Dios para detener los terremotos en su ciudad) hizo crecer una bellísima azucena en una maceta donde se vertía la sangre que le sacaban a Mariana como parte de su tratamiento. Las dos divinas flores del Perú se entrelazaban en un discurso profético que conducía hasta los siete montes del libro apocalíptico de Esdras (IV, Esdras, II-19), llenos de rosas y azucenas. El Paraíso Celeste que prometió Dios a Esdras, fue para el canónigo Don Melchor de la Nava una prefiguración de

⁷⁵² Stanfield-Mazzi, *op. cit.*, 2013: 65.

⁷⁵³ Para las rosas en la Virgen de Pomata, ver: *Ibidem*: 171.

⁷⁵⁴ Herrera, Fernando de, "Oracion panegirica a la beatificacion de Santa Rosa de Santa Maria", *Oraciones Panagyricas que dixo en el Peru el muy Rev. P. M. Fr. Hernando de Herrera*, Napoles: Imprenta de Luis Cavallo, 1674: 25.

los Montes del Perú dando por la falda meridional a Rosa “*Primus America Meridionalis flos virgo Rosa*”, y la ciudad de Quito a la “Azucena Mariana”.⁷⁵⁵

De manera más concreta, debe decirse que muchas de estas flores europeas, sagradas para la tradición cristiana, encontraron especies similares en tierras andinas. Su semejanza botánica determinó que estas especies autóctonas absorbieran la tradición simbólica aportada desde el Occidente. Este es el caso de los floripondios que rápidamente tomaron el nombre de azucenas del Perú.⁷⁵⁶ Pero, tal vez las que más se emparentaron con las azucenas fueron las amancaes, las cuales, a su vez, eran apreciadas y utilizadas por los incas en sus rituales y ceremonias. Incluso en el parecer de Bernabé Cobo, las flores peruanas eran mejores que las de Castilla. El jesuita sostenía que las amancaes eran “muy semejantes á la azucena en el tamaño y figura, pero es más artificiosa y de mejor parecer.”⁷⁵⁷ Muchas de las representaciones de azucenas en los floreros de la pintura virreinal podían fácilmente confundirse con especies locales, en particular los amancaes blancos. Como nos recuerda Stanfield-Mazzi, “[l]ilies, a common symbol for the purity of Mary, were translated in Quechua prayers about both Christ and Mary as amancay [...]”⁷⁵⁸, lo que demuestra la plena fusión entre estas dos flores.

Al mismo tiempo Bernabé Cobo sugería que la facilidad con la que se dieron las especies europeas en el Perú, en especial rosas y lirios, fue a causa de la obra de la Providencia, y auspiciaba para esta tierra del Nuevo Mundo el cuidado divino. De los lirios, contaba el jesuita que en el Perú, principalmente en las sierras, se daban en grandísima cantidad y crecían con el

⁷⁵⁵ “Sentir del Doctor Don Melchor de la Nava” en Morán de Butrón, Jacinto, *La Azucena de Quito, que broto en el florido campo de la Iglesia en las Indias Occidentales*, Lima, 1702: s/p; Cañizares-Esguerra, Jorge, *Católicos y puritanos en la colonización de América*. Madrid: Fundación Jorge Juan, 2008: 252.

⁷⁵⁶ Calancha, Antonio de la, *Coronica moralizada*: 57.

⁷⁵⁷ Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, vol 1: 389-390.

⁷⁵⁸ Stanfield-Mazzi, *op. cit.*: 150.

único cuidado de la naturaleza, con sólo mantenimiento del agua de las lluvias.⁷⁵⁹ Con las rosas relata una historia más curiosa en donde la obra de la Providencia se manifiesta de manera explícita. Según averiguó Cobo:

Trajose su semilla a esta ciudad de Lima hacia los años de 1552, y como cosa tan deseada, se puso gran cuidado y diligencia en sembrarla, para que se lograra y perpetuase en esta tierra, y con este intento se dijo una misa con la semilla puesta sobre el altar, para que con la bendición del sacerdote tuviese feliz suceso, como la ha tenido, porque es al presente una de las plantas que más se han extendido en estas Indias y de las que más copiosamente nacen en todas partes.⁷⁶⁰

Perpetuar las especies florales sagradas europeas en tierras americanas era sin dudas un símbolo de la evangelización del Nuevo Mundo. Demostraba claramente el triunfo de la Iglesia en este nuevo orbe, un triunfo que contaba irreprochablemente del acuerdo y complicidad de la Providencia divina.

Una interesante utilización del simbolismo cristológico ligado a las azucenas se dio en el lienzo anónimo del siglo XVIII que representa al Niño Jesús ataviado de atributos reales del Inca (fig. 6.18).⁷⁶¹ Los floreros que adornan la efigie se coronan de azucenas, aquellas de la izquierda se representaron cerradas en tanto que aquellas de la derecha se muestran abiertas. Sobre la diferencia entre lirios abiertos y cerrados el padre Isidoro de Barreira recordaba que “Eucherio diz que he Lirio pella gloria de Resurreiçam, branco por fora, quanto a gloria do corpo dourado por dentro pella gloria de sua bendicissima alma. Lirio cerrado antes da Paixam,

⁷⁵⁹ Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, vol 2: 421.

⁷⁶⁰ *Ibidem*: 423.

⁷⁶¹ Actualmente en colección privada limeña.

Lirio aberto depois da Resurreiçam.”⁷⁶² Siguiendo este simbolismo, los floreros del *Niño Jesús Inca* asumían una lógica narrativa de marcado sentido cristológico. Pero lo que resulta más sugestivo es que se simbolizara la idea del fin y la resurrección en una pintura que indudablemente sugerían problemas de la concepción cíclica del tiempo, en donde niño, como rey de reyes, esta vez luciendo atuendos incaicos, proclamaba el comienzo del último milenio, pero a su vez, sugería la vuelta del poder real indiano, esta vez como reyes cristianos.

La cantidad de flores de castilla que se utilizaban para adornar los altares peruanos, alcanzaba dentro del contexto americano nuevos significados. Ellas eran muestra de la abundancia que era capaz esta tierra, como una suerte de tierra elegida por la Gracia. Una vez más, algo de ello se trasluce en las descripciones de Arequipa del padre Ventura Travada. Para este religioso dicha abundancia mereció incluso el calificativo de monstruosidad, siempre en un sentido positivo, como algo nunca visto. Declaró por supuesto la abundancia de rosas y azucenas (en las que eran “muy frecuente la monstruosidad”), pero lo que llamó más la atención fue otra flor de castilla: los claveles, que, como bien sabemos, simbolizaban la pasión de Cristo. Según Travada “[h]ay tantos que son la pleve de Abril Arequipense y se derraman en los Templos y en las calles en las procesiones y fiestas con la misma abundancia que se derrama juncia y yerva buena. De esta copia de claveles nace el salir tanta abundancia de ellos y diferentes, siempre con novedad monstruosa.”⁷⁶³. La explicación de Travada hacia semejante espectáculo de la naturaleza arequipeña esgrimía como argumento incontestable la intromisión del poder de la gracia divina sobre ella.⁷⁶⁴ El episodio de la bendición de la semilla de la rosa que comentó Cobo, y su posterior multiplicación exponencial, era un mensaje inequívoco de la

⁷⁶² Barreira, Isidoro de, *Tractado das plantas, flores e fructos que se referem*, Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1622: 388.

⁷⁶³ Travada, Ventura, *op. cit.*: 75.

⁷⁶⁴ *Ibidem*: 76.

intervención divina en la empresa de conquista espiritual. A diferencia de la implantación de otros productos alimenticios europeos, que respondía a necesidades prácticas y económicas bien concretas, las flores de Castilla arrastraban una carga casi exclusivamente religiosa de contenido triunfalista.

§

Al igual que las pinturas de flores que se desarrollaron al interior del corpus virreinal de temática religiosa, la representación de frutas nos conduce hacia caminos similares. Alcanzando diferentes niveles de significación, las naturalezas muertas con frutas se hicieron presentes principalmente en un contexto religioso. En las páginas finales de este capítulo estudiaremos un caso en particular sobre la representación de frutas en la pintura religiosa virreinal, nos referimos a la reproducción de estos motivos en el tema pictórico de la *Última cena de Cristo*. La inclusión de gran cantidad de frutas y vegetales en la mesa pascual de la pintura andina fue tan recurrente que podríamos casi referirnos a ello como una especificidad de la producción pictórica local. Esta característica motivó la decisión de dedicarle un estudio de caso al interior del presente trabajo de tesis.

6.2 Banquete doctrinal y *benedictio*. Frutas en la *Última cena* de la pintura andina

En su *Pintor christiano y erudito: o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imágenes sagradas*, publicada por primera vez en latín

en 1730 y traducida al español en 1782, su autor fray Juan de Interián de Ayala notaba que los pintores cometían comúnmente el mismo error al representar el episodio de la última cena de Cristo con sus discípulos. Según Interián:

Pintaron algunos, y hoy pintan también la última cena de Christo Señor nuestro con sus Discípulos: la que se aparejó, y celebró en un cenáculo grande, y bien aderezado, como dice el Sagrado Texto, y por consiguiente en casa de algún discípulo de Christo noble, y rico. [...] No me queda la menor duda de que esta cena la celebró el Señor con mas decencia, y aparato de lo que acostumbraba, por la reverencia, y dignidad del Misterio que iba a celebrarse: sin embargo los pintores, quando se esmeran en darnos en ella una idea grandiosa tanto mas la adulteran y desfiguran. Porque pintan una sala del templo muy parecida á la de un real palacio, adornada con muchas cornucopias, y buen repuesto de baxilla de oro, y de plata, con muchos vasos, y cántaros de vino. Y para decirlo de una vez, pintan una cena, que á lo que se nos representa, es muy semejante a la de un banquete profano.⁷⁶⁵

Interián pregonaba por la práctica de una pintura despojada del intrincado simbolismo barroco y de la acumulación de accesorios pictóricos que no hacía más que confundir al espectador y alejarlo de una contemplación más pura de los temas religiosos representados en esos lienzos. Casi un siglo antes que Interián, Francisco Pacheco, quien –como sabemos– se distanciaba de manera irreconciliable del pensamiento de Interián, había notado también, a través de la narración de una anécdota sobre la *Última cena* pintada por el pintor español Pablo Céspedes (1538-1608) para la Catedral de Córdoba, el poder que ejercía ante la mirada del espectador el

⁷⁶⁵ Interián de Ayala, Juan, Luis de Durán y de Bastero, and Joachin Ibarra, *El pintor christiano, y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas: dividido en ocho libros, con un apendice: obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura, y de la historia eclesiástica*. Vol I, Madrid: D. Joachin Ibarra, impresor de Cámara de S.M., 1782: 46.

accesorio pictórico, aunque esta vez alejándolo, no tanto del mensaje primero de la narración visual, sino de los verdaderos portentos pictóricos del lienzo.⁷⁶⁶

En cierto modo la representación del tema de la última cena en los Andes lució mucho de lo que Interián rechazaba, más particularmente en la representación de mesas conformadas de copiosos banquetes con generosa cantidad de frutos. Composiciones como la del Monasterio de las Carmelitas de Huamanga (actual Ayacucho), ejecutada por Luis de Carvajal en 1707 (fig. 6.19) y el célebre lienzo del siglo XVIII (c. 1755) de la catedral del Cusco, atribuido comúnmente al taller del pintor Marcos Zapata (c. 1710-1773) (fig. 6.20), hubiesen horrorizado tal vez al fraile Interián, especialmente por las referencias y evocaciones al universo profano y pagano que contienen estas pinturas, pudiendo desvirtuar el carácter pío de la imagen.⁷⁶⁷ Si la reflexión otorgada por Interián puede presentarse aquí como ejemplo de una construcción de caminos narrativos opuestos, no se puede ni se debe entender que la pintura virreinal andina produjo, siempre en estricta relación al tema de la última cena, un modelo iconográfico que fuera necesariamente contra canon, ya sea estético, ideológico o dogmático. A decir verdad, el camino que tomó esta iconografía en los Andes, incluso a largo de todo el siglo XVIII, época desde donde se manifiesta Interián, revela las licencias que puede concederse el pintor devoto, quien, como sostuvo Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura*, a través de la alteración de la historia se puede “conseguir el fin que se pretende, que

⁷⁶⁶ Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad, y grandezas describense los hombres eminentes que ha auido en ella, assi antiguos como modernos: del dibujo y colorido : del pintar al temple, al olio, de la iluminacion, y estofado : del pintar al fresco : de las encarnaciones, de polimento, y de mate : del dorado, bruñido, y mate : y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*. Sevilla: Simon Faxardo, 1649: 431.

⁷⁶⁷ Mucho se ha dicho en referencia a la representación del cordero eucarístico de las *últimas cenas* andinas. Se creyó ver, entonces, la representación de un cuy en el lugar del tradicional cordero sacrificial, lo cual por supuesto en muchos casos es fruto de especulaciones con cierto tufillo turístico. El lienzo de la catedral del Cuzco fue el que más comentarios recibió al respecto. Incluso Allison Lee Palmer le consagró un artículo para demostrar que era la única pintura cuzqueña que poseía dicha particularidad. Lee Palmer, Allison, “The Last Supper by Marcos Zapata (c. 1753): A Meal of Bread, Wine and Guinea Pig”, *Aurora: The Journal of the History of Art* , 9, 2008: 54-73.

es ayudar a mover la devoción, reverencia, respeto, y piedad, y declarar mas lo que se pretende: y assi en quanto no se alterare el hecho sustancial, y no causare indecencia, e indevacion, antes acrecentará y declarará mejor el misterio [...]”.⁷⁶⁸ En las próximas páginas prestaremos particular atención a la conformación de estas mesas, en especial a uno de sus componentes más característicos, la representación de frutas y vegetales que son parte esencial de estos banquetes pascuales. Mostraremos cómo estos motivos son testimonio de dinámicas sociales profundamente arraigadas en la práctica de la religiosidad andina colonial, principalmente dictadas por discursos de evangelización y por la celebración ritual.

6.2.1 Las últimas cenas de la pintura virreinal y sus fuentes grabadas

Como es habitual en la pintura virreinal peruana, los grabados europeos nutrieron a los pintores andinos de fuentes visuales para la representación del tema de la última cena. Un rápido repaso por algunos de los lienzos andinos nos revela una gran diversidad en las fuentes visuales utilizadas, gozando algunas de ellas mayor repercusión y popularidad. Por ejemplo, el pintor del lienzo de la Catedral del Cuzco (fig. 20) utilizó un grabado de Martin Engelbrecht (1684-1756) que lleva la leyenda *Agnus Dei qui tollis peccata mundi exaudi nos Domine* y que sigue un dibujo de Thomas Scheffler (1699-1756) (fig. 6.21).⁷⁶⁹ Una *Última cena* de pintor desconocido que se encuentra en el Convento de Santa Catalina de Arequipa (fig. 6.22) reproduce, a su vez, un grabado de Hieronymus Wierix (1553–1619), publicado entre las

⁷⁶⁸ Carducho, Vicente, *Dialogos de la pintvra sv defensa, origen, esse[n]cia, definicion, modos y diferencias*, Madrid: Impreso con licencia por Francisco Martínez, 1633: 113.

⁷⁶⁹ Lavarello Vargas de Velaochaga, Gabriela, *Dos pintores indígenas del Perú: Marcos Sapaca y Marcos Zapata*, 2012, Presentación personal online.

imágenes del *Evangelicae Historiae Imagines* (1593) del jesuita Jerónimo Nadal (fig. 6.23), una obra de conocida trayectoria en América, cuyos grabados fueron ampliamente utilizados por los pintores virreinales.

Muy apreciado entre los pintores y mecenas del siglo XVIII parece haber sido un grabado ejecutado por Cornelis Galle hacia la primera mitad del siglo XVII proveniente de una composición de Pedro Pablo Rubens (fig. 6.24). Dan testimonio del uso de esta composición un lienzo de pintor desconocido que se encuentra en una colección limeña (fig. 6.25),⁷⁷⁰ una *Última cena* conservada en el Museo de antropología de Lima, también de artista desconocido y de indudable factura dieciochesca (fig. 6.26) y la pintura mural de la iglesia de Curahuara de Carangas, realizada por uno de los pintores indígenas que participaron en la redecoración de la iglesia en 1777 (fig. 6.27). Esta composición de Rubens pudo haber circulado entre los pintores virreinales por medio de la estampa mencionada o de un *santino* (estampita)⁷⁷¹ ejecutado por Cornelis de Boudt (1660-1735) quien estuvo activo en Amberes en las primeras décadas del siglo XVIII. Así lo indica la fuerte similitud que encontramos entre estas pinturas y la pequeña estampa, en especial en lo que concierne a la representación de cortinados y candelabros.⁷⁷² Aunque realizando muchas variaciones, el pintor de otra *Cena* conservada en el museo ayacuchano Andrés Avelino Cáceres (s. XVIII), también parece haberse inspirado de la composición rubeniana.

⁷⁷⁰ Mi más sincero agradecimiento a Luis Eduardo Wuffarden quien muy generosamente me advirtió de la existencia de esta pintura y me suministró una imagen de la misma.

⁷⁷¹ Recordemos que los *santini* fueron objetos que alimentaron constantemente la devoción popular y que gracias a su costo disminuido y su producción masiva, circularon grandemente entre los sectores de bajo estamento, esto debió ser tanto en Europa como en América.

⁷⁷² La identificación del grabado utilizado en Curahuara nos permite replantearnos la hipótesis de Teresa Gisbert en donde se sugiere que dicha pintura se encontraba en la decoración original de la iglesia de 1608, siendo “repintada” posteriormente en 1777. Gisbert, Teresa, “La iglesia de Curahuara de Carangas”, en Gisbert, Teresa y Rosso, Carlos *La iglesia de Curahuara de Carangas: la capilla sixtina del altiplano*, La Paz: Universidad Católica Boliviana San Pablo, 2008, 41-52: 46. Al parecer, de haber existido una *Última cena* en el programa decorativo de 1608, no debió ser la misma composición que observamos actualmente.

Una muy conocida *Última cena* (s. XVII) es aquella que se encuentra en el refectorio del convento franciscano del Cuzco, y que fuera atribuida al jesuita flamenco Diego de la Puente (act. 1620 – 1663)^{773 774} (fig. 6.28). En este caso, la relación con las fuentes grabadas es un poco más compleja, aunque la identificación no presenta demasiados problemas. De ser cierta la atribución de este lienzo propuesta por los esposos Mesa y Gisbert, debe notarse que la *Última cena* del convento cuzqueño resulta una composición mucho más reflexiva de aquellas ejecutadas por de la Puente para el convento de San Francisco de Lima y para el convento de Santiago de Chile (1652)⁷⁷⁵. Mientras que los lienzos de Lima y Santiago siguen como fuente visual un grabado publicado en el primer volumen de un tratado sobre el Templo de Salomón de Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado, *In Ezechielem Explanationes* (1596-1604)⁷⁷⁶ o un grabado de factura similar ejecutado por Hieronymus Wierix (c. 1600), para el lienzo del Cusco, el pintor utiliza una panoplia de estampas para obtener un resultado de mayor originalidad.⁷⁷⁷ Esta inquieta selección de modelos visuales ocasionó una curiosidad iconográfica. El lienzo cusqueño posee la particularidad de contar entre los apóstoles con dos representaciones de Judas. Puede apreciarse en efecto que la representación del personaje que se encuentra en el extremo izquierdo de la mesa, corresponde al Judas de una *Última cena* grabada por Albrecht Dürer (1471–1528) en 1523 (fig. 6.29), en cuanto que, el apóstol del extremo derecho, retoma el Judas de un grabado de Jan Sadeler (1550-1600) (fig. 6.30),

⁷⁷³ El nombre Diego de la Puente corresponde al nombre españolizado de Pieter Ven der Brucke. Gisbert, Teresa, “La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú”, en Mujica Pinilla, Ramón *et al.*, *Barroco peruano*. Vol. 1. Lima: Banco de Crédito, 2002, 99-143: 102.

⁷⁷⁴ Mesa, José de, Gisbert, Teresa, *Historia*, 1982: 116.

⁷⁷⁵ De las *Cenas* de de la Puente, probablemente la de Santiago sea la primera realizada por el pintor flamenco. Es por lejos la que presenta un estilo más europeizante en lo que refiere al tratamiento de la mesa, con fina vajillería de plata pero sin tanto agasajo culinario y cantidad de frutas.

⁷⁷⁶ Mesa, José de, Gisbert, Teresa, *Historia*: 114.

⁷⁷⁷ A decir verdad, la pintura del convento cuzqueño presenta marcadas diferencias con los lienzos de Lima y Santiago, lo que nos hace dudar que la *Cena* cuzqueña haya sido ejecutada por el mismo pincel que las otras. Además de diferencias en el dibujo, ellas presentan diferencias iconográficas y compositivas notables.

ejecutado a partir de una composición de Pieter de Witte (c. 1548 – 1628), fechado entre 1575 y 1600. Es difícil asegurar si esta decisión tenía implicaciones simbólicas, y si el pintor de la cena del convento cuzqueño buscó representar la naturaleza humana de Judas en sus dos estados, el Judas melancólico, arrepentido de su traición, y el Judas desafiante que entregaría a Cristo en el jardín de Getsemaní. Esta dualidad pudo ser reforzada por la representación de los dos perros peleando por el mismo hueso, una imagen de la discordia como reza el refranero latino (*Discordia duorum canorum super ossa*).⁷⁷⁸ De todas maneras, para evitar posibles confusiones, el pintor de esta obra identificó a Judas por medio de un diablillo que añadió por debajo de la mesa, aferrado a las vestiduras de este personaje. Este motivo se inspiraba también de un grabado europeo, ya sea de aquel ejecutado por Wierix para el *Evangelicae Imagines* de Nadal (fig. 6.23), o de un grabado de Jan Collaert II (c.1561-c.1620), según una invención de Jan van der Straet (Stradanus, 1523-1605), fechada hacia 1584-1587. De cualquier modo, es bien notorio que los grabados de Dürer y de Sadeler fueron el motor de este cuadro, tal vez uno de los más complejos, en términos compositivos, de las *Cenas* andinas. Esto se refleja a su vez por la aparición de otros motivos empleados por el pintor de la obra del convento cuzqueño. Por ejemplo, el apóstol que se encuentra junto a Judas, jugueteando con un plato sobre la mesa, es el mismo que se muestra aparejado al Judas de

⁷⁷⁸ El tema de la *Última cena* cuenta en general con la representación de un solo perro, el cual es asociado a la figura de Judas Iscariote. En la simbología universal el perro tuvo significados tanto positivos como negativos que van desde la glotonería (simbología musulmana), la lujuria, la envidia (refranero flamenco) hasta la fidelidad. También se consideró al perro un símbolo del demonio, por lo cual resultó atinada la asociación a Judas. Por otra parte, el perro en tanto alusión a la traición de Judas y la irreverencia de éste al participar de la institución eucarística, llega a través del Evangelio de San Mateo (7:6) el cual reza: “No deis á los perros las cosas santas, ni echéis vuestras perlas á los cerdos, no sea que las huellen con sus pies, y se vuelvan contra vosotros y os despedacen”. La referencia de este versículo a la eucaristía es incuestionable si leemos el c. IX de la *Didaché*, texto escrito probablemente hacia el año 70 de nuestra era, donde dice: “que nadie coma y beba de nuestra eucaristía, sino los bautizados en nombre del Señor. Pues acerca de ello dijo el Señor, no deis lo santo a los perros.”

Dürer, y el cordero eucarístico que se ofrece al centro de la mesa es una copia del cordero de Sadeler.

También atribuido al círculo de influencia de Diego de la Puente⁷⁷⁹ es una *Última cena* (s. XVII) insertada sobre el luneto de una de las capillas laterales de la iglesia de la Compañía de Arequipa (fig. 6.31). En este caso se utilizó una de las tantas copias que se hicieron siguiendo una composición de Livio Agresti (1508-1580), quien realizó esta *Última cena* en el *Oratorio del Gonfalone* en Roma (1569-1576). El pintor del lienzo de Arequipa utilizó entonces la copia ejecutada por Cornelis Cort (1533-1578) en 1578 (fig. 6.32), la estampa publicada por Caspar Ruts en 1582 o aquella publicada en París por Iaspar Isaac hacia la primera mitad del siglo XVII, todas ellas se presentan en la misma dirección que el fresco de Agresti y por supuesto que el lienzo de Arequipa.⁷⁸⁰

Estos grabados se caracterizaron por lo general –tal como puede apreciarse en los ejemplos aquí citados– por la representación de austeras mesas, en donde se exponía, en el mejor de los casos, los signos eucarísticos: el cordero, el vino y algunos mendrugos de pan. Por lo tanto, podemos percatarnos a simple vista de que dichos grabados fueron completamente transformados por los pintores virreinales, añadiendo una gran cantidad de accesorios pictóricos. Asimismo, se observa con cierta facilidad que la cena pascual en la pintura andina se caracterizó especialmente por la presencia de fruteros y de frutos diversos esparcidos por las mesas, en ciertas ocasiones ocupando una posición central, como se observa en el lienzo de Arequipa (fig. 6.31), y en otras, también al pie de ellas, tal como se advierte en el lienzo del

⁷⁷⁹ Wuffarden, Luis Eduardo, “Iglesia y Colegio de Santiago. Arequipa”, en Alcalá, Luisa Elena, *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, Madrid: El Viso, 2002, 149-162: 157.

⁷⁸⁰ Esta composición tuvo también su repercusión entre las últimas cenas de la pintura europea. Así vemos que el pintor español Alonso Vázquez (1565-c.1608), quien pasara los últimos años de su vida en el Virreinato de la Nueva España, realizó en 1588 un lienzo para la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla (el lienzo se encuentra actualmente en el Museo de Sevilla) siguiendo alguno de estos grabados.

convento franciscano del Cuzco (fig. 6.28). Las mesas presentaron una gran variedad de productos, tanto europeos como andinos.⁷⁸¹ La repetición de este gesto pictórico nos indica la afirmación de una suerte de tradición iconográfica que se instaura, y que, a nuestro entender, va más allá del gusto y la propensión de los pintores virreinales por el añadido de accesorios anecdóticos.

6.2.2 La estructura simbólica de la mesa

La contemplación religiosa basada en una rigurosa economía narrativa no fue ciertamente el objetivo de estas pinturas. Es, por el contrario, desde lo emotivo, a través de la metáfora y de combinaciones simbólicas, que la pintura se activa en diferentes niveles de significación.

El universo cotidiano de estas pinturas, universo de bienes y sustentos corporales, fue para la retórica barroca un lugar propicio para la construcción de estructuras simbólicas desde donde se expliquen los misterios espirituales, como es el caso del misterio de la eucaristía. Esto se sostenía principalmente en el recurrente uso de los sentidos para acercar a los fieles a una comprensión plena de los misterios. Lo que en un principio podría parecer como una complejización narrativa, debe entenderse en realidad como un deseo de simplificación de nociones complejas. Dicho de otra forma, el recurso de explicar a través de elementos tangibles permitía pasar de nociones abstractas al mundo de lo concreto. Así Mujica Pinilla

⁷⁸¹ En este sentido, cabe señalar que la *Última cena* de la Catedral del Cuzco es la única en presentar sobre los platos uno de los productos esenciales de la agricultura andina, como son las mazorcas de maíz.

recuerda que “el barroco *materializó* el mundo espiritual dotándolo de una voluminosidad y sensualidad casi terrena.”⁷⁸² Por supuesto las frutas cumplieron holgadamente con esta misión. Como bien sabemos, desde la antigüedad, el hombre codificó el mundo natural, atribuyéndole características que tradujeran los humores, temperamentos, vicios y virtudes de la humanidad. En lo que concierne a lo estrictamente religioso, una vez más, la idea medieval de concebir la naturaleza como un libro abierto a los misterios de la divina Providencia, discutida anteriormente en esta tesis, originó sin dudas la multiplicación de simbolismos en los productos naturales. Muchos de estos simbolismos cristianos que se revelaban místicamente en la naturaleza, provenían de diferentes lecturas de los textos sacros y clásicos, como muestra la obra del padre Isidoro de Barreira, *Tractado das significações das plantas, flores, e fructos que se referem na Sagrada Escripura : tiradas de divinas, & humanas letras, cõ suas breves considerações*, publicado en Lisboa en 1622.

En este universo metafórico y analógico, en donde la naturaleza desdobra su estructura significativa, la representación de frutos sobre la mesa pascual es capaz de ofrecer otras líneas narrativas que van desde lecturas particulares a una visión general, es decir, de la significación particular de ciertos frutos a una imagen global del banquete frutal. Las mesas consagradas de la pintura virreinal se presentaban, aunque menos elaboradas, como bodegones gongorinos, llenas de metáforas que convergen, en este caso, hacia un mismo mensaje eucarístico.

Si partimos desde el terreno de las particularidades, es indudable que muchas de las frutas aquí representadas contaban con una larga tradición simbólica en Occidente. Además de las vides, de evidente y afirmada simbología eucarística, una fruta que no faltó en la mesa pascual de la pintura andina fue la granada, la cual posee significados múltiples. A causa de la cantidad de

⁷⁸² Mujica Pinilla, Ramón, “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano”, en Mujica Pinilla et al., *El barroco peruano*, Vol. 1, Lima: Banco de crédito del Perú, 2002, 1-57: 9.

granos que contiene, esta fruta fue, por ejemplo, símbolo de la iglesia universal que abriga la multitud de sus fieles. También se la consideró un símbolo de la fertilidad y de la resurrección.⁷⁸³ Por otra parte, a juzgar por uno de los pasajes del *Poema heroico* dedicado a San Ignacio de Loyola, del poeta santafereño Hernando Domínguez Camargo (1606-1659) (uno de los más fieles representantes del gongorismo americano) también debió prestarse a simbolismos relacionados con la eucaristía.⁷⁸⁴ Así, en uno de sus exquisitos bodegones literarios, Domínguez Camargo se refería a esta fruta como: “Pelicano de frutas, la granada, / herida en sus purpúreos corazones”.⁷⁸⁵ ⁷⁸⁶ No se puede, asimismo, dejar de recordar la proximidad de esta fruta con la granadilla (fruta de la pasión), pudiendo acarrear en ella todo el simbolismo pasional que se le atribuía a la pasiflora.

Otras frutas que aparecieron con bastante asiduidad fueron los melones y las sandías. Como en la mayoría de los casos, el significado de estas frutas no fue único. Por ejemplo, la sandía fue símbolo de la prosperidad de la nueva Iglesia fundada por Jesucristo. Debe notarse que este simbolismo fue cuidadosamente expresado por el pintor del lienzo que se encuentra en el museo nacional de historia y antropología de Lima (fig. 6.24). A diferencia de otros lienzos semejantes, aquí el pintor dotó la media sandía de 12 semillas exactas, alusivas a los doce

⁷⁸³ Este simbolismo provenía del mito de Proserpina, quien habiendo ingerido las semillas de la granada, se repartía su tiempo entre su madre Ceres y su esposo Plutón, resultando del encuentro con su madre el florecimiento de la naturaleza de su largo letargo de los meses de otoño e invierno.

⁷⁸⁴ Para un estudio de los bodegones camarguinos ver: Bechara, Zamir, “Banquetes y bodegones en las fiestas de la Nueva Granada durante la colonia. Los bodegones literarios de Domínguez Camargo”, *Thesaurus : boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 52 (1-3), 1997: 215-254; Mayers, Kathryn, *Visions of empire in colonial Spanish American ekphrastic writing*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2012: 57-86.

⁷⁸⁵ Domínguez Camargo, Hernando, Giovanni Meo Zilio (ed), *Obras*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986: Canto 1, LXVI, 55.

⁷⁸⁶ Recordemos rápidamente el significado eucarístico que se le dio al pelicano. Según el Fisiólogo Latino (c. s. IV, *Versión Y*), el pelicano mataba a sus polluelos, los lloraba durante tres días para luego rociarlos con su propia sangre y así devolverlos a la vida. Diversos tratadistas medievales recogieron las observaciones del Fisiólogo fijando una analogía entre la conducta del Pelicano y la caridad de Cristo para redimir la humanidad con su propia sangre.

apóstoles, primeros predicadores de la nueva Iglesia. También el melón cortado de una rebanada, como encontramos por ejemplo en la mesa del lienzo de Carvajal, parecía guardar significados pasionales en la poética de Domínguez Camargo. Aquí el poeta santafereño escribe: “Tierno el melón, calado de una herida, / escrito su epitafio cayó muerto, / cuando lanzando su purpúrea vida, / inerme la granada, el pecho abierto, / la mesa del crúor dejó teñida.”⁷⁸⁷

Los higos, también presentes en los fruteros de la mesa pascual andina, contaban de conocido simbolismo cristiano tocante a la rectitud moral y a la fertilidad. En lo que concierne a la relación de esta fruta con la eucaristía, el clérigo cuzqueño Juan Espinoza Medrano lo argumentó elegantemente en ciertos pasajes de uno de sus célebres y siempre aclamados sermones. En su *Oración panegírica segunda a San Bartolomé*, pronunciado en 1669 en el Hospital de los españoles del Cuzco, El Lunarejo decía que en el higo “se disfraza en sus dulzuras el cuerpo de Cristo sacramentado [y que] le honra Cristo haciendo que el fármaco eucarístico y la medicina celestial de su cuerpo parezca fruta de esa higuera”.⁷⁸⁸ La relación de esta fruta con Santísimo Sacramento se justifica entonces por ser el higo “un ingrediente secreto” de las especies eucarísticas.⁷⁸⁹

A las frutas europeas que arrastraban abultados simbolismos cristianos desde el viejo continente, habría que agregarle los productos americanos para los cuales era necesario encontrarles una función metafórica adecuada. Los productos andinos más representados en estas mesas pascuales fueron los pimientos (*uchu*), los cuales, junto a rosas, clavelinas y flores

⁷⁸⁷ Domínguez Camargo, Hernando, *op. cit.*: Canto 5, CLXXXI, 156.

⁷⁸⁸ Espinoza Medrano, Juan de, (Luis Jaime Cisneros, y Jose A. Rodríguez Garrido, eds.), *La novena maravilla*, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2011: 119.

⁷⁸⁹ Moore, Charles, “La sacralización de la historia natural en La novena maravilla de Juan de Espinoza Medrano”, *Lexis*; 22, 2, 1998, 147-175: 167; *El arte de predicar de Juan de Espinoza Medrano en "La novena maravilla"*, San Miguel: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2000: 154.

del campo, colorearon finos y blancos manteles con puntillas. La presencia de los ajíes en estas pinturas fue comúnmente entendida como un colorido elemento localista que acercaba la escena bíblica de la realidad natural de los Andes. De algún modo esta aseveración no deja de ser real y no sería, por cierto, la primera vez que los episodios bíblicos pasaran por el prisma de marcados regionalismos. Sin embargo, creemos que los pimientos pudieron entrar en esta dinámica de construcciones narrativas caracterizadas por razonamientos metafóricos. A raíz del uso y consumo de estos frutos en tanto que condimento y sazón de las comidas, los pimientos pudieron tener las mismas propiedades simbólicas que la sal. En la *Primera y segunda parte del tratado del amor de Dios*, el agustino místico Cristóbal de Fonseca recordaba que: “la sal fue siempre simbolo de la perpetuidad, por esso la mandava Dios ofrecer en todos los sacrificios y ofrendas [...] La proporción deste simbolo, es, que al que come salado, de ordinario le dura mucho la memoria de lo que comio, y no se le puede olvidar tan presto, por la priessa que le da la sed.”⁷⁹⁰ Por lo tanto, la sed que provoca la sal servía para exaltar simbólicamente la devoción eucarística. La comparación con el ají podía provenir de conductas y prácticas realizadas desde tiempos del incario en donde los pimientos cumplieron, entre otras, la función de estimulante para provocar la sed y beber (*llakhuay*). El jesuita González Holguín hizo referencia a esto en su *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú* (1608) afirmando que *llakhuani llakhuariccuni* significaba “provar, gustar, un bocado del agi adereçado, o tomar algo por aperites para beber como ccut ccullicuni. Comer agi verde con su sal.”⁷⁹¹ Y más adelante aseguraba: “llakhuay era solo untarse la boca con salsa de agi y

⁷⁹⁰ Fonseca, Cristóbal de, *Primera y segunda parte del tratado del amor de Dios*, Madrid: Luis Sanchez, 1622: 442.

⁷⁹¹ González Holguín, Diego, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua, o del Inca*, Ciudad de los Reyes [Lima]: F. del Canto, 1608: 203.

sal para beber” (203).⁷⁹² Tanto la salsa de ají como el propio fruto pudieron cumplir entonces esta función metafórica de estímulo de la memoria eucarística. Este simbolismo parece resurgir con mayor propiedad en un lienzo del pintor cuzqueño Diego Quispe Tito realizado para la iglesia de San Sebastián (Cuzco), en el cual representó la *santa familia en la mesa* o la *bendición de la mesa* (prefiguración de la cena pascual) en donde el ají y su salsa resurgían de entre el pan eucarístico y un colorido frutero (fig. 6.33).

Desde un punto de vista general, los bodegones de la mesa pascual exaltaban los beneficios de la eucaristía produciendo el goce y el deseo gastronómico. En tanto que manjar del alma, como se la solía simbolizar, la eucaristía fue comúnmente comparada con el beneficio de frutos deleitosos. Este misterio se asemejaba a entregarse por completo a una bacanal de gustos, y también de olores, en lo que concierne a las flores. Las referencias a este tema abundan en tratados teológicos, sermonarios y manuales sacramentales. Sólo citaremos algunos ejemplos para que este ejercicio no resulte tedioso. Por ejemplo, en su *Explicación de la doctrina cristiana*, Fray Luis de Granada al referirse al misterio y beneficio espiritual de la misa, entendida esta última en tanto que evocación de la santa cena y consagración del Santísimo Sacramento, nos dice: “es la misa como una ensalada de todas las flores, banquete de todos los manjares, espiritual triaca, compuesta de todas las cosas cordiales”.⁷⁹³ También para Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652) la eucaristía era “manjar y bebida del alma” en los que se había convertido Dios por amor a la humanidad.⁷⁹⁴ Asimismo, para el padre franciscano Antonio de Solís, quien habría oficiado en ciudades tales como Trujillo y La

⁷⁹² *Idem.*

⁷⁹³ Granada, Fray Luis de, (José Joaquín de Mora, ed.), *Compendio y explicación de la doctrina cristiana. Obras del v.p.m. Fray Luis de Granada*, Tomo III, Biblioteca de autores españoles, Madrid: Rivadeneyra, 1849, 59-177, 141.

⁷⁹⁴ Ruiz de Montoya, *Silex del Divino Amor*: 25.

Paz,⁷⁹⁵ y publicara en 1650 en la imprenta de Lima su *Tesoro de la Iglesia Católica: El intento principal para que los ministros y acólitos sepan ayudar la missa rezada, y solemne, y los demas fieles oyrlas con la mistica exposicion de las ceremonias de la missa*,⁷⁹⁶ la eucaristía era “celestial fruto y divino manjar”.⁷⁹⁷ Más aún, según Solís para gozar del beneficio de este fruto y manjar se debía comulgar espiritualmente (segundo modo de comunión según San Alberto Magno), tal como lo habían hecho los apóstoles en la última cena.⁷⁹⁸ Es finalmente ello lo que debía esperarse de la eucaristía, ser convidados de los frutos y manjares y saciar nuestra hambre espiritual. Justamente, esta analogía entre comunión, manjar y frutas se produce en la *Última cena* de Carvajal (fig. 6.19) cuando San Bartolomé convida a Santa Teresa con el manjar eucarístico representado por una fuente de frutas servida por un ángel.⁷⁹⁹ Un ejemplo aún más evidente es un lienzo anónimo del siglo XVIII que representa un *Benedicite de la Santa familia* y que se encuentra conservado en el Museo regional del Cuzco (fig. 6.34). Aquí, las especies eucarísticas (representadas por un pequeño cáliz y el pan bajo la mano izquierda del niño Jesús) se transforman en una invitación a probar de las dulzuras de un

⁷⁹⁵ Medina, José Toribio, *La imprenta en Lima (1584-1824)*, Santiago de Chile: Impreso y grabado en casa del autor, 1904: 430.

⁷⁹⁶ A juzgar por la “aprobación” de fray Pedro Moriano, el libro de Antonio de Solís fue muy bien acogido en el seno de la iglesia andina. El propio Moriano sugirió que “se lea en comunidad en toda dicha Provincia, por el gran servicio que resultara a su divina Magestad”. Y en otra de las “aprobaciones”, fray Blas Duran encontraba el libro de Solís “muy provechoso, y sobre manera necesario para que los Ministros, y Acolitos del Altar aprendan [...]”. Asimismo aconsejaba “que en todas las Provincias sugetas a V.P.M.R se observen, y guarden las ceremonias, y ritos que trata, para que assi haya uniformidad en su observancia, y execucion [...]”

⁷⁹⁷ Solís, Antonio de, *Tesoro de la Iglesia Católica: El intento principal para que los ministros y acólitos sepan ayudar la missa rezada, y solemne, y los demas fieles oyrlas con la mistica exposicion de las ceremonias de la missa*, Lima: Jorge López de Herrera, 1650: 99r.

⁷⁹⁸ *Ibidem*: 99v.

⁷⁹⁹ Mujica Pinilla, Ramón, “El arte y los sermones”: 324; Wuffarden, Luis Eduardo, “‘Mirar sin envidia.’ Emulación, diferencia y exaltación localista en la pintura del virreinato del Perú”, en Gutiérrez Haces, Juana, Jonathan Brown, *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, Vol. II, México, D.F.: Fomento Cultural Banamex, 2008, 642-691: 687.

manjar frutal proveniente del huerto del Paraíso.⁸⁰⁰ La sentencia “O dulce convivium” que guía la comprensión de la imagen, no deja dudas sobre ello. Cabe señalar que esta pintura estuvo inspirada por otro *Santino*, esta vez ejecutado por Cornelis van Merlen (1654-1723) (fig. 6.35) probablemente hacia finales del siglo XVII. A pesar de ello, el pintor andino no se sometió, casi en absoluto, a la composición del grabado, y entre las tantas diferencias de uno y otro (representación del espacio y composición más esquemática), incluyó una importante cantidad de motivos, en especial aquellos que representaban las especies eucarísticas y los servicios frutales.

Una descripción más detallada del banquete eucarístico la suministró el padre mercedario y vicario del Perú, Melchor Prieto, en su célebre obra *Psalmodia Eucharistica* publicada en Madrid en 1622; una obra de gran influencia doctrinal en el Perú, principalmente a través del compendio de sus 15 láminas (compuestas por el propio Melchor Prieto y grabadas por Alardo de Popma, act. 1617-1641; Juan de Courbes, 1592-1641; y Juan Schorquens, 1595-1630), que fueran copiadas en diversas oportunidades por los pintores virreinales.⁸⁰¹ En referencia a la cena pascual, Prieto entendía que:

Tiene tambien sus flores esta mesa, y fuera de que Christo es la flor y maravilla del campo: *Ego flos campi*, y el lyrio de los valles, y que este pan de la Eucaristia es *Sicut aceruus tritici val latutus lilijs*, un monton y parva de

⁸⁰⁰ Estas escenas también recuerdan la asistencia de víveres con los cuales los ángeles, enviados por Dios, proveyeron en la pobreza a la Santa familia. Este episodio es narrado por la religiosa mística Sor María de Jesús Agreda de la siguiente manera: “[u]n día sucedió, que pasada la hora ordinaria se hallaron sin tener cosa alguna que comer; y para dar gracias al Señor por este trabajo, y esperar que abriese su poderosa mano, se estuvieron en oración asta muy tarde, y en el interin los Santos Angeles les previnieron la comida y les pusieron la mesa, y en ella algunas frutas, y pan blanquissimo, y peces, y sobre todo un genero de guisado, ó conserva de admirable suavidad, y virtud.” Agreda, Sor María de Jesús, *Mística ciudad de Dios [...], Segunda parte*, Lisboa: Miguel Manescal, 1684: 222.

⁸⁰¹ Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1981: 159-167.

açucenas. San Ambrosio dize, que la vara de Aaron que floreció, *Florens virga Aaron designat panem sacerdotalem*, es simbolo de este pan sacerdotal, que es pan de rosas, y ramillete de clavellinas y flores. Los cuchillos, que en esta mesa se ponen son el mismo Christo, que es muerte y cuchillo para los malos [...] pero es cuchillo para los buenos, que recibiendo dignamente a Christo empuñan el cuchillo que deguella a los demonios [...] Tambien tiene su fruta esta mesa, porque Christo que en ella se da, es como dixo Santo Tomas: *Fructum salutiserum gustandum dedit Dominus*, fruta saçonada, suave y saludable. Y como dixo Tertuliano, que Christo que se da en este Sacramento es la fruta que llevò aquella divina tierra de la Virgen [...] Y como dize San Gregorio la Eucaristia es un manjar [...] que la sirven los angeles volando como aguilas.⁸⁰²

A pesar de que los dos grabados que representan la *Última cena* incluidos en la *Psalmodia* (ejecutados por Juan de Courbes), no traducen la misma exaltación de la mesa eucarística que alcanza el autor con su pluma, sino más bien mantienen la austeridad característica de las estampas antes mencionadas,⁸⁰³ la descripción que hace Prieto de la mesa pareciera estipular las reglas, o fundamento ideológico, que debían seguir los pintores virreinales para representar un banquete eucarístico; o al menos, revela el sentimiento que debía provocar esta mesa en el espectador. La mesa pascual de Prieto es un buen ejemplo de cómo pudieron funcionar en un contexto doctrinal los accesorios pictóricos de los lienzos aquí estudiados. Estos motivos debían ser capaces de generar narrativas complementarias que iban más allá de todo intento descriptivo del espacio, ya sea como una evocación histórica o como una transposición del ambiente doméstico de las élites coloniales. Narrativas, por cierto, que redundan en un mismo mensaje y que convergen hacia una explicación sensorial del misterio eucarístico. Entre otras

⁸⁰² Prieto, Melchor, *Psalmodia eucharistica*, Madrid: Por Luis Sanchez impresor, 1622: 170.

⁸⁰³ Melchor Prieto hizo hincapié en el valor doctrinal y pedagógico de estas imágenes, incluyendo un gran número de textos explicativos y moralizantes. Asimismo, es muy interesante que el fraile haya decidido dar orden a los personajes de la mesa, identificando a cada uno de los apóstoles con sus respectivos atributos iconográficos, lo que era más común en la imaginería medieval pero ausente de la iconografía renacentista y barroca.

cosas, Prieto concede a las frutas la propiedad de explicar la eucaristía desde su esencia y sustancia, haciendo del misterio de la transfiguración un goce sensorial, exaltando las características gustativas del fruto que supo llevar la Virgen en su vientre.

Claramente, la mayoría de las representaciones de la última cena en los Andes tuvo todo lo necesario para transmitir la idea del banquete celestial, mostrándose por momentos con gran opulencia. Esta fue la sensación que tuvo el padre franciscano Rodríguez Guillén (1734) al describir una de las pinturas que se hallaba antiguamente sobre un retablo dedicado al padre seráfico, ubicado por entonces en el brazo derecho del crucero del convento Mayor de San Francisco de Lima.⁸⁰⁴ El lienzo descrito por Rodríguez Guillén no era una *Última cena de Cristo* (aunque su relación con este episodio estaba ampliamente establecida, y según palabras del fraile, esta escena era “casi tan sagrada como la [cena] de Cristo”), sino más bien, se trataba de una representación de la *Última cena de San Francisco* o *Comunión de San Francisco con sus discípulos*. Según Rodríguez Guillén:

[e]n el cuarto cuerpo [del retablo], que se hallaba ya en mucha elevacion, y altura, se ofrecia a la vista una mesa, mas pura, y flamante, que la del Sol, mas esplendida, que la de Assuero, y casi tan sagrada como la de Christo, en que nuestro Patriarca San Francisco estaba celebrando su ultima Cena con sus Santos Discipulos. Ostentabase en toda forma de agradar, con pan, vino, y frescas frutas, de las que todo el año produce aquel terreno. Servianla Angeles, unos con doradas fuentes, y en ellas elevados panes; otro con una amphora cristalina sobre salvilla dorada; otros con frascos de generoso vino; y otros con bucaros dorados; llenos de liquido cristal sobre doradas conchas, todo con vistoso ropajes de encaxes, y

⁸⁰⁴ Muy probablemente, la pintura que describe Rodríguez Guillén haya desaparecido a causa del terremoto que sufrió la ciudad de Lima en 1746. Según la descripción que realiza el fraile franciscano suponemos que este lienzo provenía posiblemente de la escuela cuzqueña.

sedas, con tohallas, y paños de nevados clarines al ombro. Aquí se conocía el exceso de esta mesa a la del Patriarca Abrahàn [...]»⁸⁰⁵

Además del incuestionable goce que demuestra Rodríguez Guillén hacia un lenguaje estético de marcado barroquismo, el franciscano compara la mesa eucarística con un excesivo y ostentoso banquete. No en vano equipara la comunión de San Francisco con la mesa de Abraham (banquete celestial), con la mesa del rey Asuero (uno de los banquetes bíblicos de mayor opulencia) y con la mesa del Sol (banquete fabuloso de abundancia infinita). Todo esto era posible por medio de la representación de algunos accesorios pictóricos, especialmente las frutas frescas, los licores y un servicio a cargo de ángeles de vistoso atuendo con fina vajillería. Evidentemente, estos accesorios no eran indispensables para la representación de este evento de la vida del *poverello* de Asís. Por el contrario, el lujoso y opulento banquete que se ofrecía aquí a San Francisco en las últimas horas de su vida, pareciera ir contra de los principios elementales del franciscanismo y sobre todo, faltaba indudablemente a la rigurosidad histórica de este evento.⁸⁰⁶ Sin embargo, esto se ajustó a la retórica doctrinal de exaltación eucarística.

La eucaristía era el único y verdadero banquete provisto por Dios donde el hombre debía saciar su apetito espiritual. Esta idea de entender la eucaristía como un banquete divino fue muy popular en los sermonarios y seguramente entre los predicadores coloniales. Vemos por ejemplo aparecer nuevamente la referencia a la mesa del Sol en un sermón pronunciado en el

⁸⁰⁵ Rodríguez Guillen, Fray Pedro, *El Sol, y año feliz del Perú San Francisco Solano, apostol, y patron universal de dicho reyno: hijo de la ilustre, y Santa provincia de los doce apóstoles ... consagra a la catholica sacra, y real magestad del Rey nuestro señor Don Felipe Quinto*, Madrid: Agreda, 1765: 80.

⁸⁰⁶ Recordemos que los biógrafos de la vida del santo de Asís señalan que este episodio se desarrolló en un ambiente austero con San Francisco postrado en su lecho de muerte, quien, muy debilitado por su enfermedad, necesitó de la ayuda de uno de sus discípulos para partir el mendrugo de pan sacramentado.

Colegio de San Pablo de Lima en 1702 durante el jubileo de las Cuarenta horas. Dando muestras de un verdadero universalismo cristiano, el sermón argumentaba que:

Parece que la antigüedad llegó a idear algo de lo que hoy veneramos [la eucaristía] en esa sagrada mesa del Sol. Era costumbre asentada en Egipto y Alexandria disponer en los lugares solitarios y del bullisioso comercio retirado, valiéndose de lomas, sosegado de la noche, una espléndida mesa abastecida de variedades preciosas de manjares y delicados vinos: para que cuando sale ese planeta hermoso en su carro vestido de luces, encarrujadas las sombras de la noche, matisasse con sus vermejos rayos el opaco hemisferio, hallasen peregrinos y caminantes aquel aparato real en que pudiesen con libertad saciar el apetito. Mas notad que como los hombres no encontraban guellas o indicios de humano artificio atribuían el pródigo banquete a propias liberalidades a quien como a su Dios divinas adoraciones vendían. Ves aquí de donde resulto el grangearse las universalidades de las naciones de la mesa del Sol. Descuento que por persuadirse ser la dadiva del Sol la llamaban don divino, y por esso mesa del Sol.⁸⁰⁷

Traer a colación la mítica mesa de los etíopes donde los hombres podían saciar su apetito ininterrumpidamente (maravilla que encandiló el imaginario occidental durante siglos), el día de la celebración eucarística de las Cuarenta horas (probablemente la fiesta eucarística más importante luego de la del Corpus),⁸⁰⁸ demuestra claramente que el banquete era una fórmula

⁸⁰⁷ AGN, Compañía de Jesús, *Sermones*, 1702.

⁸⁰⁸ Es difícil establecer con exactitud en qué momento comenzó a celebrarse en América el jubileo de las Cuarenta horas, el cual se popularizó en Milán a partir de 1535. Esta festividad se celebraba en un principio durante la semana santa durante las cuarenta horas que Jesucristo había permanecido en el Santo Sepulcro, exponiendo el Santísimo sobre el altar durante ese lapso de tiempo. Luego se pasó al miércoles de cenizas en la cuaresma y coincidía con las celebraciones del carnaval o carnestolendas. Este traspaso buscó ofrecer a la fiesta pagana un contra-carnaval cristiano. Parecería ser que fueron los jesuitas los que incorporaron la fiesta en los Andes (Vargas Ugarte, 1963: 115), ya que notaban que por medio de este jubileo se obtenía una mayor devoción y aumento en el número de las confesiones (Gracia, 2006: 295-296). Así lo aseguraba también para la ciudad de Charcas Pedro Ramírez del Águila en sus *Noticias Políticas de Indias* (1978 [1636]: 32). Nota curiosa es la referencia que hace

efectiva para figurar los misterios que se escondían detrás del beneficio eucarístico. En este contexto particular (jubileo de las Cuarenta horas que coincidía con los festejos del carnaval), se buscaba, por otro lado, darle un sentido cristiano al banquete profano, algo sumamente importante en tiempos de carnestolendas donde las grandes comilonas eran moneda corriente. Los frutos, por su parte, fueron, desde lo visual y lo literal, elementos fundamentales para representar la idea del banquete, lo cual se sostiene a partir del simbolismo de la abundancia y la fertilidad que se desprende de la acumulación de ellos como verdaderas cornucopias. Asimismo, podemos crear un paralelismo entre el banquete frutal de la mesa pascual de la pintura andina y las costumbres festivas en el Cuzco durante la celebración del Corpus, ya que, tal como recuerdan Mesa y Gisbert, “en la fiesta del “Corpus” cuzqueño una de las partes importantes de la comida colectiva en la Plaza de Armas es la fruta de los valles que se trae especialmente para esta ocasión.”⁸⁰⁹

La codificación de la mesa pascual a partir de los elementos temporales (frutos, flores y objetos de uso doméstico) en donde convivía lo místico con el fundamento teológico se inscribe por supuesto en un contexto de exaltación eucarística impulsada por la ideología contrarreformista.⁸¹⁰ Pero sobre todo, las pinturas andinas desbordantes de frutos con una

Ramírez sobre la utilización de ciertas frutas durante esta fiesta “con gran cantidad de membrillos, manzanas y duraznos que se tiran en estos regocijos” (31). Podemos asimismo preguntarnos si Felipe Guaman Poma hizo referencia a este jubileo en uno de sus dibujos que forman parte del capítulo sobre los indios principales. El cronista andino representó un grupo de indios principales con máscaras realizando sus “*taquis*” delante del altar donde se exhibe el Santísimo. Si bien Carolyn Dean (1999: 58) y Ramón Mujica Pinilla (2007: 173) sugirieron que estos personajes estaban vestidos como moros, entendiendo entonces esta imagen como una afirmación del triunfo eucarístico sobre la herejía; las danzas, disfraces y máscaras, en tanto que elementos carnavalescos, entrelazado a la exposición eucarística sobre el altar, como se hacía durante el jubileo de las cuarenta horas, nos permite interrogarnos sobre el verdadero sentido de este dibujo.

⁸⁰⁹ Mesa, José de, Gisbert, Teresa, *Historia*: 289.

⁸¹⁰ Una forma similar de exaltación eucarística se manifestó a partir del impulso que recibió en los siglos XVI y XVII la producción de una literatura exegética focalizada en ofrecer, siguiendo el método de Filón y de Orígenes, una interpretación místico-alegórica de la misa, verdadera manifestación devocional a la eucaristía. Ver: Arias, Ricardo, 1979. “Las fuentes de Los misterios de la Misa de

carga indudable de simbolismo y analogía, eran la contraparte visual de la lógica del culteranismo barroco que privó sobre el arte de la predicación en el espacio colonial. Un ejemplo de la utilización constante de la naturaleza como recurso teológico, son sin dudas los sermones de Juan de Espinosa Medrano,⁸¹¹ quien hizo del mundo natural y sus sensaciones una respuesta concreta a un universo de dimensión abstracta. La sociedad colonial vivía cotidianamente bajo este universo retórico, donde la naturaleza sirvió comúnmente de *exemplum* de los sermones, por lo que no resulta extraño que los pintores manejaran y hasta privilegiaran este lenguaje, de manera a aplicarlo con naturalidad sobre modelos visuales importados de carácter más sobrio.

6.2.3 Las frutas de la mesa pascual y las bendiciones

Como se sabe, la celebración litúrgica de la misa recrea cotidianamente uno de los eventos centrales del cristianismo como fue la transubstanciación de Cristo en la última cena con sus discípulos. Este carácter propiciatorio de la misa tenía por supuesto su afirmación por medio de imágenes que hacían de Cristo el primer sacerdote de la Iglesia apostólica, imágenes que iban en sintonía con la veneración del ministerio de la Iglesia contrarreformista.⁸¹² Algo de ello constató Ramón Mujica Pinilla en el lienzo de Carvajal (fig. 6.19) al entender que el

Calderón”, *Bulletin Hispanique*. 81, 3-4, 1979: 201-222. La propuesta peruana a esta interpretación mística-alegórica llegó de la mano del fraile franciscano Juan García quien publicó en la imprenta de Lima en 1641 la *Explicación de los misterios de la Misa y de sus ceremonias*. Este método también influyó al padre Antonio de Solís en su *Tesoro de la Iglesia Católica* de 1650.

⁸¹¹ Moore, 1998.

⁸¹² Cabe como ejemplo, una pintura dieciochesca, para nosotros posiblemente ayacuchana, conservada en la colección de Priet-Gaudibert (Versalles) donde Cristo, vistiendo casulla y manípulo, realizando el gesto de exposición de la oblata, oficia la misa delante de un altar ante la mirada de un grupo de religiosos.

carácter trascendente de la escena alegoriza “la perpetua renovación de la Última cena en el sacramento del altar”.⁸¹³

En buena medida, las pinturas virreinales que representaron la última cena, ponían el acento en el momento de la consagración de las especies. Alzando su mano derecha, juntando índice y mayor, Cristo aparecía entonces con la solemnidad ceremonial propia del *Christi Summi Regis Sacerdotis*.⁸¹⁴ Incluso, en ciertas ocasiones el gesto de Cristo no es del todo acorde al resto de la narración pictórica, tal como puede apreciarse en la *Última Cena* del convento de San Francisco del Cuzco. Esto se debió a la adaptación que hicieron los pintores virreinales de grabados que representaban, en realidad, el momento del anuncio de la traición de uno de los discípulos y no de la consagración.

A partir de la unión entre la cena pascual y la celebración de la misa, unión que se crea *ipso facto* a través de la institución eucarística y ministerial, queremos explorar en las páginas finales de este capítulo el rol que pudieron cumplir la representación de frutas y fruteros en un contexto litúrgico y ceremonial, más precisamente en lo que concierne al uso de bendiciones de los frutos de la tierra. Más allá de la evidente carga simbólica y doctrinal, que hemos analizado hasta aquí, creemos que la presencia de abundantes frutos sobre la cena pascual testimonia también sobre estas dinámicas rituales, de implicancia agraria, y procesos de construcción de la religiosidad andina colonial. El gesto consagratorio de Cristo en las *Cenas*

⁸¹³ Mujica Pinilla, Ramón, “El arte y los sermones”: 327.

⁸¹⁴ Este gesto litúrgico tomó en la pintura un carácter arquetípico, sin embargo, en los ceremoniales se estipulaba que se realicen diferentes gestos dependiendo del tipo de bendición que se debía hacer, es decir bendición de la oblata u otras cosas que encontraban en los altares. Por ejemplo, en el *Ceremonial romano de la missa rezada conforme el missal mas moderno*, del maestro de ceremonias de la Capilla Real de Madrid Frutos Bartolomé de Olalla y Aragón, se estipula: “En las otras Bendiciones, quando esta en el Altar, y se bendice a otros, o alguna otra cosa, se ha de volver el dedo pequeño de la diestra, sin apartarle de los demas azia aquello que se bendice, y estendera toda la mano derecha, con todos sus dedos igualmente juntos, y estendidos: todo lo qual se guardara en toda bendicion [...]”. *Ceremonial romano*, Madrid: Antonio Gonçalez de Reyes, 1708: 55.

andinas recreaba por lo tanto dos aspectos precisos del ritual católico: la consagración de las especies y la bendición de los productos esparcidos sobre la mesa / altar, en especial, y casi exclusivamente, frutas y legumbres, gesto que se vuelve auspiciatorio y que está relacionado con la fertilidad de la tierra. No debemos dejar pasar por alto que Melchor Prieto, en su loa a la cena del Señor, hizo de las frutas de esta mesa una metáfora agrícola, comprando el vientre de la Virgen como tierra fértil donde crece la fruta divina, es decir Jesucristo.⁸¹⁵

Asimismo, debemos recordar que la idea de la fertilidad que conlleva el sacrificio pascual de Cristo, provocando finalmente la bendición de los frutos de la tierra, tiene un sustento teológico incuestionable, relacionado con el sacrificio bíblico, es decir la sangre derramada sobre una tierra maldecida desde el pecado original (“Y al hombre dijo: por cuanto escuchaste la voz de tu mujer, y comiste del árbol de que te mandé diciendo: No comerás de él. Maldita será la tierra por amor de ti; con dolor comerás de ella todos los días de tu vida; / espinos y cardos te producirá, y comerás hierba del campo; / en el sudor de tu rostro comerás el pan [...]”, Gn. 3, 17-19). El jesuita Juan Eusebio Nieremberg hacía también uso de una metáfora agrícola para explicar la gracia del sacrificio pascual, con el cual la tierra maldecida, una vez regada por la sangre de Cristo, produciría los mejores frutos. Según Nieremberg “en plantando en la tierra el árbol de la Cruz, y regando con su preciosa sangre, en lugar de las espinas, y abrojos, que antes siendo tierra maldita producía, producirá ahora que será bendita, hermosísimos frutos de virtudes [...]”⁸¹⁶. En otras palabras, el sacrificio de Cristo fue, entre otras cosas y siguiendo el pensamiento del jesuita madrileño, un gesto de bendición de la tierra. La relación entre fertilidad y la sangre derramada por los justos encuentra sus ecos desde el inicio de la humanidad. Recordemos que la maldición que pesó sobre la tierra desde

⁸¹⁵ Prieto, *op. cit.*: 170.

⁸¹⁶ Nieremberg, Juan Eusebio, *Obras christianas del P. Juan Eusebio Nieremberg, de la Compañía de Jesus [...] tomo segundo*, Sevilla: Lucas Martin de Hermsilla, 1686: 197r.

la expulsión del Paraíso de la pareja primogénita la experimentó Caín al recibir la reprobación de Dios a su ofrenda de los frutos de la tierra, aceptando únicamente el sacrificio del cordero efectuado por Abel. Por supuesto que para la espiritualidad andina el sacrificio de sangre estuvo también fuertemente ligado al bienestar agrícola, tanto en la cosmovisión como en el ritual ceremonial de sacrificios de animales como llamas y cuyes, por lo cual las implicaciones de estos ritos bíblicos debieron ser comprendidas con gran naturalidad. El padre agustino Antonio de la Calancha, asociando el relato bíblico de Caín y Abel (primer sacrificio humano) con el mito andino de los hermanos Pachacamac y Vichama, no olvidó, justamente, el aspecto agrícola que se desprendía de este sacrificio de sangre, tanto para el cristianismo como en la espiritualidad andina. De esta manera Calancha entendía que “Cain matò a su ermano Abel, i lo dejó écho pedaços en los campos, donde la sangre clamava su muerte, que llorò años su madre Eva. I ellos [los indios] dicen, que el Dios Pachacamac matò a su ermano menor, i lo llorò su madre, i dèl procedieron las frutas que oy tienen.”⁸¹⁷ Los beneficios agrícolas del sacrificio pascual se trasladaban ciertamente a la misa, renovación del misterio eucarístico. Así lo hizo saber el jesuita limeño Antonio Ruiz de Montoya quien durante sus incursiones evangelizadoras a la provincia del Paraguay aseguraba que: “una, y muy loable [costumbre de los indios] fue, que bien de mañana oyessen todos missa, y luego acudiesen a sus labranças, de cuyo santo exercicio [la misa] han experimentado aumento de bienes, no solo espirituales sino tambien temporales, y los que no han seguido este exercicio han experimentado pobreza, y miseria de que pudiera dezir de muchos que oyendo Missa, con mediana labor abundavan en bienes [...]”.⁸¹⁸ La referencia a la escasa o mediana labor replicaba ciertamente en la

⁸¹⁷ Calancha, *Coronica moralizada*, 1639: 414.

⁸¹⁸ Ruiz de Montoya, Antonio, *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañia de Iesus, en las prouincias del Paraguay, Parana, Vrugway, y Tape*, Madrid: En la imprenta del reyno, 1639: 35r. 35v. Esta cita nos muestra como la religiosidad en los Andes vivió activamente y alternó entre

maldición que aplicó Dios sobre la tierra, lo cual determinó el esfuerzo laborioso del hombre en la búsqueda de sus sustentos en oposición al providencialismo del Paraíso.

Es necesario señalar que la bendición de los frutos de la tierra estuvo ligada a la consagración de las especies desde la Iglesia primitiva, en donde se realizaba el ritual de bendición al final de la anáfora (oración de consagración eucarística). En la *Tradición apostólica* de San Hipólito (ca 215) se establecía la lista de frutos que debían bendecirse, estos eran: “uvas, higos, granadas, aceitunas, peras, manzanas, moras, melocotones, cerezas, almendras, ciruelas”.⁸¹⁹ Asimismo se dejaba fuera de la bendición: las sandías, melones, pepinos, champiñones, ajos y otras legumbres.⁸²⁰ El ritual de bendición apareció a su vez en el *Liber Pontificalis* del Papa Eutiquiano (275-283), en el cual se estipulaba la celebración sobre el altar de la bendición de frutos y huevos.⁸²¹ Las rúbricas de bendiciones de Sacramentarios paleocristianos, ya sea Gelasiano, Gregoriano, o Galicano, diferenciaban los tipos de productos a bendecir (*benedictio uvae vel favae, benedictio fruges novas* o *benedictio pomorum*) y el tiempo en que se debía efectuar la ceremonia. Por ejemplo, en el Sacramentario Gregoriano se incluía la bendición de uvas y granos para el 6 de agosto, fiesta de San Sixto.⁸²² Asimismo se hacía la bendición de las manzanas (*benedictio pomorum*) para el 25 de julio,

dos universos distintos, el de los beneficios de los bienes espirituales y el de los bienes temporales. Incluso un místico, como lo fue Antonio Ruiz de Montoya, como hemos visto autor del *Sillex del Divino Amor*, entendió que el éxito en la transmisión de las prácticas religiosas cristianas a los indios dependía también de sus resultados pragmáticos en la vida de un individuo o de una comunidad.

⁸¹⁹ Urdeix, Josep, *La Didajé / La Tradición Apostólica*: 43.

⁸²⁰ Estas limitaciones impuestas por San Hipólito de las frutas que se debían bendecir y de cuáles no, no se aplicarían necesariamente, o con rigor, en la Iglesia de la era moderna, sin embargo, queda evidenciado que la bendición de los frutos de la tierra ya era tema de consideración por los primeros cristianos.

⁸²¹ Rivard, Derek A, *Blessing the world ritual and lay piety in medieval religion*, Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 2009: 52.

⁸²² *Ibidem*: 53. A partir de 1457 se pasa a celebrar este día la fiesta de la Transfiguración. Así lo ordenó el Papa Calixto III (Alfonso de Borja) en conmemoración de la victoria de Belgrado sobre las fuerzas turcas de Mehmed II. 615. Devonshire Jones, Tom, Murray, Linda, Murray, Peter, *The Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture*, Oxford: Oxford University Press, 2013: 615.

fiesta de Santiago.⁸²³ Pese a la prohibición del canon XXVIII del Concilio Quinisexto, en dónde se mandaba diferenciar la bendición de uvas y primicias de la consagración de la oblata,⁸²⁴ el ritual de bendición de los frutos conjuntamente a la consagración eucarística continuó durante el Medioevo, principalmente en espacios rurales, y sobrevivió en diferentes ordines. Si bien este ritual tuvo en un principio el objetivo de bendecir las uvas y granos, algunos tratadistas del siglo XVIII entendieron que se extendía a la totalidad de los frutos. Los fieles acercaban al altar el fruto de estación que el padre bendecía pronunciando la siguiente doxología: *Benedic, Domine, hos fructus novos. [...] Per quem haec omnia semper bona, creas, sanctificas, vivificas, benediscis*⁸²⁵ (Bendice Señor los frutos nuevos. Por quien sigues creando todos los bienes, los santificas, los llenas de vida, los bendices). Producto de un supuesto error, la segunda parte de esta doxología (*Per quem haec omnia [...]*) se mantuvo en el *Ritual Romano* (ordinario tridentino aprobado por Pio V) al momento de la consagración de las especies; lo que fue sin dudas uno de los pasajes más oscuros de la misa y centro de las críticas del protestantismo, que lo había utilizado para atacar el misterio de la transubstanciación, tal como lo había notado Claude de Vert.⁸²⁶ Esta inusitada fórmula que contenía el *Ritual Romano*⁸²⁷ generó incluso controversias principalmente entre los tratadistas

⁸²³ Vert, Claude de, *Explication simple, littérale et historique des cérémonies de l'Église*, Vol. IV, Paris: Chez Florentin Delaulne, 1713: 240.

⁸²⁴ Este canon afirmaba lo siguiente: “Y porque sabemos que en varias iglesias por cierta costumbre inveterada los ministros juntan la uva que se ofrece al altar con el sacrificio incruento de la ofrenda distribuyendo ambas al pueblo decretamos que ningún sacerdote lo haga en adelante y que dé solamente al pueblo para vivificación y remisión de los pecados la ofrenda reputando como primicias la oblación de la uva la bendecirán los sacerdotes con separación dándosela á los que la pidan en acción de gracias al que concede los frutos por medio de los cuales nuestros cuerpos son aumentados y alimentados por disposición divina. Si algún clérigo obrare en contra de este ordenamiento sea depuesto.” Tejada y Ramiro, Juan, *Colección de cánones y de todos los concilios de la iglesia de España y de América. Vol. III*, Madrid: Montero, 1859: 783.

⁸²⁵ *Op. cit.*: 240.

⁸²⁶ *Ibidem*: 250-251.

⁸²⁷ No caben dudas que la doxología estuvo incluida en el Ritual con la intención de bendecir los frutos de la tierra y no de consagrar las especies. Abad Ibañez y Garrido Bonaño aseguran que “Per quem...

franceses de la primera mitad del siglo XVIII; cierto, en un contexto de acalorados debates doctrinales propulsados por el jansenismo, y de pretensiones de simplificar el ritual y de retornar a un modelo de Iglesia primitiva. Aunque con tono conciliador, considerando incluso esta rúbrica del misal como portadora de “bellísimo sentido”, en sus *Instrucciones generales en forma de catecismo* publicadas en español en 1710 y 1713 por la imprenta de Madrid a partir de la primera edición francesa de 1702,⁸²⁸ el doctor de la Sorbona François Aimé Pouget incluía la totalidad de los frutos y otros bienes comestibles al canon de consagración. Pouget estipulaba que

para bien comprender el sentido de estas palabras [*Per quem haec omnia*], es necesario saber que antiguamente se hacia en el Altar al fin del Canon la bendicion de los frutos, de las legumbres, de la leche, de la miel, de la carne y de las demas cosas semejantes para alcanzar de Dios un uso santo de lo que ha dado á los hombres para su alimento [...] A estos bienes que acababan de ser bendecidos se referian estas palabras porque todo es bendito, y santificado por Jesu-Christo. Despues para abreviar la Misa, dexaron esta bendicion para fuera del tiempo del Sacrificio.⁸²⁹

Primitivamente se bendecían en este momento ciertos frutos de la naturaleza, pues se quería ponerles lo más cerca posible de la gran bendición que Cristo instituyó y en la que Él y Dios, por Él, da los dones terrenos la más alta consagración y plenitud de gracias. [...] Según esto, las palabras *Per quem haec omnia dona* sólo reciben pleno sentido relacionándolas con la oración de bendición anterior, de la que es deudora la redacción actual.” Abad, José Antonio, Garrido Bonaño, Manuel, *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*, Madrid: Ediciones Palabra, 1988: 339.

⁸²⁸ Nótese que el libro de Pouget, también conocido como *Catecismo Montpellier*, fue prohibido por decreto del 2 de septiembre de 1727 a causa de la proximidad del Obispo de Montpellier M. Colbert, quien ordenó la publicación de la obra, y de Pouget al jansenismo y al regalismo. Ver el *Índice general de los libros prohibidos: compuesto del Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar hasta fin de diciembre de 1789*, Madrid: Imprenta de D. José Félix Palacios, 1844: 78. Hacia fines del siglo XVIII el libro será rehabilitado imprimiéndose nuevas ediciones.

⁸²⁹ Pouget, François-Aimé, *Instrucciones generales en forma de catecismo: en las quales por la Sagrada Escritura y la tradicion se explican en compendio la historia y los dogmas de la religión*, Madrid: en la Imprenta Real, 1784: 179.

Probablemente una de las obras más importantes del siglo XVIII concerniente a la explicación de las ceremonias de la Iglesia, se la debemos a Claude de Vert, quien dedicó gran parte de su vida a la investigación de los orígenes de la liturgia católica. Sobre esta rúbrica en particular, de Vert buscó separar la doxología de consagración de las especies de las críticas protestantes que pesaban sobre ella. Por lo tanto, afirmó rotundamente que estas palabras nada tenían que ver con el Cáliz y con la Hostia sino, más bien, estaban dirigidas a bendecir los frutos de la tierra, en un comienzo las uvas. Asimismo notó que, aún en el siglo XVIII, “les paysans portent [...] sur l’Autel divers fruits, à ces paroles de la Messe [...]”.⁸³⁰ Finalmente, Benedicto XIV establecía la posición de la Santa Sede, aceptando la explicación de Le Brun, quien sostenía que con la doxología de la consagración no se estaba bendiciendo la totalidad de los frutos, sino que se venera la uva y los granos, que Dios creó, santificó y bendijo para ser utilizados en el misterio eucarístico, el cual sería aprovechado por la humanidad luego del sacrificio (*Per quem haec omnia*). Desde este razonamiento se justificaba el uso de esta doxología en este momento del canon.⁸³¹ No hay dudas, por lo tanto, que el canon y la bendición de los frutos estuvieron ligados entre sí en un mismo ritual desde los tiempos de la

⁸³⁰ Vert, Claude de, *op. cit.*: 240.

Las diferentes voces de esta controversia llegaron incluso a la edición de Lovaina de 1771 del célebre tratado de pintura de de Johannes Molanus, *De historia ss. [i.e. sacrarum] imaginum et picturarum: pro vero earum usu contra abusum*. En una de sus notas de pie de página al capítulo dedicado al Papa Urbano I, Jean-Noël Paquot citaba la defensa de Le Brun que denunciaba los disparates de “los autores modernos” con respecto a este tema, como así también las afirmaciones de Nicolas Petitpied (también acusado de jansenismo) quien coincidía con de Vert sobre el hecho que este rito gozaba aún de plena vitalidad en el siglo XVIII. Así Petitpied notaba que “les Bénèdictions qu’il est ordonné de faire sur le sacré Corps & le Sang adorable de Notre Seigneur, se faisoient sur les fruits de la saison, qu’on avoit placés à côté du Calice. J’ai vu moi-même ; trois ans après [anno 1721] dans la même Eglise pratiquer la même chose sur un bassin d’asperges” (293, n. K).

⁸³¹ Debe notarse que en el Perú privó la explicación más ortodoxa de esta rúbrica del canon. Antonio de Solís se refería a ella de la siguiente manera: “*Per quem*. Esto es por Christo S.N todas estas cosas (Padre eterno) que son el pan, el vino, y el agua: *semper bona creas*, según las causas primordiales: *Et Sanctificas*, según las causas sacramentales: *vivificas*, convertidas en carne, y en sangre: *Et benedicis*, para que nos conserven en la caridad, y unidad.” *Op. cit.*: 139v-140r.

iglesia primitiva, y que su supervivencia durante la era moderna fue consecuencia de su adecuación a las necesidades particulares de ciertos sectores rurales.

A pesar de que la ruralidad fue un componente esencial de la sociedad andina, no resultando incluso del todo claro en el periodo colonial los límites establecidos entre espacio urbano y espacio rural, y de sospechar que este ritual litúrgico podía fácilmente ajustarse a ciertos rituales agrarios de tradición prehispánica y otros indígenas coloniales, no poseemos testimonios suficientes para asegurar que la bendición de los frutos de la tierra se llevara a cabo sobre el altar al momento de la consagración de las especies.⁸³² Creemos, sin embargo, que los rituales de bendiciones cumplieron una función catequística de gran importancia y fueron extensamente practicados en el contexto de la misa, aunque, muy probablemente se realizarán al final del *Ritual*. Todo supone que, mientras algunos sectores de la Iglesia europea dudaban sobre el uso de ciertas bendiciones y exorcismos, considerándolos peligrosos por aproximarse al mundo de las supersticiones,⁸³³ la Iglesia misionera no tuvo demasiados problemas con ello. Si bien Hans Van den Berg confiesa no saber en qué momento los curas introdujeron la práctica de la bendición en los Andes⁸³⁴ vemos ya que en el multilingüe (latín, español, quechua, aymara y puquina) *Manuale Peruanum* de Luis Gerónimo de Oré, publicado en Nápoles en 1607, se incluía un *diversae benedictiones ad diversa* de 15 bendiciones, además de algunos conjuros, entre ellos a rayos y tempestades. En el momento de la aparición del *Manuale Peruanum*, ya se conocía el Sacramentario del Papa Gregorio XIII,

⁸³² Como hemos visto antes, aunque no se tratara de frutas, Cobo informó que, como parte de uno de los rituales de bendición, se puso sobre el altar una semilla de rosa. Por lo cual no sería extraño que el altar de la iglesia recibiera otros productos.

⁸³³ Lemaître, Nicole, “Prier pour les fruits de la terre pour une étude des bénédictiones”, en *Fiestas y liturgia: actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, 12/14-XII-1985 = Fêtes et liturgie: actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez, 12/14-XII-1985*, Madrid: Casa de Velázquez, 1988, 103-120: 108.

⁸³⁴ Berg, Hans van den, *La tierra no da así nomás: los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos*, La Paz: HISBOL, 1990: 220.

(aunque fuera promulgado oficialmente en 1614 por Paulo V), el cual fue un primer intento dogmático de la iglesia pos-tridentina de estructurar la utilización un tanto caótica de estos ritos, muchos de ellos de marcada heterodoxia.⁸³⁵ A pesar de ello, Oré publica un número muy inferior en comparación al *benedictionibus* del Sacramentario de Gregorio XIII,⁸³⁶ habiendo seleccionado probablemente las bendiciones que mejor se acomodaban a la realidad y las necesidades catequísticas del Perú, entre las que se encontraban por supuesto la bendición a los frutos, bajo la rúbrica *benedictio uvae, vel ficuum, & aliorum fructum*.⁸³⁷ Asimismo, la presencia de copias en cuartillas manuscritas de diversas bendiciones que se encuentran en el archivo⁸³⁸ tanto aquellas que se practicaban en la iglesia como aquellas que se realizaban en los espacios rurales, nos sugiere su uso corriente dentro de la pastoral. Parece que algunas de las tantas bendiciones del *Ritual* eran particularmente importantes, en especial aquellas relacionadas al bienestar de los campos. En este sentido, el Padre Antonio de Solís entendía que “[...] para enfermos, para truenos, rayos, tempestades, y frutos de la tierra, es buena la bendicion del sacerdote, como se ha visto por tantas experiencias, y asi las estimen, y a los mismos sacerdotes los veneren, y sobre manera reverencien [...]”.⁸³⁹ Exceptuando la bendición a los enfermos, el restante de la lista de bendiciones consideradas por el fraile

⁸³⁵ Ver: Delumeau, Jean, “Un dossier de benedictions”, en *Fiestas y liturgia : actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, 12/14-XII-1985 = Fêtes et liturgie : actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez, 12/14-XII-1985*, Madrid: Casa de Velázquez, 1988: 291-298.

⁸³⁶ Incluso inferior a las 29 bendiciones que pasan al *Ritual romano* de Paulo V (1614). En el Perú, los curas debían utilizar el *Ritual* de Paulo V o en su defecto el *Ritual Toledano*. Todos aquellos que así no lo hicieran o que no tuvieran una copia del *Manual* en su doctrina podían recibir las amonestaciones correspondientes de la parte del visitador. *Constituciones Sinodales de Arequipa* [1684], 1688: 9r-9v)

⁸³⁷ El rito de esta bendición debía pronunciarse de la manera siguiente: *benedic Domine, hos fructus novos, uvae, vel ficuum, pomorum, castanearum, peponum, amigdalarum, &c. quae tu per rorem coeli, & inundantiam pluviarum, & tempora serena arque tranquilla ad maturitatem perducere dignatus es: ad percipiendum nobis cumgratiarum actione [...]*[Oré, Jerónimo, *Rituale seu manuale Peruanum, et forma brevis administrandi apud Indos sacrosancta sacramenta: iuxta ordinem Sanctae Romanae Ecclesiae*, Napoli: apud Io. Iacobum Carlinum, 1607: 329.

⁸³⁸ Por ej.: AGN, Compañía de Jesús, Leg. 45, Doc 1062.

⁸³⁹ Solís, *op. cit.*: 95v.96r.

denota la importancia que se le concede al universo rural. Lamentablemente Solís no da demasiada información en lo que concierne al momento en que se debía practicar las bendiciones. Suponemos que debían ser al final de la misa ya que el fraile le dedica un capítulo a este punto para explicar el final del ritual. Por otra parte, notamos que el uso de bendiciones, “que aquellos primitivos christianos lo hazian assi [y] para que mejor consigan los bienes temporales, y eternos”,⁸⁴⁰ poseía varios aspectos fundamentales. Por un lado, se creía “por experiencia” en la eficacia del rito sobre las fuerzas de la naturaleza y se notaba que ellas eran de gran “estima” de los feligreses; por el otro, elevaba al sacerdote a una posición de veneración y reverencia que, por cierto, le correspondía por institución ministerial.⁸⁴¹ Es interesante notar que la bendición tenía mayor o igual fuerza mística en la veneración ministerial que la consagración de las especies. Así, el cura heredó de Cristo el poder de la consagración eucarística y de intervenir ante lo divino en ritos auspiciatorios como son las bendiciones. No sería por lo tanto arriesgado entender que el rito de bendición de los frutos de la tierra se hiciera presente en las representaciones de las *Últimas cenas* andinas, por medio de la inclusión en la mesa/altar de variadas frutas y legumbres.

Ciertos comportamientos rituales de sectores campesinos andinos hoy día, relacionados con la prosperidad agrícola y bendición de frutos en el contexto del ritual cristiano, pueden ser un indicio de cómo la iglesia estimó el uso de bendiciones en la catequística desde el periodo colonial. Solamente a modo de ilustración de alguno de ellos, basta citar lo observado por Jehan Vellard en comunidades aymaras actuales, en donde, “después de la misa, los jefes de la comunidad se presentan frente al altar, llevando en mantos las primeras papas, las primeras espigas de quinua, de cebada y de otros frutos de la tierra. El cura las bendice y envía un

⁸⁴⁰ *Ibidem*: 95r.-95v.

⁸⁴¹ Juan Eusebio Nieremberg ubicaba al sacerdocio en un lugar de veneración por encima de los ángeles, incluso venerados por el propio Jesucristo. Nieremberg, 1686: Cap. VII, Lib. III.

puñado de cada especie a las esposas de los dignatarios, gesto simbólico que une la mujer a la fecundidad de los campos".⁸⁴² Así también Ochoa observó que en ciertos lugares "llevan [sus frutos] a hacer escuchar la Santa Misa en forma incógnita o cubierta en unas *incuñas*; esto realizan con el objeto de que los productos sean bendecidos por Dios y los Santos. De esta manera creen que los frutos no desamparán a los hombres, sino que siempre acompañarán durante la existencia de la vida".⁸⁴³ A esto podríamos añadir el caso de la misa aymara que posee a nuestro entender una contaminación de la liturgia católica. Esto se advierte en primer lugar desde lo terminológico donde la palabra aymara "misa" es homónima de mesa (sugestivo término con el que se denomina la ofrenda ritual de diferentes productos que se hace a las divinidades locales). Gerardo Fernández Juárez entiende que la "aparente indiferencia con que las gentes del altiplano denominan mesa o misa" al ritual aymara, podría explicarse por la aceptación general que se hizo de la misa cristiana como ritual próspero para el individuo.⁸⁴⁴ Sin embargo Fernández sugiere que existe entre el ritual católico y el andino una "relación inversa". Mientras que la misa cristiana es esencialmente teofágica, deglutiendo el cuerpo y la sangre de Cristo, la mesa aymara hace hincapié principalmente en el acto de alimentar a las divinidades con productos diversos.⁸⁴⁵ Evidentemente, Fernández aborda el tema de la misa cristiana desde una perspectiva unidimensional, sin tener en cuenta otras dimensiones aquí discutidas relacionadas con el pie de altar y su consecuente bendición, que dirigen al ritual católico hacia principios de reciprocidad agraria andina.⁸⁴⁶ Estos

⁸⁴² Cita en: Van den Berg, 1990: 220.

⁸⁴³ Cita en: *Ibidem*: 221.

⁸⁴⁴ Fernández Juárez, Gerardo, *El banquete aymara: mesas y yatiris*, La Paz: Hisbol, 1995: 407.

⁸⁴⁵ *Ibidem*: 407.

⁸⁴⁶ En general se ha tratado de separar o de no confundir la misa aymara (mesa/ofrenda) de la misa cristiana. Así Domingo Llanque Chana aseguraba que "en el caso del proceso ritual aymara la base principal es el sacrificio denominado 'Misa', lo cual no debe ser confundido con la Misa del culto o liturgia Católica." Llanque Chana, Domingo, *Ritos y espiritualidad aymara*. La Paz: ASETT, 1995: 44.

comportamientos rituales, algunos en un contexto católico implícito y otros más alejados de este espacio, pero guardando siempre elementos que favorecen el encuentro, son, a nuestro entender, huellas de largos procesos de inclusión y de auto-inclusión del “indio” al cristianismo y de formas de negociar y vivir la religiosidad cristiana en los Andes, derivando en rituales indígenas coloniales de clara inspiración del ritual cristiano.⁸⁴⁷ En este sentido, resulta útil la descripción que ofrece el jesuita místico criollo Antonio Ruiz de Montoya de su experiencia en las reducciones paraguayas, notando como muchos indios llevaban a cabo prácticas por fuera del ceremonial cristiano. Sobre un Templo “pagano” Ruiz de Montoya informaba que “avia por todo el Templo muchas ofrendas de frutos de la tierra en curiosos cestos pendientes por las paredes, y madera. Destas ofrendas comia el Sacerdote, y lo que le sobraba repartía como cosa sagrada a los labradores, de que se prometia una gran bendicion en sus cosechas.”⁸⁴⁸. No es difícil notar que el comportamiento observado por el padre Ruiz de Montoya, lo que, por cierto, condenaba como práctica idolátrica, no era muy diferente a los rituales de bendición de la Iglesia primitiva, de los que quedan resabios hoy día en los Andes – según entendemos de las observaciones que realizó Vellard– ni tampoco se distanciaba de la práctica colonial de las ofrendas a los párrocos y su eventual redistribución entre los miembros de una comunidad. Menos sorprendentes resultan aún los “curiosos cestos” que se multiplicaban al interior del Templo, cuando muchas iglesias virreinales lucían en sus

Sin embargo, esta división parece no funcionar del todo cuando Llanque advierte más adelante que “en la ‘Misa’ aymara se verifican tres acciones culturales bien marcadas: la preparación, la consagración y el banquete sagrado” *Ibidem*: 45, elementos fundamentales de la liturgia católica.

⁸⁴⁷ Juan Carlos Estenssoro demostró acertadamente en varias oportunidades que muchos de los ritos practicados por los indios durante el periodo colonial estaban inspirados en las ceremonias del catolicismo, y que en esta “imitación” se reflejaba la voluntad del indio de pertenecer, ya sea por razones espirituales o por estatus social, a la religión del español. Estenssoro, Juan Carlos, Juan Carlos. 2003. *Del paganismo a la santidad la incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*, Lima: IFEA, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2003; “El simio de Dios: los indígenas y la iglesia frente a la evangelización del Perú, siglos XVI-XVII”. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 30, 3, 2001: 455-474.

⁸⁴⁸ Ruiz de Montoya, Antonio, *Conquista espiritual*: 36v.

decoraciones murales gran cantidad de fruteros y otros motivos, tales como canéforas y figuras antropomórficas provenientes del grutesco llevando cestas de frutas sobre su cabeza, que recordaban el ritual de la ofrenda.⁸⁴⁹

La implicación rural de la bendición de los frutos de la tierra que entendemos se desprende de las *Cenas* producidas en el Virreinato parece evidenciarse con mayor fuerza en la pintura mural de Curahuara de Carangas (1777, fig. 6.27). En primer lugar, la pintura se exhibe dentro del espacio ceremonial de la iglesia (a diferencia de otras que estaban destinadas a los refectorios conventuales) y en una región de marcada implicancia rural; por el otro, la connotación rural de esta composición podría reforzarse a su vez por la proximidad con otras dos pinturas del programa decorativo de la iglesia, estas son una *Adoración de los pastores* y una *Virgen de Nieva* conocida también como la *Soterraña* (fig. 6.36). Ubicadas las tres junto al coro del edificio, cada una de las pinturas de este pequeño conjunto evoca respectivamente la incidencia de la religiosidad en las preocupaciones cotidianas de una comunidad rural. A la noción de fertilidad de los cultivos que se desprende de la bendición de la *Última cena*, se le suma el gesto de la ofrenda de los productos sustentables en la *Adoración de los pastores*, en tanto que la *Soterraña* aseguraba la protección del ganado contra la fuerza de rayos y centellas. En este último caso, el pintor de Curahuara utilizó como modelo el frontispicio del libro de José Cabezas (padre dominico que emprendió su viaje a Nueva España bajo la tutela y protección de la Virgen de Nieva y que promocionó su devoción en territorio novohispano), que lleva el título de *Historia prodigiosa de la admirable aparicion y milagros portentosos de*

⁸⁴⁹ Santiago Sebastián desarrolló este concepto con la “canéfora de Popayán” notando que “se trata de un indígena que presenta a la Iglesia el camarico [...] este vocablo [...] se usaba para designar una especie de tributo, hasta cierto punto voluntario, que los feligreses ofrecían a sus párrocos o doctrineros [...]” (1964: p. 231). Asimismo, Esteras Martín extendía este análisis de manera generalizadora hacia la totalidad del espacio andino (2004: 71, n. 13).

la imagen soberana de Maria Santísima Nuestra Señora de la Soterraña de Nieva: especialissima defensora de truenos, rayos, centellas, y terremotos, publicado en 1748 por la imprenta de México (fig. 6.37). Para afirmar la relación entre esta devoción y la protección del ganado, el pintor de Curahuara adjuntó la representación del pastor Pedro Amador,⁸⁵⁰ natural de Pozal de Gallinas (Valladolid) a quien se le apareció la Virgen con la misión de desenterrar su imagen, representación que está ausente en el grabado original. Ciertamente, no podemos desentendernos del hecho de que muchas de las frutas que se exhiben en la mesa pascual de Curahuara (bananas, frutillas, uvas, granadas, higos, duraznos y sandías) eran por demás ajenas a la realidad climática un tanto hostil del altiplano (lo que refuerza la idea del banquete celestial, discutida en la primera parte, a través de la representación de los “manjares” de las zonas cálidas). Empero, creemos que estos elementos fueron suficientemente efectivos para evocar de manera general la gracia que concede Jesucristo a los frutos cultivables con su sacrificio y bendición.

La importancia que alcanzan las bendiciones de los productos de sustento cotidiano en un contexto catequístico es probablemente una de las causas que explica la gran popularidad que tuvo la temática del benedicite de la Santa familia dentro de la pintura virreinal. Bastaría mencionar a modo de ejemplo un lienzo dieciochesco de autor desconocido conservado en el Museo de Charcas (fig. 6.38); un lienzo, también de autor anónimo y del siglo XVIII, conservado en el Museo Pedro de Osma de Lima (fig. 6.39); otro del siglo XVIII que se encontraba conservado en el que fuera el Museo de Nación en Lima (fig. 6.40); y otros dos que ya hemos señalados anteriormente, como son el de Diego Quispe Tito en San Sebastián y el que se conserva en el Museo regional del Cusco. Todos ellos trataban el tema del sacrificio

⁸⁵⁰ La cartela en la pintura de Curahuara lo identifica como Pedro Buenaventura siguiendo el libro de José Cabeza. Lo cierto es que Pedro Amador tomó el nombre de Buenaventura una vez que se consumara el milagro de la aparición de la Virgen.

eucarístico, ya sea a través de la representación de las especies sacramentadas o por medio de la representación del cordero pascual (¿cuy?) (Museo de Charcas), conjuntamente con la bendición de los productos sustentables, representados por abundantes y variados frutos de la tierra.

En algunos de estos *Benedicites* se dejaba ver también la contraparte de la bendición, es decir el servicio a Dios con los frutos que procura a la humanidad (la ofrenda). Esto se observa de manera más implícita en las pinturas del Museo de Charcas⁸⁵¹ y del Museo regional del Cuzco, en donde se representan ángeles sirviendo platos de abundante fruta en la mesa de la Santa familia. La ofrenda (pie de altar o camarico) fue reglamentada en los Andes a partir del III Concilio de Lima en 1583, luego que se discutiera durante el primer siglo y medio de vida colonial si ésta debía ser obligatoria o voluntaria.⁸⁵² Finalmente se determinó que, a diferencia de los diezmos y las primicias (la séptima parte del ganado y cultivo), las ofrendas serían de carácter voluntario, no pudiendo los curas exigir las ni por la fuerza (Constituciones Sinodales de Lima de 1613),⁸⁵³ como ocurría en muchos casos, ni con promesas a los indios de acordar títulos de alféreces y penderos,⁸⁵⁴ administrar sacramentos o decir alguna misa.⁸⁵⁵ La

⁸⁵¹ Esta pintura presenta algunas similitudes con un *Benedicite* novohispano ejecutado por José de Alcívar (c.1730-1803) y conservado en el Museo Nacional de Arte de México. Por lo tanto, sospechamos que existió un grabado, que aún no hemos podido localizar, que debió haber servido de modelo a ambas pinturas. También el lienzo del Museo regional del Cuzco pudo haberse inspirado de dicho grabado, transformando así el *santino* de van der Merlen.

⁸⁵² Sobre este tema, el obispo de Quito Alonso de la Peña Montenegro discurrió a través de una muy elaborada discusión en el capítulo “de las Ofrendas” de su célebre *Itinerario para párrocos de Indios*. Peña Montenegro, Alonso de, *Itinerario para párrocos de Indios. Su oficio y obligación*, Madrid: Ioseph Fernandez de Buendía, 1668: 90-96.

⁸⁵³ Lobo Guerrero, Bartolomé, Fernando Arias de Ugarte (ed.), *Sínodos de Lima de 1613 y 1636*, Madrid: Centro de Estudios Históricos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987: 144.

⁸⁵⁴ León, Antonio de, *Constituciones Synodales del Obispado de Arequipa* [1684], Lima: Ioseph de Contreras, 1688: 40v.

⁸⁵⁵ Pese a las sucesivas repeticiones y advertencias que se hacían en las diferentes constituciones sinodales, lo estipulado en el III Concilio de Lima no siempre fue acatado por los curas, generando

ofrenda, la cual “pertenece al divino culto, es saludable al pueblo, y util para lavarse los pecados”⁸⁵⁶ era el servicio que se le daba a Dios, siendo el cura su intermediario. El carácter sagrado de la ofrenda, como así también el rol del sacerdocio en tanto intermediario en estos intercambios, resonaba desde ya en las sagradas escrituras, más precisamente leemos en el Deuteronomio lo siguiente:

Y será que, cuando hubieres entrado en la tierra que el Señor tu Dios te da por heredad, y la poseyeres, y habitares en ella; / entonces tomarás de las primicias de todos los frutos de la tierra, que sacares de tu tierra que el Señor tu Dios te da, y lo pondrás en un canastillo, e irás al lugar que el Señor tu Dios escogiere para hacer habitar allí su nombre. / Y llegarás al sacerdote que fuere en aquellos días, y le dirás: Reconozco hoy al Señor tu Dios que he entrado en la tierra que juró el Señor a nuestros padres que nos había de dar. / Y el sacerdote tomará el canastillo de tu mano, y lo pondrá delante del altar del Señor tu Dios. (Deut. 26, 1-4)

Se estipulaba que la ofrenda debía realizarse en el presbiterio de la iglesia, llevando la comunidad diversos productos al cura que los recibía al lado del altar. Esto nos recuerda que la

todo tipo de abusos que están extensamente documentados en los pleitos que recibía el Cabildo eclesiástico.

En una ordenanza de 1684 el virrey Melchor de Navarra exigía “[q]ue tengan especial cuidado, que los Indios no sean apremiados, è inducidos por los dichos Curas y sus ayudantes, ni por otra persona alguna, a que hagan ofrendas involuntarias en las Missas, y festividades, y en los días de la conmemoracion de los difuntos, obligándolos a contribuir por via de Manipulo, o de otra cualquier imposicion, è introduccion, nombrándolos, o solicitando que los nombren por Alférez, Prioste, u otro oficio de las Cofradias y festividades; y que ofrezcan plata, alajas, o cosas de comer, y otras de que necesitan en sus casas; ni a que por razon de contribuir con las que les imponen, y reparten, o deisponen y permiten que ofrezcan, sean agraviados, molestados y presos [...]”.BNL, Vol. 7, Navarra y Rocafull, Virrey Melchor de, *Ordenanza general a favor de los indios y su adoctrinamiento*, Lima, 1684: s/p.

⁸⁵⁶ Lobo Guerrero, Bartolomé, *op. cit.*: 144.

dinámica de la ofrenda y de la bendición se llevaba a cabo en el espacio de la mesa sacramental, es decir en el altar de la iglesia, y que podía mantener una relación con la eucaristía cuando el Santísimo quedaba expuesto. Por otra parte, Solís notaba que en muchas iglesias andinas se tenía por costumbre realizar las ofrendas del pueblo al momento del ofertorio, es decir momento en que se desarrolla la ofrenda de las especies.⁸⁵⁷ Por lo tanto Solís explica que “hazense dos ofrendas en el deste ofertorio: La primera, y principal es la que dispone, y haze el Sacerdote, como necessaria para consagrar el cuerpo, y sangre de Christo Señor nuestro. La segunda ofrenda es, la que hacen los fieles para materia del sacrificio, y sustento de sus Ministros.”⁸⁵⁸ Es decir, en estos lugares (sospechamos iglesias rurales) los productos sustentables podían encontrarse al pie del altar en el momento del canon.

Dentro de las *Cenas* de la pintura andina, el tema de la ofrenda o servicio a Dios no siempre apareció de manera evidente, aunque este podía estar presente de forma explícita. Más allá de encontrar fruteros al pie de la mesa en la *Cena* del convento de San Francisco (fig. 6.28), probablemente, el lienzo más interesante en este sentido es el que ejecutó Luis de Carvajal para el Monasterio de la Carmelitas de Huamanga (fig. 6.19).⁸⁵⁹ La pintura de Carvajal resume en realidad los diferentes elementos tratados aquí para explicar la presencia de abundantes frutos en las representaciones de la cena pascual andina. Uno simbólico de marcado hermetismo místico, considerando la eucaristía como el manjar del alma del que se alimenta

⁸⁵⁷ En las advertencias que se hacen en las Constituciones sinodales de Lima de 1613, concerniente a los agravios de los curas para obtener las ofrendas, también se hace alusión a que éstas debían ser entregadas al párroco durante el ofertorio. Este último sin quitar la grada del altar debía volverse hacia los feligreses para que ellos realizaran el gesto del “besamanos” o besar el manípulo. Se ordena, por otra parte, que se cuidara especialmente esta reglamentación en las parroquias de indios. *Idem*.

⁸⁵⁸ Solís, *op. cit.*: 93r.

⁸⁵⁹ Debe remarcarse que según Ramón Mujica Pinilla la pintura de Carvajal conmemora la inauguración del primer monasterio de monjas descalzas, fundado por Santa Teresa en 1562. Aquí “las monjas fueron ordenadas ante el Santísimo y Santa Teresa pudo cumplir su mandato visionario”. Mujica Pinilla, “El arte y los sermones”: 327.

Santa Teresa, y el otro más cercano a formas de vivir la religiosidad por una comunidad que buscaba obtener los beneficios corpóreos por medio de las ofrendas y bendiciones de los productos sustentables. Con relación a ello, se observa en la parte izquierda del lienzo el retrato de Agustín de la Rosa, quien fuera el capellán del Monasterio de Santa Teresa y donante del lienzo⁸⁶⁰, sirviendo en la mesa pascual con los frutos de la tierra, los cuales serán bendecidos conjuntamente a las especies eucarísticas. Esta imagen nos recuerda el rol de los clérigos como intermediarios entre Cristo y la comunidad en la práctica de las ofrendas de los productos de sustento cotidiano. A su vez, podemos añadir a lo ya dicho con respecto a la interacción de Santa Teresa en esta pintura, una interpretación más cercana a las ideas que hemos estado avanzando en esta segunda parte. El gesto que realizan Agustín de la Rosa, sirviendo en la mesa de Cristo, y el ángel de la parte inferior del lienzo, acercando el manjar a Santa Teresa, ambos personajes con platos de frutas en sus manos, puede ser leído como los opuestos que cierran el círculo de reciprocidad que genera el gesto de la ofrenda, la bendición y la redistribución divina de los sustentos corpóreos. Ofrecer o servir con los frutos en la mesa del Señor, era sin dudas el argumento más importante que daba a la ofrenda todo su sentido devocional y divino, y podía ser una forma de persuasión para crear, sin violencia, la obligación moral de la ofrenda en los feligreses, en especial en los indios. Ya aconsejaba Alonso de la Peña Montenegro que “los Curas con buenas razones persuadan a los Indios espontaneamente [sic] den ofrendas, cada uno lo que gustare por devocion, y piedad, por ser obra meritoria, y digna de alabança [...]”⁸⁶¹

⁸⁶⁰ Wuffarden, Luis Eduardo, “From Apprentices to ‘Famous Brushes’: Native Artist in Colonial Peru”. En: Katzew, Ilona, y Luisa Elena Alcalá. *Contested Visions in the Spanish colonial world*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2011, 251-273: 266.

⁸⁶¹ Peña Montenegro, *Itinerario*: 93.

Capítulo 7: La agricultura espiritual en los Andes. Representar la naturaleza domesticada.

La raza indígena es una raza de agricultores. El pueblo incaico era un pueblo de campesinos, dedicados ordinariamente a la agricultura y el pastoreo. Las industrias, las artes, tenían un carácter doméstico y rural. En el Perú de los Inkas era más cierto que en pueblo alguno el principio de que “la vida viene de la tierra”. Los trabajos públicos, las obras colectivas más admirables del Tawantinsuyo, tuvieron un objeto militar, religioso o agrícola. Los canales de irrigación de la sierra y de la costa, los andenes y terrazas de cultivo de los Andes, quedan como los mejores testimonios del grado de organización económica alcanzado por el Perú incaico. Su civilización se caracterizaba, en todos sus rasgos dominantes, como una civilización agraria. “La tierra –escribe Valcárcel estudiando la vida económica del Tawantinsuyo– en la tradición regnícola, es la madre común: de sus entrañas no sólo salen los frutos alimenticios, sino el hombre mismo. La tierra depara todos los bienes. El culto de la Mama Pacha es par de la heliolatría, y como el sol no es de nadie en particular, tampoco el planeta lo es. Hermanados los dos conceptos en la ideología aborígen, nació el agrarismo, que es propiedad comunitaria de los campos y religión universal del astro del día. (1928)⁸⁶²

A pesar del contexto “indigenista” en el cual José Mariátegui (1894-1930) aborda la cuestión del campesinado en las primeras décadas del siglo XX, construyendo puentes ideológicos y culturales que lo depositan directamente en un pasado incaico, tuvo razón el intelectual peruano al señalar la importancia de la tierra y la agricultura en la construcción de identidades culturales andinas.

En el capítulo anterior hemos podido apreciar el importante papel que desempeñó la agricultura dentro de la religiosidad andina colonial, estando presente en diferentes momentos de la liturgia y otros rituales cristianos. En este último capítulo profundizaremos sobre estas cuestiones insistiendo sobre la importancia de la imagen y su veneración dentro de las

⁸⁶² Mariátegui, José Carlos, “El problema de la tierra”, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007, 39-52: 42-43.

estructuras de reciprocidad que rigieron el pensamiento andino prehispánico y andino colonial. Del mismo modo veremos como las elecciones en las representaciones visuales dependieron de las necesidades concretas de ofrecer imágenes auspiciatorias de la abundancia agrícola.

§

En 1736 Diego de la Fuente, administrador del abasto de la ciudad del Cuzco, elevó una petición al cabildo concerniente a los derechos de los indios, más precisamente caciques generales, respecto al faenado y venta de sus ganados en dicha ciudad. En esta petición de la Fuente reclamaba que los caciques se abstengan de entrar sus ganados a la ciudad durante la semana respetando el día que se les había asignado para estos menesteres, es decir el día sábado. Del mismo modo pedía que se les prohíba a los indios guardar sus ganados a menos de cinco leguas del Cuzco. La petición fue aceptada y promulgada por el cabildo este mismo año.⁸⁶³

A través de este petitorio, el administrador del abasto de la antigua capital incaica manifestaba su preocupación sobre dos cuestiones en particular: en primer lugar, advertía sobre el desorden, tanto administrativo como urbano, que ocasionaba esta práctica; en segundo lugar, de la Fuente se inquietaba sobre los límites geográficos que debían establecerse entre la ciudad y las prácticas rurales. En su petitorio reflejaba el caos que significó ver el ganado pasarse todos los días, tanto por la mañana como por la noche, por las calles de la ciudad. Esta imagen tan elocuente que propinó de la Fuente desnuda las tensiones que existen entre el universo urbano y el universo rural en el espacio andino, y lo difícil que resulta trazar límites entre estos dos mundos, principalmente en las regiones serranas.

⁸⁶³ ARC, Cuzco, Leg. 32, 8, 1736.

Más allá de ello, el petitorio revela, asimismo, una de las prácticas recurrentes de los indios del Cuzco relacionada con la ganadería y la vida parroquial. En este mismo documento se denuncia (de allí el pedido de las cinco leguas) que los indios tenían la costumbre de guardar sus ganados en las iglesias parroquiales que se encontraban en los límites de la ciudad, haciendo de las parroquias, espacios multifuncionales en los cuales conviven las prácticas religiosas y las prácticas rurales. Concretamente, la parroquia de indios sirvió por un lado de nexo espacial entre el universo rural y el orden urbano, y por el otro de espacio desde dónde se construían vínculos socio-religiosos y económicos de una comunidad determinada.

Si bien en este caso la relación que se establece entre la iglesia (en tanto lugar geográfico) y la comunidad campesina puede ser entendida principalmente como pragmática y económica, los lazos entre la religión católica y el universo rural fueron desde los primeros tiempos de instauración del régimen colonial mucho más complejos, abarcando distintas categorías que van desde lo ritual hasta lo simbólico. A decir verdad, no es difícil imaginar que detrás de estos espacios parroquiales transformados literalmente en corrales y lugares de pastoreo pudieron tejerse relaciones simbólicas que involucran directamente la religiosidad y la actividad rural.

Desde tiempos prehispánicos las actividades agrícolas y las prácticas religiosas estuvieron íntimamente ligadas. A través de un sistema de culto, que implicaba diversos rituales, ceremonias y ofrendas, las comunidades andinas establecían un principio de reciprocidad entre las divinidades y la economía regional. Este vínculo entre agricultura y espiritualidad fue uno de los elementos de los que debió ocuparse la Iglesia colonial desde los inicios de la evangelización de las comunidades indígenas. Uno de los pasajes del Sermón XIX del *Tercero Catecismo* exponía claramente el problema y su remedio: “Quando falta lluvia, o no hay buen

temporal, no habeis de llamar al trueno, ni celebrar el *intiraymi*,⁸⁶⁴ ni ofrecer al carnero, sino mochar a Dios, que es el dador de los frutos dela tierra.”⁸⁶⁵ El Dios cristiano del *Tercero Catecismo* poseía las características y poderes necesarios para funcionar plenamente en esta lógica de reciprocidad andina, ya que se trataba de un Dios providencialista que velaba por el bienestar de la comunidad.

En 1614 el jesuita Luis de Teruel envió una carta al generalato de la Compañía en Roma en donde expresaba su preocupación sobre ciertas constataciones que había realizado durante su accionar como extirpador de idolatrías, y que mostraban para el jesuita que los lazos entre agricultura y antiguos ritos auspiciatorios no habían desaparecido por completo. Según Teruel los hechiceros andinos intentaban convencer a la población de la inmensa desgracia en la que caerían por haber quemado todas sus *huacas*, esperarían así en vano las lluvias y perderían todos los cultivos ocasionando una hambruna estrepitosa. Por suerte, concluía Teruel, Dios remedió esta situación proveyendo lluvias generosas y cosechas abundantes.⁸⁶⁶ En esta carta Teruel revelaba lo que pudo haber sido en los comienzos de la evangelización del Nuevo Mundo para la Iglesia colonial, uno de los grandes inconvenientes en la empresa de conversión al cristianismo de las comunidades andinas. Las desgracias que podía ocasionar en la comunidad una mala cosecha era razón suficiente para no abandonar las prácticas rituales. Por lo tanto, era necesario reestructurar esta dinámica sustituyendo las divinidades proveedoras de las antiguallas por otras más “provechosas”.

⁸⁶⁴ La fiesta Inca del *Intiraymi* se celebra durante el mes de junio, en el solsticio de invierno, en donde se agradece Churi-Inti (hijo Sol) por las cosechas obtenidas.

⁸⁶⁵ *Tercero Catecismo y exposición de la doctrina christiana por sermones* [1583], Lima, Oficina de la calle de San Jacinto, 1773: 256.

⁸⁶⁶ Teruel, Luis de, “Excursio ad idolâtras indigenas prope Limam”, Doc. 30, 1614: ANNUA, In: Mario Polia Meconi, *La cosmovision religiosa andina en los documentos inéditos del archivo romano de la Compañía de Jesús (1581-1752)*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999: 371-372.

Este mismo discurso evangelizador, y la necesidad de condenar todos los antiguos ritos relacionados al universo rural, se aprecia en el confesionario del *Ritual formulario*, manual para administrar los sacramentos a los indios, escrito hacia 1622 y publicado en 1631.⁸⁶⁷ Su autor Juan Pérez de Bocanegra, fraile terciario franciscano y cura parroquial de la doctrina de Andahuaylillas, enumeraba a través del confesionario una serie de prácticas rituales llevadas a cabo por los indios para beneficio de las culturas y el ganado, demostrando el conocimiento agudísimo que había desarrollado el cura en estos menesteres.⁸⁶⁸ De esta manera preguntaba a su confesado:

Tienes ganado a quien sueles adorar, desvelandote toda la noche para que se multiplique?

Sueles decir adorando: O señoras cabrillas, estrellas, lagunas, chinchicocha, choclococha, que sustentais, y teneis ovejas, y corderos, multiplica las mias, y mis corderos.

Aviendo mal a, y faltandote comida as adorado las estrellas? As te confesado al hechizero diciendo, desta suerte lloverà, y aurà buen año.

Començando a hazer tus chacaras, que sueles dezir?

⁸⁶⁷ El *Ritual formulario* fue considerado como un manual sacramental heterodoxo, ya que se creyó apreciar en él una cierta tolerancia de la religiosidad andina al culto católico. Ver: Mannheim, Bruce, *The Language of the Inka Since the European Invasion*. Austin, University of Texas Press, 1991; “El arado del tiempo: Poética Quechua y Formación Nacional”, *Revista andina*, 17: 1, 1999, Durston, Alan, *Pastoral Quechua: The History of Christian Translation in Colonial Peru, 1550-1650*. Notre Dame, Ind: University of Notre Dame Press, 2007.

⁸⁶⁸ Aunque parezca contradictorio, debe notarse que en un pasaje de su *Ritual* Pérez afirma que: “[...] aunque ahora por la misericordia de Dios, no aya mucho desto [idolatría] en esta ciudad del Cuzco, y aya personas que digan, y engañen a su Magestad del Rey Don Felipe nuestro señor con falsedad, que ay idolatrias, dizenlo por sus intereses, y ambiciones y no porque aya, a lo menos, con publicidad nada desto ay, algo fuera del [Cuzco], y en raras partes.” Juan Pérez Bocanegra, *Ritual Formulario E Institucion De Curas, Para Administrar A Los Naturales De Este Reyno, Los Santos Sacramentos [...]*, Lima, 1631: 146. Probablemente esta afirmación esté relacionada con el contexto histórico de la disputa que mantuvo Pérez contra los miembros de la Compañía de Jesús a propósito a las Campañas de extirpación de idolatrías, hacia las cuales el cura de Andahuaylillas no fue particularmente devoto. Mannheim: 1999: 20. Asimismo, la heterodoxia que se observa en muchos pasajes de su *Ritual*, nos indica que Pérez fue propenso a readaptar las creencias andinas al dogma católico.

Dizes, huacas, villcas que teneis el maíz, y las comidas hazed queste mais salga bueno, y no permitais que se dañe?

Desde que començaste a sembrar, hastaque cogiste tus chacaras, quantas vezes as hecho estas ceremonias, de que manera lasas hecho, que es lo que has dicho?

Al tiempo de sembrar y quando està el maiz en maçorca, quando lo hazes montones, y quando lo echas en la trox, sueles adorar al maiz, calentando un poco de maçamorra espesa, sueles dar de comer el maiz, para que aunque saques mucho no se acabe?

[...]

No lloviendo y secandose tu chacra, sueles adorar las nuves, y dezirles rogando: O madre mar, del cabo del mundo llueve, y rocia pues te adoro?

Dizes a las fuentes, y a las lagunas, y a los manantiales, adorandolas, y haziendole bailes, y vistiendolas como mujer en un cantarillo, dandoles de comer: O madre fuente, laguna, ó manantial, dame agua sin cessar, orina sin parar?

Cogiendo las papas, ó el maiz, ó la quinua, apartando las ovejas haziendo casa nueva, as ofrecido, ó as adorado con algun cordero, agi, sebo, coca, chicha, chaquita, plumas, plata, oro, ropa, con otras cosas?⁸⁶⁹

Las imágenes cristianas complementaron, desde un punto de vista pragmático, el rol que cumplieron las *huacas* en el sistema de reciprocidad andina. Aunque la pastoral colonial buscó diferenciar el culto prehispánico en torno a las huacas del culto cristiano concerniente a la veneración de las imágenes (reafirmado por la iglesia tridentina), la realidad nos dicta que estas dos prácticas no eran tan diferentes para el ojo andino. En el sermón XIX del *Tercero catecismo* los indios preguntaban al sacerdote: “Mas me direis, Padre, ¿como nos dezis que no adoremos ídolos, ni guacas? ¿Pues los christianos adoran las Imágenes que están pintadas; y hechas de palo, ò metal, y las besan, y se hincan de rodillas delante de ellas, y se dan en los

⁸⁶⁹ Pérez Bocanegra, *Ritual formulario*: 129, 132-133. Nos limitamos a reproducir algunas de las preguntas del *Ritual* de Bocanegra, aunque el lugar que ocupa los rituales rurales dentro del confesionario es aún más extenso.

pechos, y hablan con ellas? ¿Estas no son guacas tambien, como las nuestras?”⁸⁷⁰ A lo que el sacerdote respondía:

Hijos míos muy diferente cosa es lo que hacen los christianos, y lo que haceis vosotros. Los christianos no adoran, ni besan las Imágenes [nótese la utilización de la mayúscula], por lo que son, ni adoran aquel palo, ò metal, ò pintura: mas adoran à Jesu Christo en la Imàgen del Crucifixo, y à la Madre de Dios nuestra Señora la Virgen María, en su Imàgen, y à los Santos tambien en sus Imàgenes: y bien saben los christianos que Jesu Christo, y nuestra Señora y los Santos están en el cielo vivos, y gloriosos, y no están en aquellos bultos, ò Imàgenes, sino solamente pintados, y así su corazon lo ponen en el cielo donde està Jesu Christo, y sus Santos, y en Jesu Christo ponen su esperanza, y su voluntad: y se reverencian, las Imàgenes, y las besan, y se descubren delante de ellas, é hincan de rodillas.⁸⁷¹

Si las imágenes debían ser adoradas, porque así Dios lo mandaba, este fragmento sugería a su vez que la imagen era un canal abierto de comunicación con las divinidades, una suerte de puerta entre el Cielo y la tierra. En este sentido, las imágenes cristianas poseían el poder para funcionar como objetos protectores y auspiciatorios, siempre y cuando se pudiera acceder a las verdaderas divinidades del cielo mediante una serie de gestos rituales y de veneración de dichas imágenes.

Los ejemplos de interacción entre prácticas agrarias y ganaderas con la veneración de las imágenes son numerosísimos y los encontramos desde tiempos coloniales tempranos hasta en comunidades agrarias andinas actuales. Sólo por nombrar algunos casos notamos que, a fines del siglo XVI, el *ayllu* de Callaguaya, reducido a la doctrina de Huarochiri dirigida por el padre Diego García, formulaba una petición al santo obispo Toribio Mogrovejo para que les

⁸⁷⁰ *Tercero Catecismo*: 258.

⁸⁷¹ *Ibidem*: 258-259.

conceda la permisión de construir una iglesia cercana a su pueblo. De esta manera evitaban acudir a misa en Huarochiri lo que implicaba desatender sus tierras cultivables. La iglesia se construyó finalmente entre fines del siglo XVI y principios del XVII bajo la tutela y protección de una imagen de San Francisco de Asís, santo patrono del pueblo (San Francisco de Callaguaya).⁸⁷²

Molesto por tener que desplazarse a Callaguaya, Diego García decidió sustraerles la imagen de San Francisco y llevarla a Huarochiri, lo que devastó el ánimo del ayllu. Más allá de que Peter Gose ve en el caso de Callaguaya un intento de control de la iglesia de las prácticas rituales comunitarias en torno a las imágenes (con preocupación de que se vuelvan perniciosas a la verdadera Fe y alimenten antiguos ritos idolátricos),⁸⁷³ el gesto de Diego García ejemplifica el poder que poseían las imágenes de culto sobre el bienestar de una comunidad determinada. Como se aprecia en el petitorio, su “extirpación” del seno de dicha comunidad podía acarrear consecuencias nefastas. Los reclamos posteriores a cargo de los indios principales de Callaguaya contra el padre Diego García darían sus frutos. El padre de Huarochiri fue obligado a devolver la imagen a la comunidad, y Feliciano de Vega y Padilla, por entonces canónigo del Cabildo catedralicio de Lima, ordenó al padre García a acudir a Callaguaya para officiar misa los días de cosecha como así también para la fiesta de San Francisco.⁸⁷⁴

No siempre, como se vislumbra en Callaguaya, se eligieron santos con particular “vocación rural”, como era el caso de San Isidro Labrador o Santiago, otros santos tutelares de comunidad podían también cumplir con estas funciones (más común era para estos menesteres las

⁸⁷² AAL, *Papeles Importantes*, Leg. 3 Exp. 13 “Cristoval Ninaguanca y Juan (?) ante el Padre Pantaleon Correa vicario de la Pcia de Huarochiri para pedir licencia al Dr Galcasar se conceda la autorización para la construcción de una capilla en el Pueblo de Callaguaya donde puedan recibir misas y doctrina sin descuidar sus sementeras”.

⁸⁷³ Gose, Peter, *Invaders As Ancestors On the Intercultural Making and Unmaking of Spanish Colonialism in the Andes*. Toronto: University of Toronto Press, 2008: 139.

⁸⁷⁴ AAL, *Papeles Importantes*, Leg. 3 Exp. 13, 1594/1617.

advocaciones marianas por la proximidad de la Virgen con el culto prehispánico a la Pachamama).

Alonso Ramos Gavilán (c.1570-c.1639) comentaba los beneficios que recibían los indios de parte de la Virgen de Copacabana. Mientras que los devotos anansayas obtenían lluvias constantes y abundancia en sus cultivos, ya que ofrecían misas y sacaban en procesión la efigie de la Virgen tallada por el indio Francisco Tito Yupanqui (1550-1616), por el contrario, sus vecinos, los incrédulos urinsayas, padecían terribles sequías.⁸⁷⁵

Muchas de estas relaciones que vinculaban el bienestar comunitario con las imágenes tutelares pasaron a formar parte de representaciones pictóricas que hicieron visibles los canales divinos que sostenían el sistema productivo. Todo ello culminó en las pinturas campesinas de finales del siglo XVIII, pero sobre todo durante el siglo XIX, en donde los vínculos entre imágenes sacras y bienestar rural se manifestaron con indudable y notable transparencia.

7.1 El mundo rural en la pintura peruana

En los anteriores capítulos hemos intentado ordenar la materia respetando, cuando se pudo, un desarrollo cronológico que permitiera apreciar la evolución y transformación del pensamiento y el arte virreinal. En este caso creemos mucho más revelador para comprender las dinámicas que se tejen entre imagen y espacio rural comenzar con manifestaciones artísticas tardío

⁸⁷⁵ Ramos Gavilán, Alonso, *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, La Paz: Academia Boliviana de la Historia, 1976: 129-132. Van den Berg notaba algo similar cuando aseguraba que “los cronistas agustinos Ramos y Calancha nos dan indicios de que la Iglesia ha tratado de reemplazar algunos ritos agrícolas, concretamente los de la lluvia y de la precosecha, por procesiones con la imagen de la Virgen María.” Berg, Hans van den, *La tierra no da así nomás: los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos*. La Paz: HISBOL, 1990.

coloniales e inicios republicanos que son herederas de largos procesos de adecuación de la religiosidad colonial. Nos referimos particularmente a producciones visuales que se las han catalogado bajo el rótulo de arte popular andino. No pretendemos extender nuestro periodo de estudio hacia los tiempos republicanos, pero consideramos que la producción popular serrana de este periodo nos muestra con claridad los vínculos entre imagen sacra y ruralidad, y nos ayuda a entender los caminos recorridos por la pintura virreinal que, de una manera menos explícita, expresó inquietudes similares.

En el siglo XIX, se desarrolla entre las comunidades campesinas de la sierra, aunque no sea muy numerosa, una pintura popular religiosa que se caracterizó por la representación de lo que Rodrigo Gutiérrez Viñuales denominó “selección de devociones”⁸⁷⁶, una reducción drástica del abultadísimo santoral del periodo colonial a un número restringido de santos patronos que cumplían funciones determinadas como tutelares y protectores de comunidades campesinas.⁸⁷⁷ Dicho de otro modo, la pintura religiosa peruana pasó por el tamizador que depuró las imágenes de enmarañadas pretensiones teológicas e historias hagiográficas, dejando visible su aspecto más utilitario. Nos interesan particularmente aquellas manifestaciones artísticas en donde se vincula directamente las necesidades más primarias de la comunidad, como son las prácticas agrícolas y ganaderas, con las santas imágenes, protectoras y auspiciatorias de los campos, cosechas, ganados, etc.

Antes de observar estas pinturas, vale la pena revisar algunos conceptos que desarrolló treinta años atrás el historiador peruano Francisco Stastny en torno al arte popular, conceptos que, por cierto, provocan algunos problemas. En sus magníficos trabajos sobre arte popular peruano,

⁸⁷⁶ Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Algunas atalayas para pensar el arte latinoamericano”, en: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, Pérez Herrero, Pedro (dir.), *América Latina 1810-2010. 200 años de historias*, Madrid: Acción Cultural Española, 2011, 52-67: 56.

⁸⁷⁷ Macera, Pablo, “Pintores populares andinos”, en Macera Pablo, *Trincheras y fronteras del arte popular peruano: ensayos*, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2009: 120.

siendo este historiador junto a Pablo Macera quienes prestaron mayor y debida atención a estas manifestaciones artísticas, Stastny consideraba que:

No hace falta incidir más en este proceso para comprender que el arte campesino extrae de las antiguas fuentes culturales autóctonas la savia principal que alimenta sus creaciones y que las formas en que se expresa están regidas en gran parte por el principio de la disyunción. Al punto que bajo cada forma cristiana u occidental que se encuentra en él podemos sospechar la presencia de perfiles míticos paganos. [...] Por donde se mire el arte popular campesino peruano está profundamente ligado a los orígenes culturales prehispánicos y éstos son los contenidos dominantes de su expresión en la nueva forma sincrética que actualmente predomina en la ideología del hombre andino.⁸⁷⁸

Y más adelante ampliaba su definición de arte popular como manifestación sincrética entre lo prehispánico y el desarrollo del arte en tiempos virreinales:

Las *cajas de imaginero* ayacuchanas, las cruces en los caminos, los Nacimientos de pasta y cerámica, con todas sus comparsas de personajes pueblerinos, y los derivados costumbristas de esas esculturas pequeñas hechas en el Cuzco o Huancayo, las iglesias de tejado, con aun mayor evidencia, y las pinturas campesinas cuzqueñas. En todos esos objetos la pintura y la escultura virreinales proveyeron los modelos formales (y con frecuencia también la técnica) de los cuales derivó, por filiación directa, el repertorio popular. Es, pues, evidente que el arte virreinal otorgó en la gran mayoría de casos el ropaje formal en que se presentan las obras populares, aunque los contenidos sean profundamente sincréticos.⁸⁷⁹

⁸⁷⁸ Stastny, Francisco, *Las artes populares del Perú*, Madrid: Edic. Edubanco, 1981: 67.

⁸⁷⁹ *Ibidem*: 69.

A su vez, en este mismo trabajo Stastny revé la idea del “ropaje occidental” de la forma, acordándole mayor implicancia a los motivos iconográficos europeos en la consolidación de estructuras de significación del arte popular. Como corrigiendo el tiro de los avasallantes orígenes prehispánicos de las manifestaciones artísticas campesinas de los siglos XIX y XX que deslizó este historiador, Stastny aclara que:

La forma occidental no es sólo una cobertura exterior. Es, en realidad, un componente intrínseco de la ideología sincrética de la población campesina. La forma cristiana integra sustancialmente la mentalidad sincrética en su organización estructural heterogénea. Santiago no es una máscara de Illapa⁸⁸⁰ precolombino. Y su expresión en una obra plástica refleja exactamente esa situación: depende para su plasmación del discurso formal europeo, pero se inserta en un contexto totalmente diferente al arte español, en lo que es el sistema mítico andino, el cual se manifiesta con toda claridad, con su división en niveles cósmicos y su figuración campestre, en los retablos y las pinturas campesinas cuzqueñas.⁸⁸¹

Si Stastny estuviera definiendo los complejos basamentos en cuales se apoya el arte y la cultura virreinal, creemos que la propuesta de este eximio historiador es por demás acertada, al menos en lo que implica reconocer el complejo entramado cultural desde donde se construye la visualidad colonial. Sin embargo, el objetivo de Stastny es de definir conceptualmente el arte popular de los siglos XIX y XX. En primer lugar separa lo colonial (proveedor de la tradición visual y cultural occidental) de lo prehispánico. Ésto, incluso aceptando que en ninguno de los dos casos estas categorías funcionaron de manera independiente o reductora, nos pone en la incómoda posición de entender estos espacios como fenómenos opuestos,

⁸⁸⁰ Divinidad prehispánica asociada al rayo y que en tiempos virreinales sería emparentada a la figura del apóstol Santiago.

⁸⁸¹ *Idem.*

donde lo virreinal es sinónimo del resultado de procesos culturales ligados únicamente a las formas de pensamiento occidentales (“[e]s, pues, evidente que el arte virreinal otorgó en la gran mayoría de casos el ropaje formal en que se presentan las obras populares, aunque los contenidos sean profundamente sincréticos”). Stastny plantea aquí el arte popular como un espacio de conciliaciones y negociaciones culturales entre lo prehispánico y lo virreinal, como si lo virreinal no fuese uno de los tantos componentes que conforman la tradición cultural peruana. Incluso, en muchos ejemplos que aporta el historiador, el componente prehispánico que se reconoce en diferentes objetos, producidos por la cultura popular campesina, recoge una serie de manifestaciones culturales prehispánicas extremadamente diversificadas, desde Tiahuanaco, Chavín, Aymara o Inca. Es interesante ver como todas estas manifestaciones se reducen a un mismo núcleo representado por lo precolombino *tout court*. Poder referirse a lo prehispánico abarcando componentes culturales heterogéneos se debe también al paso de ellos a través de un proceso colonial que adaptó sus valores culturales a una gran categoría que los contuvo. A nuestro entender, las artes populares, siempre y cuando suponiendo que estas pueden ser delimitadas en un tiempo histórico y espacial determinados, proponen nuevas soluciones visuales a ciertos procesos culturales heredados de los tiempos virreinales. Las formas visuales del arte popular son el resultado de dichos procesos culturales, que durante el tiempo colonial debieron negociar con las reglas que imponían su propio espacio. Los cambios de estas reglas socioculturales durante los últimos años coloniales y periodo republicano hicieron que dichas manifestaciones se cristalizaran de formas diferentes, aunque en el fondo mantenga, tal vez de manera más resuelta, las tensiones que se generaron durante el virreinato. En otras palabras, insistimos que la tradición cultural es un proceso dinámico que se encuentra en constante mutación y movimiento, pasando a través de los diferentes tiempos históricos, y sobre todo, reformulando, incluyendo y excluyendo componentes indefinidamente de acuerdo

a los intereses de sus constructores. Es por eso que el arte popular no es el resultado de un sincretismo entre lo prehispánico y lo virreinal, sino más bien de la reactualización de ciertos procesos culturales puestos en marcha desde los inicios de la colonia.

Nos pareció adecuado hacer esta salvedad, ya que creemos que las pinturas campesinas que mencionaremos inmediatamente revelan con notable transparencia dichos procesos culturales y las relaciones que estableció el campesinado andino entre religiosidad y ruralidad la cual se enriquece de diversos componentes durante el periodo virreinal, algunos de ellos incorporados y otros abandonados por el arte popular.

Nada expone mejor el contacto entre ruralidad y espiritualidad en la producción visual que las pinturas sobre sarga ejecutadas por artistas de comunidades campesinas de la sierra. En general estas pinturas mantuvieron siempre el mismo modelo compositivo, caracterizado por la frontalidad, composición en registros horizontales (a su vez estructurado en compartimentos individuales) y un aprovechamiento completo del espacio pictórico, colmado de diferentes motivos iconográficos. Esto llevó en más de una oportunidad a comparar las pinturas de sarga con los retablos ayacuchanos, conocidos popularmente como cajas sanmarcos, objetos de uso campesino que mezclaba diferentes escenas cotidianas con santos patronos comunales, siempre dispuestos en registros horizontales.⁸⁸²

Estas pinturas representaban diversas escenas rurales, agrícolas y ganaderas, con detalles de prácticas cotidianas, (transporte y almacenamiento de provisiones, confección de textiles) y algunos curiosos episodios anecdóticos (escenas de violencia, juegos y fiestas). En el registro superior un grupo de santas imágenes actuaban como protectores tutelares de la comunidad, en especial de sus actividades agrarias y ganaderas. Por lo general, estas dos actividades se

⁸⁸² Stastny, *op. cit.*: 187; Muñoz, Mireya, “Del barroco mestizo al arte popular actual. Los retablos portátiles”, en *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional*, Pamplona, La Paz, Viceministerio de Cultura de Bolivia/Unión Latina: 221-227.

encontraban contenidas en la misma representación, acordándole un santo protector a cada una de ellas. Las representaciones de las mamachas (Virgen María), en particular la Candelaria, recuerda el vínculo con la Pachamama, a ella se le añaden las representaciones de Santiago (protector del ganado, contra los rayos y, en ciertas oportunidades, de los caballos), los evangelistas Lucas (patrón de los auquénidos) y Marcos (protector del ganado vacuno), y San Juan Bautista (protector de los ovinos).⁸⁸³ Para la agricultura, se representaba a San Isidro labrador, sin embargo, a diferencia de los lienzos virreinales que mostraban la escena tradicional en la vida del santo agrícola, en las pinturas sobre sarga aparecía entremezclado entre el espacio terrenal, arando con los bueyes, de ahí que se lo considerara una figura de divinidad intermedia que permitía el pasaje de un mundo a otro (fig. 7.1, 7.2).⁸⁸⁴

A raíz de la semejanza entre estas pinturas y las cajas sanmaros, Stastny supuso, un poco arriesgadamente, que la función de estos objetos, “muy lejos de ser la de imágenes de piedad hechas para decorar un rincón de la vivienda campesina, era, como la de los propios retablos [cajas sanmarcos], una función mágica (la misma pintura es considerada huaca) y su uso probablemente estuvo limitado a algunos individuos privilegiados que sabían cómo emplearla para invocar las fuerzas sobrenaturales.”⁸⁸⁵

Tal vez el valor mágico que acuerda Stastny a estos objetos debe medirse desde otra perspectiva. No era el objeto en sí el que poseía valores mágicos, sino más bien este poder recaía sobre el acto de representar. Es decir, el poder supraterrrenal que contenían estos objetos provenía, más que en el acto de invocar, del acto de evocar. Estas pinturas hacen visible un

⁸⁸³ En cuanto a la protección de los santos a los diferentes tipos de ganado, la historiografía no coincide plenamente. No quedan dudas sin embargo que tanto San Lucas, San Marcos, San Juan Bautista y Santiago fueron protectores del ganado.

⁸⁸⁴ Macera, Pablo, “Pintores populares andinos”, en Macera Pablo, *Trincheras y fronteras del arte popular peruano: ensayos*, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2009.

⁸⁸⁵ *Ibidem*: 187.

espacio abstracto intermediario entre las divinidades y la comunidad, un espacio en donde interfieren diferentes componentes que van desde las creencias, las metáforas, los discursos religiosos hasta el poder mágico real. Las pinturas sobre sarga reproducen un escenario ideal en donde todos los componentes de estas dinámicas socioeconómicas ocupan un lugar particular y pueden ser visualizados. El acto de representarlos asegura el buen funcionamiento de esta maquinaria.

La gran diferencia que se observa entre las tablas sobre sarga y sus antecesores coloniales consagradas al tema de la ruralidad, es que las pinturas populares eliminaron todo rastro de las historias bíblicas o hagiográficas. Sólo interesó el valor utilitario de la devoción y de su representación en contacto con las actividades agrícolas y ganaderas, de manera de sacar provecho de dicho vínculo. A esto nos referíamos cuando sugerimos que las pinturas populares campesinas representaban estas preocupaciones de una manera más resuelta, es decir desligadas de todo contexto evangelizador y de especulaciones teológicas o doctrinales.

En la colección Liébana se encuentra un lienzo de finales del siglo XVIII que pareciera ser el eslabón que une las tablas de sarga con la pintura virreinal de claro contenido rural (fig. 7.3). Este lienzo se ubicaba en un espacio intermedio entre la tradición iconográfica occidental, y el mundo campesino cotidiano, lo que nos permite entender el proceso de adecuación de ciertos mensajes misioneros a las necesidades más elementales de las comunidades andinas. Este lienzo representa el episodio más conocido de la vida de San Isidro Labrador, el momento en que el santo hace brotar con la agujada una fuente de entre las piedras, para maravilla y estupor de su patrón Juan de Vargas. A su lado, se incluyó a los tradicionales ángeles que labran la tierra durante el tiempo que San Isidro se dedicaba a la oración. A esta escena, que contó de innumerables lienzos en el Virreinato, el pintor le adjuntó en la parte superior episodios de pastoreo vinculadas directamente a la realidad rural andina. Incluso, el tema del

lobo y el cordero, tradicional en la iconografía cristiana, se adecuaba a dicho universo. En este caso es un zorro quien logra capturar su presa del rebaño, mientras un pastor (recordando la figura del *ararihua* que protegía los sembradíos de las aves y de los zorros)⁸⁸⁶ con vestimenta andina busca ahuyentarlo. En la parte superior se representó a San Juan Bautista al centro (patrón de las ovejas), acompañado de los evangelistas Lucas (patrón de los auquénidos y del puma) y Marcos (patrón del ganado vacuno), quienes cumplían la función de protección y vigilancia de los sustentos corporales de la comunidad. Esta temática fue considerada por Mujica Pinilla como propiciatoria y comparable de antiguos rituales agrícolas prehispánicos.⁸⁸⁷ En realidad no es más que el producto de su propio tiempo, en el cual las comunidades agrícolas andinas hicieron de los Santos cristianos objetos de devoción con poderes sobrenaturales capaces de actuar e influir sobre los beneficios comunitarios, en este caso económicos. Antes del ejemplo de la colección Liébana, la escena de San Isidro fue representada en los Andes en múltiples oportunidades, sin los elementos andinos que aparecen en el lienzo antes mencionado. Esto no implica que estas representaciones virreinales no tuvieran el mismo valor, en términos prácticos, que el lienzo de la colección Liébana. Vale mencionar como ejemplo un lienzo de pintor desconocido conservado en el Museo Arzobispal del Cuzco, en donde se representa el milagro del agua y los ángeles labrando los campos al fondo, todo sobre un paisaje florido y animado de aves multicolores características de la pintura cuzqueña del siglo XVIII (fig. 7.4), como así también unos curiosos lienzos del siglo XVII atribuidos a un ignoto Julián Velázquez. Estos últimos formaban parte de un programa

⁸⁸⁶ Sobre el tema del ararihua ver: Urton, Gary, “Animal Metaphors and the Life Cycle in an Andean Community”, en Urton, Gary (ed), *Animal, myths and metaphors in South America*”, Salt Lake City: University of Utah Press, 1985, 251-284: 264-270.

⁸⁸⁷ Mujica Pinilla, Ramón, “Sobre imagineros e imaginarios andinos. Algunas cuestiones metodológicas e históricas”, en *Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular*, Lima, Universidad Ricardo Palma- Instituto cultural peruano norteamericano, 2008, 14-31: 21.

iconográfico de un retablo probablemente consagrado al santo labrador y que se encontraba en la iglesia del Triunfo. Uno de los lienzos del retablo fue interpretado como la “Segunda vida de San Isidro”,⁸⁸⁸ en donde se ve a un personaje sembrando un campo (fig. 7.5). Aunque se encontrara en este retablo, debemos mencionar que este lienzo representaba la *Parabola seminantis* (Marcos 4:1-9) o del Cristo sembrador, y seguía como modelo un grabado de Hieronymus Wierix del libro de Jerónimo Nadal, *Adnotationes et meditationes in Evangelia* (1595) (fig. 7.6). En el mismo retablo, ya directamente relacionado a San Isidro, se encuentran dos paisajes rurales con los ángeles arando la tierra para auxiliar al Santo durante sus oraciones. (fig. 7.7). Los temas agrícolas, de evidente connotación cristiana, ocuparon entonces un retablo completo de la iglesia lindera a la Catedral del Cuzco.

Durante el Virreinato, los temas rurales aparecieron como representaciones, que en principio pudieran parecer anecdóticas, al interior de lienzos que tenían como objetivo el tratamiento de otro sujeto pictórico.

En esta línea de temas religiosos con connotaciones agrícolas se encuentran la *Adoración de los pastores* de Gaspar Miguel de Berrío, parte del díptico conservado en el Museo Nacional de La Paz (fig. 7.8) y un lienzo representando la *Sagrada Familia con el Niño dormido y San Juanito* del siglo XVIII conservado en el Museo de Charcas (fig. 7.9). En ambos casos, los espacios rurales fueron representados en una ventana al fondo de la composición, un recurso muy utilizado, como hemos visto, por la pintura virreinal andina y que permitía individualizar y darle pleno valor significativo a lo que debía, en principio, ser un fondo escenográfico o un accesorio pictórico. La proximidad de temas agrícolas con representaciones del niño Jesús nos hace pensar, una vez más, al tema de las bendiciones de los frutos de la tierra. En especial la pintura del Museo de Charcas en donde se observa en un primer plano bodegones esparcidos

⁸⁸⁸ Inventario AAC, No. 28-Tpc.

sobre un falso tabique, recurso conocido en la pintura europea pero rarísimo en la producción pictórica virreinal. Tal vez el lienzo de Charcas pretendió ser un objeto con funciones mágicas del que se buscaba obtener las bendiciones del niño de los frutos de la tierra, todo ello a través de representaciones que ligaran, al menos desde lo imaginativo, al ícono cristiano con los sustentos temporales, como eran los frutos. Vale señalar que, en relación a las prácticas rituales actuales aymaras, los autores Ochoa y Sayrutipa notaron que durante la navidad los andinos tienen la costumbre de colocar sobre el pesebre diversas frutas “a fin de que la bendición del niño caiga a través de los frutos”.⁸⁸⁹

La pintura popular supo, desde las libertades que supone la ausencia de intermediarios, en este caso la Institución eclesiástica y los discursos misioneros, articular mensajes que se originaron durante el periodo virreinal, pero esta vez utilizando un lenguaje diferente, mucho más límpido a la hora de transmitir sus intenciones semánticas. Los artistas campesinos del siglo XIX hicieron explícito lo que durante el virreinato pasó por el terreno de simbolismos y entramados teológicos, a través de los cuales el receptor de la obra debía saber sacar provecho de los aspectos vinculados al mundo cotidiano. Entrelazando la producción visual de estos dos periodos, Mujica Pinilla insite que “[e]n el siglo XIX la pintura rural campesina sigue exactamente el mismo modelo iconográfico virreinal y muestra a los agricultores o pastores de puna arrodillados como donantes sometidos a sus iconos sagrados [...]”⁸⁹⁰

Durante el Virreinato los campesinos acudían a las parroquias en busca de las devociones locales, y su contacto con el ícono se realizaba en el contexto de la iglesia, ya sea con las efigies tutelares o con las pinturas murales y de caballete que adornaban los interiores del

⁸⁸⁹ En: Berg, Hans van den, *La tierra no da así no más*, La Paz: Universidad Católica Boliviana San Pablo, 2005: 210.

⁸⁹⁰ Mujica Pinilla, Ramón, “Sobre imagineros e imaginarios andinos. Algunas cuestiones metodológicas e históricas”, en *Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular*, Lima, Universidad Ricardo Palma- Instituto cultural peruano norteamericano, 2008, 14-31: 23.

templo. Es por esta razón que no podemos desestimar el valor que adquiere la iglesia como espacio de encuentro de tradiciones agrícolas y sus manifestaciones visuales. Si hasta aquí hemos visitado las decoraciones interiores de las iglesias desde conceptos medievales que tienen que ver con la evocación del Paraíso o de un espacio metafísico capaz de evocar visualmente el alma agraciada, las implicaciones simbólicas que adquieren estas decoraciones interiores para una comunidad agrícola determinada es también otro elemento a tener en cuenta, y tal vez el que mayor sobrevivió entre las comunidades andinas actuales.

En estas últimas páginas de este trabajo de tesis estudiamos un ejemplo temprano de programa decorativo dirigido directamente a las comunidades agrícolas locales que frecuentaban la iglesia. Nos referimos a la parroquia de San Pedro de Andahuaylillas, dirigida por el cura Juan Pérez de Bocanegra, quien seguramente concibió el programa iconográfico de la iglesia de acuerdo a la realidad cultural de la feligresía. Su cultura erudita, como gran humanista que era, y sus grandes conocimientos pseudo-etnográficos, en especial, como notó Manheim, en relación a las prácticas agrarias andinas,⁸⁹¹ hacen de este programa decorativo un buen ejemplo de los procesos relacionales entre espiritualidad y ruralidad que se generaron durante la colonia a través del uso de complejos programas iconográficos.

7.2 Estudio de caso: las pinturas murales de San Pedro de Andahuaylillas⁸⁹²

⁸⁹¹ Mannheim sostiene que el *Ritual* de Pérez “revela una familiaridad profunda con la vida rural andina, incluyendo información sobre la interpretación de sueños y otras formas de adivinación, rituales de matrimonio, etc.”. “El arado del tiempo: Poética Quechua y Formación Nacional”, *Revista andina*, 17: 1, 1999: 20.

⁸⁹² Una versión de este estudio fue publicada en: Ferrero, Sebastian, “Les peintures murales à San Pedro d’Andahuaylillas: agriculture et spiritualité dans les Andes”, *RACAR: Revue d’art canadienne / Canadian Art Review*, 38,2, 2013: 40-55.

La iglesia de San Pedro fue construida hacia los primeros años del siglo XVII.⁸⁹³ El pueblo de Andahuaylillas se sitúa a unos cuarenta kilómetros de distancia de la ciudad del Cuzco. En lo que respecta a la decoración de la iglesia con pinturas murales al temple, éstas fueron ejecutadas entre 1618 y 1626, y en su gran mayoría fueron atribuidas al pintor Luis de Riaño (1596-c.1643),⁸⁹⁴ aunque como es normal en el caso de grandes programas decorativos, otras manos de aprendices y artífices indios debieron haber intervenido. El autor ideológico del programa iconográfico fue el cura doctrinero de la iglesia, Juan Pérez de Bocanegra (?-1645).⁸⁹⁵ Pareciera que el pintor y el cura tenían una relación de amistad entre ellos.⁸⁹⁶

Al igual que otras iglesias rurales del Valle de Quispicanchis, San Pedro presenta pinturas con motivos grotescos y decoraciones florales con hojas de acanto, frutas y flores estilizadas (fig. 7.10), animado por pequeñas aves endémicas multicolores de los valles interandinos y aves acuáticas (fig.7.11).⁸⁹⁷ Sobre el zócalo de los muros de la nave encontramos tres motivos iconográficos que se repiten y alternan de forma sistemática: cornucopias, mancebos alados con sus extremidades inferiores de follajería (como ángeles vegetales) que llevan en la cabeza

⁸⁹³ Mesa, José de, Gisbert, Teresa, *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Vol. I, Lima: Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese Ltda., 1982: 237; Kuon Arce, Elizabeth, “Del manierismo al barroco en murales cuzqueños: Luis de Riaño”, en *Manierismo y transición al barroco. Memorias del III encuentro internacional sobre el barroco*, La Paz: Unión Latina, 2005, 105-114: 111.

⁸⁹⁴ A la edad de quince años Luis Riaño entra en el taller del pintor italiano Angelino Medoro (activo en Lima entre 1599 y 1624) donde recibirá su formación. Atraído, probablemente, por las oportunidades de trabajo que ofrece la ciudad del Cuzco, Riaño decidió dejar Lima a la edad de 21 años para instalarse en la antigua capital del Tawantinsuyu. En 1626, Riaño firmó una pintura para el baptisterio de la iglesia de San Pedro de Andahuaylillas, un *Bautismo de Cristo*, considerada la culminación del trabajo de Riaño para esta iglesia. Para noticias de su vida ver: Mesa, José de, Gisbert, Teresa, “El pintor y escultor Luis de Riaño”, *Arte y Arqueología*, 3-4, 1975: 145-158.

⁸⁹⁵ Bruce Mannheim nos recuerda que “Pérez Bocanegra enseñó gramática de Latín en la Universidad de San Marcos (Lima), era corista en la Catedral de Cuzco, corrector de libros de coro y cura parroquial de Belén en la ciudad de Cuzco antes de asumir los puestos de examinador general del quechua y aimara para la diócesis del Cuzco, y párroco de Andahuaylillas. “El arado del tiempo”: 20.

⁸⁹⁶ Mesa, José de, Gisbert, Teresa, *op. cit.*: 238.

⁸⁹⁷ Por ejemplo, se observa en diferentes lugares de la nave representaciones de tangaras (*Thraupis bonariensis*), de *turdus chiguancos* y garzas.

una cesta con tres duraznos (símbolo trinitario) y, finalmente, representaciones de vírgenes santas dentro de medallones.⁸⁹⁸

Aunque la decoración de Andahuaylillas sigue modelos estéticos del Renacimiento, marcados especialmente por la proliferación del grotesco, la inserción de este tipo de decoración, que evoca la idea de una zona próspera y de abundante naturaleza, causa necesariamente otras reacciones cuando es confrontada con un espectador proveniente de sectores rurales. Las motivaciones de los feligreses de los Andes hacia los motivos grotescos eran ciertamente muy diferentes a aquellas de los europeos.

Mientras gran número de humanistas europeos se pronunciaron contra este tipo de decoración y su utilización disminuye de manera gradual, en los Andes los motivos grotescos se propagan y perduran, y las críticas hacia su utilización serán muy esporádicas y tardías. Es el caso del obispo de La Paz (antiguamente Chuquiabo) Gregorio Campos quien reaccionaba en 1772 contra la decoración de las iglesias, afirmando que la representación sobre los muros de pájaros, animales, cintas, espejos, cornucopias y ángeles vestidos como mujeres transformaba estos templo en salones de baile.⁸⁹⁹ Como ya hemos señalado anteriormente, los motivos grotescos simplificaran paulatinamente sus formas, reduciendo los motivos más fantasiosos y monstruosos de este estilo a formas más cercanas al mundo vegetal y natural.⁹⁰⁰ En las iglesias andinas, el mundo semi-vegetal, semi-animal y de seres “sin nombres”, siguiendo las

⁸⁹⁸ Según sugieren los esposos Mesa y Gisbert, debemos la introducción de este tipo de frisos decorativos al pintor jesuita y colaborador de Bernardo Bitti, José Mosquera. Mesa, José de, Gisbert, Teresa, *op. cit.*: 234.

⁸⁹⁹ Cita en: Bailey, Gauvin, *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*: Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2010: 304; Mesa, José de, Gisbert, Teresa, *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972: 209.

⁹⁰⁰ Juan Carlos Estenssoro, *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los Indios del Perú al catolicismo*, Lima: IFEA, 2003: 327.

categorías propuestas por André Chastel⁹⁰¹ se reelaboran para dar lugar a la representación de elementos naturales más familiares para los andinos, como: frutas, aves endémicas, y en algunos casos vizcachas y monos. En Andahuaylillas, los motivos que conservan mayor conexión con el universo fantástico del grotesco son los personajes andrógenos con alas y cuerpo vegetal y la representación de las sirenas. Los motivos de los mancebos estaban inspirados por estampas de Agostino Veneziano (act. 1509-1536) ejecutadas entre 1530 et 1535.

Lo cierto es que esta decoración de naturaleza desbordante y deleitosa no dejaba de evocar para la comunidad rural que asistía a la iglesia la idea de fertilidad y bonanza de bienes abundantes. Ya hemos discutido sobre las representaciones visuales en tiempos incaicos, queremos adjuntar que, de haber existido decoraciones murales, algunos testimonios coloniales nos indican que estas decoraciones dialogaban directamente con la vida cotidiana de la comunidad que las producía, ya sea como motivos auspiciatorios o como imagen del objeto deseado. También guardaban relación con la divinidad proveedora de estos bienes. En la *Relacion de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*, (v.1594) el Jesuita Anónimo (identificado en diferentes oportunidades como Blas Valera o Luis López)⁹⁰² elaboraba una descripción del Templo prehispánico consagrado a la divinidad Pirua,⁹⁰³ que releva la cuestión de la relación de los astros y los ciclos agrícolas.

⁹⁰¹ Ver: Chastel, André, *La grotesque. Essai sur « l'ornement sans nom »*, Paris: Le promeneur, 1988.

⁹⁰² Ver: Albertin, Chiara, "Historia de una difícil atribución", *De las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*, Madrid: Iberoamericana, 2008.

⁹⁰³ El Jesuita Anónimo atribuye el nombre Pirua al fundador de la dinastía incaica Pacaric Manco. Según este autor, luego de su muerte Pacaric Manco se transformó en Júpiter. Debe notarse, por otra parte que, según Garcilaso, Pirua se traducía como granero, mazorca de maiz o cesta de frutas. Garcilaso de la Vega, *Primera parte de los Comentarios Reales*, Lisboa: Pedro Crasbeeck: 129v.

A Júpiter llamaron Pirua, diciendo, lo primero, que á este planeta avía mandado el gran Illa Tecce⁹⁰⁴ fuese guarda y señor del imperio y provincias del Pirú y de su república y de sus tierras; y por esto sacrificavan á este planeta todas las primicias de sus cosechas y todo aquello que parecía más notable y más señalado por naturaleza, como en la maçorca ó grano de maíz, ó en otras miesses y frutos de árboles. A este dios encomendavan sus troxes, sus tesoros, sus almacenes y por esso las macorcas más señaladas o que eran primicias [...] El templo del planeta llamado Pirua estava todo adornado de flores, de miesses [...] porque el ídolo hecho en su memoria, tenía siempre en la mano ramilletes nuevos o manojos de mieses.⁹⁰⁵

El Jesuita Anónimo sugiere que para los andinos, la ornamentación de un espacio sagrado (en este caso con flores y primicias) no sería entendida únicamente como un accesorio decorativo, sino que, por el contrario, colaboraba a sostener el círculo de redistribución divina a través de un simbolismo concreto basado en la ofrenda. Aunque en este caso, el autor probablemente no habla de pinturas murales u otros artefactos contrahechos, sino de elementos reales, nos sirve para comprender las implicaciones de un programa decorativo al interior de un espacio de culto, como fue el caso de Andahuaylillas, comparable a la dinámica de reciprocidad que se describe para el Templo de Pirua. En otras palabras, la decoración de un espacio de culto servía para mantener la relación y equilibrio entre las divinidades y las necesidades propias de un determinado grupo humano.

Con esto no estamos sugiriendo que el modelo decorativo que se instala en las iglesias rurales andinas es el resultado de una continuación de modelos visuales prehispánicos. Sin embargo,

⁹⁰⁴ De acuerdo con el Jesuita Anónimo, *Illa Tecce* fue para los Incas el creador de todas las cosas, pudiendo manifestar su poder a través de los cuerpos celestes.

⁹⁰⁵ Jesuita Anónimo, *De las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*, Chiara Albertin (ed.), Madrid: Iberoamericana, 2008: 2 y 11.

creemos que ciertas formas decorativas virreinales podrían resultar propiciatorias de prácticas y tradiciones culturales.

Lo que resulta importante es que al establecer la cuestión de la agricultura como tema central en las decoraciones murales de la iglesia que nos ocupa, notamos que los diferentes elementos del programa iconográfico se activan en consecuencia. Asimismo, ellos dialogan con otras prácticas, ya sean litúrgicas o paralitúrgicas que se desarrollaban al interior o exterior del templo.

Para entender esto es menester comenzar con el tema representado en el coro de la iglesia. No parece casual que se haya elegido el tema de la *Anunciación* (fig. 7.12) para dominar desde arriba el espacio de la iglesia. Se representó el momento tradicional de este episodio, en donde el arcángel Gabriel anuncia a la Virgen la buena nueva. Entre las dos figuras, nos encontramos con el óculo del piñón a través del cual pasan los rayos de sol iluminan la mayor parte de la nave. Este elemento arquitectónico se integra en la composición general de la escena, por lo que la luz del sol manifiesta la manifestación divina del Supremo que fertiliza a la Virgen María. Desde un punto de vista iconográfico, cabe señalar que este modelo de *Anunciación* es más común en la pintura del *Quattrocento*. Una pequeña tabla de Gentile da Fabriano (c. 1370-1427), ejecutado alrededor de 1423 a 1425 y que se conserva en la Pinacoteca del Vaticano, es un buen ejemplo de ello. En la pintura de Fabriano, Dios fecunda a María a través de los rayos de luz que pasan a través de un óculo lobulado.

La intervención del sol en esta escena, como una manifestación de Dios que fecunda, pero a su vez asociado al Sol de los Incas, llevó a varios autores a ver en la *Anunciación* de Andahuaylillas una forma de analogía entre la Virgen María y la Pachamama. Teresa Gisbert sugiere, por ejemplo, que Pérez Bocanegra se inspiró probablemente en el texto del agustino Alonso Ramos Gavilán, *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* de 1621,

donde se hace explícita dicha asociación, para establecer los pares dialécticos Dios/Sol y Virgen/Tierra.⁹⁰⁶ No era, por supuesto, nada nuevo la asociación entre Dios y el astro solar, y la Virgen como madre del hijo, esposa de Dios y en consecuencia de Cristo, “Sol de Justicia”. Esto explica uno de los versos que componen el texto de Antonio León Pinelo, *Relacion de las fiestas que a la Inmaculada Concepcion de la Virgen N. Señora que se hizieron en la Real Ciudad de Lima* [...], cual reza: “Cantar la Concepción maravillosa / de la luz, que del Sol fue limpia esposa, / y en su mente tan clara reverbera / que, a no haber Sol, por Sol su luz tuviera.”⁹⁰⁷ Ciertamente, alegorías cristianas de este tipo tomaban nuevos estímulos dentro del contexto andino.

En Andahuaylillas, la Virgen María se convierte en un símbolo por excelencia de la fertilidad, como la madre del hijo de Dios y la imagen alegórica de la tierra. A través de la luz solar, en tanto que elemento simbólico y real, el Creador tiene una doble función de fertilización, el de la mujer santa y la tierra. La relación entre la Virgen y la tierra no fue ciertamente una invención misionera en los Andes, esta alegoría era suficientemente conocida en Europa. Por ejemplo, contemporáneo al párroco de Andahuaylillas y autor intelectual del programa decorativo, Pérez Bocanegra, es el *Abecedario virginal de excelencias del Santissimo nombre de María* (1604) de Fray Antonio Navarro.⁹⁰⁸ Aquí, entre los 228 nombres de la Virgen

⁹⁰⁶ Teresa Gisbert reinterpreta uno de los pasajes de Ramos de la siguiente manera: “Así como el Sol derrama sus rayos en la Tierra haciéndola Madre, para que beneficie el hombre; así Dios deposita sus rayos en María, haciéndola también madre, para beneficiar al hombre.” “Producción cultural en el Nuevo Mundo andino”, en Lumbreras, Luis Guillermo, Burga, Manuel, *Historia de América andina, Vol. 3. El sistema colonial tardío*, Quito: Universidad Simón Bolívar, 2001: 268. Originalmente en: Ramos Gavilán, Alonso, *Historia De Nuestra Señora De Copacabana*. La Paz: Academia Boliviana de la Historia, 1976: 184.

⁹⁰⁷ León Rodríguez, Antonio de, *Relacion de las fiestas que a la Inmaculada Concepcion de la Virgen N. Señora que se hizieron en la Real Ciudad de Lima* [...], Lima: Imp. Francisco del Canto, 1618: 58-70.

⁹⁰⁸ El *Abecedario* de Antonio Navarro circuló en el Perú unos años después de su primera edición de 1604. Según los documentos publicados por Irving Leonard, el *Abecedario* aparece entre los libros traídos al Pérou en un listado de 1606. AGN, Lima, “Protocolos de Francisco Dávalos”, 1606, fols.

mencionados por el fraile trinitario, encontramos el de María Tierra de Dios. Según Navarro “es pues la Virgen llamada Tierra, porque assi como la tierra es un elemento que favorece y socorre grandemente a las necesidades y menesteres de los hombres [...] la Virgen al modo de tierra fructifera, y fertil, nos dio un fruto tan uberrimo como fue Iesu Christo nuestro Señor.”⁹⁰⁹

No hay dudas que Pérez de Bocanegra pretendió absorber el culto a la Pachamama a través de la imagen de María, el contenido del himno litúrgico *Hanaq Pachap Kusicuynin*, compuesto en quechua por Bocanegra hacia 1622 y publicado en 1631 al final de su *Ritual formulario*, así lo confirma.⁹¹⁰ El *Hanaq Pachap* es a la vez un himno a la Virgen y un canto a las Pléyades, las cuales cumplían un rol fundamental para señalar el inicio del ciclo agrícola.⁹¹¹ Las referencias a la agricultura contenidas en este himno son diversas. En todos los casos, la Virgen es el centro de estas referencias, recibiendo, entre otros, los siguientes calificativos: “dominio de la fertilidad”; “Cosecha bella del pueblo”; “Gran cosecha de comida / en mi hambre sostenme”, entre otros.

Según las indicaciones de Pérez Bocanegra, el himno debía cantarse “en las procesiones, al entrar en la Iglesia, y en los días de nuestra Señora y sus festividades.”⁹¹² Para Alan Durston, la primera indicación sugiere que debió cantarse al exterior de la iglesia, probablemente en la

315v–342, en Leonard, Irving, *Books of the Brave: Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*, Berkeley: University of California Press, 1992: 387 y 395.

⁹⁰⁹ Navarro, Antonio, *Abecedario virginal de excelencias del Santissimo nombre de María, y propiedades naturales de piedras preciosas, aves, animales, fuentes, árboles, y otros secretos de la naturaleza*. Madrid: Pedro Madrigal, 1604: 185r.

⁹¹⁰ Este himno litúrgico aparece en las páginas 708 à 712 del *Ritual formulario* de 1631. Para nuestro trabajo utilizamos la traducción de Bruce Mannheim, “El arado del tiempo: Poética Quechua y Formación Nacional”: 21-25.

⁹¹¹ Mannheim: *op. cit.*: 27-29; Durston, Alan, *Pastoral Quechua: The History of Christian Translation in Colonial Peru, 1550-1650*, Notre Dame, Ind: University of Notre Dame Press, 2007: 264-265.

⁹¹² Pérez Bocanegra, *Ritual*: 707.

plaza, en las ceremonias paralitúrgicas.⁹¹³ No obstante, la segunda indicación (“al entrar en la iglesia”) revela también su práctica al interior del templo. No queda claro, si esta segunda indicación de Pérez se relaciona con la primera, es decir como indicación temporo-espacial que anunciaba la culminación del ritual paralitúrgico con el himno. Lo es claro es que este himno se cantaba también al interior de la iglesia.

El *Hanaq Pachap* interactuó con otros elementos discursivos e imaginativos de la iglesia, como la liturgia y el programa decorativo. El contenido de este himno asociado con representaciones que recuerdan la cosmovisión y algunos aspectos del ritual agrario,⁹¹⁴ potencia los niveles de significación de las pinturas murales, mientras que las inscripciones (se analizan más adelante) llena los silencios y ambigüedades que puede generar el himno.

Si la *Anunciación* muestra la fecundación espiritual de la Virgen, por el contrario, la nave de la iglesia, rebosantes de decoraciones vegetales y *cornucupiae* (símbolos de una tierra próspera y abundante), reafirma el carácter más temporal de esta fecundación divina, la fecundación de la tierra. Los rayos del sol, la manifestación visible del poder del Supremo, se convierten en fuente de fertilización de este espacio natural de la nave.

A su vez, los mancebos alados llevan en la cabeza una cesta de duraznos, lo que reanima la idea de la reciprocidad andina a través de un gesto que alude a la ofrenda. No debemos olvidar que la dinámica de la ofrenda de los primeros frutos y otros productos se llevaron a cabo dentro de las iglesias, específicamente en el área del presbiterio,⁹¹⁵ como se advierte en diferentes Constituciones Sinodales.

⁹¹³ Durston, *Pastoral*: 290.

⁹¹⁴ Mannheim: “El arado”: 27.

⁹¹⁵ Peña Montenegro, Alonso, *Itinerario para parrochos de indios, en que se tratan las materias mas particulares, tocantes a ellos, para su buena administracion*, Madrid: Ioseph Fernandez de Buendia, 1668: 90-96.

En este contexto de simbolismo religioso ligado a la actividad agrícola, las representaciones de las vírgenes nos recuerdan la fuerte implicación femenina en los rituales y prácticas agrícolas andinas, así como el papel de las mujeres en los cultos consagrados a las divinidades femeninas, en especial hacia la Pachamama. En este sentido, el jesuita Pablo de Arriaga (1564-1622) notaba que “A Mamapacha, que es la tierra, también reverencian, especialmente las mujeres, al tiempo que han de sembrar, y hablan con ella diciendo que les dé buena cosecha, y derraman para esto chicha y maíz molido [...]”⁹¹⁶ Según esta aseveración, entendemos que las mujeres andinas ocupaban una posición de mediación entre la comunidad y la divinidad tutelar, al igual que las vírgenes entre la humanidad y lo divino. Del mismo modo que las indígenas se encargaban particularmente de los rituales de veneración a la Pachamama, en Andahuaylillas son las vírgenes que rinden honores a la Santa Madre. Algo de ello se desprende en la Oración Panegírica pronunciada por el padre dominico Fernando de Herrera, calificador del Santo Oficio y doctor de la Universidad de San Marcos, a la ocasión de la fiesta de la Expectación de 1661. Curiosamente, las reflexiones del padre Herrera parecen encajar perfectamente con el sujeto y el simbolismo abordado en las pinturas murales de Andahuaylillas. El dominico afirmaba que:

al llamar Maria al Eterno Verbo a encarnar en sus entrañas, significandole el vientre suyo en metáfora de Prado, a cuyos frutos le conbidava [...] el Prado es a que sin duda Maria, citava a Dios para esperarle nacido; pues no solo su Virginitad fecunda, haze Madre de Dios a Maria pura sino que [...] a todas sus castas Virgenes por cuydadas de la pureza, las haze Madres de Dios [...] *Mulieres virgini atem colite, ut Christi matres filis.* [...] và levantando àzia el Cielo sobre la tierra tan fecundo Paraíso de castas Virgines, para que como mas

⁹¹⁶ Arriaga, Pablo Joseph de, *La extirpación de la idolatría en el Pirú* [1621], Estudio preliminar de Enrique Urbano, Cusco: CBC, 1999: 28.

interesadas en tan repetido Parto de Iesu Christo, acompañen a Maria su Madre,
Señora y Reyna [...] ⁹¹⁷

7.2.1 La Virgen Maria: “Indias del alma”

En el sotacoro de la iglesia, Luis de Riaño representó a ambos lados de la puerta la escena de los *Dos caminos*, uno que conducía hacia la ciudad fortificada de Jerusalén Celeste, el otro que se hundía irremediamente en los fuegos del infierno (fig. 7.13, 7.15, 7.16). Se ha repetido desde la historiografía que esta pintura seguía como modelo un grabado de Hieronymus Wierix (1553–1619) anterior a 1618.⁹¹⁸ Se observa fácilmente que la pintura de Riaño se encuentra invertida en relación con la estampa. No creemos que el pintor virreinal haya cambiado la dirección de su composición de forma voluntaria (un gesto que implica cierta destreza técnica), seguramente se basó en alguna copia de la estampa original que, como es normal, ya se encontraba invertida. Riaño pudo tener a su disposición una copia publicada en Bruselas por el editor francés Nicolas de Mathonière (1573-1640).⁹¹⁹ Existe a su vez otra copia que del grabado de Wierix impresa en el mismo sentido que la pintura de

⁹¹⁷ Herrera, Hernando de, *Sermones varios que dixo en el Peru* [...], Barcelona: Antonio Lacavalleria, 1675: 163.

⁹¹⁸ Mesa, José de, Gisbert, Teresa, *Historia de la Pintura Cuzqueña*: 238. Sobre el grabado de Wierix ver: Alvin, Louis Joseph, *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères, Jean, Jérôme & Antoine Wierix*, Bruxelles: T.J.I. Arnold, 1866, cat. 1200; Mauquoy-Hendrickx, Marie, *Les estampes des Wierix : conservées au cabinet des estampes de la bibliothèque royale Albert I^{er} : catalogue raisonné enrichi de notes prises dans diverses autres collections*, Bruxelles, Bibl. Royale Albert I^{er}, 1978, 1979, 1982, 1983, cat. 1480; *Hollstein's dutch & flemish etchings, engravings and Woodcuts. 1450-1700, Vol. LXVI, The Wierix Family, Part VIII*, Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2004, cat. 1789.

⁹¹⁹ Alvin, cat. 1201; Mauquoy-Hendrickx, cat. 1480 b; Bibliothèque Royale de Belgique, S. I 38116. Agradecemos a Séverine Lepape por la referencia de la BRB. Era normal que los editores de la rue de Montorgueil, entre ellos Mathonière, copiaran de manera repetitiva los grabados flamencos. Ver: Lepape, Séverine, “Les éditeurs de la rue Montorgueil et les gravures flamandes: la production des Mathonière”, *In Monte Artium. Journal of the Royal Library of Belgium*, 3, 2010: 17-33.

Andahuaylillas, esta fue publicada en París por otro editor francés, Thomas de Leu (1571-1619), aunque en este caso sin los textos (fig. 7.14).⁹²⁰

El tema del fin de los tiempos, de gran popularidad en la decoración de diferentes iglesias andinas en los siglos XVII y XVIII, fue una suerte de estrategia evangélica que se aprovechaba del poder persuasivo de estas imágenes. Este tema apareció en varias ocasiones en los sermones,⁹²¹ y, como señala Ramón Mujica Pinilla, por momentos se acompañaban de una auténtica puesta en escena de marcado patetismo, donde había colgadura de cráneos y sacerdotes que ardían en varias partes de su cuerpo.⁹²² Como se ha notado en diferentes oportunidades,⁹²³ Guaman Poma de Ayala entendió el gran poder persuasivo de estas imágenes para la conversión de los indios, y reclamó en su crónica que en todas las iglesias andinas debería representarse escenas de las postrimerías en particular en referencia al infierno.

A pesar de ello, la escena presentada a Andahuaylillas difiere significativamente de las pinturas que aparecieron en otras iglesias andinas. En general, se representaba los "novísimos": el juicio final, el purgatorio, el infierno y la gloria, es decir, las cuatro "cosas" que un cristiano debe recordar siempre, según se reclamaba desde la *Doctrina Christiana y catecismo para instrucción de los indios*.⁹²⁴ En San Pedro de Andahuaylillas, se eligió para representar el tema de las Postrimerías una escena moralizante que creaba lazos con el tema

⁹²⁰ Recientemente añadido en PESSCA 2978A.

⁹²¹ Mujica Pinilla, Ramón, "El arte y los sermones", en Mujica Pinilla *et al.*, *El barroco peruano*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002: 218.

⁹²² *Ibidem*: 243-244.

⁹²³ Por ejemplo: Mesa, José de, Gisbert, Teresa, *Historia*: 91; Stastny, Francisco, *Síntomas medievales en el "Barroco americano"*, Documento de trabajo 63, Serie Historia del Arte 1, Lima: IEP, 1994: 14; Gisbert, Teresa, Mesa de Andrés, "Los grabados, el 'Juicio Final' y la idolatría indígena en el mundo andino" en AAVV, *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz: Fundación Visión Cultural, 2010, 18-42: 20.

⁹²⁴ *Doctrina Christiana para instrucción de los Indios*, Lima: Imprenta Antonio Ricardo, 1584: 15r.

del arte del buen vivir y del buen morir. Los *Dos caminos* mostraban el sistema de premios y castigos que resulta de las actividades humanas en la tierra, reservando el reino de los cielos a los justos y el infierno a los pecadores. Esta odisea se presenta a través de una épica batalla entre el bien y el mal, donde demonios arqueros (Sal. 10, la letra P de la cartela) están luchando contra los ángeles que llevan escudos (Sal. 36, letra G), y los tres votos (*tria vota* - castidad, pobreza y obediencia - letra C) compiten contra un demonio la propiedad de un alma que camina por el sendero hacia la gloria. Una batalla que rememora la guerra que la Iglesia colonial había emprendido contra el demonio en América.

En la parte inferior de las dos mitades de la escena, se ubican dos cartelas con textos explicativos. Ellos están especificados con las letras A a P y vinculan cada texto con las diferentes partes de la representación visual. Estas frases, presentes en la estampa de Wierix,⁹²⁵ reproducen rigurosamente diferentes pasajes de los textos sagrados (por ejemplo: Salmo 32, Salmo 106, Eclesiásticos 4-12, Romanos 7-23, Mateo 7-13, Deuteronomio 32-28, Salmo 36, Ezequiel 5-18, Job 21-13, Salmo 10). A pesar de no ser textos originales, seleccionados por Pérez, las inscripciones eran un elemento muy dinámico que podían tomar otros sentidos o usos de acuerdo con la intervención de un orador ocasional y las necesidades de cada doctrina. Sin duda, la presencia de la escritura (además de inscripciones latinas) en una iglesia como la de Andahuaylillas, una doctrina que constantemente recibía un público iletrado, no tenía funciones lingüísticas a menos que alguien intervenga como interlocutor. La interacción entre pinturas, textos y palabra oral fue grandemente apreciada como sistema pedagógico para la enseñanza del dogma. Esto explica que en uno de sus sermones publicados en 1675, el dominico Fernando Herrera entendiera que “[...] las galanas pinturas, y

⁹²⁵ Los textos también fueron reproducidos en el grabado de Nicolas de Mathonière. Alvin, cat. 1201; Mauquoy-Hendrickx, cat. 1480 b.

descripciones, quando son con templança, cordura y necesidad, [es] que debe usarlas el Orador judicioso”.⁹²⁶

Algunos autores se interesaron particularmente en los textos de las letras A y B. Estos dos pasajes reproducen los Salmos 32 y 106. Se insistió en consecuencia en la naturaleza idolátrica del Salmo 106, y por lo tanto, la relevancia de la pintura en un contexto de lucha contra posibles conductas idolátricas de los andinos.⁹²⁷ Sin embargo, es necesario remarcar que los salmos evocados en el grabado (32 y 106) no son los mismos que citó la historiografía. Esta confusión se genera a causa de las diferentes numeraciones del Salterio. La historiografía utilizó la numeración de los textos masoréticos (que sería utilizada en la Biblia moderna). Empero, debió apoyarse en la numeración de la *Biblia Sacra Vulgata*, como corresponde en el siglo XVII.⁹²⁸ En consecuencia, el tema de la idolatría mencionado por el discurso crítico (como hemos dicho apoyados en una lectura errónea de los textos) queda completamente descartado. En realidad el salmo 32 pronuncia una loa a Dios (*de caelo respexit Dominus vidit omnes filios Adam*, “Desde los cielos miró el Señor; vio a todos los hijos de Adán”, *Vulgata*, 32-13). Este salmo es conocido bajo el título de “Alabanza al poder y a la providencia de Dios”, Este texto describe la imagen que se encuentra bajo el arco de la puerta de entrada en donde se distingue justamente una representación de Dios, observando “desde los cielos”.

En cuanto al salmo 106, también es un texto providencialista. La cartela reproduce el último versículo que reza *quis sapiens et custodiet haec et intellegent misericordias Domini* (“¿Quién

⁹²⁶ Herrera, Hernando de, *Sermones varios*: Pr., ss 7v.

⁹²⁷ Mesa, José de, Gisbert, Teresa, *Historia*: 238. Esta idea se repite en: Flores Ochoa, Jorge *et al.*, *Pintura mural en el sur andino*, 1993: 139; Arce, Elizabeth Kuon, *Del manierismo al barroco*, 2004: 108; Gisbert, Teresa, Mesa, Andrés de, “Los grabados, ‘el Juicio Final’ y la idolatría indígena en el mundo andino”, 2010: 20; Donahue-Wallace, Kelly, *Art and Architecture of Viceregal Latin America, 1521-1821*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2008: 41.

⁹²⁸ Al utilizar la numeración moderna del Salterio, la historiografía reprodujo involuntariamente pasajes de los salmos 31 y 105 de la Vulgata, en lugar del 32 y 106 utilizados en la estampa de Wierix.

es sabio y guardará estas cosas, y entenderá las misericordias del Señor?”» Biblia Sacra Vulgata, 106-43), y dirige la atención hacia el luneto de la entrada donde aparece otra representación de Dios (de semblanza similar al anterior) delante de la tierra prometida.⁹²⁹ Sin embargo, el espíritu providencialista, con particular relación al tema rural, de esta parte de la composición se manifiesta en otros pasajes de este salmo, especialmente en los versículos 33 a 38. Este pasaje recuerda los castigos de Dios hacia los impíos, transformando su tierra en desiertos estériles y gratifica los justos con la abundancia: “Él puso los ríos en desierto, y los manaderos de las aguas en sed / la tierra fructífera en salados; por la maldad de los que la habitan. / Vuelve el desierto en estanques de aguas, y la tierra desierta en manaderos de agua. / Y aposenta allí hambrientos, y aderezan allí ciudad para habitación; / y siembran campos, / y plantan viñas; y rinden fruto de aumento. / Y los bendice, y se multiplican en gran manera; y no disminuye sus bestias.” No deja de ser sugestivo que la representación de la tierra prometida se alinea magníficamente con una vista general del valle y la silueta de las montañas que se ofrecen a los ojos cuando la puerta de la iglesia se encuentra abierta. Esta era la imagen que percibían los feligreses cuando partían del templo (fig. 7.13b).

Ya hemos mencionado el hecho de que las pinturas del sotacoro siguen fielmente la composición de Wierix, tanto en la iconografía como en las inscripciones. Sin embargo, un mirada más aguda de la escena del banquete (a la derecha de la puerta de entrada) (fig. 7.16) revela la presencia de un motivo ausente del grabado original. Se trata de un frutero que Luis Riaño introduce a la izquierda de los comensales, directamente sobre el suelo. (Fig. 7.17).

⁹²⁹ El contenido del salmo 106 nos permite identificar este personaje como una representación del Dios del Antiguo Testamento. No debe por lo tanto confundirse como una representación de Cristo. También podríamos hablar de una alusión poco ortodoxa de la Trinidad, compuesta por el oculus del coro y las dos representaciones del sotacoro.

Dado el contexto de la decoración de la iglesia, con profusión de motivos vegetales y cornucopias, la inclusión de esta cesta de frutas no debe sorprendernos. Sin embargo, la naturaleza muerta pintada en el sotocoro es claramente diferente a las representaciones de frutas del resto de la iglesia. Mientras que los muros de la nave están decorados de frutas que son en gran mayoría de origen europeo (por ejemplo, uvas, granadas y melocotones), la cesta en cuestión incluye solamente frutas autóctonas. Así, descubrimos representaciones de lúcumas, papayas, aguacates, una chirimoya, guayaba, pacay, cacao, tubérculos (no bien identificados) y los pequeños granos que podrían ser la quinua, kiwicha (amaranto) o alguna leguminosa como altramuces (*chochos*). Este patrón parece ser el más representativo de una andinidad latente, conectado directamente a la agricultura.

La diferenciación de la procedencia geográfica de las especies naturales podría funcionar fácilmente como un constructor de identidades étnicas. Esta categorización de la naturaleza a partir de su origen geográfico puede convertirse en un generador de tensiones socio-culturales entre los diferentes grupos étnicos. “En las sociedades prehispánicas”, dice Manuel Burga, “las plantas y los animales no eran solamente utilitarios objetos materiales, sino más bien formaban parte de la sociedad humana como prolongaciones totémicas de los hombres y como símbolos que identificaban a los grupos étnicos. Sólo podemos imaginar esas realidades sociales, políticas y ecológicas donde hombres, plantas y animales se incorporaban en armonía o en conflicto dentro de un sistema global.”⁹³⁰ Durante el período colonial, esta dinámica podía funcionar, pero esta vez reducida a la confrontación de dos grandes grupos, los andinos y los europeos, haciendo de la diversidad de la naturaleza andina una categoría más o menos homogénea.

⁹³⁰ Burga, Manuel, “Rasgos fundamentales de la historia agraria peruana (s. XVI al XVIII)”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 1, 1991, 49-67: 49-50.

En su *Historia del Nuevo Mundo*, Bernabé Cobo (1580-1657), dudando del origen de las diferentes plantas que crecían en suelo andino, relata que decidió interrogar a un indio viejo. A las preguntas del jesuita el hombre le contestó: “[...] padre, no hay en eso duda, estas plantas son nuestras y estas trujistes vosotros los españoles que nosotros no las teníamos ni conocíamos antes”.⁹³¹ Esta respuesta revela que el origen natural de las plantas podía funcionar para diferenciar grupos étnicos, es decir, el Nosotros y el Otro encontraba sus proyecciones a través de la identificación del origen de los diversos especímenes de la naturaleza. Si los frutos de la cesta pueden ser cómodamente identificados como productos andinos, es necesario señalar también que dicha cesta fue representada fuera de la mesa del banquete, y por lo tanto quedaría libre de toda carga negativa. A decir verdad, notamos que sobre la mesa solo se representaron productos de origen europeo. A los tres productos esenciales en la dieta del viejo continente (trigo, uvas y aceite de oliva) se adjunta la representación de una manzana, fruta por antonomasia del pecado original, y, también ausente en el grabado, una fuente con un pescado, que en este caso es un símbolo de los pecadores.⁹³²

Asimismo, uno de los comensales da deliberadamente la espalda a la cesta con frutos andinos, lo que podría ser entendido como un gesto de desprecio. Justamente el versículo 18 del salmo

⁹³¹ Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, Parte primera, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Ediciones Atlas, 1956: 154.

⁹³² Tal como señaló José de Barcia y Zambrana en su *Despertador Christiano de sermones doctrinales*, la asociación de los peces con los pecadores provenía de San Gerónimo y de Orígenes, así como, el Abad Ruperte y San Ambrosio consideraban las aves, por oposición, como imagen de los justos. *Despertador Christiano de sermones doctrinales*, Vol. I, Granada: Imprenta Real de Francisco de Ochoa, 1677: 208. Este pasaje del *Despertador* fue reproducido en sermones virreinales. Por ejemplo, en un sermón pronunciado por un jesuita en la ciudad de Trujillo en 1680 se explicaba que cuando se lanzaba una piedra (llamada de Cristo) dentro de un estanque los peces huían hacia las profundidades, mientras que si se lanzaba la piedra hacia donde se encontraban las aves, éstas volaban hacia el cielo, dando respuesta al llamado divino. AGN, “Sermon del fin para el que fue creado el hombre”, Compañía de Jesús, Sermones, caja 28, leg. 13, 1680. Por su parte, el profesor de teología de Salamanca, Fray Dionisio Jubero, comparaba a los pecadores con peces capturados por el demonio y devorados por Leviathan (monstruo creado por Dios para ser servido en el banquete del final de los tiempos). Jubero, Dionisio, *Post Pentecosten*, Barcelona: Joan Amello Impressor, 1610: 93-94.

106, mencionado como hemos visto en la cartela, indica sugestivamente: “su alma abominó toda vianda; y llegaron hasta las puertas de la muerte.” Una lectura exegética de este pasaje nos lleva al rechazo de Cristo, siendo éste la vianda o manjar del alma. En el capítulo anterior hemos demostrado como las frutas podían ser símbolos de la eucaristía, el cuerpo de Cristo sacramentado. Pero al comparar la eucaristía con los frutos de las Indias, se sugería que la tierra que los acogía era vientre virginal.

Una vez más, el *Abecedario* (1604) de Antonio Navarro podría procurarnos algunas pistas para interpretar esta curiosa naturaleza muerta. En su texto, el padre trinitario comparaba a la Virgen con las Indias. Explica que “la Virgen puede ser llamada Indias del alma. Assi pues contemplamos, que en la Virgen nuestra Señora, como en tierra fertil, y fructifica, quiso Dios poner grandes tesoros, y medicinales plantas. [...] porque como esta Virgen sea Vergel de Dios, y Parayso de deleyte, segun queda dicho, del se producen plantas y flores que son medicinales para el alma [...]”⁹³³ Según la apreciación de Navarro la Virgen no era solamente considerada como tierra fértil, sino que de ahora en adelante, ella representaba al Nuevo Mundo, “Parayso de deleyte”. Más adelante, Navarro nos proporciona otro fragmento muy sugestivo en el que entremezcla esta idea de la Virgen, en tanto imagen de América, y un banquete pecaminoso. Por lo tanto, dirá: “[...] de la abstinencia y templança de la Virgen, somos enseñados a como hemos de comer, y beber, siendo muy templados, y no dandonos a excesivos manjares, costosos banquetes, preciosas bebidas, y opulentos cevos para el estomago: pues quien tiene por dios a su vientre, mal podra gozar de las riquezas de la India celestial, de donde desembarcó el Señor.”⁹³⁴

⁹³³ Navarro, Antonio, *Abecedario*: 234v.-235r.

⁹³⁴ *Ibidem*: 235 v.

Pérez Bocanegra o Luis de Riaño parecen inspirarse de las ideas del fraile trinitario en las pinturas del sotacoro de la iglesia, lo que provocaba una lectura pertinente en relación al tema de la fecundidad espiritual de la Virgen. Las frutas que contenía la cesta, eran producto de la fertilísima tierra andina, vientre virginal. Siguiendo entonces el pensamiento de Navarro, los comensales al despreciar estos manjares, estaban rechazando el fruto de la India celestial.

Esta idea de las Indias del alma como premio de los justos parece también haber servido de inspiración al pintor collavino Leonardo Flores (1650-1710?) para articular un mensaje similar al que observamos en Andahuaylillas, esta vez en la representación de otro banquete pecaminoso en *El rico Epulón y el pobre Lázaro*, ejecutado hacia finales del siglo XVII y que se encuentra actualmente conservado en el Museo de la Catedral de La Paz (fig. 7.18). Ya ha sido señalado en repetidas oportunidades que el lienzo de Flores partió de un grabado de Crispijn de Passe I (ca. 1565-1637) según invención de Martin de Vos,⁹³⁵ pero el pintor collavino insertó nuevos elementos que adhieren otras narrativas a esta parábola bíblica. Casi cayendo de la mesa, Flores representó una piña, fruta asociada inevitablemente al continente americano. Por su posición marginal en el banquete, parece sufrir el desprecio de los comensales. Mediante un juego gestual, entrelazando el gesto de Abraham (quien señala el plato vacío de Lázaro), con el gesto de la mujer ricamente ataviada que participa del banquete (dirigiendo su mirada e indicando con su mano derecha el fruto), Leonardo Flores condensó en este fruto de Indias el premio que reciben los justos, en este caso Lázaro. Mientras que al fondo de la composición representó, también ausente en el grabado, el castigo eterno que le correspondió a Epulón.

⁹³⁵ Por ejemplo : Moulin, Léo, “Les nouveautés américaines dans notre culture alimentaire” en Stols, Eddy & Bleys, Rudy, *Flandre et Amérique latine*, Amberes: Mercatorfonds, 1993: 211-227; Gisbert, Teresa, Mesa, José de, *Historia del arte en Bolivia. Periodo Vierreinal*, La Paz: Gisbert y Cia, 2012: 134.

7.2.2 Los rituales, la liturgia y el calendario agrícola

Además de las pinturas, el programa decorativo de Andahuaylillas contenía diversos textos que funcionaban y se activaban en relación a la liturgia cristiana. También estos textos pudieron ser leídos siguiendo principios relativos al universo rural. En el coro de la iglesia, junto a la representación de la Anunciación, se colocaron tres grupos de textos.

En primer lugar, alrededor del óculo de la iglesia, se dispone una serie de inscripciones dentro de círculos que se entrelazan. Estas inscripciones son: SA.N / ADONAI / RADIX / EMMANUEL / CLAVIS / REX / ORIENS (Fig. 7.19). En 1982 los esposos Mesa y Gisbert afirmaron que el uso del nombre hebreo de Dios, Adonai, es sorprendente, ya que "no se menciona en las biblias latinas en uso en Hispanoamérica durante el siglo XVI-XVII."⁹³⁶ Para Mesa y Gisbert, Adonai alude claramente "al Dios de Israel, invocado como raíz [Radex] y llave [Clavis] representado como el sol (rey de Oriente). Es el Espíritu de Dios que además de iluminar el mundo y la naturaleza, fecunda a la Virgen, de la cual nacerá el Hijo que redimirá al mundo".⁹³⁷ El principio dialéctico invocado por los esposos Mesa y Gisbert Dios / Sol, en cuanto fertilización de la Virgen / fertilización de la tierra es en mi opinión válido. Pero hay que hacer algunas observaciones.

⁹³⁶ Mesa, José de, Gisbert, Teresa, *Historia*: 238. Cabe señalar que el nombre hebreo de Dios, Adonai, aparece al comienzo del sexto capítulo del libro del Éxodo en diferentes ediciones de la Biblia Sacra Vulgata, (ya sea la edición del Papa Sixto V de 1590 o la Biblia Sixto Clementina de 1592). Este pasaje dice: *locutusque est Dominus ad Mosen dicens ego Dominus qui apparui Abraham Isaac et Iacob in Deo omnipotente et nomen meum Adonai non indicavi eis* ("y me aparecí a Abraham, a Isaac y a Jacob como Dios Omnipotente, mas en mi Nombre el SEÑOR (YHWH) no me notifiqué a ellos", Ex. 6-3). Este pasaje del Antiguo Testamento se refiere a la cuestión del conocimiento del verdadero nombre de Dios. Esto es particularmente importante en un contexto de transformación religiosa. Además, es en este capítulo que Dios concede a la tierra prometida de Canaán a la comunidad judía, por lo que Adonai se revela como un Dios providencialista.

⁹³⁷ *Idem*.

En realidad, la lectura propuesta por Mesa y Gisbert y reproducida por gran parte de la historiografía,⁹³⁸ no es del todo correcta. Las inscripciones del oculus los siete nombres de Cristo que se le acuerdan en las Antífonas de la O, las cuales se cantaban antes del *Magnificat* durante la celebración del Adviento. Con estas Antífonas se conmemoran la fiesta de la Expectación (Nuestra Señora de la O) cantando cada una de las siete antífonas desde el 17 de diciembre: *O Sapientia* (17.), *O Adonai* (18), *O Radix* (19), *O Clavis David* (20), *O Oriens* (21), *O Rex gentium* (22) et *O Emmanuel* (23).⁹³⁹

La evocación al parto de la Virgen a través de las Antífonas conjuntamente a la escena de la Anunciación, mostraba en un mismo espacio el comienzo y culminación del ciclo de gestación de Cristo, y germinación de las plantas en un contexto simbólico agrícola. Tampoco deberíamos pasar por alto que estas cuestiones podían reanimar el lazo que existía en la mentalidad andina entre el parto y la Pachamama. Según su condición de divinidad relacionada con la fertilidad ejercía un poder sobre la fecundidad humana, y era particularmente protectora de las mujeres encintas. Fernando de Santillán (?-c.1575) había notado que los andinos “[t]enían á la tierra por especial abogada de las mujeres que están de parto, y cuando habian de parir, le hacian sacrificios.”⁹⁴⁰

La segunda inscripción, directamente relacionada con la escena de la Anunciación, rezaba:

Missus est Gabriel Angelus ad Mariam Virginem desponsatam Ioseph. Por supuesto que ella

⁹³⁸ Flores Ochoa *et. al.*, *Pintura mural*: 113; MacCormack, Sabine, “Art in a Missionary Context: Images from Europe and the Andes in the Church of Andahuaylillas near Cuzco”, en Brown, Jonathan (ed.), *The Word Made Image: Religion, Art, and Architecture in Spain and Spanish America, 1500-1600.*, Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 1998: 114; Kuon Arce, *op. cit.*: 111.

⁹³⁹ Al publicar dicha información (Ferrero, 2013) no nos hemos percibido que el historiador Héctor Schenone llegó antes a conclusiones similares a las publicadas por nosotros. Por esta razón queremos dar crédito al trabajo de Schenone, el primero y el único dentro de la historiografía a revelar el verdadero sentido de las inscripciones del oculus de Andahuaylillas. Schenone, Héctor, *Santa María: iconografía del arte colonial*, Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008: 164. Santillán, Fernando de, *Relacion del origen, descendencia, política y gobierno de los Incas* [1572], Jiménez de la Espada, Marcos, *Tres relaciones de antigüedades peruanas*, Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello, 1879: 31.

provenía del Evangelio según San Lucas.⁹⁴¹ Pero lo interesante es que, a su vez, ésta corresponde al responso nocturno a la tercera lección del *Officium B Mariae in Adventu*.⁹⁴² Este canto enuncia: *Missus est Gabriel Angelus ad Mariam virginem desponsatam Ioseph, nuncians ei verbum: et expavescit virgo de lumine: ne timeas Maria, invenisti gratiam apud Dominum: Ecce concipies, et paries, et vocabitur altissimi filius.* » (El ángel Gabriel fue enviado a la Virgen María, la esposa de José, para anunciarle lo que Dios le había mandado decir. La Virgen se sorprendió por el brillo de su luz. No temas María, porque has encontrado la gracia del Señor: Tú concebirás y darás a luz un hijo que será llamado Hijo del Altísimo). Al igual que las Antífonas de la O, este responso debía cantarse para el primer domingo del Adviento.

Finalmente, en la parte interior del oculus una tercera inscripción ([...]DO ORIJINAL CONCEBIDA) hacia desde luego alusión a la concepción de la Virgen sin mácula o sin pecado original.⁹⁴³

⁹⁴¹ Sobre las diferentes utilizaciones de las palabras *Missus est angelus*, Ann Walters Robertson explica que: “the opening words of the Annunciation story, “Missus est angelus Gabriel,” inspired numerous sermons, commentaries, and liturgical poetry by luminaries such as Augustine, Anselm of Canterbury, Hugh of Saint Victor, Bernard of Clairvaux, Peter Abelard, and Peter Damian. In the late thirteenth century a Franciscan friar likewise penned an important disquisition focusing in part on the Annunciation, the *Meditationes vitae Christi*.” Walters Robertson, Ann, “Remembering the Annunciation in Medieval Polyphony”, *Speculum*, 70, 2, 1995: 282.

⁹⁴² Ver: *Officium B Mariae in Adventu*, p. civ et *Dominica Prima Adventus*: 102 en *Breviarium Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini* [...], Soc. typogr. Office Eccl., 1604.

⁹⁴³ Un poco más lejos de la escena de la Anunciación encontramos otra inscripción sobre el un falso tabique de la puerta que comunica con el balcón exterior de la iglesia. En este caso se lee: DOMUS DEI & PORTA COELI (la casa de Dios y la puerta del Cielo). Es válida la interpretación que realiza Sabine MacCormack, viendo en esta leyenda una manera de sacralización del espacio exterior de la iglesia, es decir el espacio natural dirigido al sol naciente. MacCormack, “Art in missionary context”: 119.

Empero, es necesario remarcar que *Domus Dei & Porta Coeli* eran dos apelativos de la Virgen María. En las Letanías se la llama justamente “puerta del Cielo”. También con estos nombres Navarro explicaba el misterio de la concepción de Cristo. La casa de Dios es lógicamente referencia al vientre virginal donde se humanó Cristo, y en cuanto a la Puerta del Cielo, Navarro dirá: la Virgen “fue Puerta por donde Dios entro, heroseandola con la luz suya: de suerte que [...] la alumbró, y dio claridad en su Concepcion [...]”. Fue “Puerta Celestial, porque nos abrió el Cielo, y escala del Cielo, pues por ella

Por lo tanto, teniendo en cuenta las inscripciones mencionadas hasta ahora, se puede observar fácilmente que reproducen diferentes momentos del ritual litúrgico relacionado con las fiestas marianas, especialmente las del mes de diciembre (La Expectación, *Missus est angelus* y la Inmaculada Concepción).⁹⁴⁴ Esto nos sugiere que el programa decorativo de la iglesia se activa en gran medida durante las celebraciones de Adviento.

Podemos preguntarnos si la inclusión de este tipo de textos alusivos a la liturgia del mes de diciembre buscó establecer alguna relación con el calendario ritual agrícola andino. En el tiempo de las Incas, esta época del año significó un momento decisivo en su calendario ritual. Durante el mes de diciembre se celebraba la fiesta del Capac Inti Raymi donde se adoraba a la estrella solar durante importantes ceremonias, coincidiendo con el periodo de la siembra del maíz. “[E]n este mes hacían la gran fiesta y pascua solemne del sol, que como dicho es, que de todo el cielo de los planetas y estrellas, y cuanto hay es rey el sol; y así Cápac quiere decir rey, Inti: sol, raymi: gran pascua, más que Inti raymi.”⁹⁴⁵

Aunque el jurista Polo de Ondegardo (?-1575) sugiere que el calendario ritual de los incas se abandonó en periodo colonial, al mismo tiempo advierte sobre la existencia de ciertos rituales que persistieron entre los andinos en especial, aquellos relacionados con las prácticas rurales,

descendio Dios a humanarse [...]”. Navarro, Antonio, *Abecedario*: 108r-108v. Igualmente, Pérez Bocanegra dirá en el *Hanaq pachap* que la Virgen María es *Pukarampa qispi punkun* (puerta de cristal) y *Punku* (puerta poderosa).

Finalmente, la idea de la puerta del Cielo relacionada al balcón de la iglesia (lugar que funcionó como capilla abierta) podía tomar un sentido más doctrinal que hermenéutico, indicando el rol que asumen los padres en tanto intermediarios entre la humanidad y Dios. En el confesional del Ritual formulario, Pérez asegura que los “Sacerdotes son los que consagran, comen, y beben cada día el cuerpo, y sangre de Christo, y tienen tan gran poder que abren, y cierran las puertas del cielo [...] Los Sacerdotes os enseñado el camino de la verdad, y os apartado de vuestras idolatrias, con su predicacion, y enseñanza.” Pérez Bocanegra, *Ritual formulario*: 420-421.

⁹⁴⁴ Las fiestas de la Expectación y de la Inmaculada Concepción se celebran durante el mes de diciembre. Si bien la fiesta de la Anunciación se celebra el 25 de marzo, el responso *Missus est Angelus* se cantaba también, como ha sido indicado, en diciembre.

⁹⁴⁵ Guaman Poma de Ayala, Felipe, *Nueva coronica*: 181.

en particular en el momento de la siembra.⁹⁴⁶ También hay que señalar que en el *Ritual formulario*, Pérez Bocanegra se refiere a las fiestas religiosas católicas con las palabras Raymi y Citua,⁹⁴⁷ lo que sugiere que Pérez tiene presente los rituales andinos y comprende que aun podían funcionar como conectores o espacios comunes para la enseñanza de la doctrina.

Los meses de noviembre y diciembre se caracterizan por ser la temporada de lluvias, una estación fundamental para la agricultura andina. Guaman Poma nos dice que durante diciembre se siembra las papas, ocas, la quinua, altramuces, el trigo y el maíz de temporal,⁹⁴⁸ es decir, los productos esenciales en la dieta andina. En Andahuaylillas el tema de la Anunciación con las inscripciones litúrgicas referentes al mes de diciembre, se prestaba a construcciones simbólicas evidentes, ligadas al tiempo de la siembra.

Con relación al ciclo de gestación representado por la Anunciación y el parto de la Virgen en asociación al ciclo agrícola, es importante prestar atención a lo que Alan Durston señaló acerca de los himnos quechuas dedicados a la Virgen y que se reproducen al final del *Ritual formulario*. Al comparar el primer y el tercer himno (en este caso el *Hanaq Pachap*) Durston encontró que ellos referían a las dos estaciones agrícolas: el primero a la temporada de lluvias, mencionando el cielo, el arco iris, el rocío, la lluvia y las frutas y flores de la temporada de verano, mientras que el *Hanaq Pachap* contiene epítetos que conectan a la Virgen con la cosecha y la estación seca.⁹⁴⁹

El contacto entre liturgia católica y bienestar agrícola no debió resultar novedoso para los campesinos andinos, ya que estaban acostumbrados a que el calendario ritual esté íntimamente

⁹⁴⁶ Ondegardo, Polo de, *Instrucción contra las ceremonias, y ritos que usan los Indios conforme al tiempo de su infidelidad. Tratado de los errores y supersticiones de los Indios, sacadas del Tratado y averiguación que hizo el licenciado Polo*, en Carlos Alberto Romero (dir.), *Revista histórica*, Vol. 1, Lima: Oficina tipográfica de “La Opinión Nacional”, 1906: 214.

⁹⁴⁷ Durston, Alan, *Pastoral Quechua*: 156.

⁹⁴⁸ Felipe Guaman Poma, *op. cit.*:474.

⁹⁴⁹ Durston, Alan, *op. cit.*: 267.

vinculado con el calendario agrícola. Asimismo, esta comunión entre el ritual y la agricultura puede encontrar paralelismos con la tradición cristiana, a través de la usanza medieval de los trabajos de los meses y los calendarios litúrgicos en los libros de horas. Probablemente inspirado en esta tradición, Guaman Poma termina cada mes de su calendario agrícola con una lista de fiestas litúrgicas (fig. 7.20). La novedad introducida por el cronista andino es unir (en la lista) celebraciones rituales de la época inca con aquellas cristianas. Por ejemplo, para el mes de diciembre, encontramos la mención del Capac Inti Raymi, la fiesta de Nuestra Señora de la O y la fiesta de la Inmaculada Concepción, entre otras celebraciones cristianas.⁹⁵⁰ La coincidencia de las celebraciones rituales de la época incaica y la liturgia cristiana en el calendario agrícola en la crónica de Guamán Poma nos sugiere que hay una cierta complementariedad o continuidad que tiene lugar en un tiempo-espacio virreinal.

El programa decorativo de Andahuaylillas estaba adaptado de una forma muy hábil a la realidad de las comunidades agrícolas que recibía la doctrina. Pérez Bocanegra diseñó las decoraciones murales como una metáfora agrícola cristiana, capaz de ofrecer a la feligresía andina “visiones piadosas” que favorecieran los vínculos socioculturales y económicos de la comunidad con el culto y las divinidades cristianas. Para ello, no sólo se sirvió de pinturas que estimularan dichas dinámicas, sino que también estableció un sistema multisemiótico del que participa, la música, la escritura y la imagen.

⁹⁵⁰ Guaman Poma, *op. cit.*: 474-476.

Conclusión

A lo largo de esta tesis hemos estudiado la representación de la naturaleza en la pintura virreinal desde diferentes perspectivas de análisis. Debido al hecho de que en los Andes no existió un solo discurso hegemónico, o si se quiere el discurso hegemónico debió readecuar e reinventar constantemente los valores sociales y culturales que promueve, es dificultoso englobar dicho fenómeno artístico dentro de una única lectura explicativa. A pesar de ello, las diferentes propuestas que hemos analizado en nuestro trabajo poseen una suerte de línea directiva bajo la cual se articulan los distintos mecanismos culturales y sociales que dan finalmente sentido a las prácticas visuales, lo que permite que todos estos niveles de significación no se reduzcan unos a los otros y que puedan cohabitar en un mismo espacio. Esta línea directiva es ciertamente la religiosidad colonial andina con sus múltiples formas de manifestación, tanto humanistas como populares.

La apertura progresiva de la pintura virreinal a la representación del paisaje fue sintomática con la construcción paulatina de la espiritualidad virreinal. La naturaleza fue en un principio terreno pedagógico desde donde se podía explicar el cristianismo a los nuevos fieles. Sin embargo, a medida que la Iglesia colonial caló hondo y plantó sólidas bases en América, las necesidades evangélicas fueron cambiando. Con estos cambios, las mismas herramientas visuales utilizadas para la catequesis se cargaron de nuevo sentido.

Antes de la llegada del cristianismo, los andinos vivían una forma de espiritualidad íntimamente ligada a su entorno natural, que fueron idealizando a su manera bajo estructuras complejas, simbólicas y portadoras de sentido, que conducían a los hombres a esquematizadas

concepciones cósmicas. El cristianismo, bajo algunas de sus líneas de pensamiento, con raíces en la Iglesia primitiva y medieval, como la cábala y el misticismo, propuso un modo de vivir la espiritualidad apoyado en valores semejantes, donde la naturaleza continuó siendo un espacio divinizado.

La inclusión de formas importadas, ya sea por medio de los paisajes flamencos como otras fórmulas visuales (pensemos en las naturalezas muertas) no fueron copiadas desinteresadamente por los artistas de estos lados del orbe. Por el contrario, se produce un fenómeno de reapropiación que interrumpe completamente los lazos con los valores estéticos que poseían estos elementos en el viejo continente. Por ejemplo, la reapropiación del paisaje flamenco queda evidenciada por una superación en cuanto al lugar que consagran los artistas andinos al espacio pictórico con respecto a los modelos europeos. Incluso, en determinados casos, que hemos examinado en esta tesis, se incluyeron dentro de la pintura religiosa paisajes flamencos que estaban ausentes en las estampas copiadas. Ésto nos indica que los artistas virreinales y los receptores de las imágenes comprendieron al paisaje como elemento capaz de participar de las estructuras simbólicas o narrativas de las pinturas.

La inclusión sobre estos espacios de elementos de la naturaleza andina, ya sea por medio de reproducciones o de representaciones evocativas, significó una segunda forma de reapropiación. Una vez que el paisaje flamenco fue considerado como materialización de lo divino, entendemos que la inclusión de motivos locales funcionó como forma autorreferencial que buscaba reafirmar, por medio de la toma de consciencia de una identidad artística local, la posición espiritual de un grupo étnico determinado en las prácticas religiosas coloniales.

Más allá de consideraciones hermenéuticas que condicionan el estudio de la representación de la naturaleza en los Andes, otros aspectos, no menos importantes, crean contenido y sentido.

Más cercano a las preocupaciones mundanas, la representación del espacio y la naturaleza fue

testigo de un mundo en constante cambio, mostrando las nuevas relaciones que se establecieron entre el hombre y su naturaleza circundante, así como las preocupaciones económicas de las comunidades rurales que veían en la representación de estos motivos, signos auspiciatorios que crean alivio y equilibrio en sus relaciones más básicas con las fuerzas sobrenaturales para asegurar las necesidades comunitarias.

A pesar de los intentos de abarcar esta problemática desde diferentes modos de ver y de entender la representación de la naturaleza y el espacio en la pintura virreinal andina, somos conscientes que aún quedan muchos aspectos sin resolución, que necesitaran de otros estudios y de nuevas consideraciones.

Ilustraciones

Toutes les illustrations de la thèse ont été retirées de cette version en raison des droits d'auteur.

Todas las ilustraciones de la tesis han sido retiradas en esta versión por respeto a los derechos de autor.

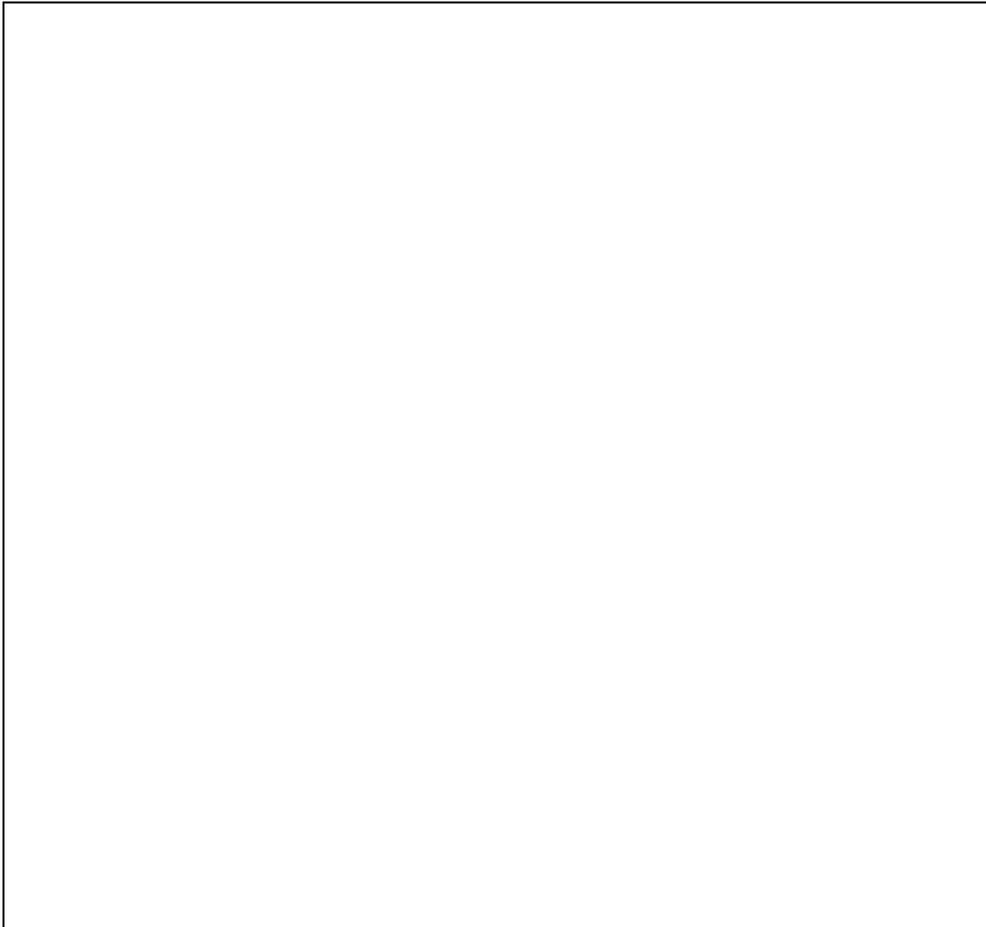


Fig. 1.1 *Llicla matrimonial con representaciones de tocapu, animales y Adán y Eva*, s. XVI-XVII, Staatliches Museum für Völkerkunde, Munich.



Fig. 1.2 *Uncu santo para vestir*, s. XVI-XVII, Museo Nacional de etnografía y Folclore, La Paz.



Fig 1.3 *Carro de San Cristóbal, Procesión del Corpus Christi*. Óleo sobre lienzo. 1675-1685. Museo arzobispal del Cuzco.

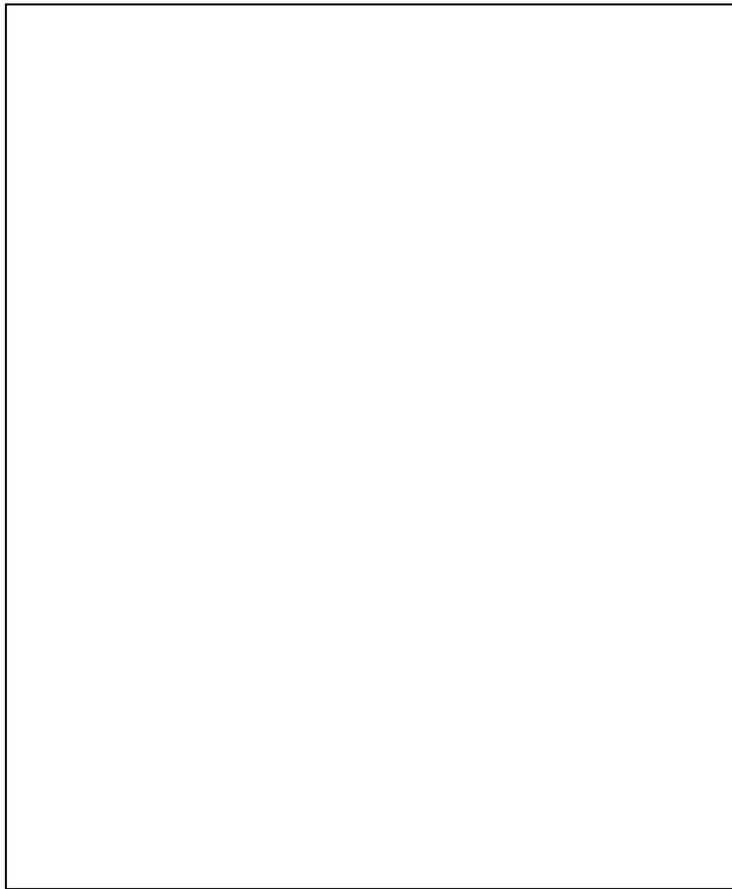


Fig. 1.4 Mazorcas de maíz, Inca, c. 1440–1533, lámina de metal/repujado a mano, aleación de metales, Museo Etnológico de Berlín.

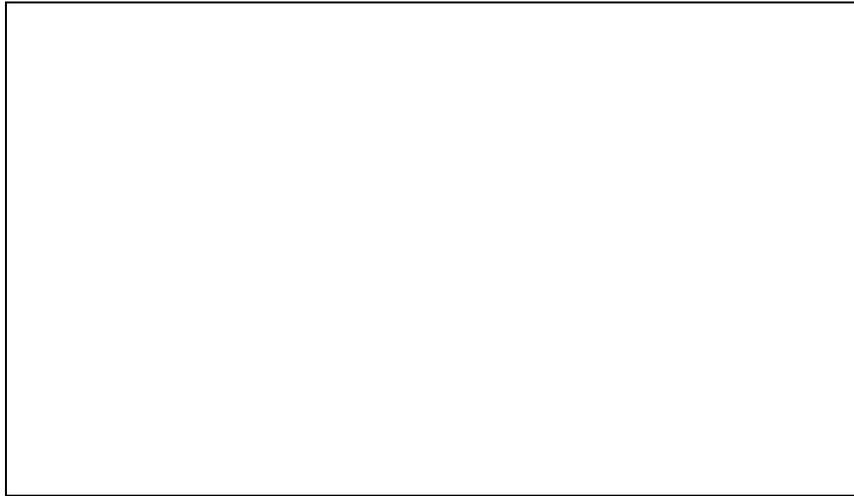


Fig. 1.5 Bernard, Picard, *L'Yncas consacre son vase au Soleil*, en *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, Tomo VII, 1723.

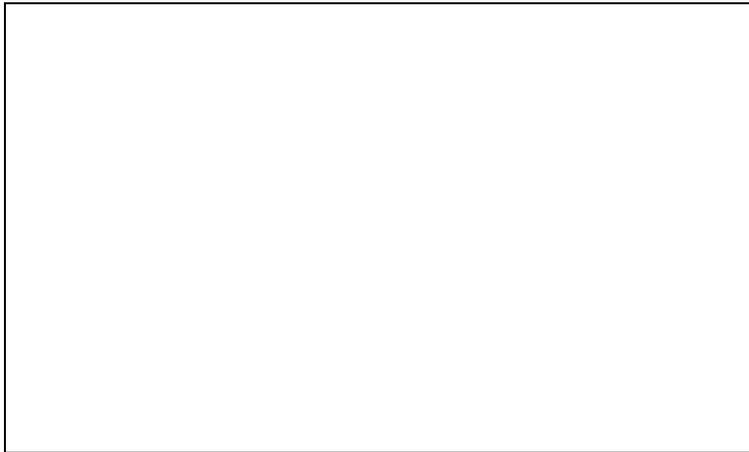


Fig. 1.6 Anónimo, *Decoración mural*, s. XVI, Temple, coro de la iglesia de la Merced, Sucre.

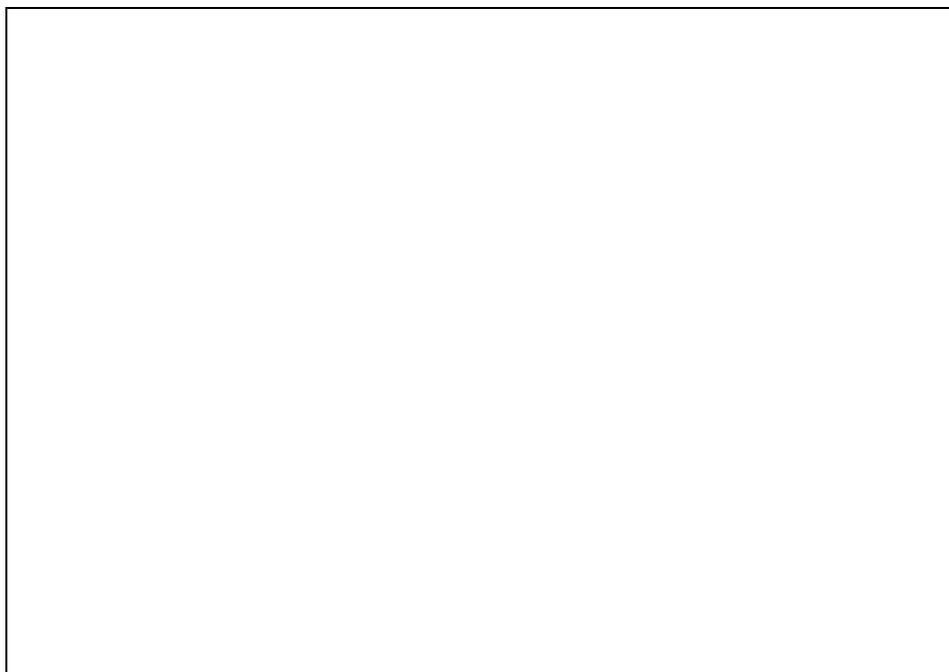


Fig. 1.7 Anónimo, Pintura mural, s. XVII, Temple, Iglesia de Copacabana, Oruro.

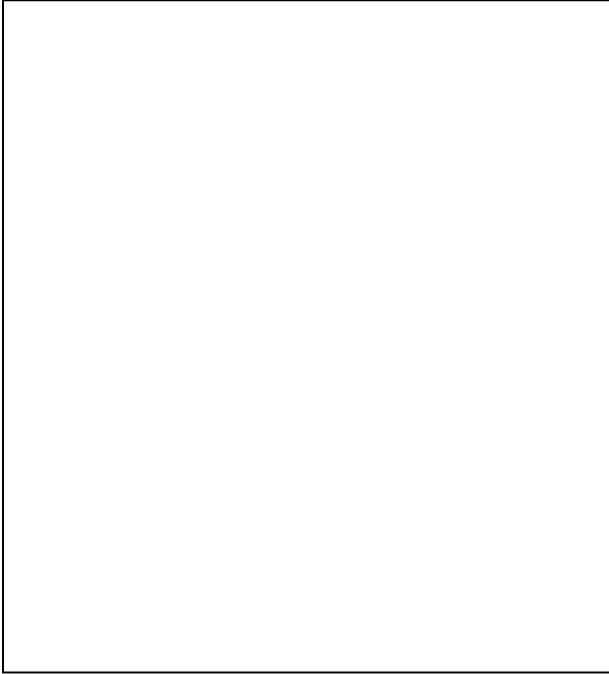


Fig. 2.1 Anónimo, *Paisaje con escena de cacería*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección Fundación José Felix Llopis, Madrid.

Fig. 2.2 Anónimo, *Escena de cacería de pájaros*, s. XVIII, Bargueño colonial, Colección privada, Lima.

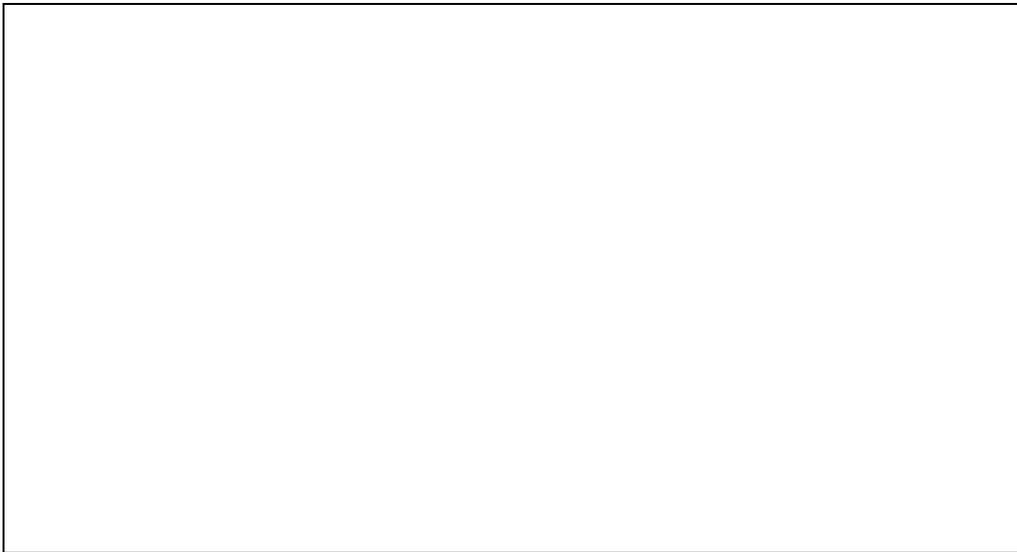
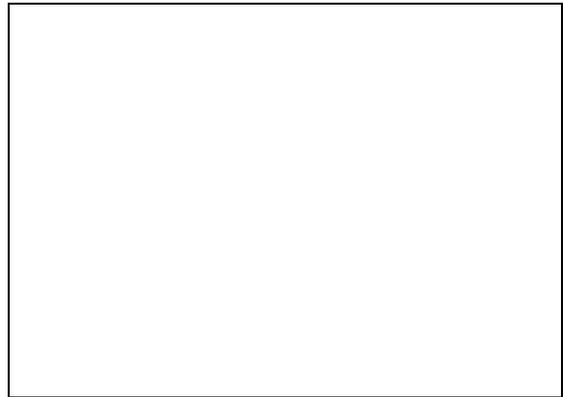


Fig. 2.3 Anónimo, *Escena de género con paisaje*, Bargueño colonial, s. XVIII, Brooklyn Museum, Brooklyn.



Fig. 2.4 Anónimo, *Corregidor Pérez*, Serie del Corpus Christi, 1675-1685, Óleo sobre lienzo, Museo arzobispal del Cuzco.



Fig. 2.4.a Anónimo, *Corregidor Pérez* (detalle), Serie del Corpus Christi, 1675-1685, Óleo sobre lienzo, Museo arzobispal del Cuzco.

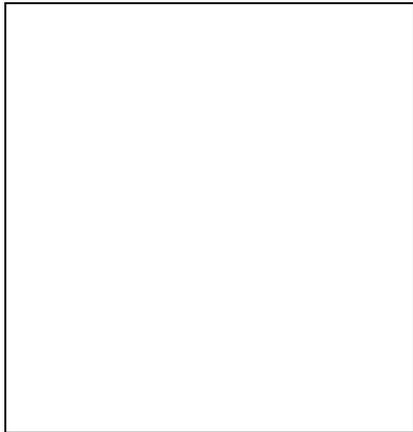
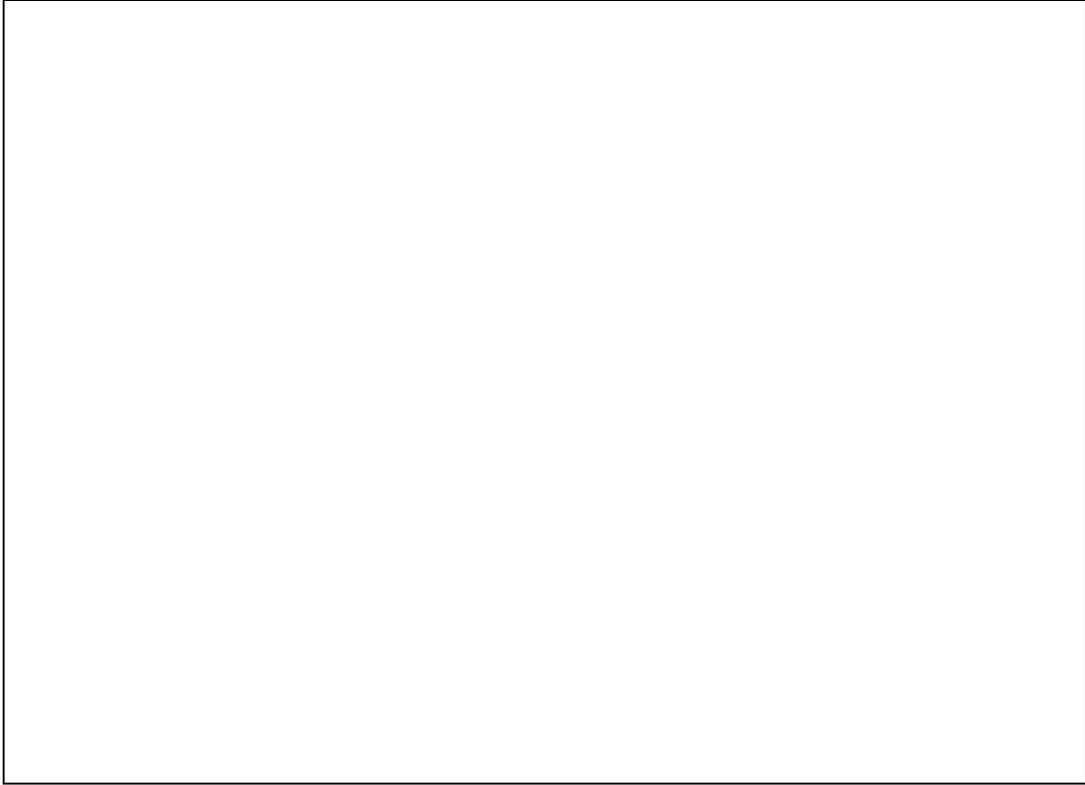


Fig. 2.5 Anónimo, *Los franciscanos* (detalle), Serie del Corpus Christi, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Colección Larraín Cruzat, Santiago de Chile.

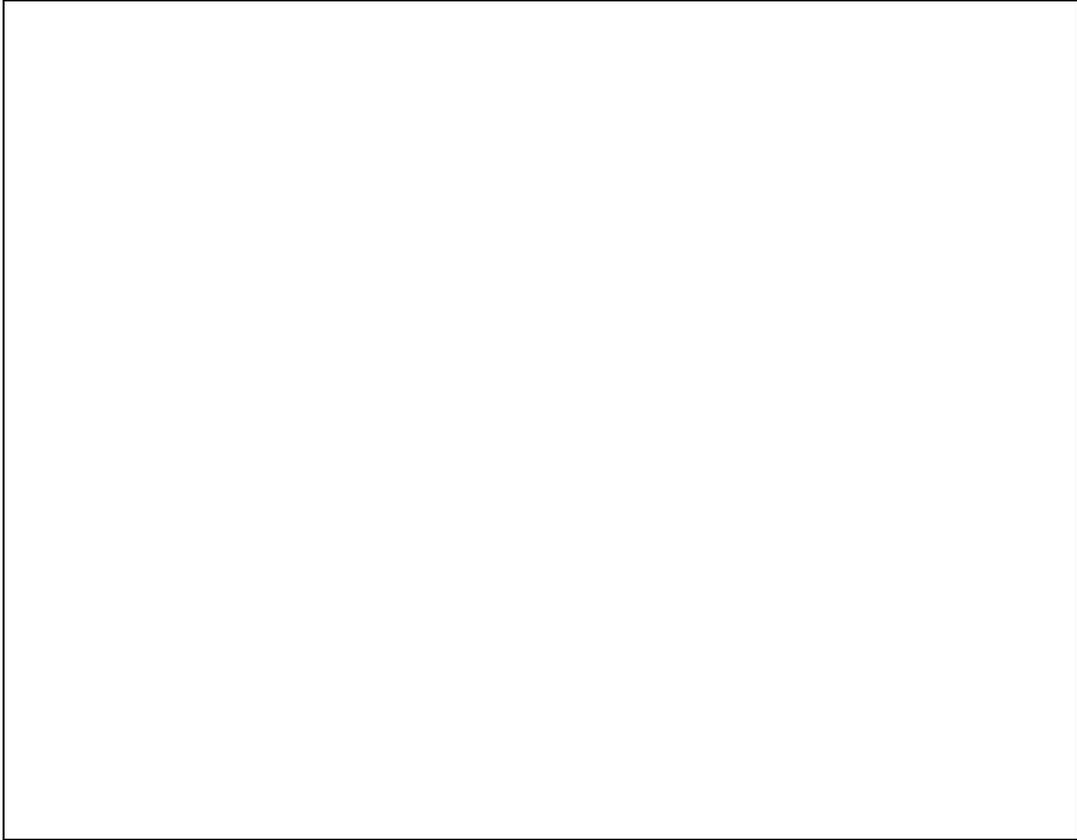


Fig. 2.6 Anónimo, *Los mercedarios*, Serie del Corpus Christi, 1675-1685, Óleo sobre lienzo, Museo arzobispal del Cuzco.

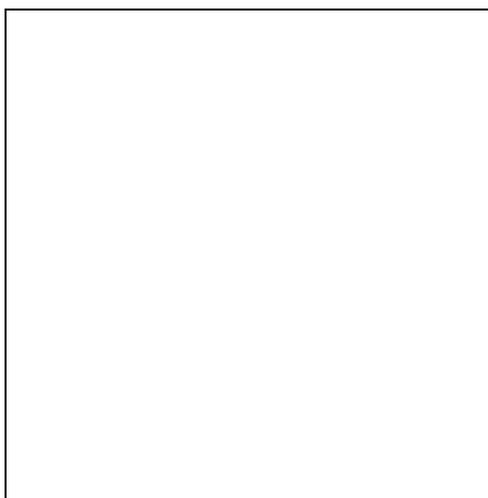
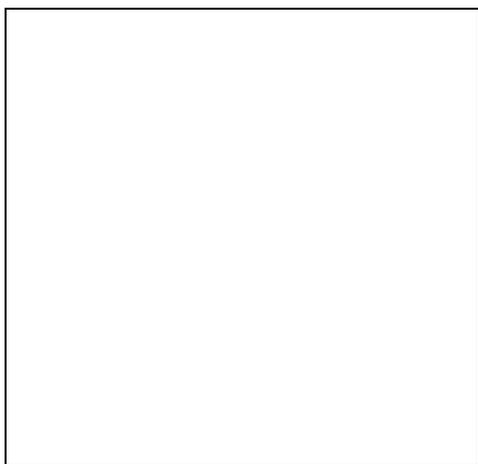


Fig. 2.6.a.b.c.d.e. Anónimo, *Los mercedarios* (detalles), Serie del Corpus Christi, 1675-1685, Óleo sobre lienzo, Museo arzobispal del Cuzco.

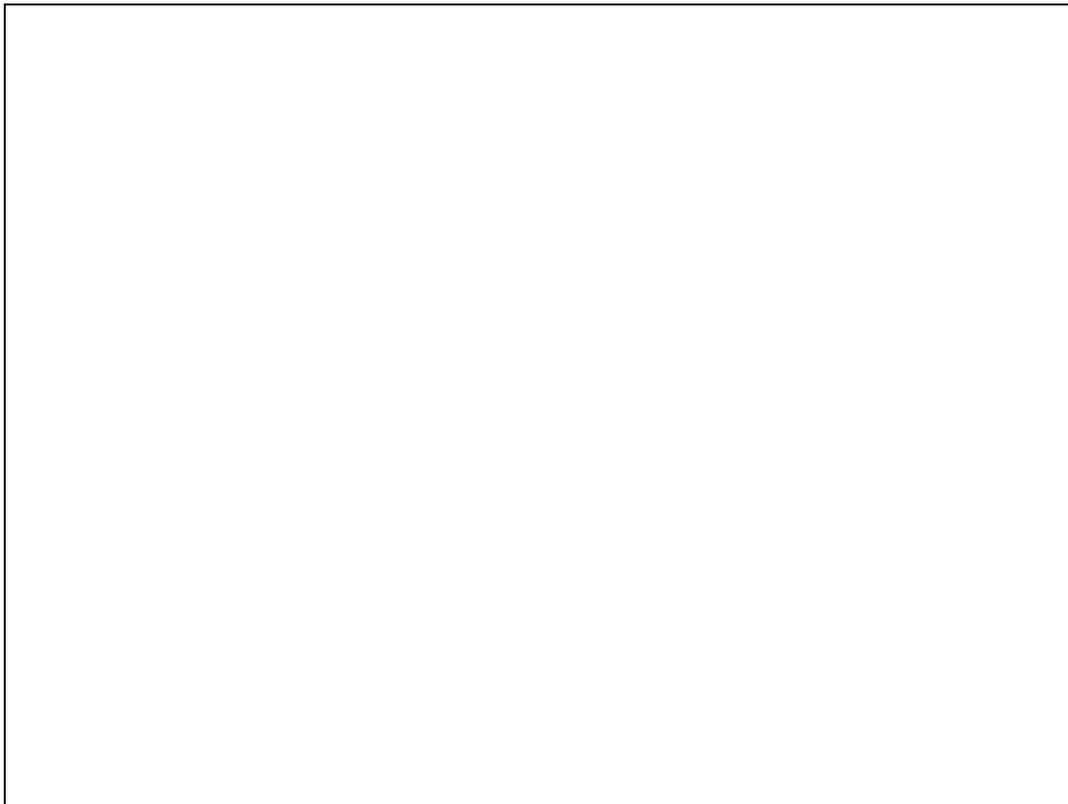


Fig. 2.7 Diego Quispe Tito, *El retorno a Egipto*, c. 1780, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.



Fig. 2.8 Francis van der Steen, según Pedro Pablo Rubens, según Lucas Vorsterman, *El retorno de Egipto*, s. XVII. PESSCA 20A.

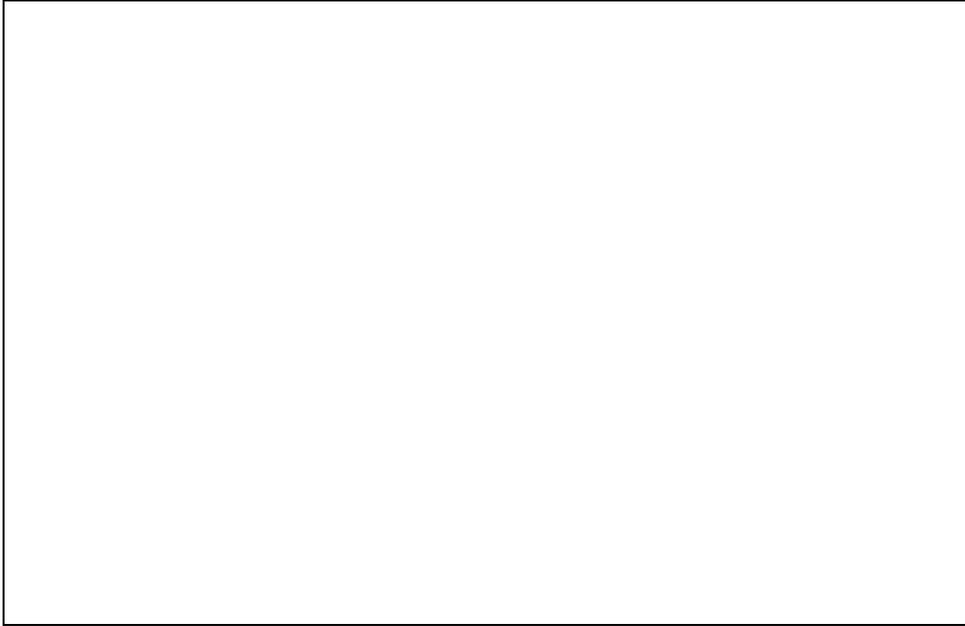


Fig. 2.9 Adriaen Collaert, según Marteen de Vos, *La última comunión de María Egipciaca*, s. XVI-XVII. PESSCA 651A.



Fig. 2.10 Anónimo, *La última comunión de María Egipciaca*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección privada.

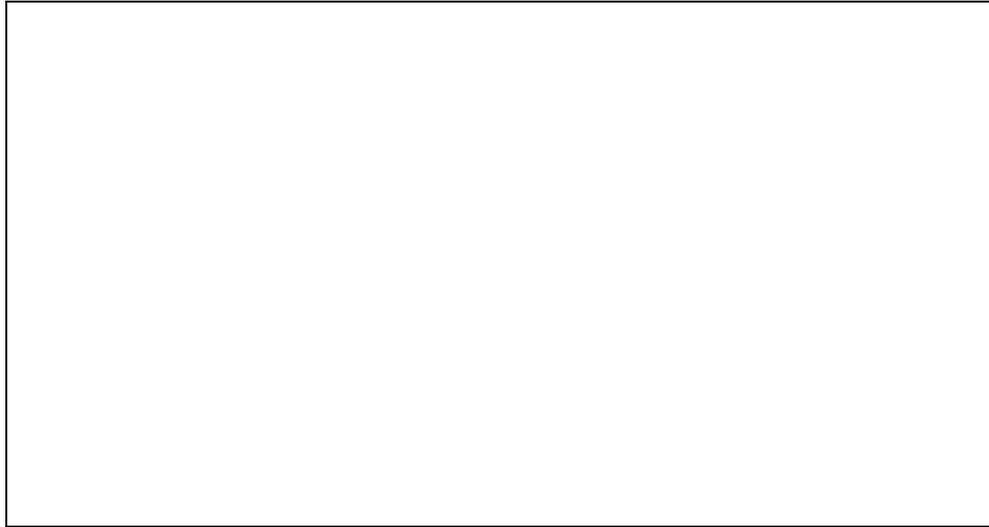


Fig. 2.11 Adriaen Collaert, según Marteen de Vos, *La última comunión de María Egipciaca*, detalle, s. XVI-XVII.

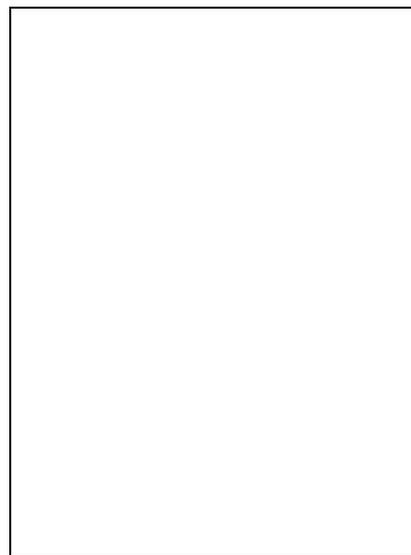
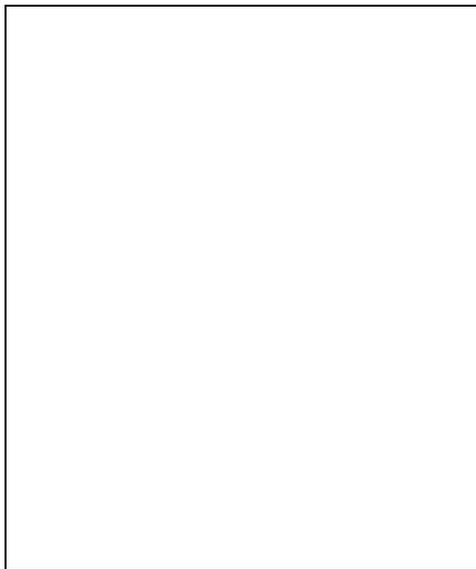


Fig. 2.12 Diego Quispe Tito, *El retorno a Egipto*, detalle, c. 1780, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

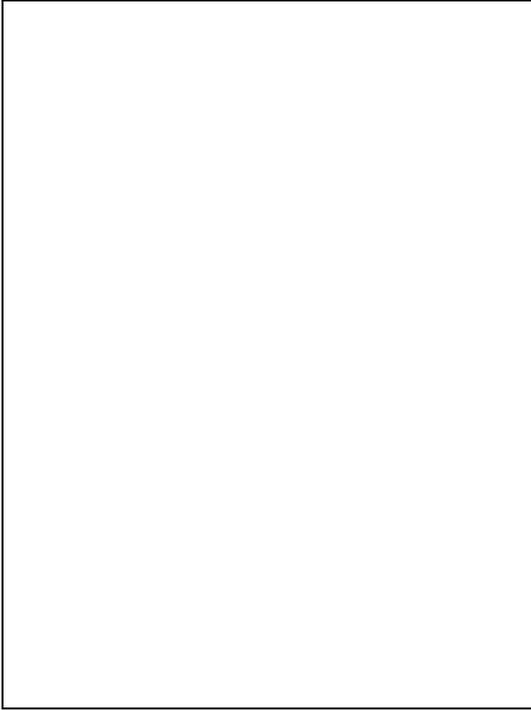


Fig. 3.1 Ramón Llull, *Scala naturae*,
Liber de ascensu et descensu intellectus,
Montpellier, 1305.

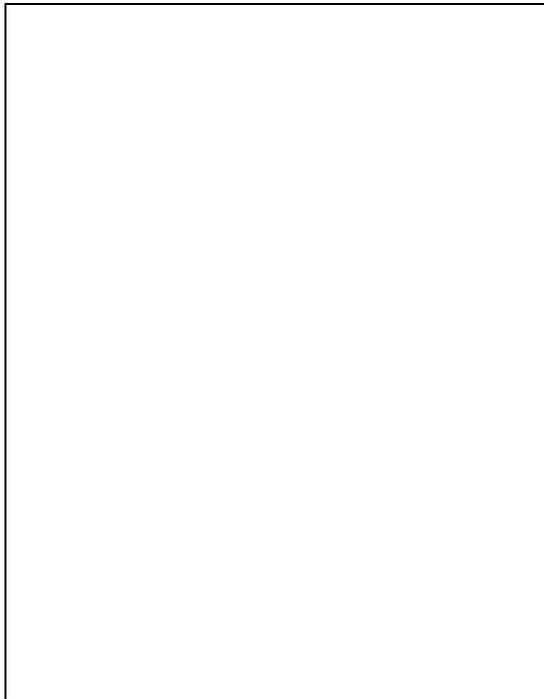


Fig. 3.2 Diego Valadés, *La gran cadena
natural*, *Rhetorica Christiana*, Perugia,
1579.

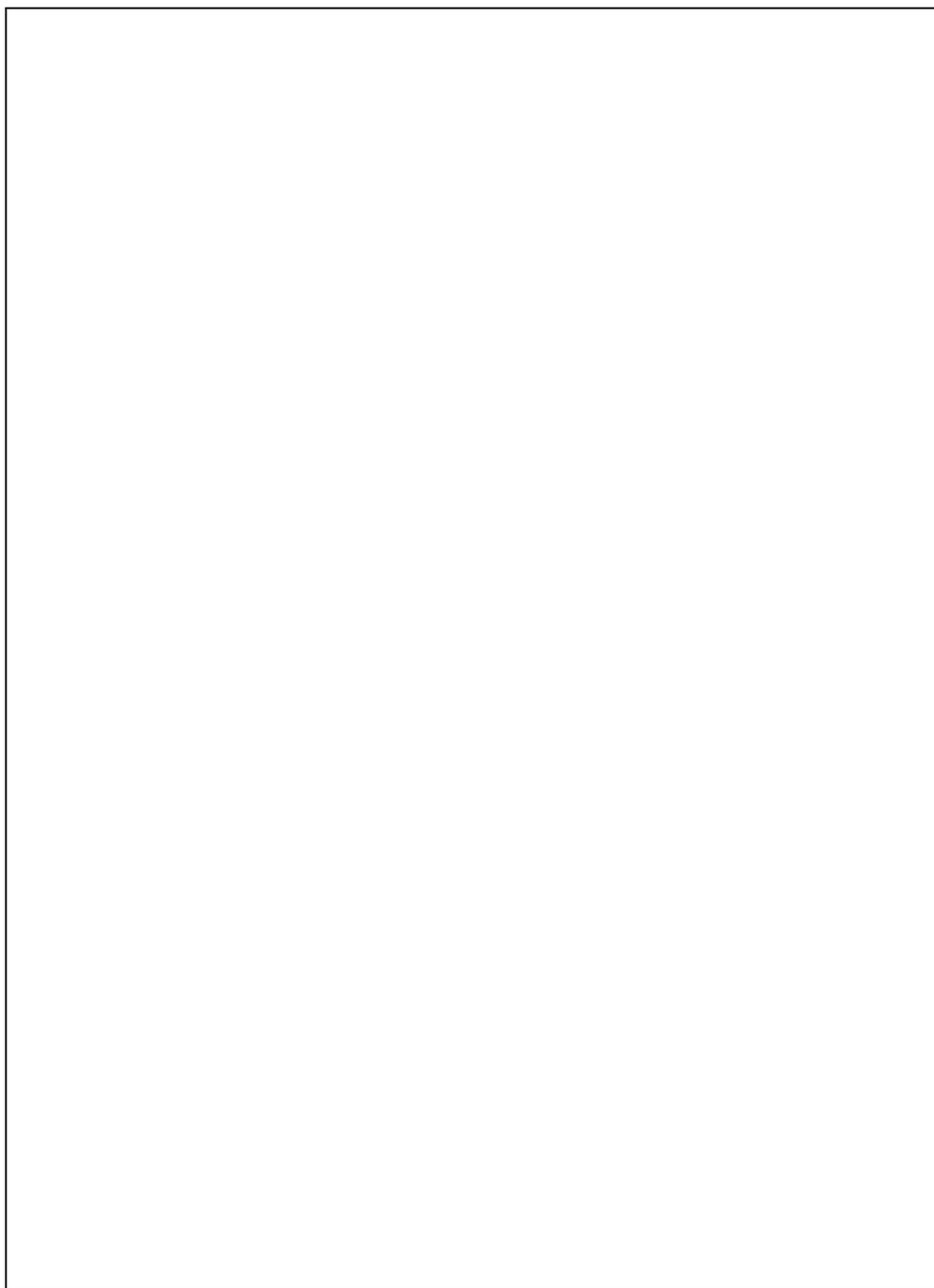


Fig. 3.3 Bernardo Bitti, *La oración en el huerto*, c. 1595, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

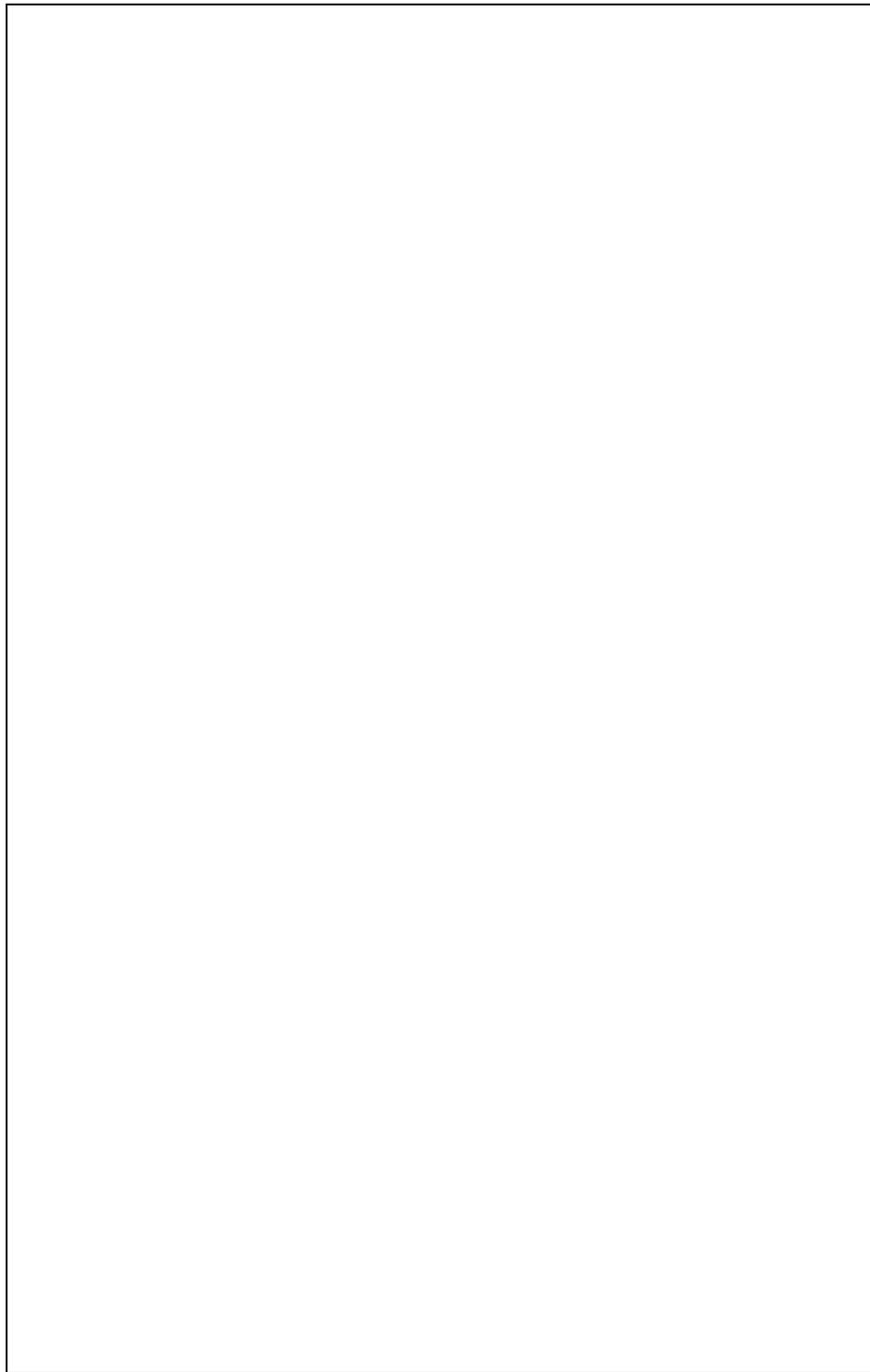


Fig. 3.4 Bernardo Bitti, *Bautismo de Cristo*, c. 1585, Óleo sobre lienzo, Iglesia de San Juan de Letrán, Juli, Puno.



Fig. 3.5 Anónimo, *Bautismo de Cristo*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Iglesia San Pedro de Juli, Puno.

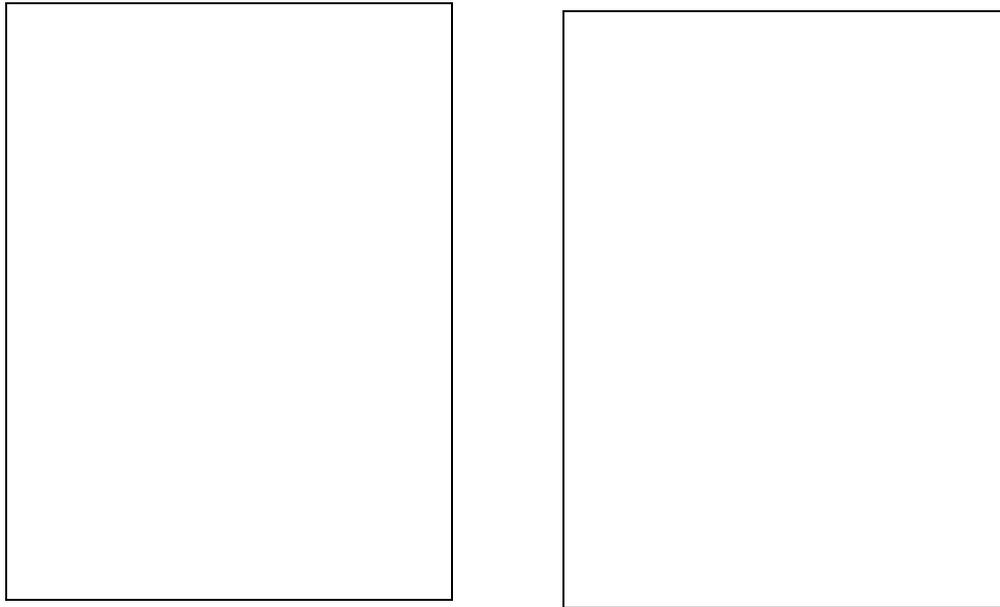


Fig. 3.6 Anónimo, *La imposición de la Casulla a San Ildefonso*, s. XVI-XVII, Óleo sobre tela, Museo de la Casa de la Moneda, Potosí.



Fig. 3.7 Anónimo, *Pintura mural del arco Toral*, s. XVII, Temple, Iglesia de Huaro, Quispicanchis, Cuzco.

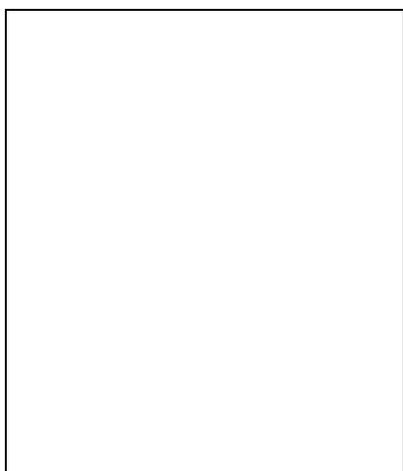


Fig. 3.8 Anónimo, *Pintura mural del zócalo de la iglesia*, (Calco en Flores Ochoa *et al.*, 1993) s. XVII, Temple, Iglesia de Canincunca, Quispicanchis, Cuzco.



Fig. 3.9 Anónimo, *Pintura mural del zócalo de la iglesia*, s. XVII, Temple, Iglesia de Canincunca, Quispicanchis, Cuzco.

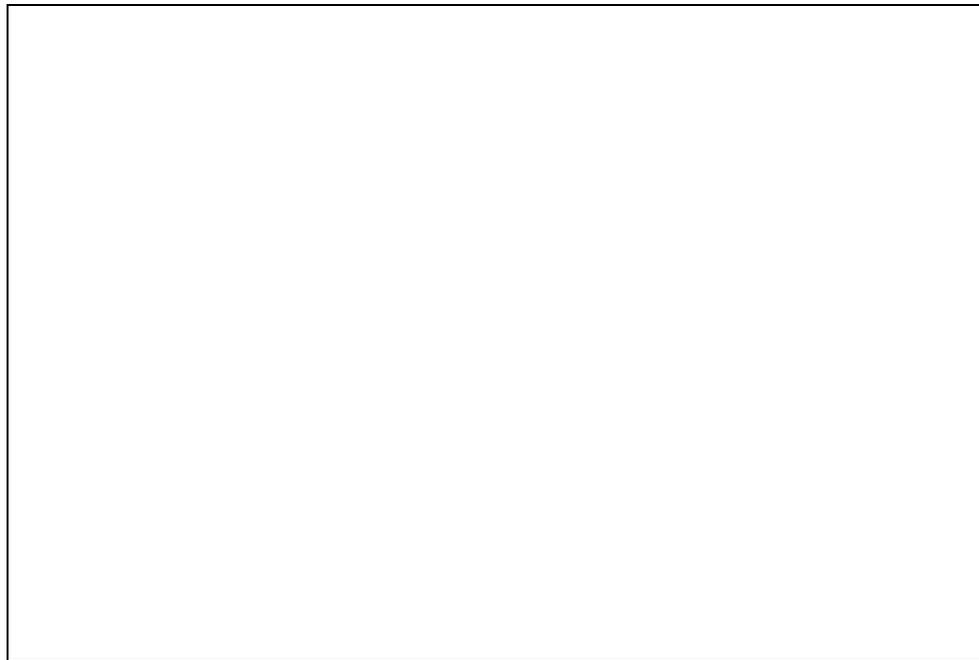
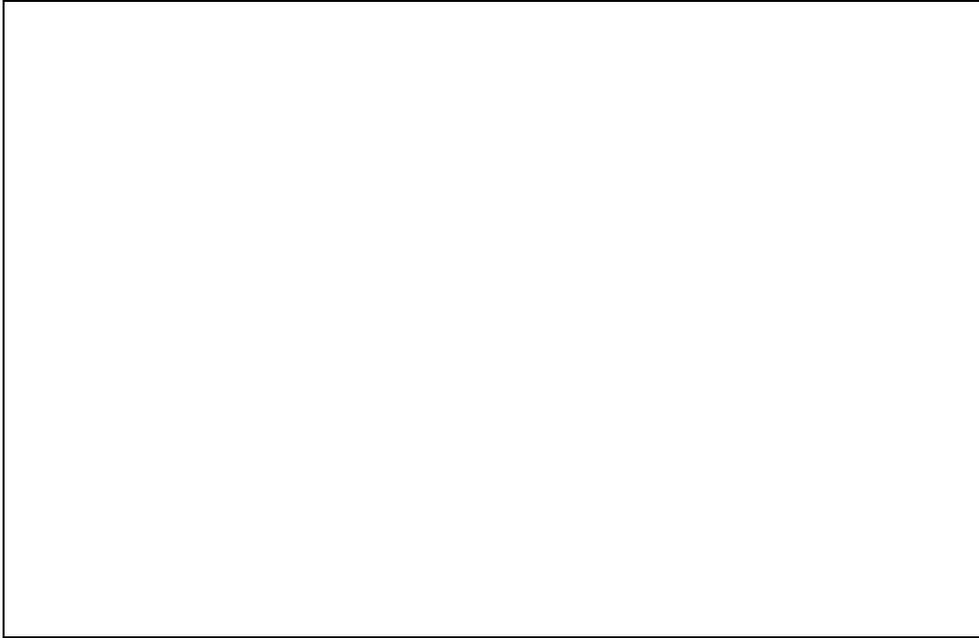


Fig. 3.10 Anónimo, *Escenas del amor divino entre el Alma y el Amado*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Iglesia de Checacupe, Quispicanchis, Cuzco.



Fig. 3.11 Anónimo, *Aparición de San Pedro a San Ignacio*, s. XVII. Óleo sobre lienzo, Iglesia de San Pedro, Juli,

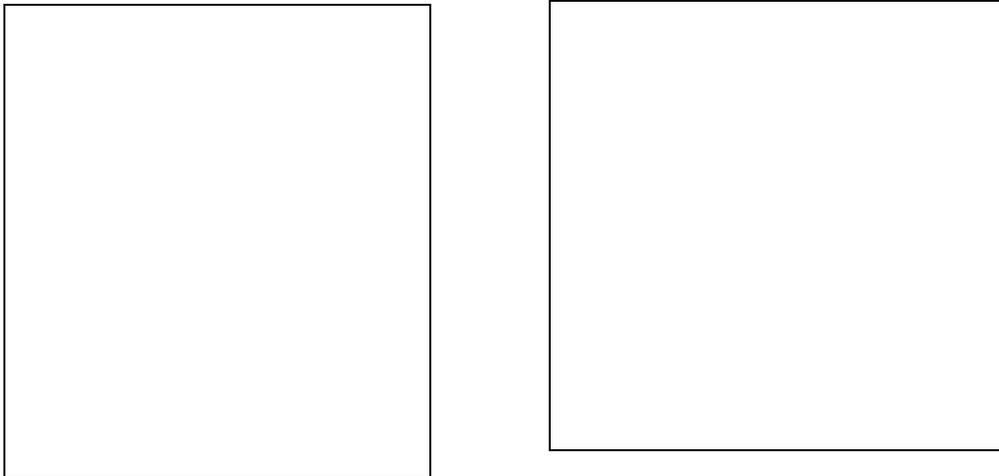


Fig. 3.12 . Theodor Galle, *Aparición de San Pedro a San Ignacio*, *Vita beati P. Ignatii Loyolae, Societatis Jesu fundatoris*,. Roma, 1610.

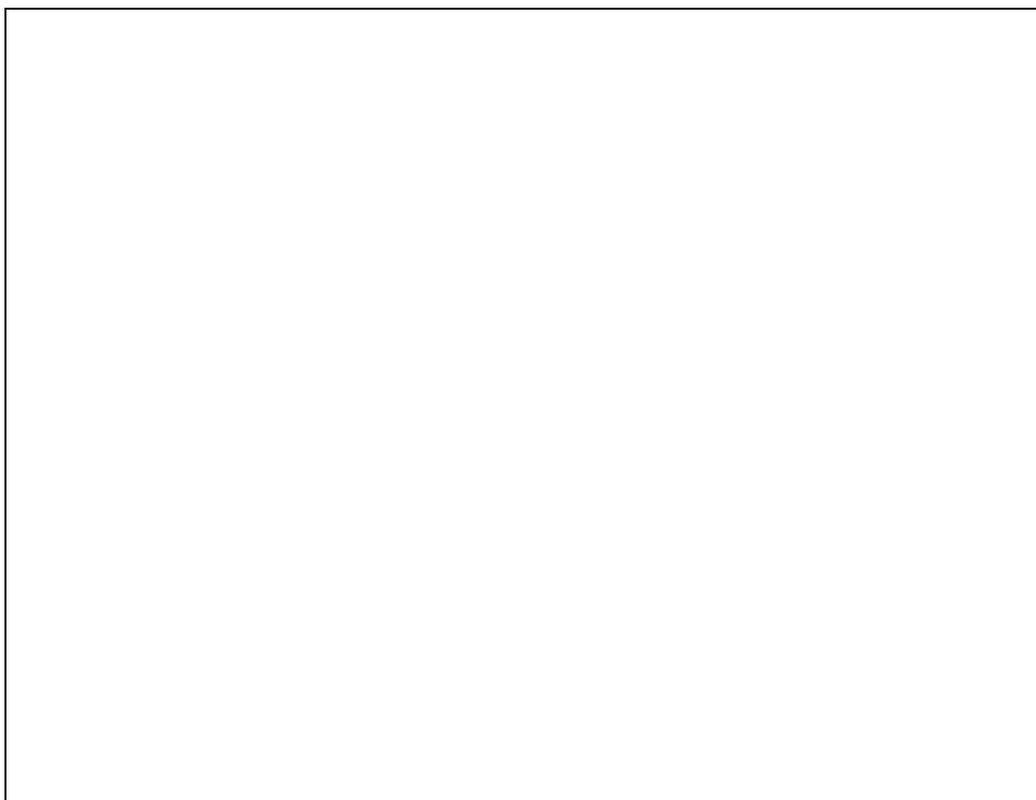


Fig. 3.13. Anónimo, *San Ignacio escribiendo los Ejercicios Espirituales en Manresa*, s. XVII. Óleo sobre lienzo, Iglesia de San Pedro, Juli.

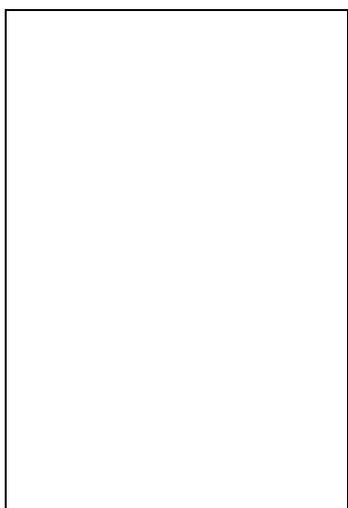


Fig. 3.14, Jean Baptiste Barbé, *San Ignacio escribiendo los Ejercicios Espirituales en Manresa*, *Vita beati P. Ignatii Loyolae, Societatis Jesu fundatoris*,. Roma, 1609.

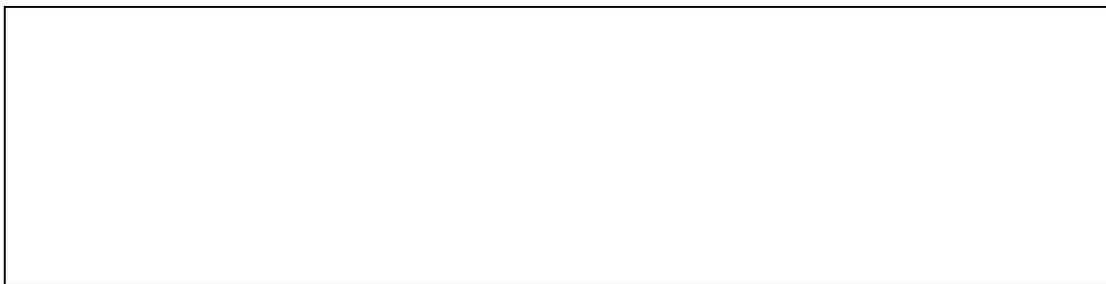


Fig 3.15. Anónimo, *Santa Sofronia*, s.XVII, Óleo sobre lienzo, Brooklyn Museum.



Fig. 3.15. Detalle.

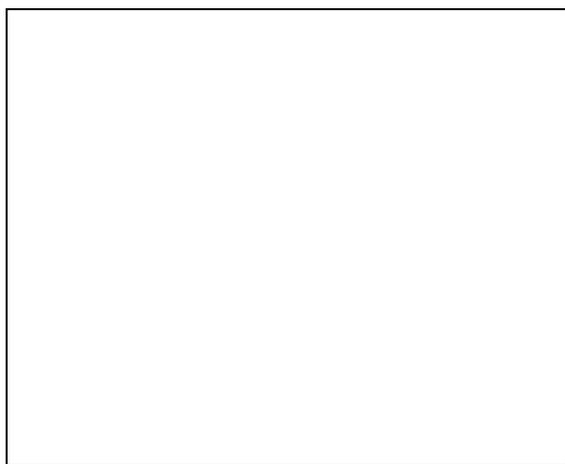


Fig. 3.16 Adriaen Collaert, según Marteen de Vos, *Santa Sifronia*, s. XVII. British Museum. 1901,0611.61.

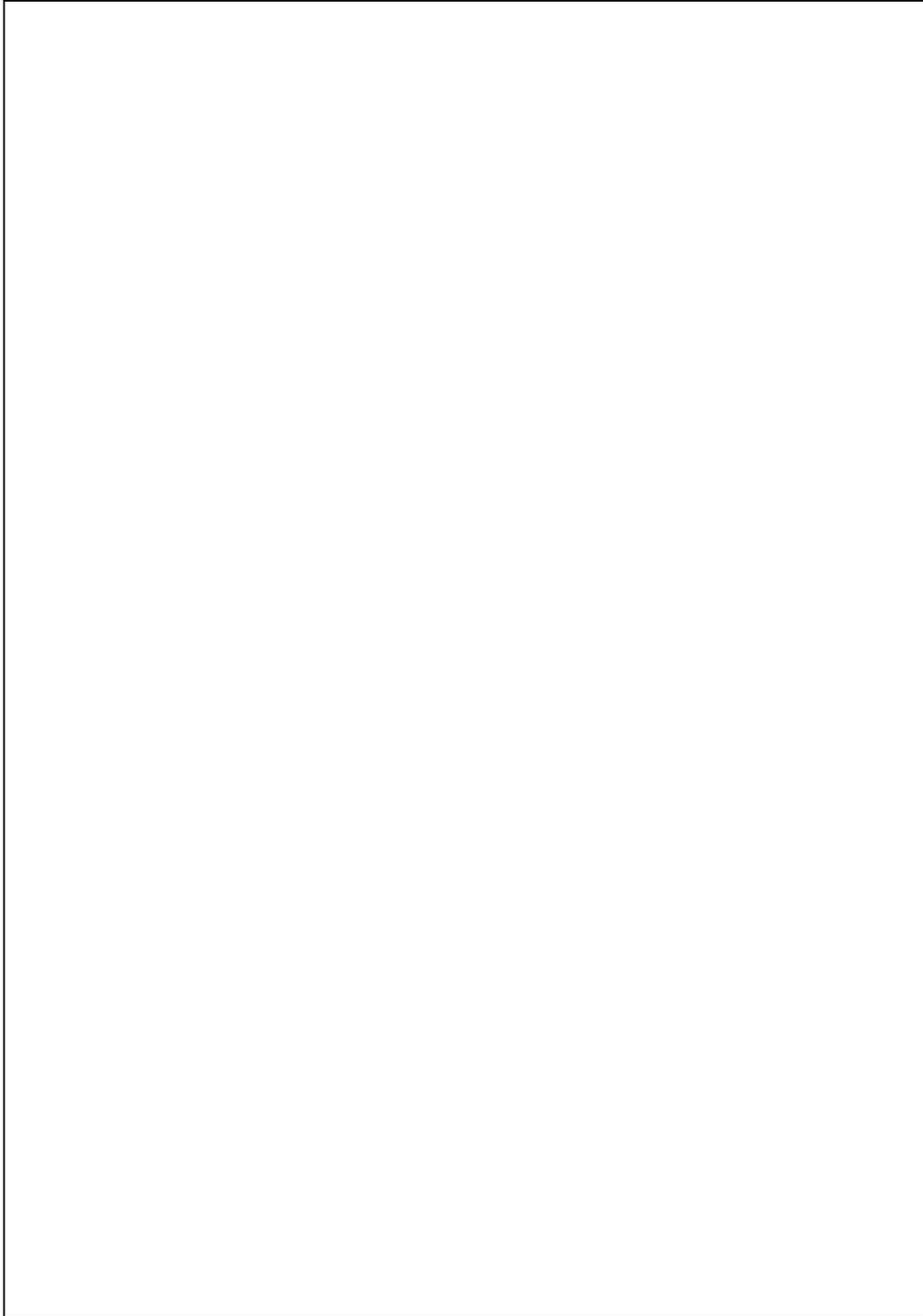


Fig. 3.17 Joan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, *Retablo del Coricancha, Relación de antigüedades desde reyno del Perú*, c.1610-1630, Biblioteca Nacional de Madrid.



Fig. 3.18 Anónimo, *Los Jesuitas*, Serie del Corpus Christi, detalle, 1675-85, Óleo sobre lienzo, Museo arzobispal, Cuzco.

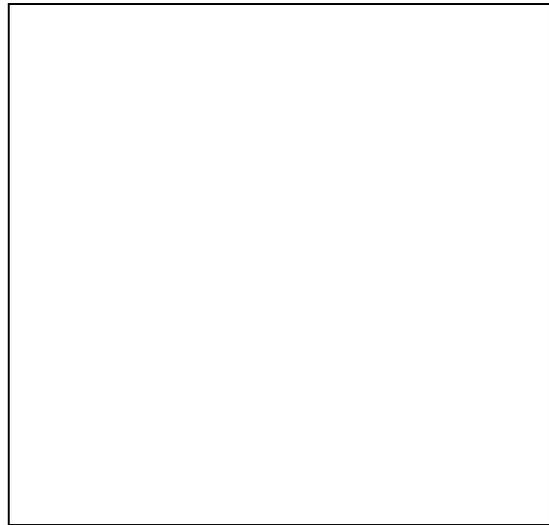
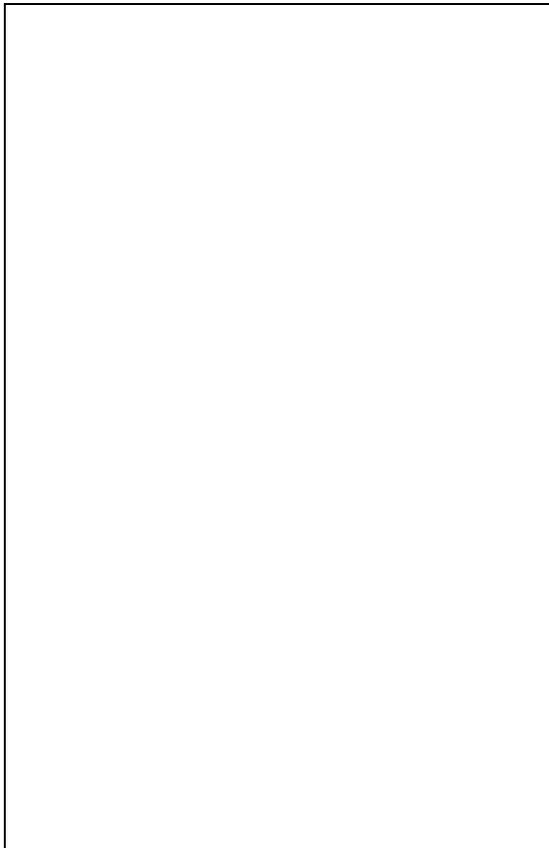


Fig. 3.19 Diego Quispe Tito, *Juicio Final*, detalle, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Convento de San Francisco, Cuzco.

Fig. 3.20 Anónimo, *Mama Occlo ?*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Inka, Cuzco.

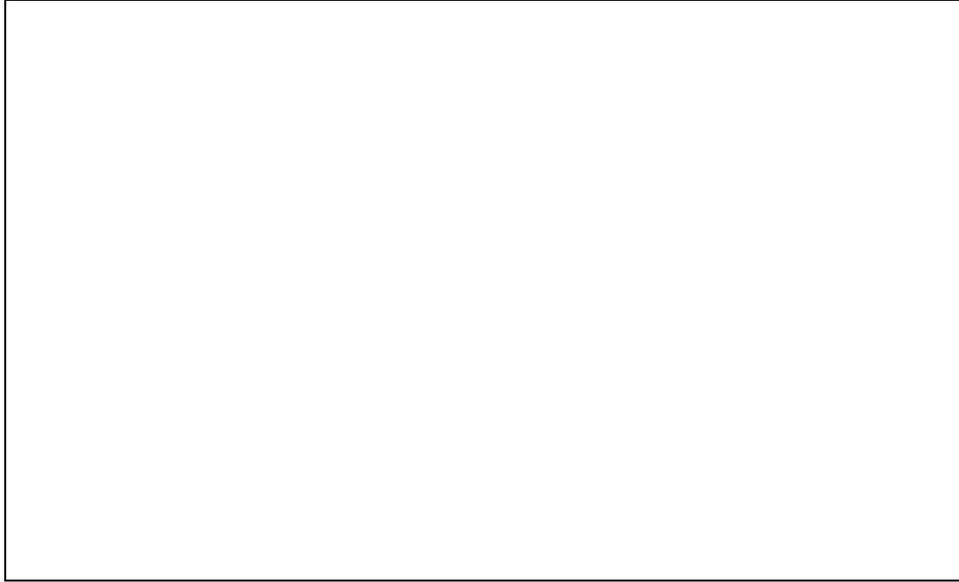


Fig. 3.21 Tadeo de Escalante, *Molino de los Incas*, c. 1830, Temple, Acomayo, Cuzco.

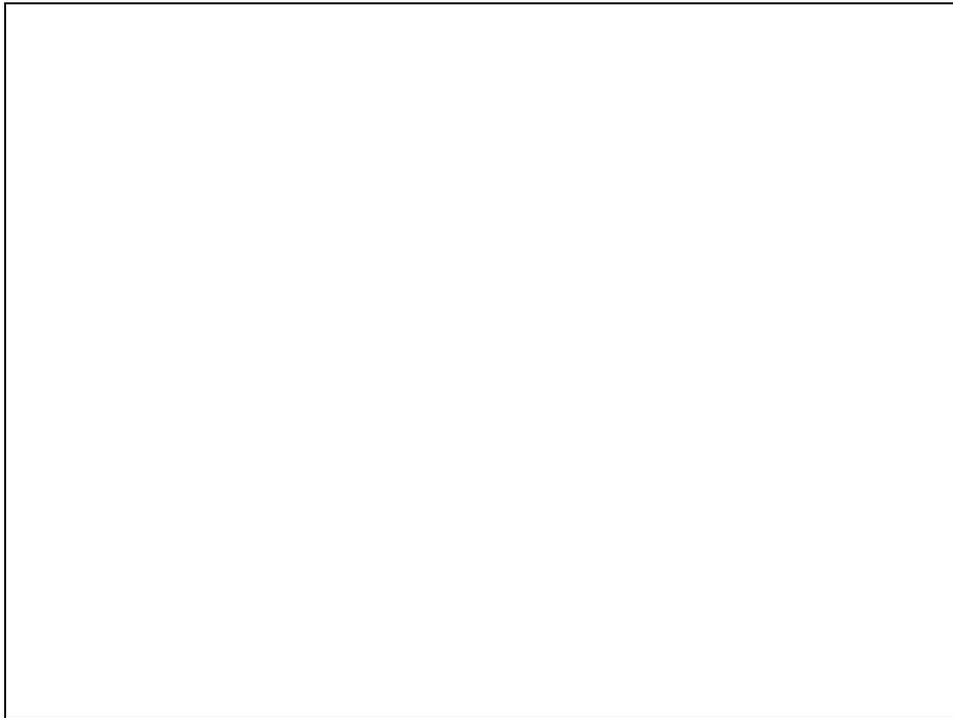


Fig. 3.22 Tadeo de Escalante, *Molino de los Incas*, c. 1830, Temple, Acomayo, Cuzco.

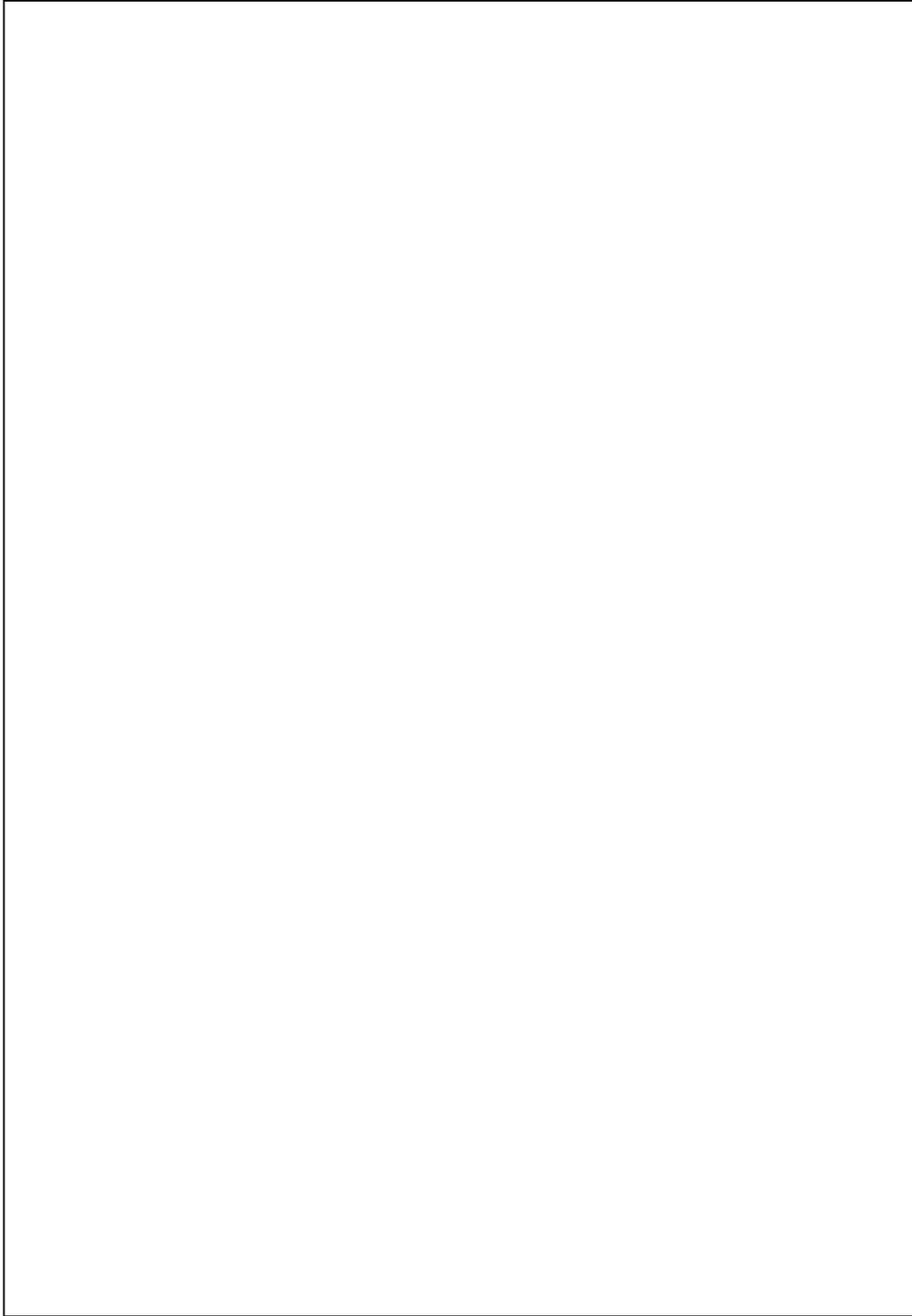


Fig. 3.23 Anónimo, *Retrato de curaca*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Inka, Cuzco.

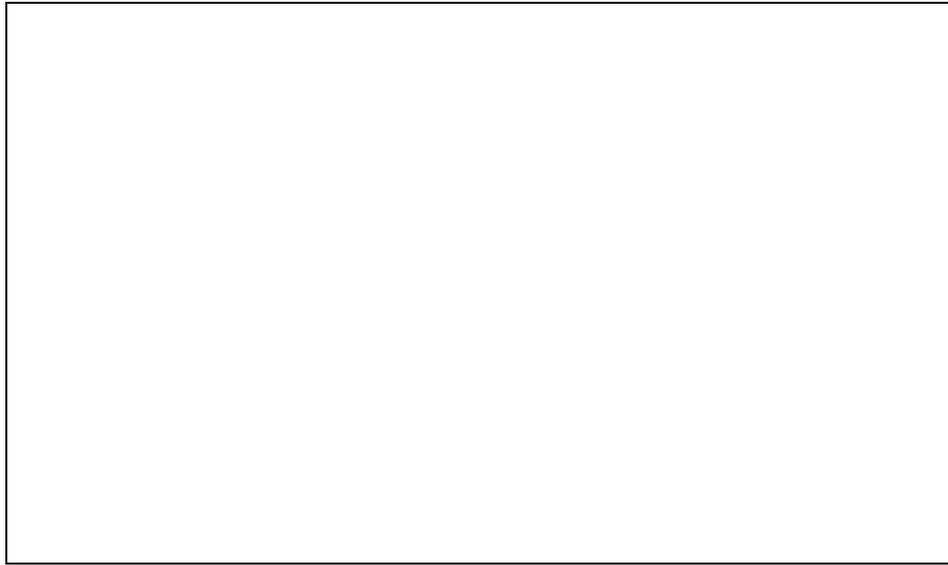


Fig. 3.24 Anónimo, *San Zoerarde*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Convento de la Recoleta, Sucre.

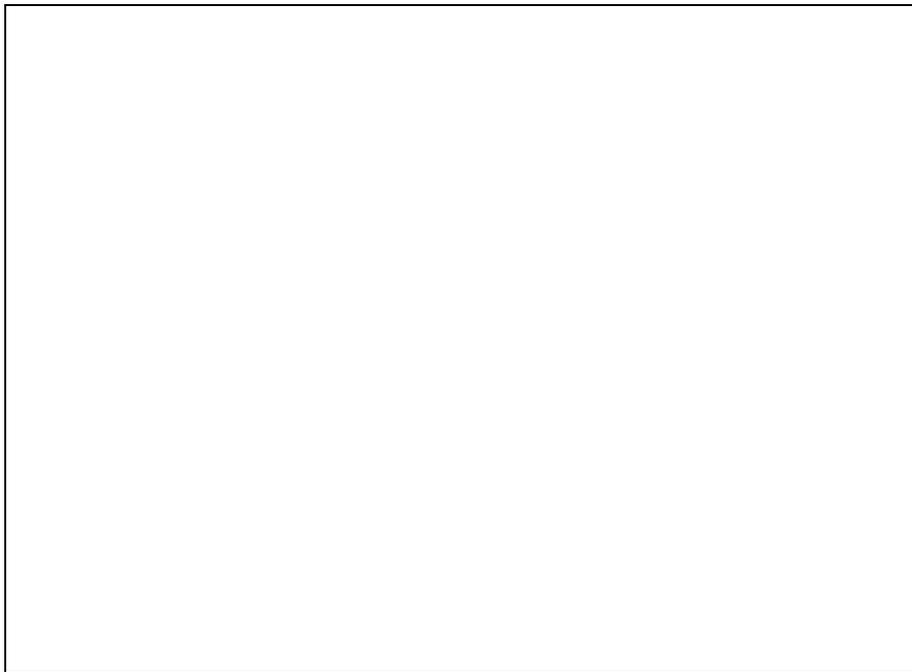


Fig. 3.25 Jean LeClerc según Marteen de Vos, *San Zoerarde, Sylvae Sacrae Monumenta. Anachoretarum.* 1600-21, Paris por Jean Leclerc IV. PESSCA 1030A.



Fig. 3.26 Anónimo, *San Fulgencio*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Convento de la Recoleta, Sucre.

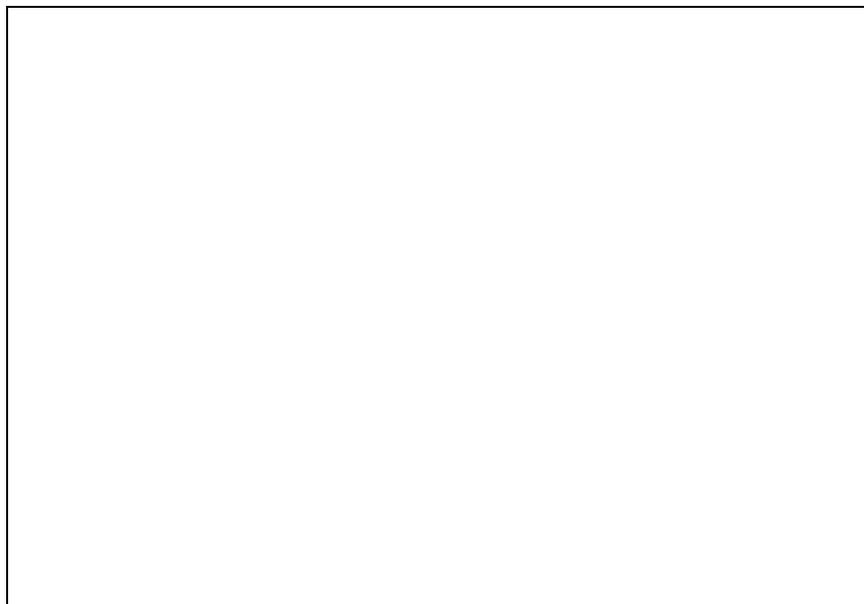


Fig. 3.27 Jean LeClerc según Marteen de Vos, *San Fulgencio, Sylvae Sacrae Monumenta. Anachoretarum.* 1600-21, Paris por Jean Leclerc IV. Pessca 1034A.

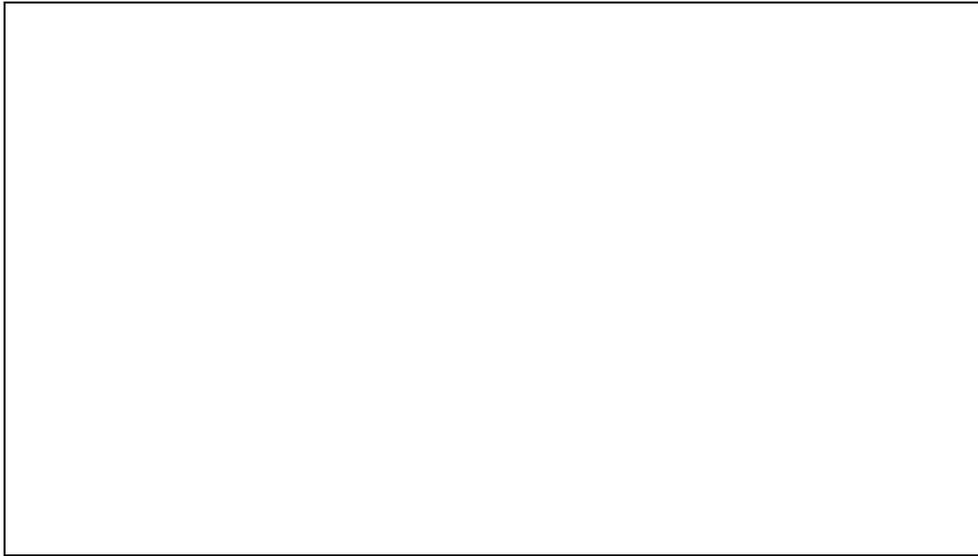


Fig. 3.28 Anónimo, *San Martín de Tours*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Convento de la Recoleta, Sucre.

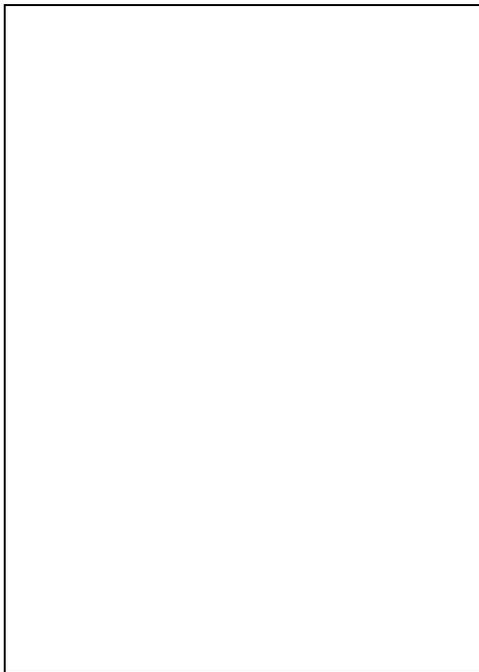


Fig. 3.29 Adriaen Collaert según Jan van der Straet (Stradanus), *San Martín de Tours*, XVI-XVII. British Museum, 1870,0625.665.

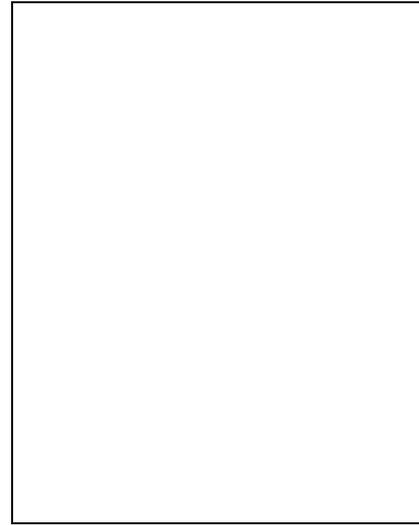
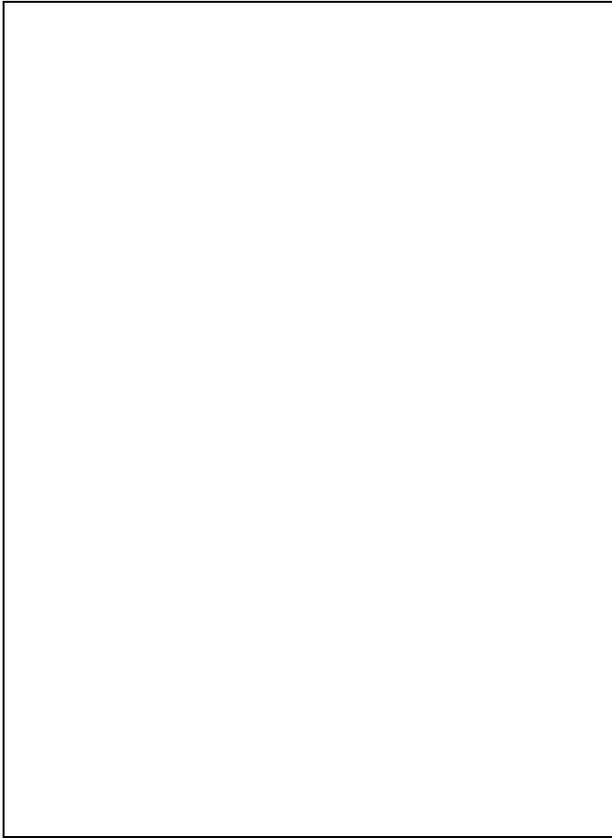


Fig. 3.30 Anónimo, *La transverberación de Santa Teresa*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Monasterios de las Carmelitas, Arequipa.

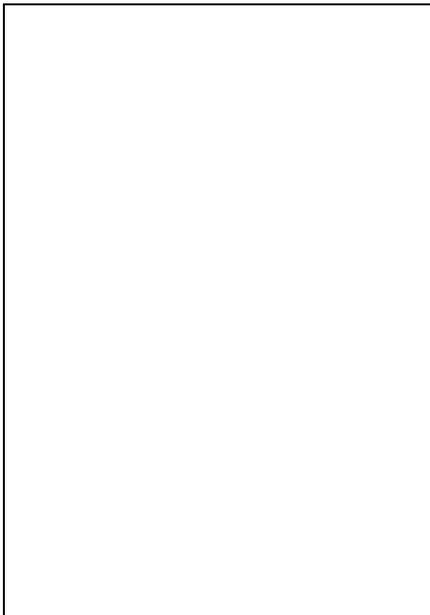


Fig. 3.31 Anton Wierix, *La transverberación de Santa Teresa*, s. XVII. Mauquouy-Hendrickx 1978-83, cat. 1295. PESSCA 100A.

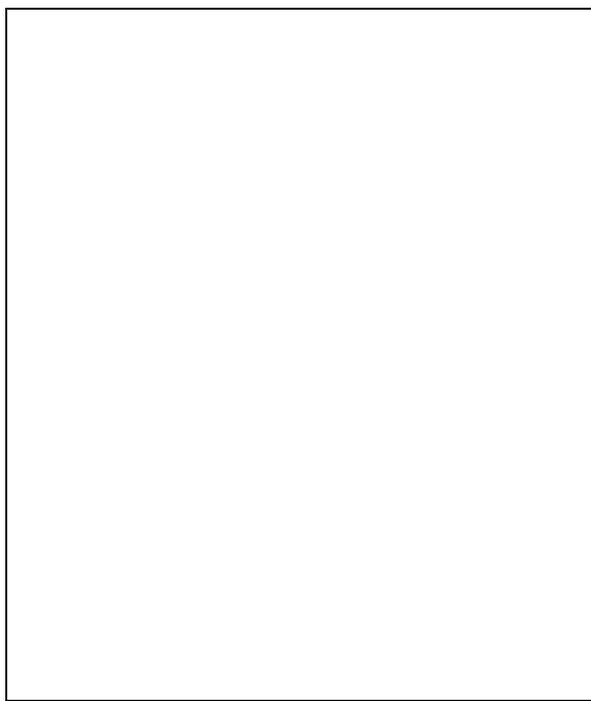


Fig. 3.32 Anónimo, *Carmelitas en la cocina*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Monasterio de las Carmelitas, Arequipa.



Fig. 3.33 Anónimo, *San Martín de Porres alimenta al perro, gato y ratón*, s. XVIII, Convento de Santo Domingo, Cuzco.

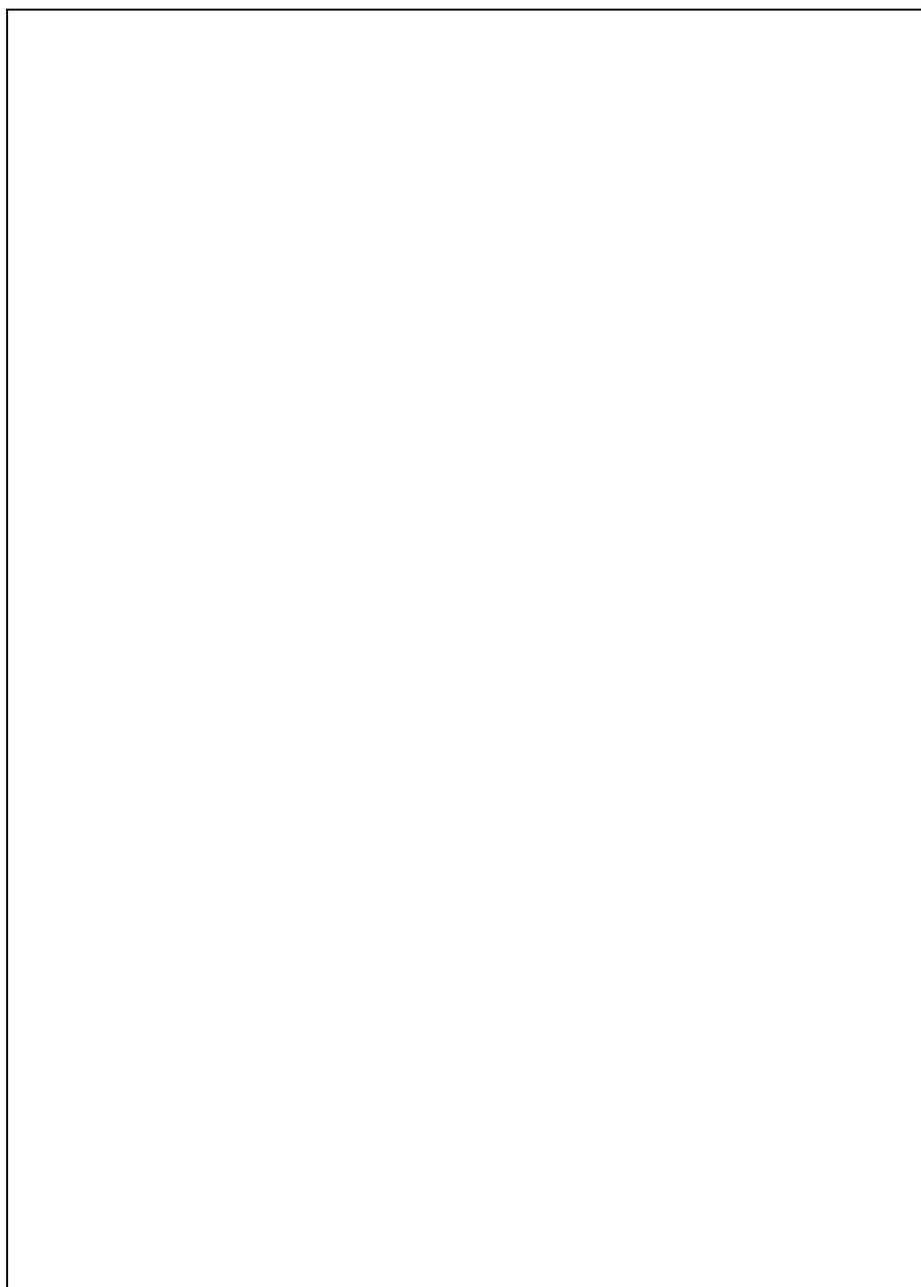


Fig. 3.34 Anónimo, *Los desposorios místicos de Santa Rosa de Lima*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Monasterio de Santa Rosa, Lima.

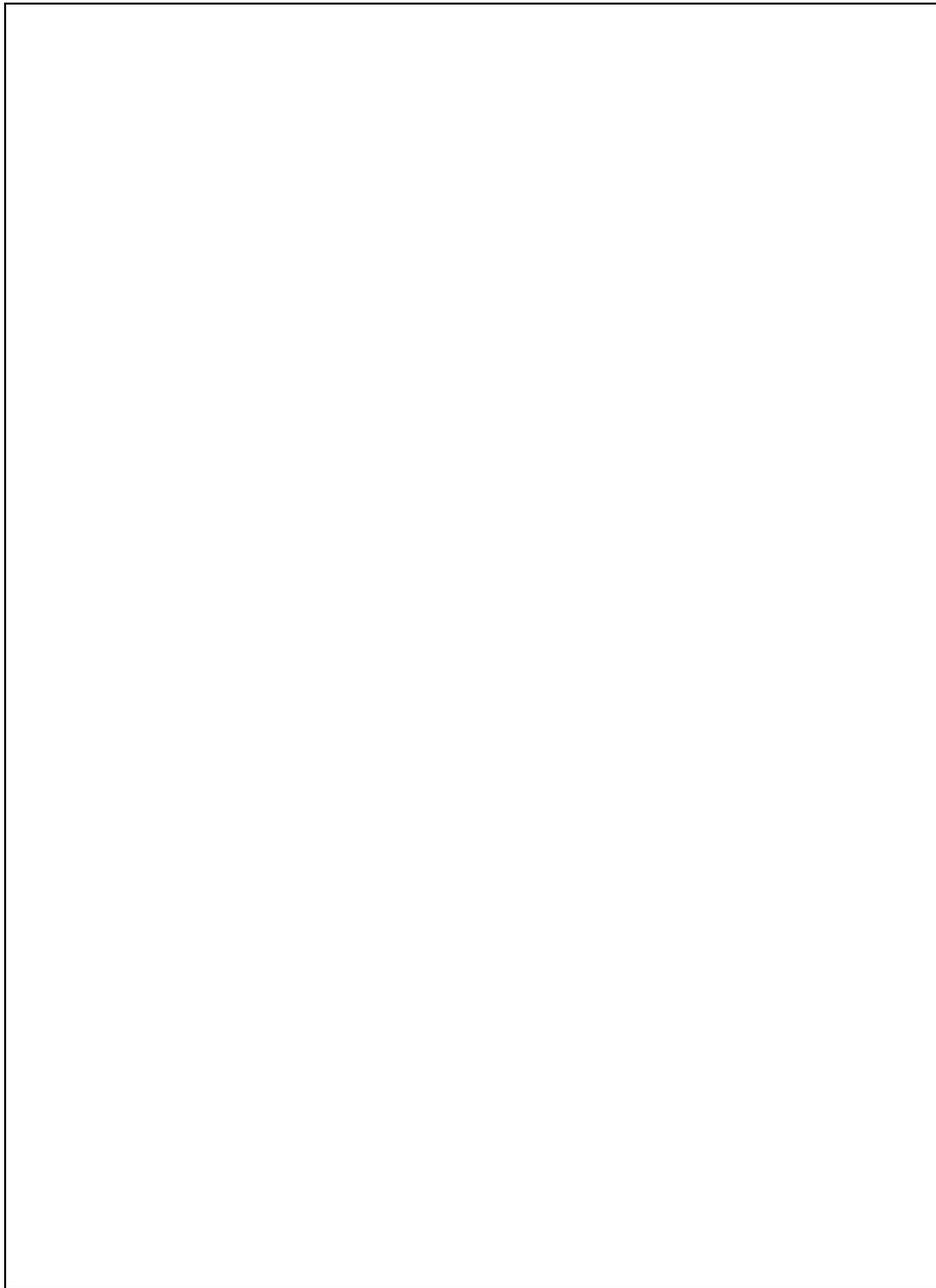


Fig. 3.35 Anónimo, *Santa Rosa penitente atada de sus cabellos*, *Rosa Astrea* ?, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Lima.



Fig. 3.36 Anónimo, *Venerable Padre Fray Antonio de San Pedro*, s. XVIII?, Óleo sobre lienzo, Convento de la Merced, Cuzco.

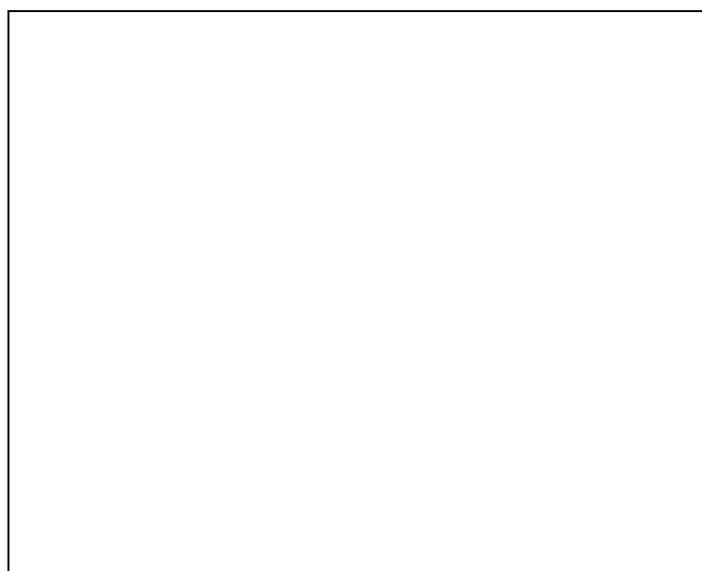


Fig. 3.37 Anónimo, *Venerable Padre Fray Gonzalo Díaz de Amarante*, s. XVIII?, Óleo sobre lienzo, Convento de la Merced, Cuzco.

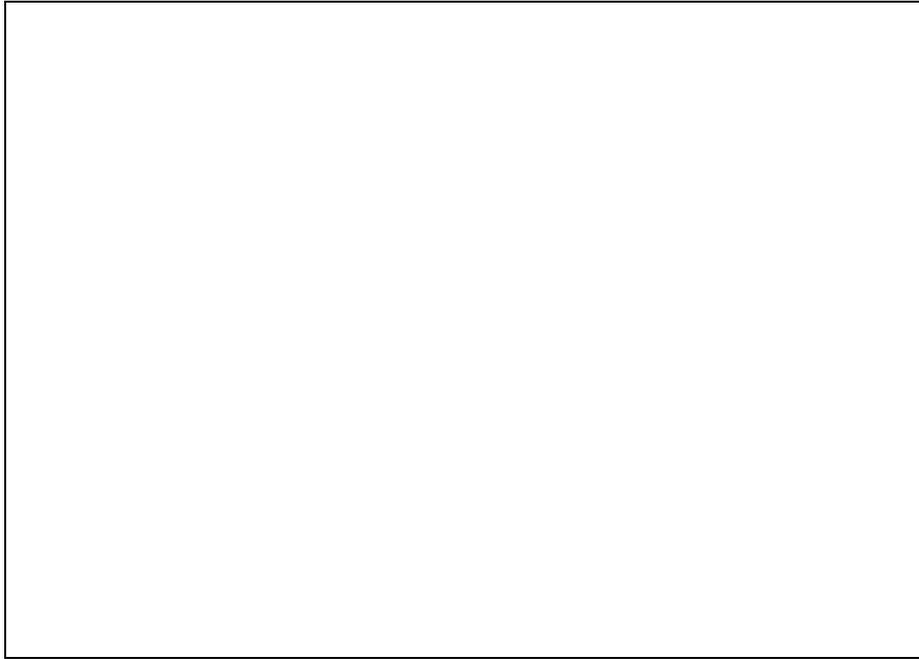


Fig. 3.38 Anónimo, *Venerable Padre Fray Pedro Urraca?*, s. XIX?, Óleo sobre lienzo, Convento de la Merced, Cuzco.



Fig. 3.39 Anónimo, *Fraile mercedario*, s. XVIII?, Óleo sobre lienzo, Convento de la Merced, Cuzco.

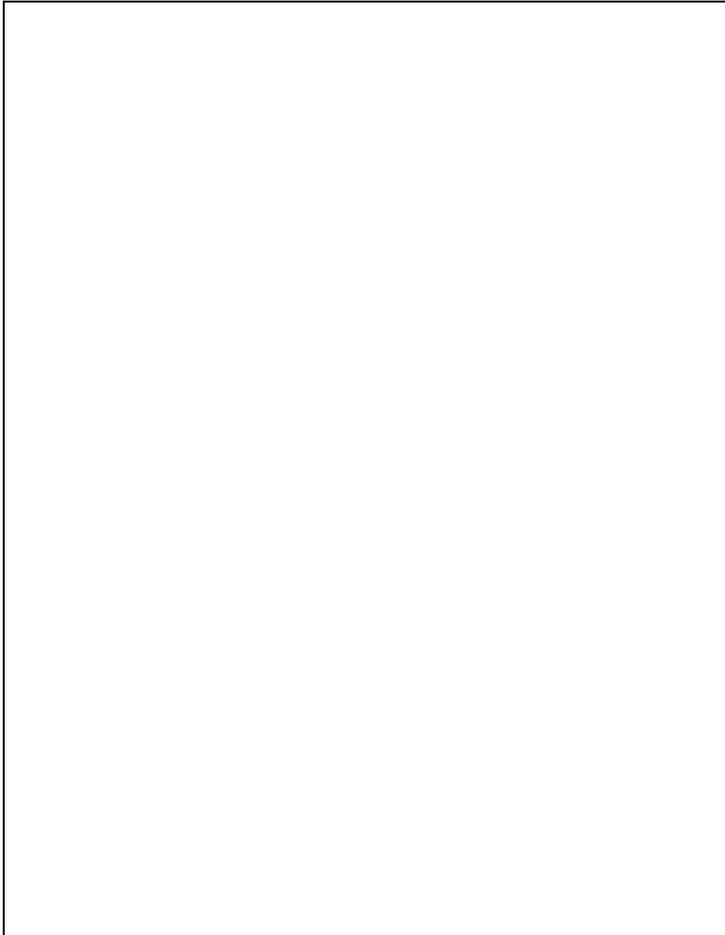


Fig. 4.1 Diego Quispe Tito, *San Jerónimo penitente*, s. XVII, Monasterio de Santa Catalina, Arequipa.

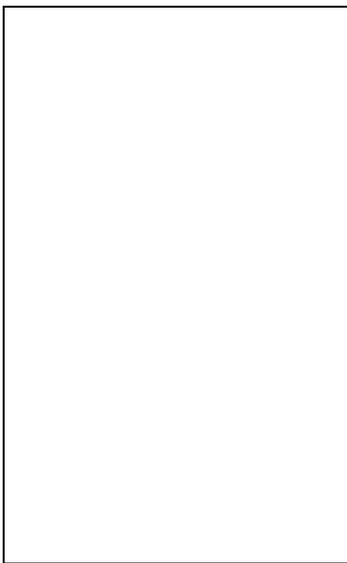


Fig. 4.2 Cornelis Cort, según Johann Sadeler I, *San Jerónimo penitente*, s. XVII. The Illustrated Bartsch. Vol. 52, Netherlandish Artists: Cornelis Cort, 136 (142).

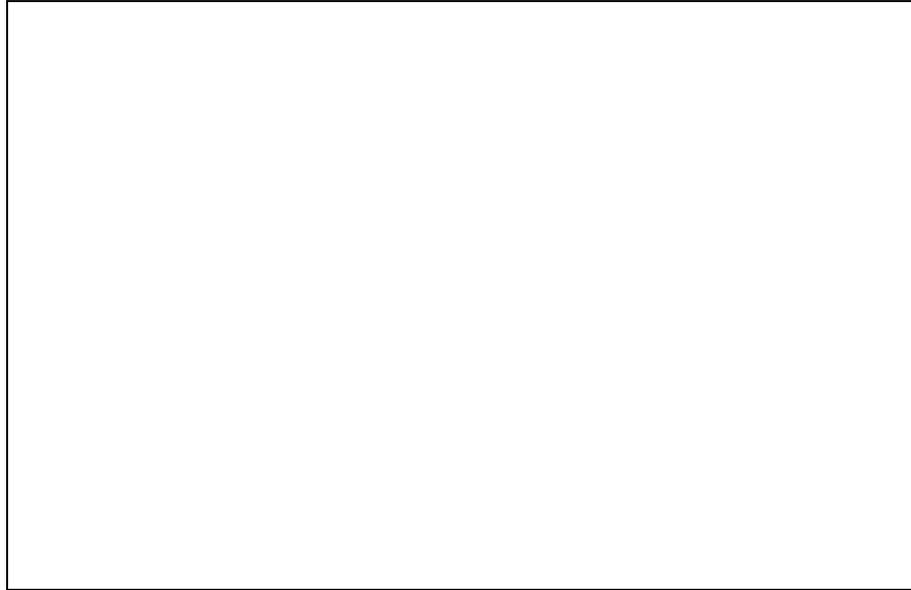


Fig. 4.3 Diego Quispe Tito (atr.), *El bautismo de Cristo*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Convento de los Descalzos, Lima.

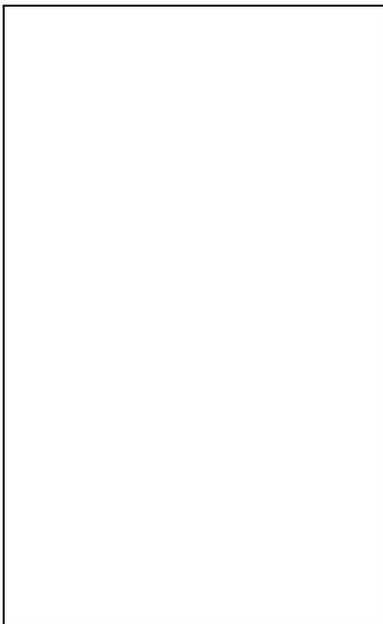


Fig. 4.4 Cornelis Cort según Francesco Salviati, *El bautismo de Cristo*, 1575. Harvard Art Museum, R5181.

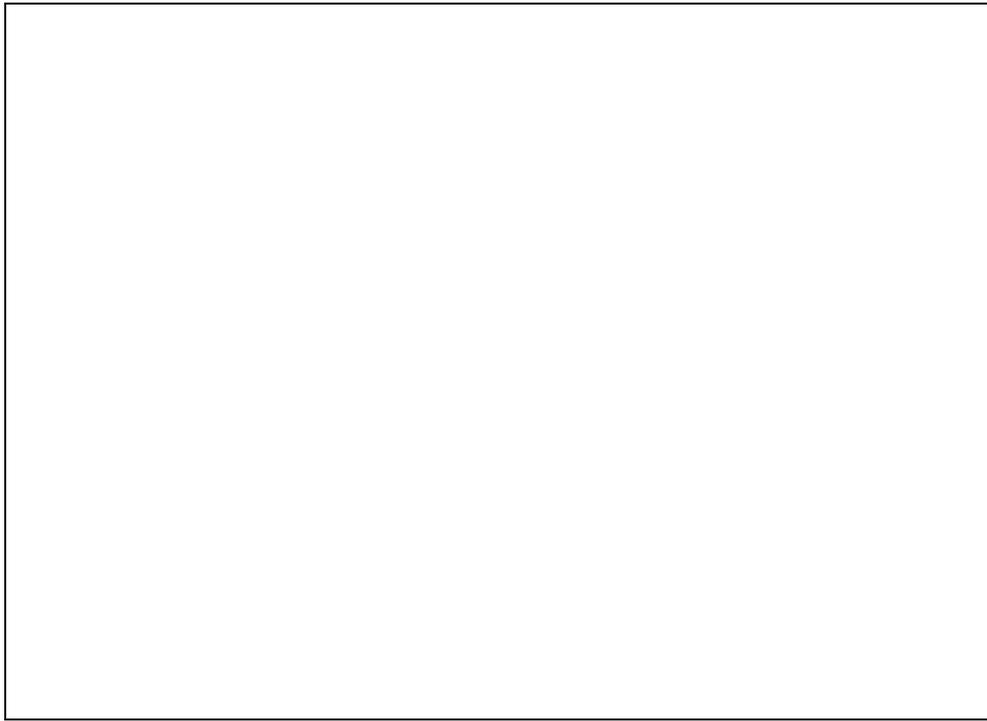


Fig. 4.5 Diego Quispe Tito (círculo), *María Magdalena*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Convento de la Recoleta, Cuzco.

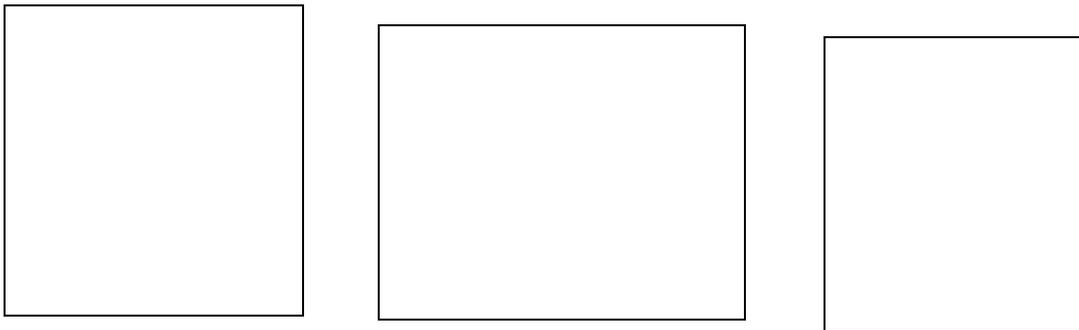


Fig. 4.6 Hieronymus Wierix, *María Magdalena penitente*, antes 1619, Rijksmuseum, RP-P-1904-820 (izquierda).

Fig. 4.7 Lucas Vorsterman, *María Magdalena penitente*, 1619-1675, Rijksmuseum, RP-P-1883-A-7378 (centro).

Fig. 4.8 Cosimo Mogalli (imp), *María Magdalena penitente*, después de 1685, British Museum 1861,0608.225. (derecha).

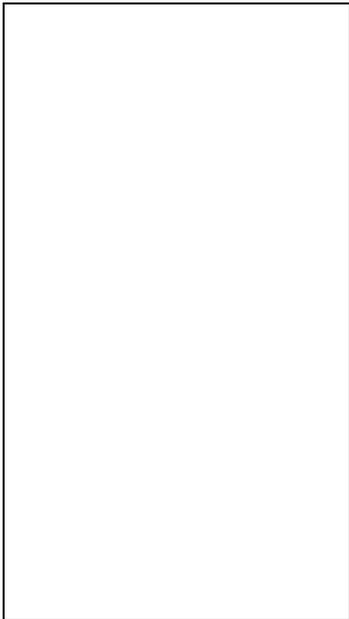
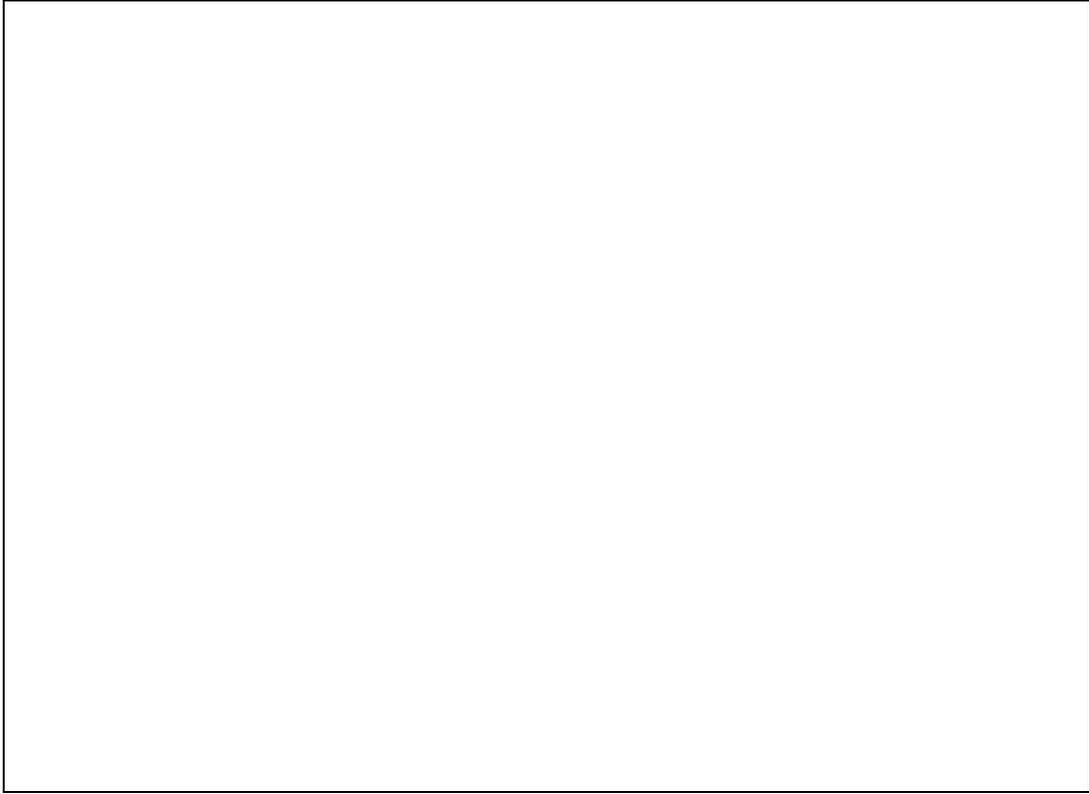


Fig. 4.9 Diego Quispe Tito (círculo), *San Hilaron*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Convento de la Recoleta, Cuzco.

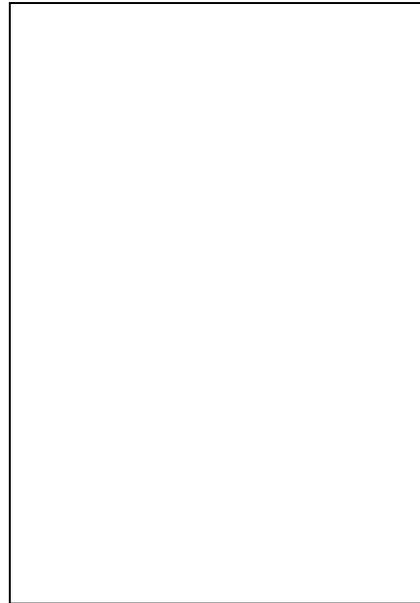
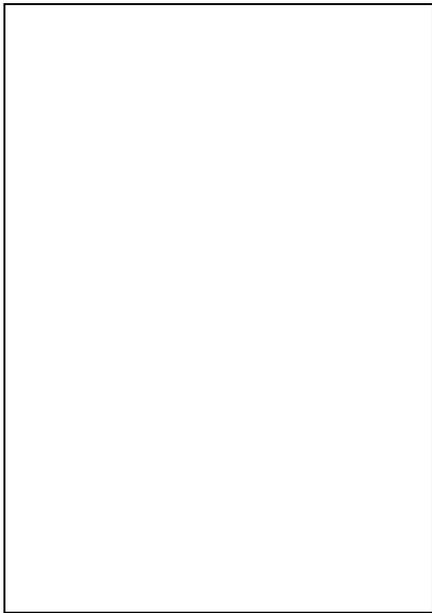
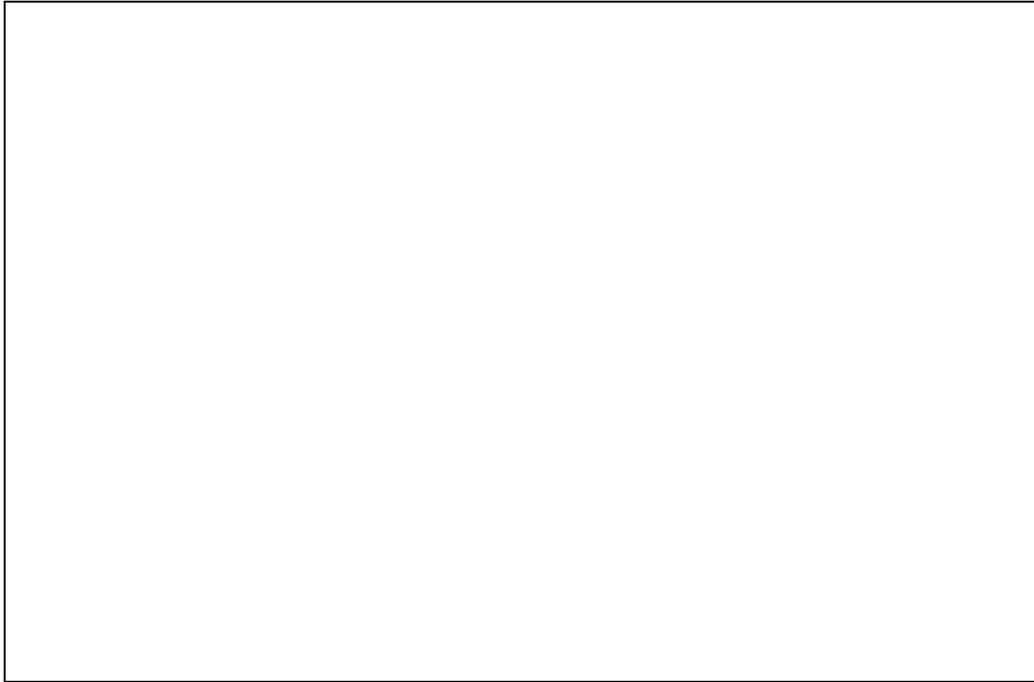


Fig. 4.10 Diego Quispe Tito (círculo) 4.10, *San Juan el Eremita*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Convento de la Recoleta, Cuzco.

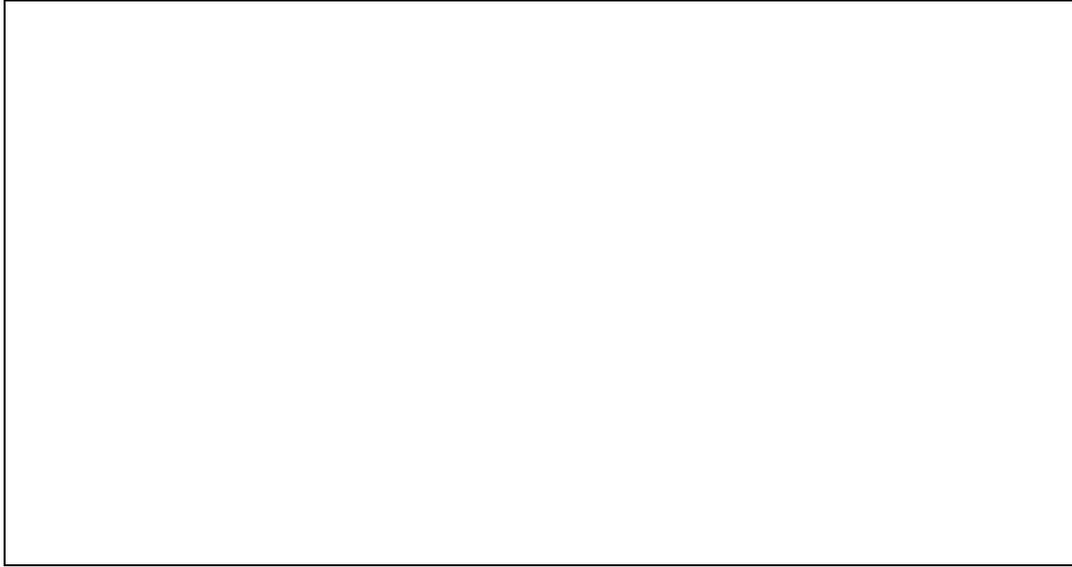


Fig. 4.11 Melchor Pérez Holguín, *San Mateo Evangelista*, 1714, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de la Paz.

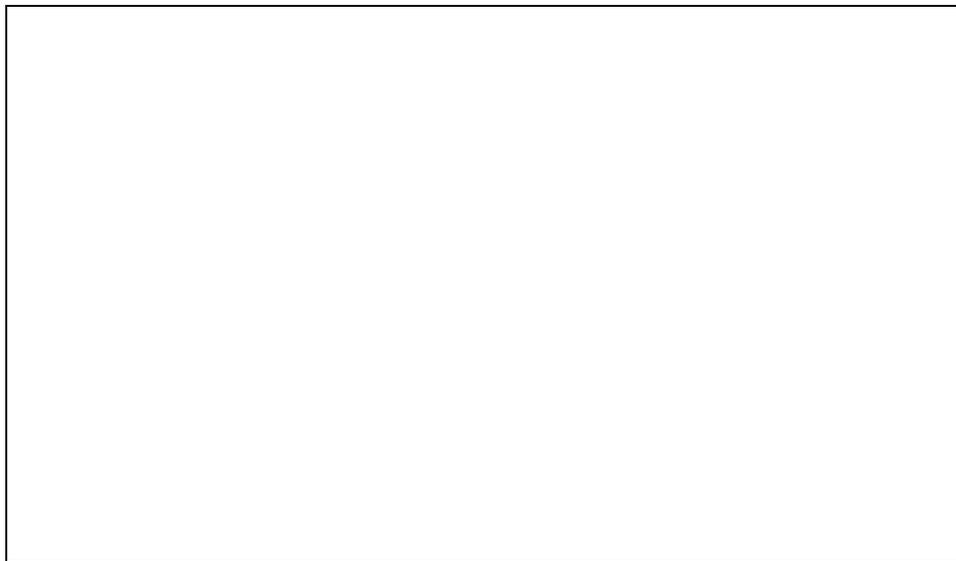


Fig. 4.12 Melchor Pérez Holguín, *San Marcos Evangelista*, 1714, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de la Paz.

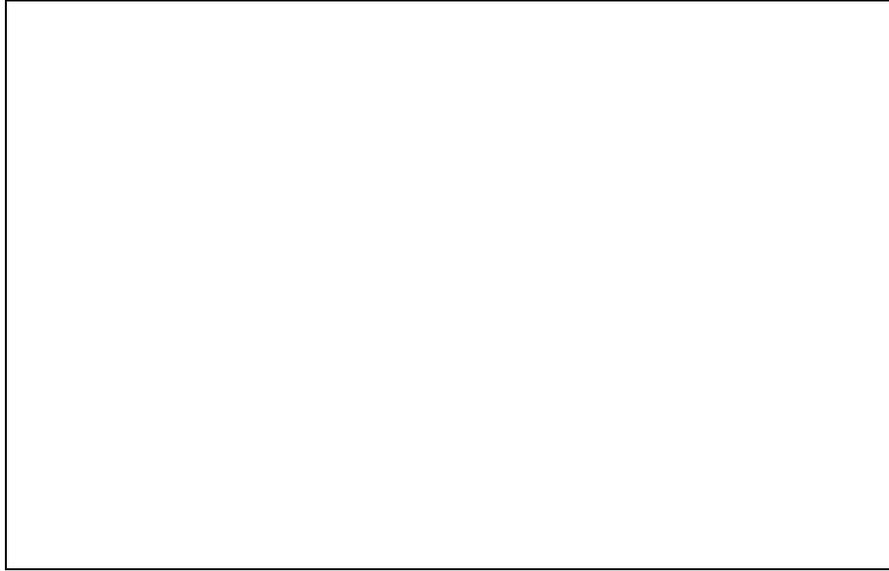


Fig. 4.13 Melchor Pérez Holguín, *San Juan Evangelista*, 1714, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de la Paz.

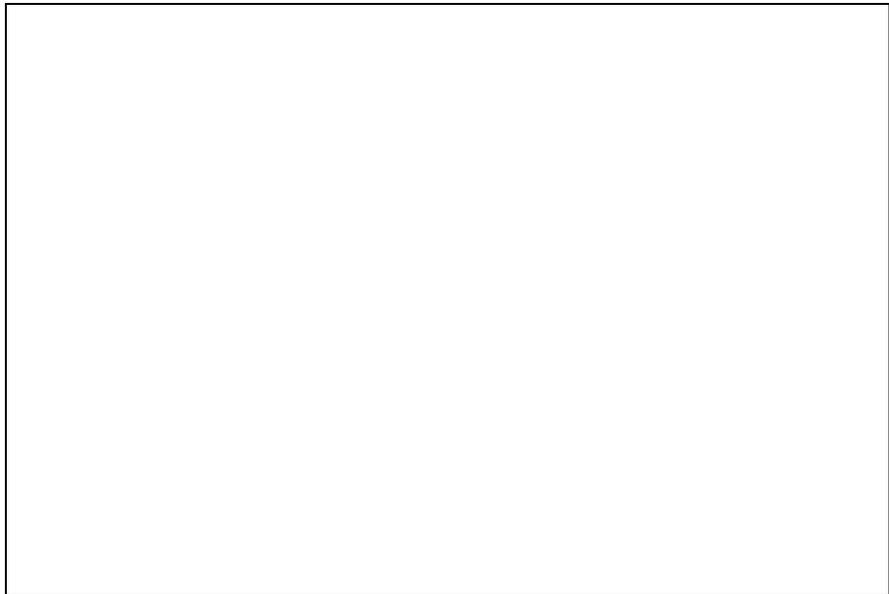
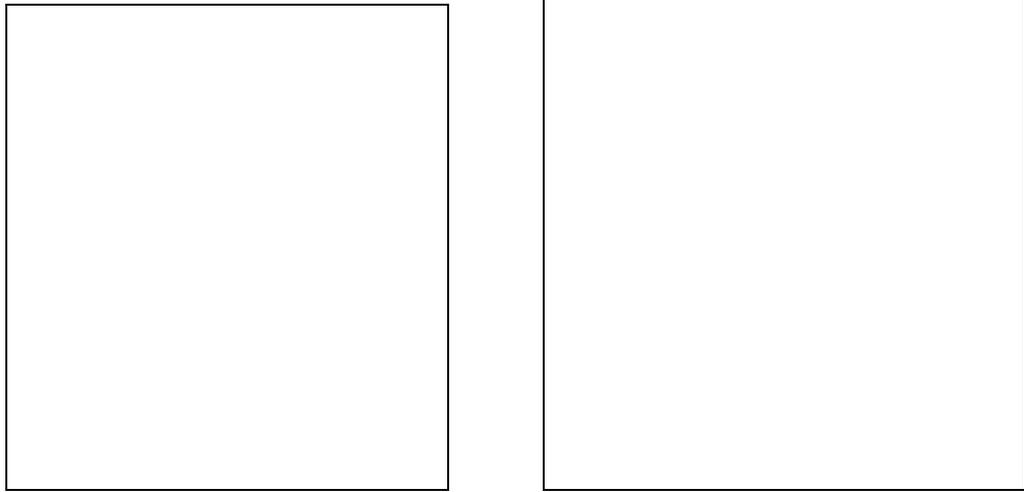


Fig. 4.14 Melchor Pérez Holguín, *San Lucas Evangelista*, 1714, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de la Paz.



Detalles fig. 4.12 y 4.14



Detalle fig. 4.11

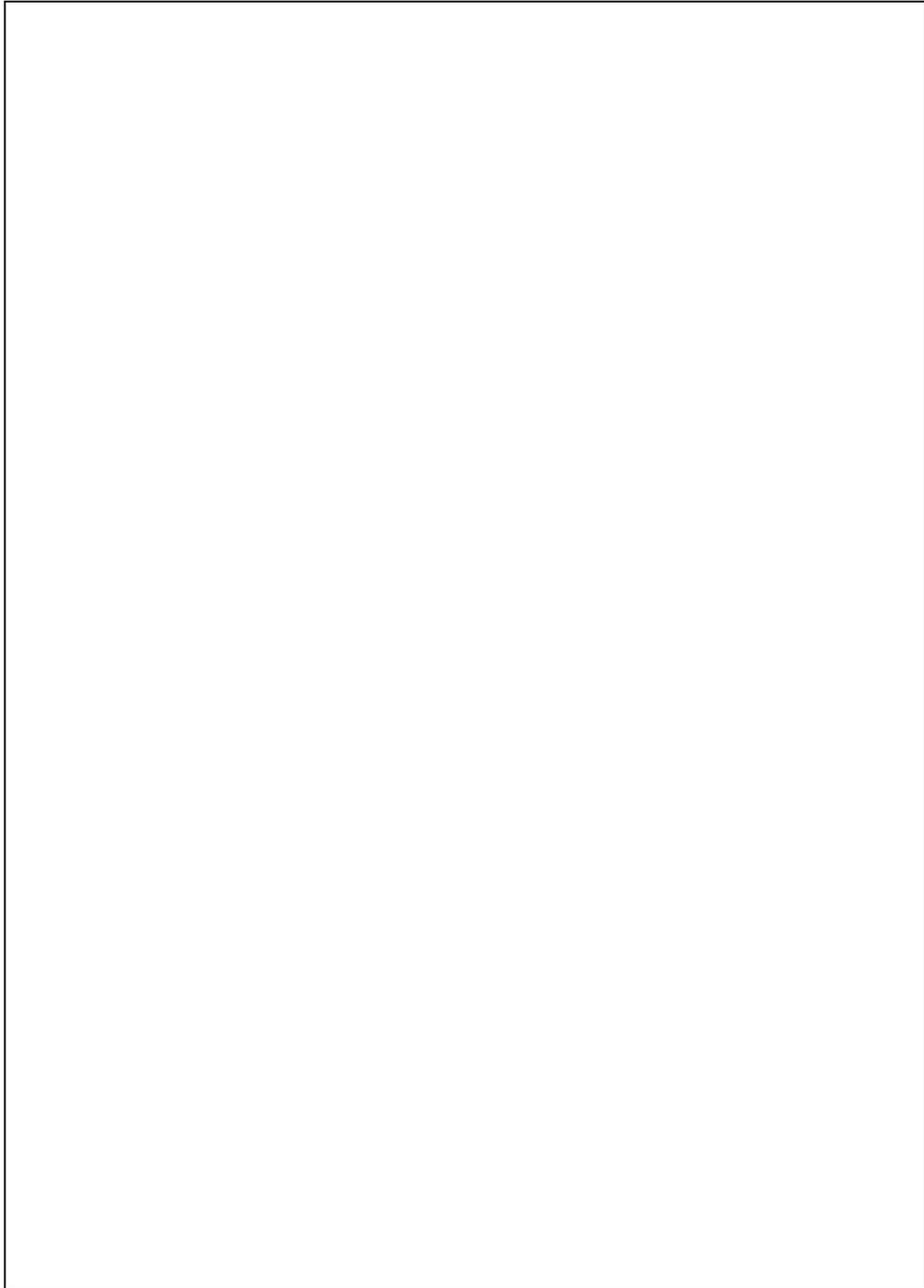


Fig. 4.15 Anónimo, *Virgen de Belén*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Banco de Crédito del Perú, Lima.

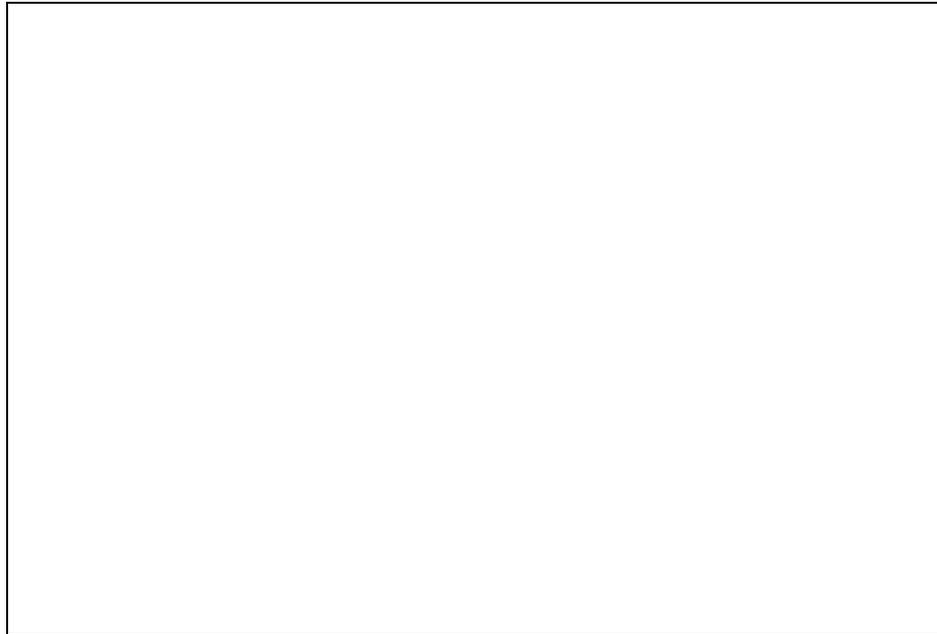


Fig. 4.16 José López de los Ríos, *Buelto el santo a este Pueblo*, en *Serie de la vida del santo de Carabuco e historia milagrosa de la Cruz, Las Postrimerías*, 1684. Iglesia de Carabuco.



Fig. 4.17 Anónimo, *Francisco Solano predicando a los indios*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de La Paz.

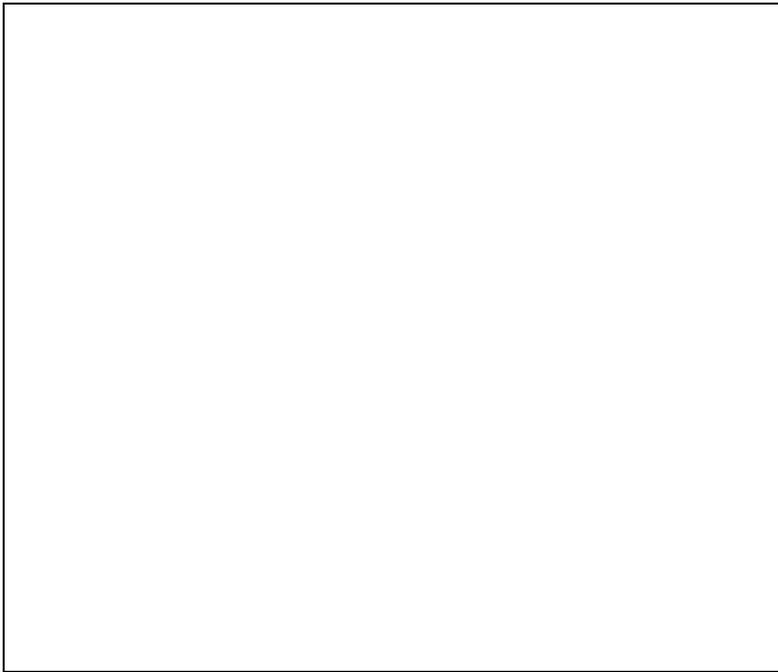


Fig. 4.18 Schelte à Bolswert, según Antonio Van Dyck, *Reposo de la Santa familia*, 1630-1645. British Museum, 1868,0822.819.

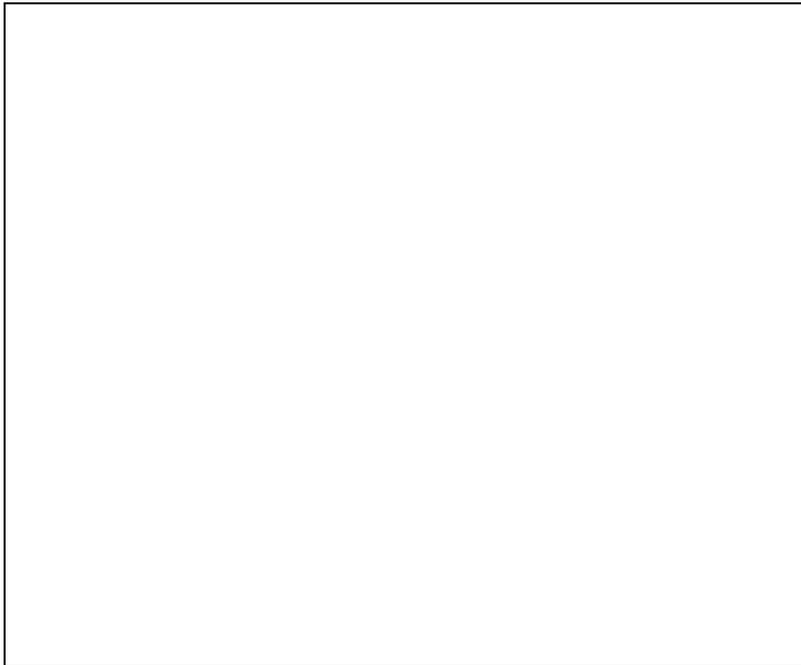


Fig. 4.19, Anónimo, *Reposo de la Santa familia*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Convento de la Recoleta, Sucre.

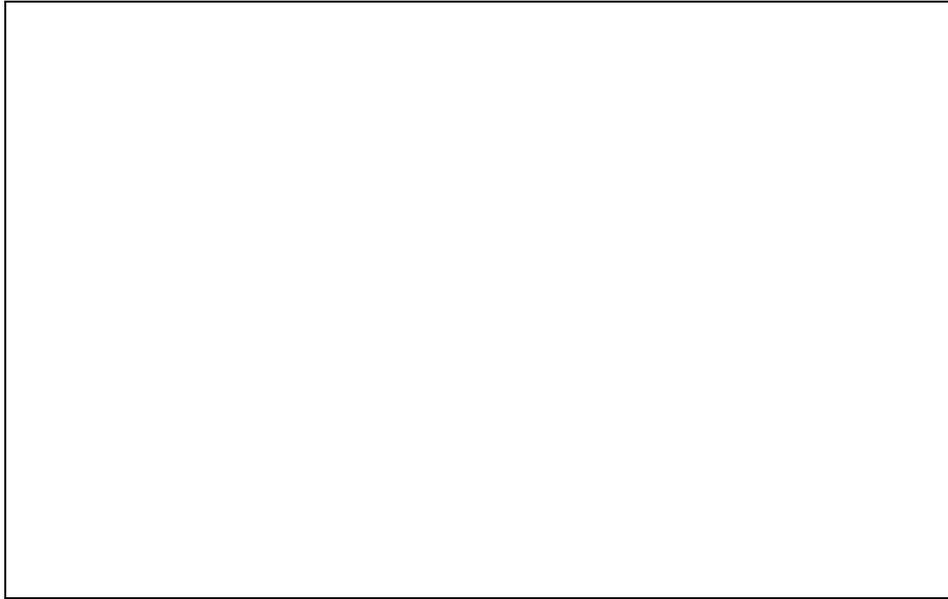


Fig. 4.20, Anónimo, *Reposo de la Santa familia*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Iglesia de Huaru, Cuzco.

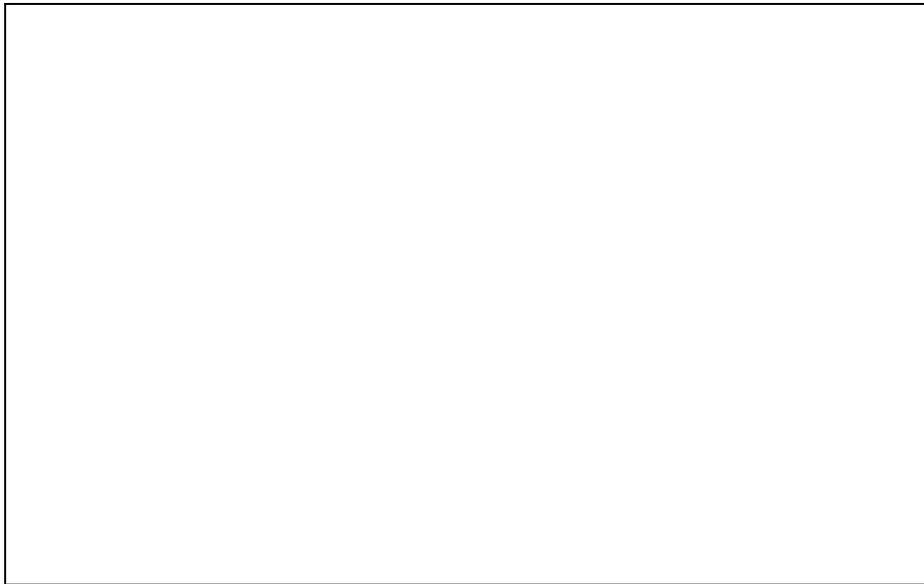


Fig. 4.21, Diego Quispe Tito (atr.), *Reposo de la Santa familia*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Monasterio de Santa Catalina en el Cuzco.

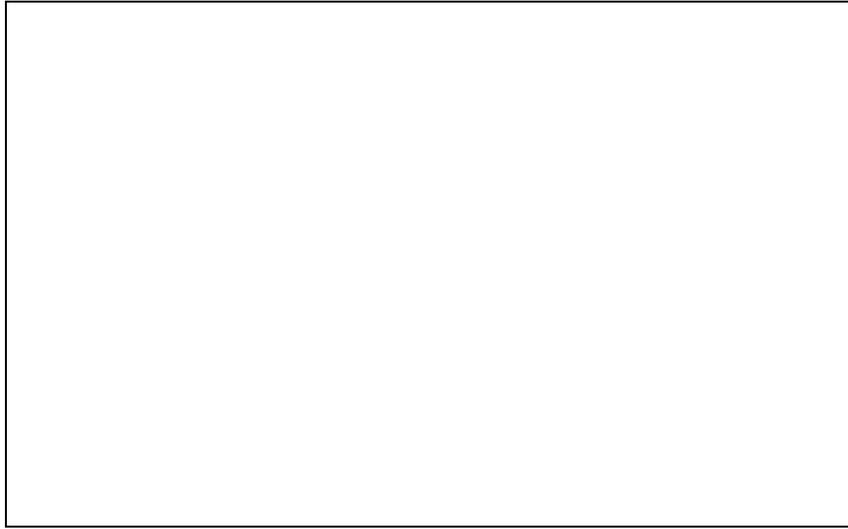


Fig. 4.22, Anónimo, *Reposo de la Santa familia*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo arzobispal de Cuzco.



Fig. 4.23, Anónimo, *Reposo de la Santa familia*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Christie's (New York, nov. 2012).

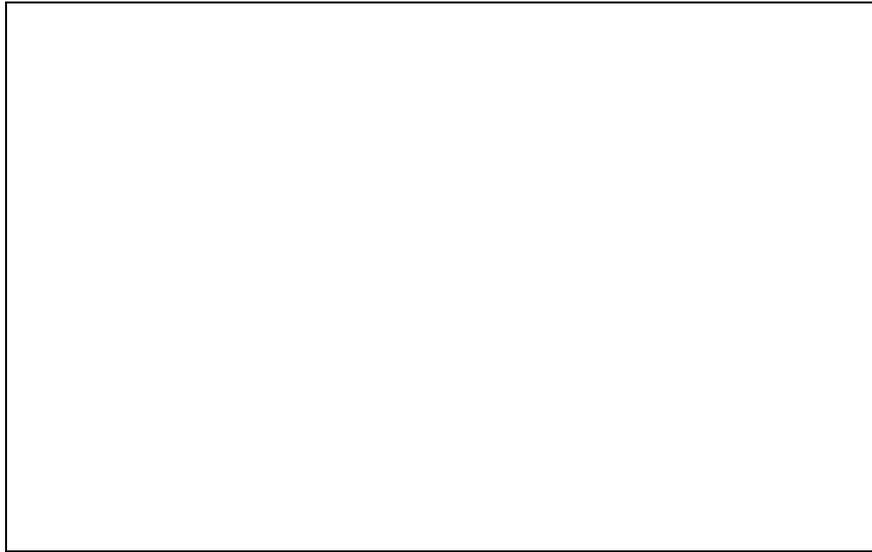


Fig. 4.24 Anónimo, *La encarnación y el sueño de José*, s. XVIII, Colección privada Barbosa-Stern.

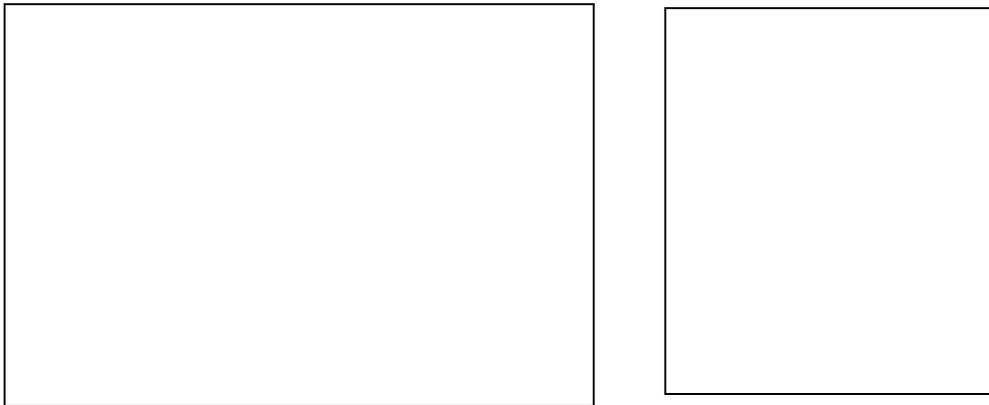


Fig. 4.25 Anónimo, *La muerte de María Magdalena*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección Barbosa Stern, Lima. (izq.)

Fig. 4.26 Pieter de Baillu según Pedro Pablo Rubens, *La muerte de María Magdalena*, 1630-1660, Rijksmuseum, RP-P-BI-516, (der.).

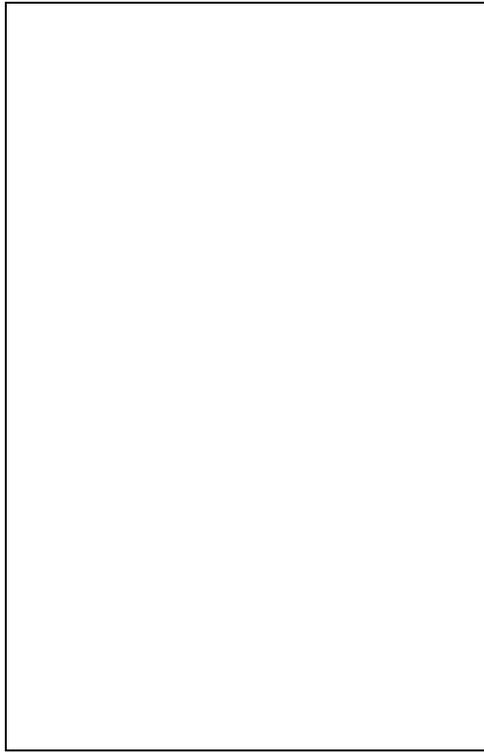


Fig. 4.27 Anónimo, *Nuestra Señora de Cocharcas*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección privada Lima.

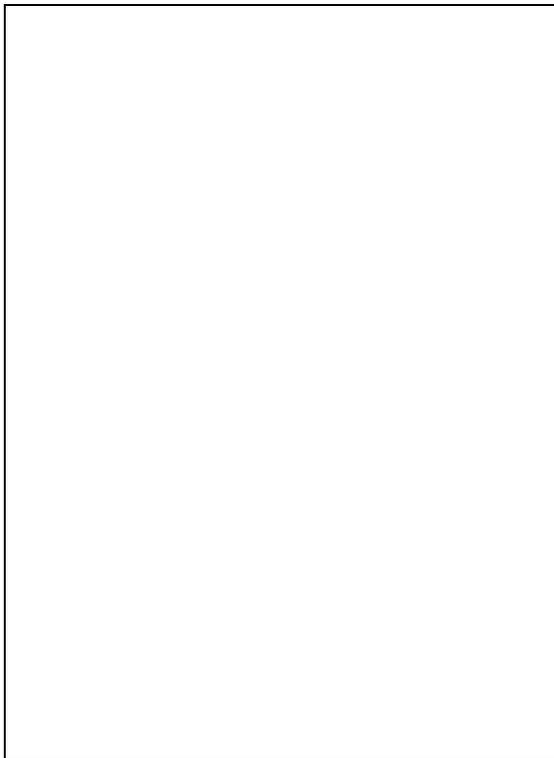


Fig. 4.28 Anónimo, *Nuestra Señora de Cocharcas*, 1765, Óleo sobre lienzo, Brooklyn Museum.

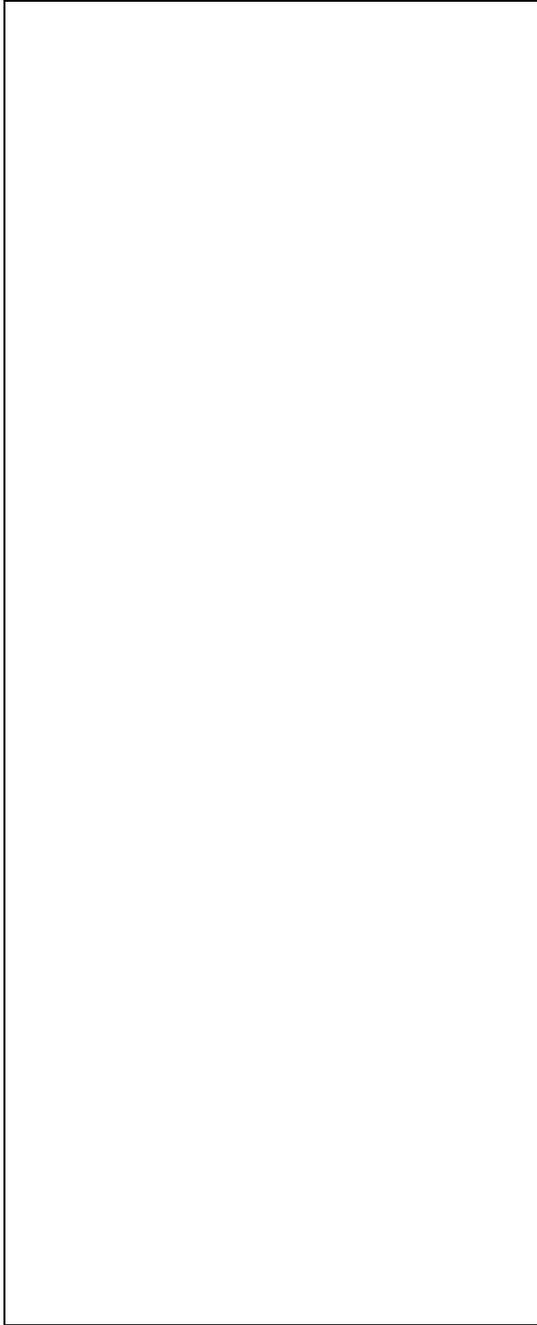


Fig. 4.29 Anónimo, *Nuestra Señora de Cocharcas*, (detalle) 1759, Óleo sobre lienzo, Colección privada, Lima.

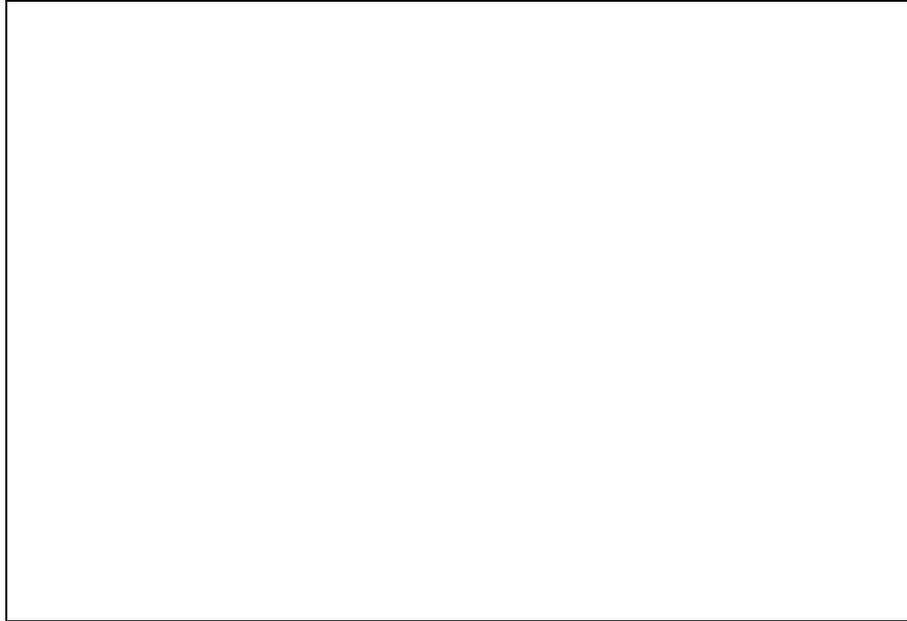


Fig. 4.30 José López de los Ríos, *El infierno*, Serie de las Postrimerías, 1684, Óleo sobre lienzo, Iglesia de Carabuco.

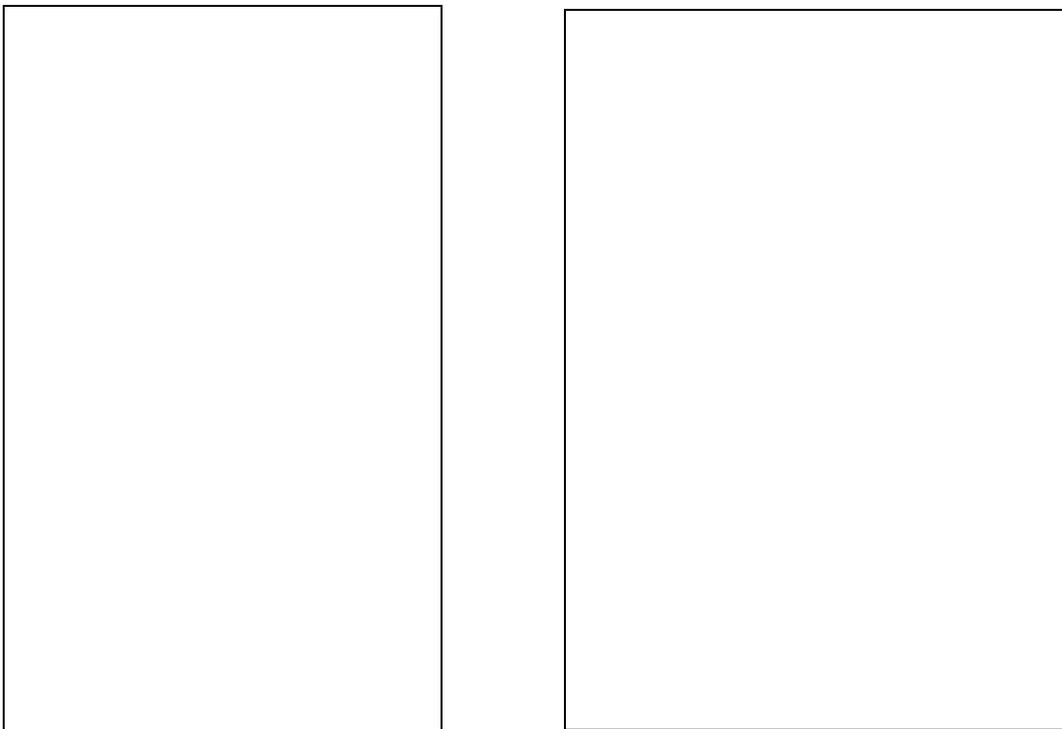


Fig. 4.31, 4.32 Diego Rosas? Pinturas murales entrada de la Iglesia de Carabuco, 1718, Temple.

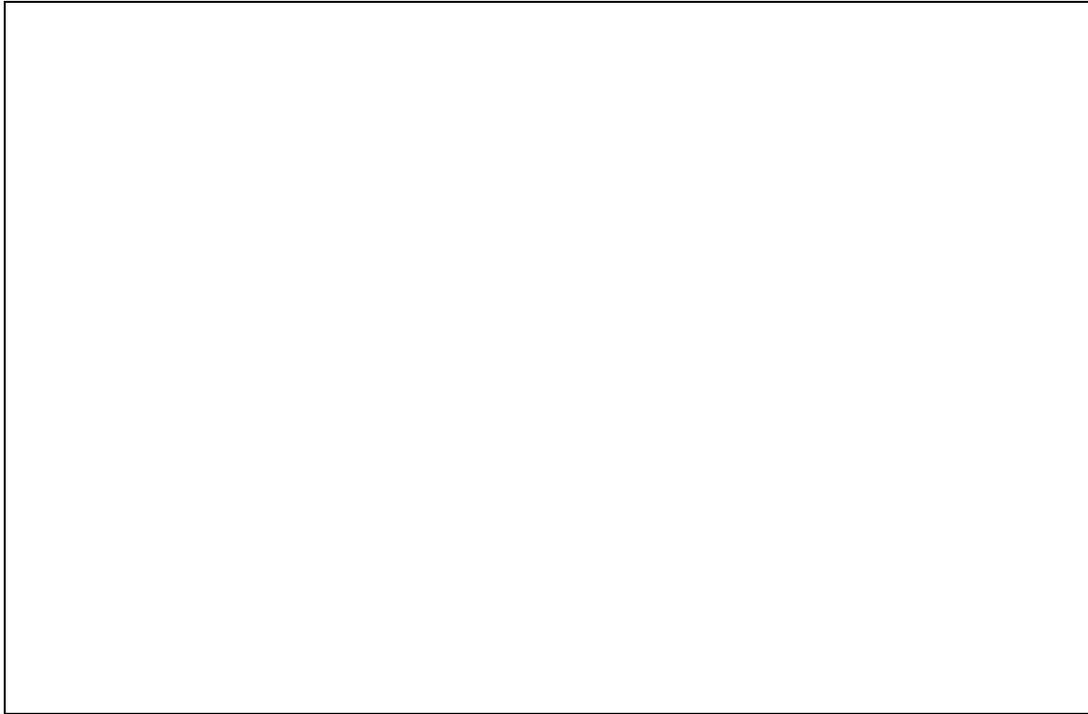


Fig. 4.33 Leonardo Flores, *Otoño*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de La Paz.

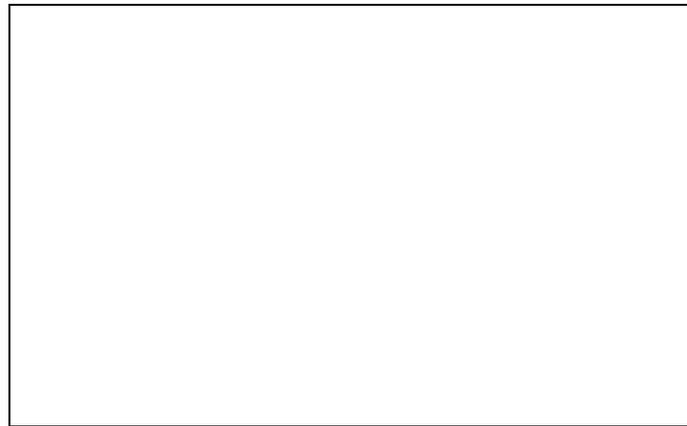


Fig. 4.34 Hieronymos Bosch, *Los siete pecados capitales y las postrimerías*, (detalle) 1500-1525, Óleo sobre madera, Museo del Prado.



Fig. 4.35 Pieter van der Heyden según Pieter Bruegel el viejo, *La gula*, Serie de los siete pecados, 1558. British Museum 1880,0710.638

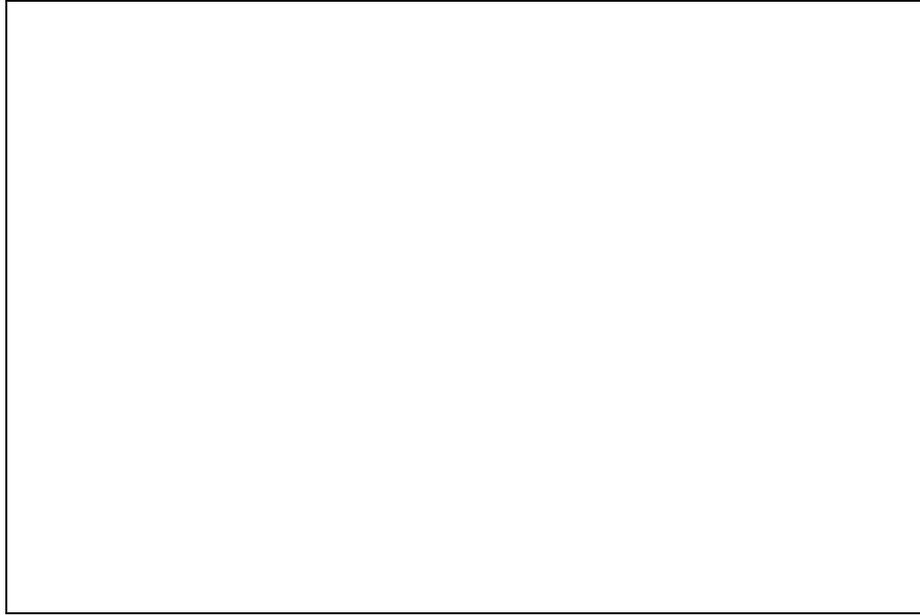


Fig. 4.36 Anónimo, *La adoración de los Magos*, s. XVII, Temple, Celda del Padre Salamanca, Convento de la Merced, Cuzco.

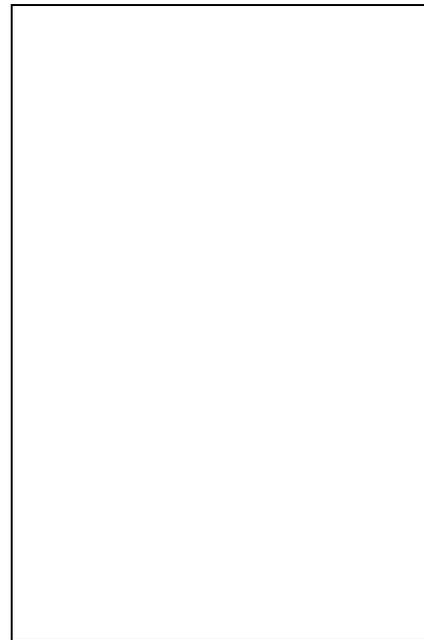


Fig. 4.37 Hieronymus Wierix, *Adoration Magorum*, Jéronimo Nadal, *Adnotationes et meditationes in Evangelia* [...], 1595.

Fig. 4.38 Detalle de la fig. 4.36.

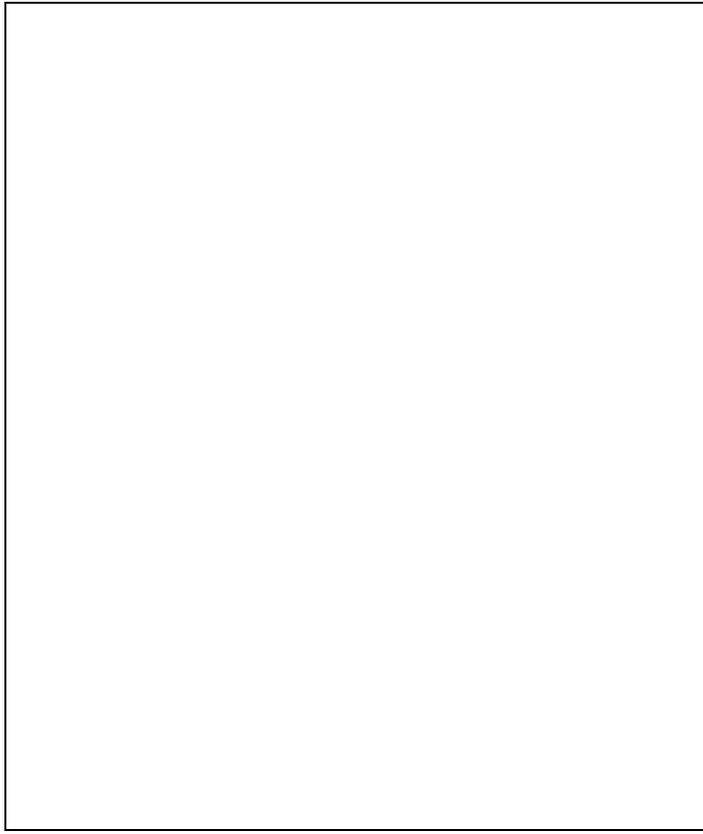


Fig. 4.39 Anónimo, *La adoración de los pastores*, s. XVII, Temple, Celda del Padre Salamanca, Convento de la Merced, Cuzco.

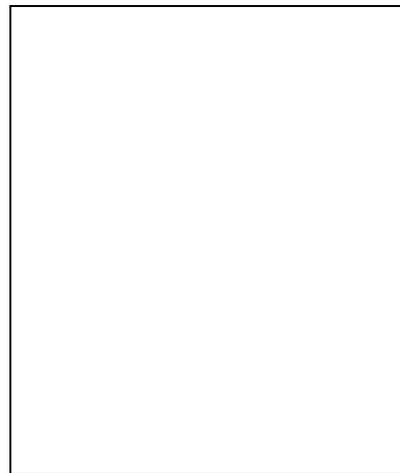
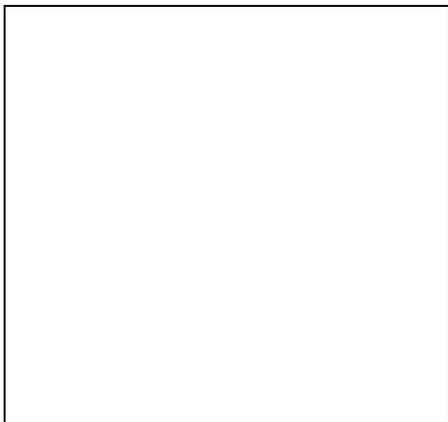


Fig. 4.39 Detalles.

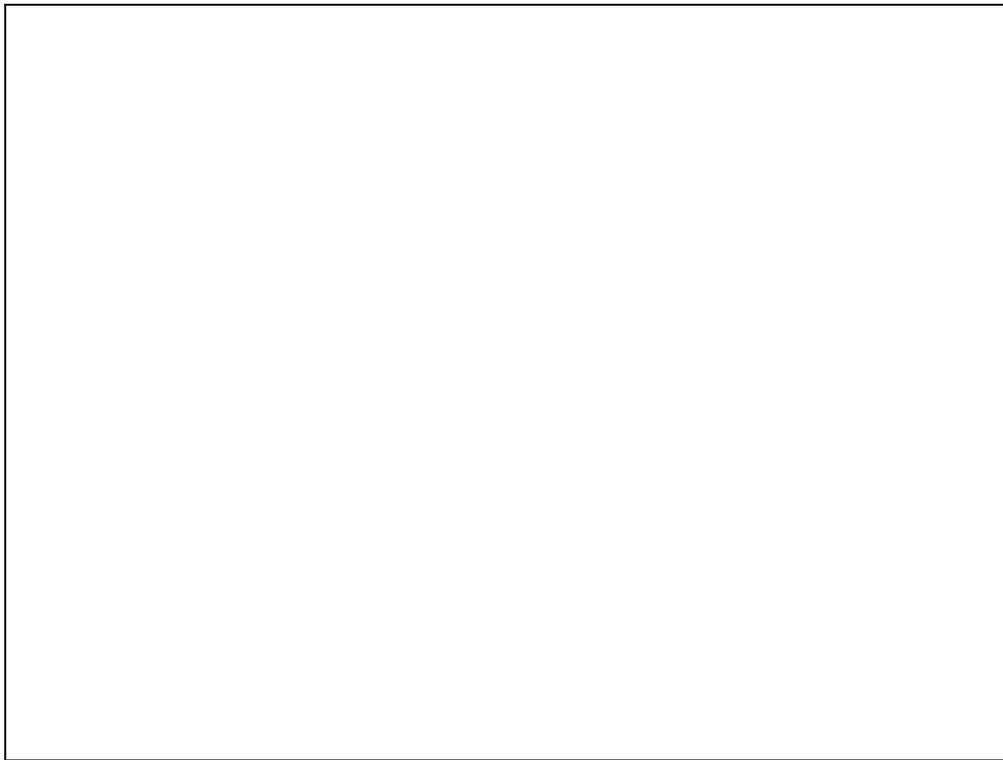


Fig. 4.40 Anónimo, *Celda del Padre Salamanca*, s. XVII, Temple, Convento de la Merced, Cuzco.

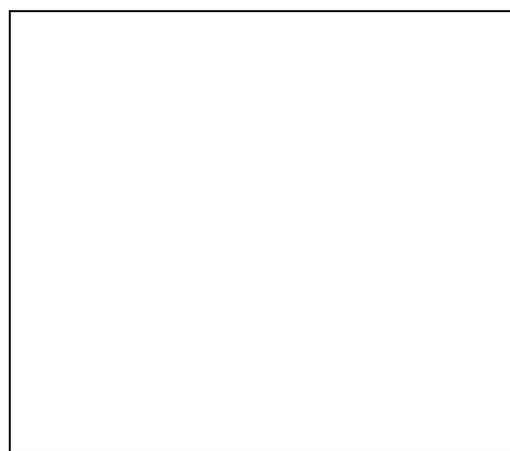


Fig. 4.41 Anónimo, Friso de la nave, s. XVII, Temple seco, Iglesia de Cay-Cay, Paucartambo, Cuzco.

Fig. 4.42 Anónimo, Friso de la nave, s. XVII, Temple seco, Iglesia de Oropesa, Quispicanchis, Cuzco.

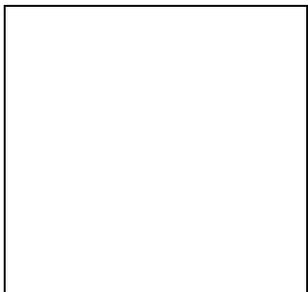


Fig. 4.43. Anónimo, *San Ignacio escribiendo los Ejercicios Espirituales en Manresa*, (detalle) s. XVII. Óleo sobre lienzo, Iglesia de San Pedro, Juli.

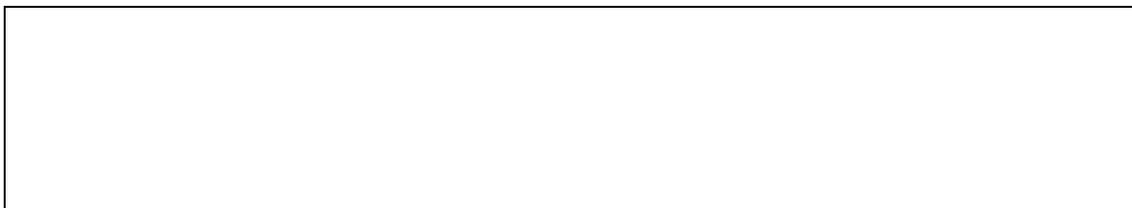


Fig. 4.44a Anónimo, Decoración de los faldones, pintura al temple, s. XVIII, Iglesia de Huaro, Quispicanchis, Cuzco.

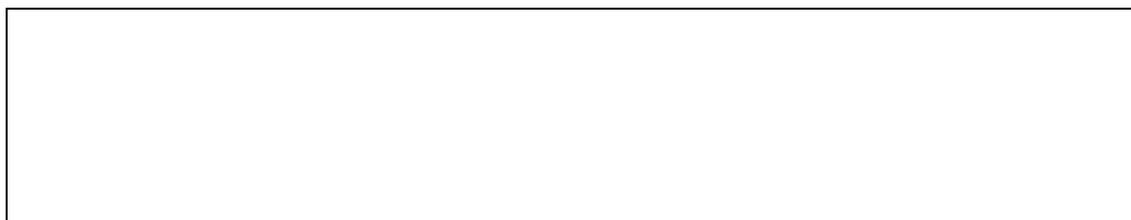


Fig. 4.44b Anónimo, Decoración de los faldones, pintura al temple, s. XVIII, Iglesia de Huaro, Quispicanchis, Cuzco.



Fig. 4.44c Anónimo, Decoración de los faldones, pintura al temple, s. XVIII, Iglesia de Huaro, Quispicanchis, Cuzco.

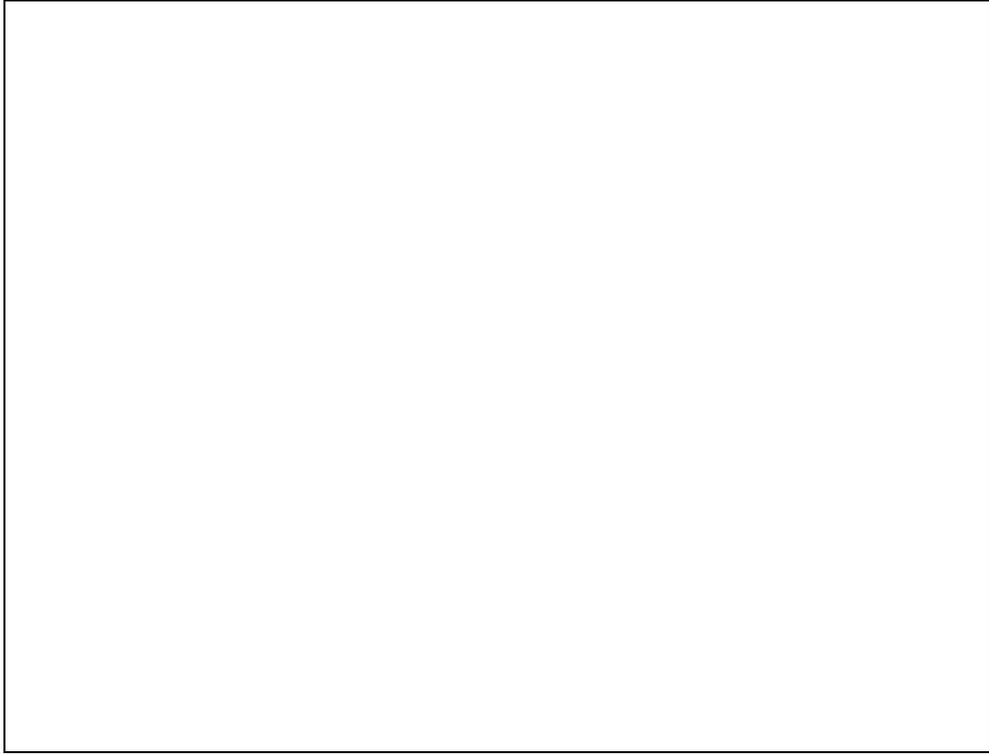


Fig. 4.45 Anónimo, *El jardín eucarístico*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección privada.

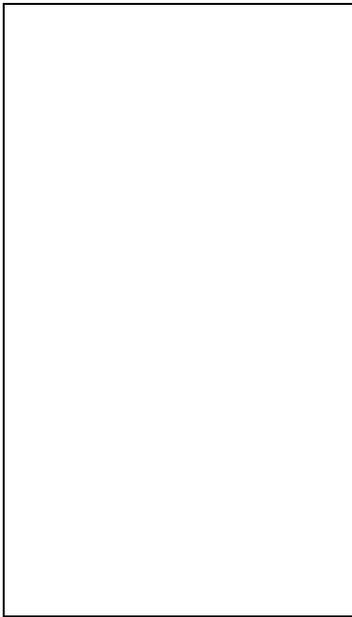


Fig. 4.46 *Passiflora incarnata*, en Nieremberg, Juan Eusebio, *Historia natvrae, maxime peregrinae*, libris XVI, Amberes, ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti 1635.

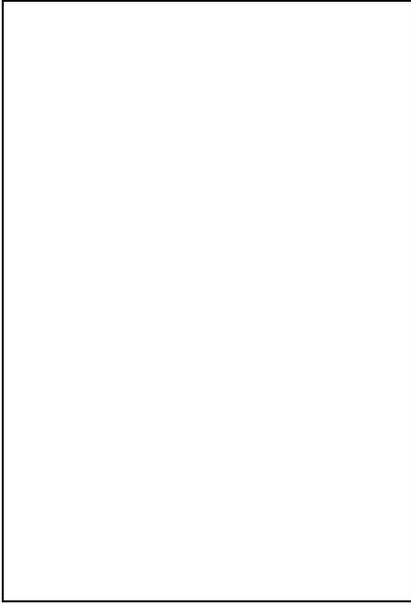


Fig. 4.47 Jacinto Carvajal, *Virgen de Cayma con los indios*, 1780, Óleo sobre lienzo, Iglesia de Cayma, Arequipa.

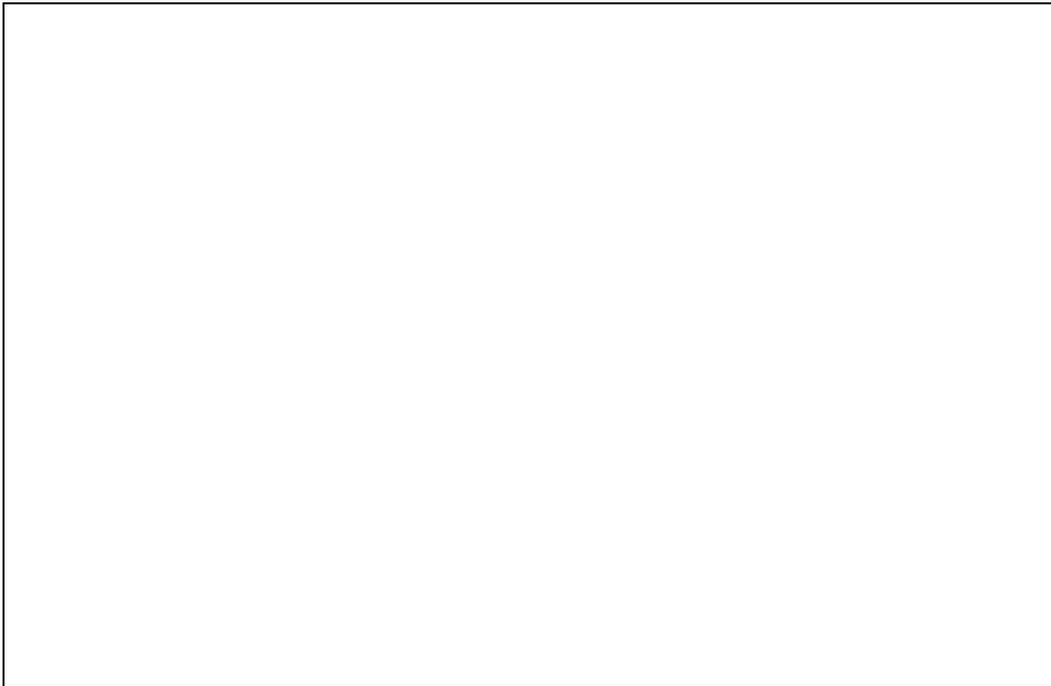


Fig. 4.48 Anónimo, *Virgen de Cayma con indios*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección Gérard Priet, Paris.

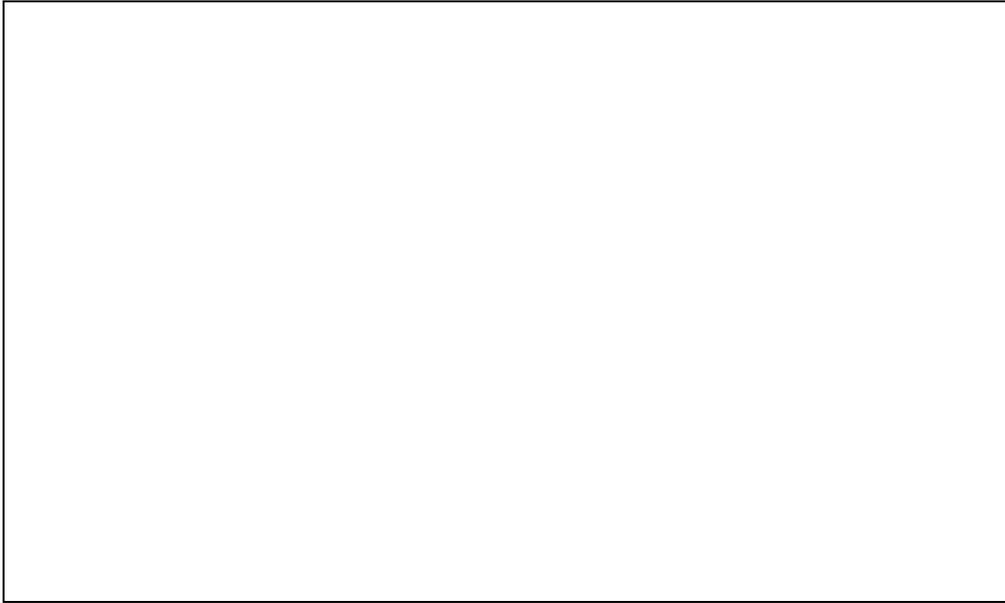


Fig. 4.49 Anónimo, *San Francisco penitente*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo San Miguel de la Ranchería, Oruro.

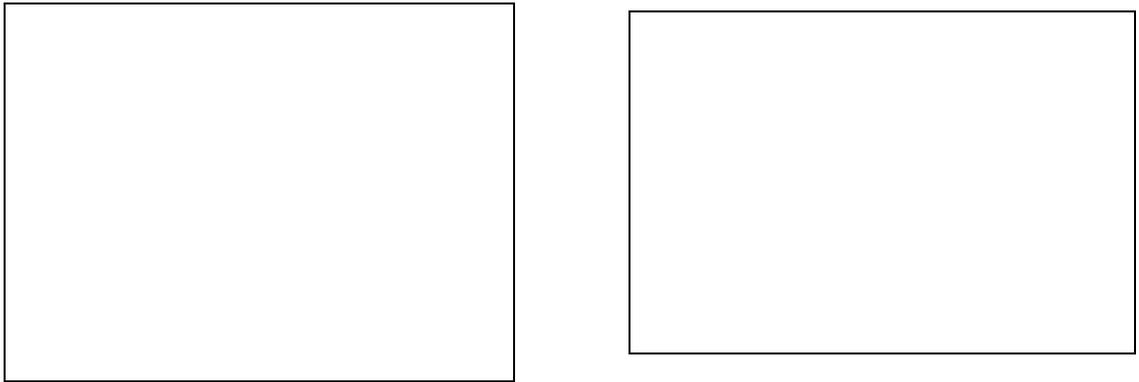


Fig. 4.50 Anónimo, *Santo Domingo penitente*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo San Miguel de la Ranchería, Oruro.

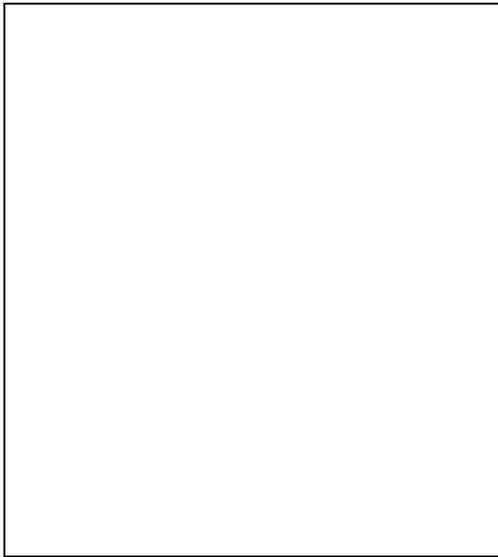
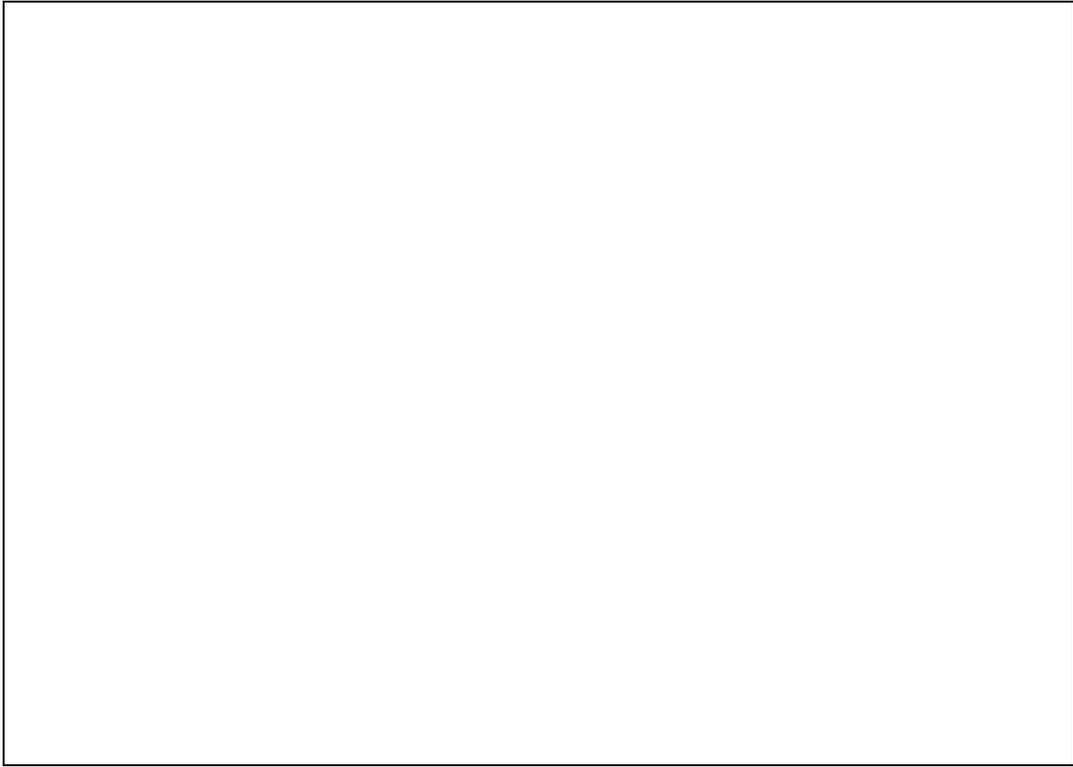


Fig. 4.51 Melchor Pérez de Holguín, *San Mateo*, 1724, Óleo sobre lienzo, Museo de la casa de la Moneda, Potosí.

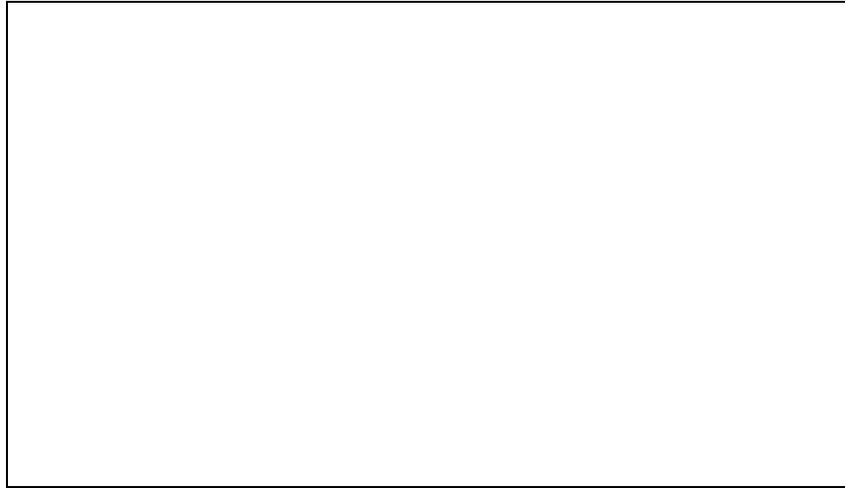


Fig. 4.52 Marcos Zapata (atr.), *Nuestra Madre de la Descensión*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Iglesia del Triunfo, Cuzco.

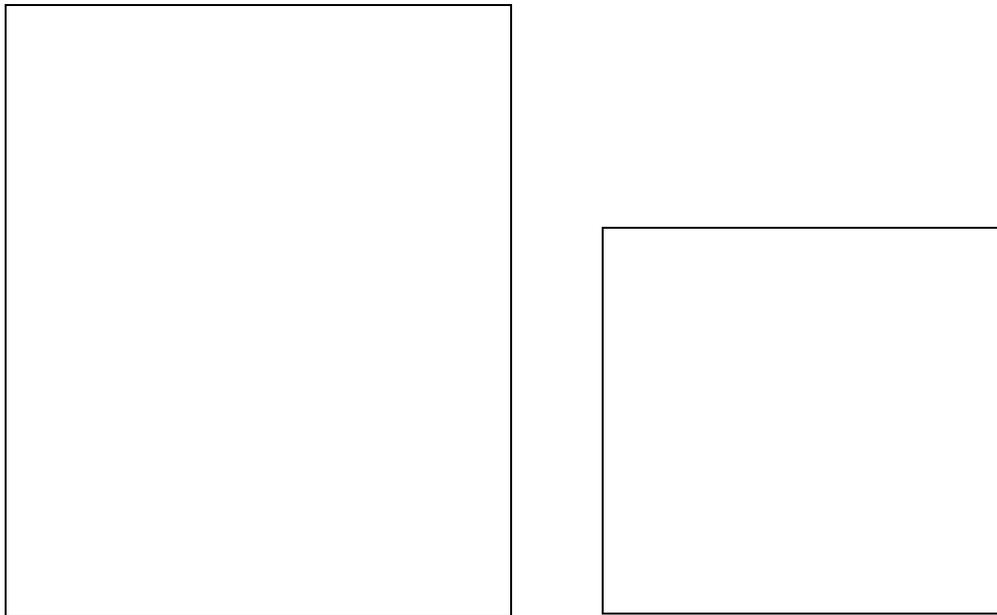


Fig. 4.53 Francisco Cusi Guaman, *Bautismo de Cristo*, c. 1630, Iglesia de Santiago de Urcos.

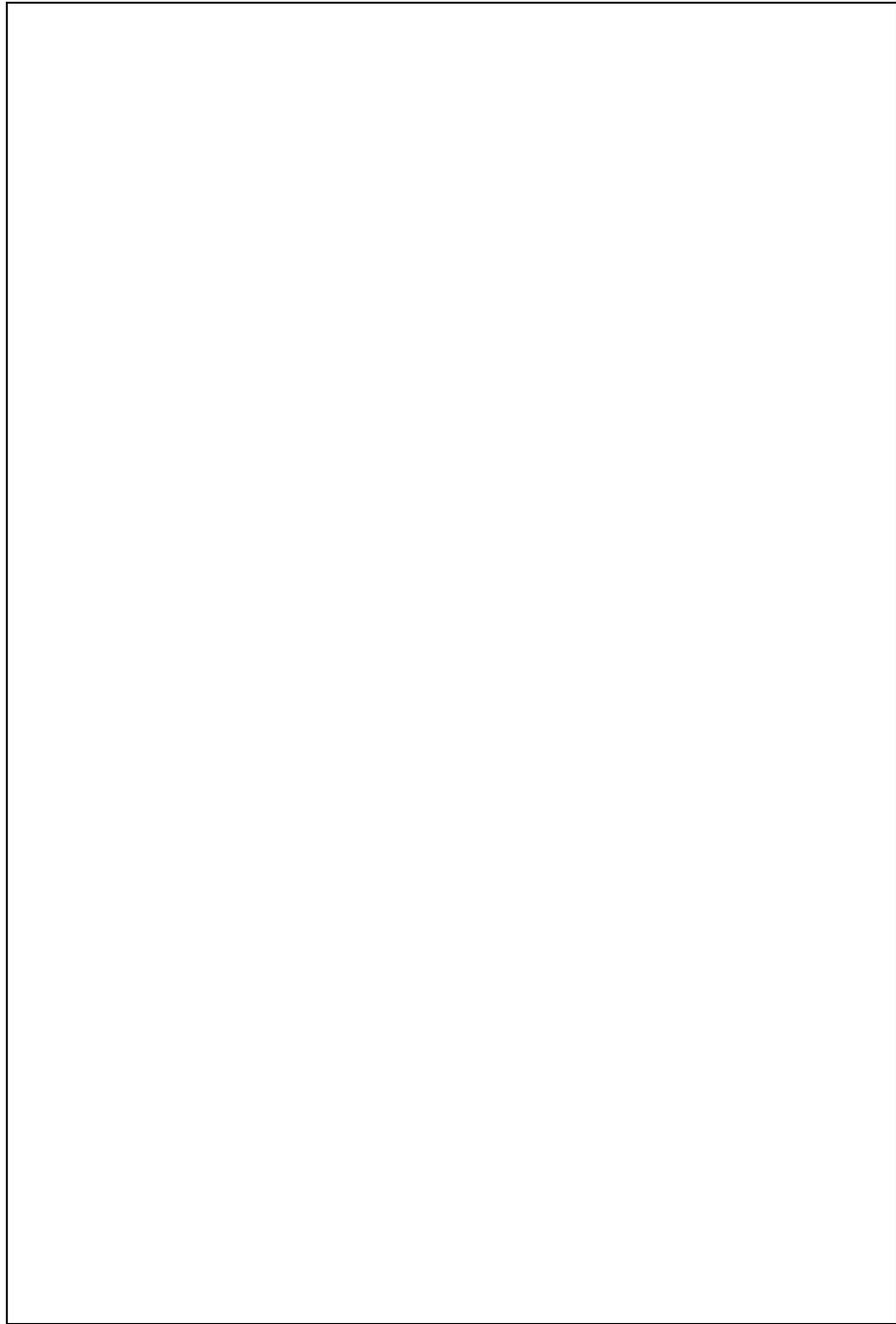


Fig. 4.54 Juan Bautista Cáceres, *Alegoría del misionero*, 1638, Óleo sobre lienzo, Museo de Santa Catalina, Cuzco.

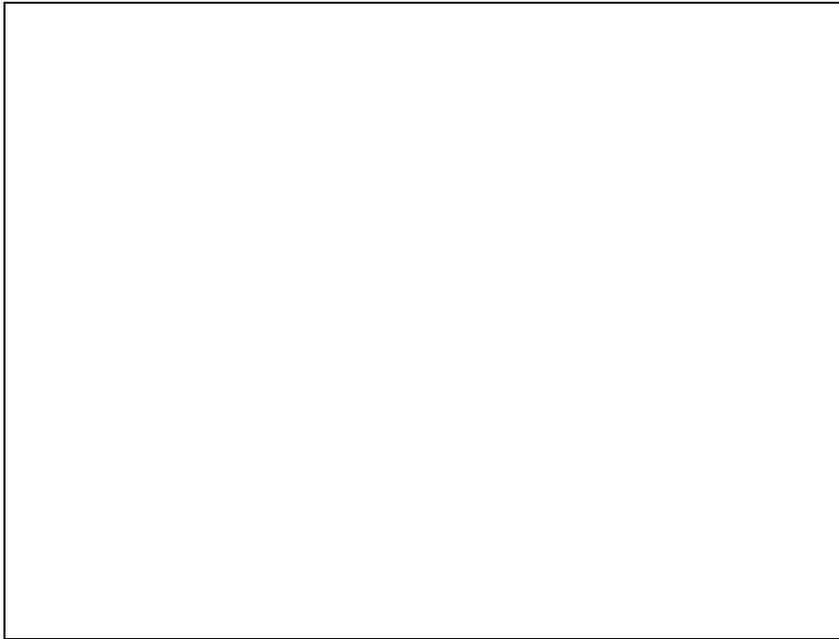


Fig. 5.1 Francisco Chivantito, *Nuestra Señora de Montserrat*, 1693, Óleo sobre lienzo, Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat, Chinchero.

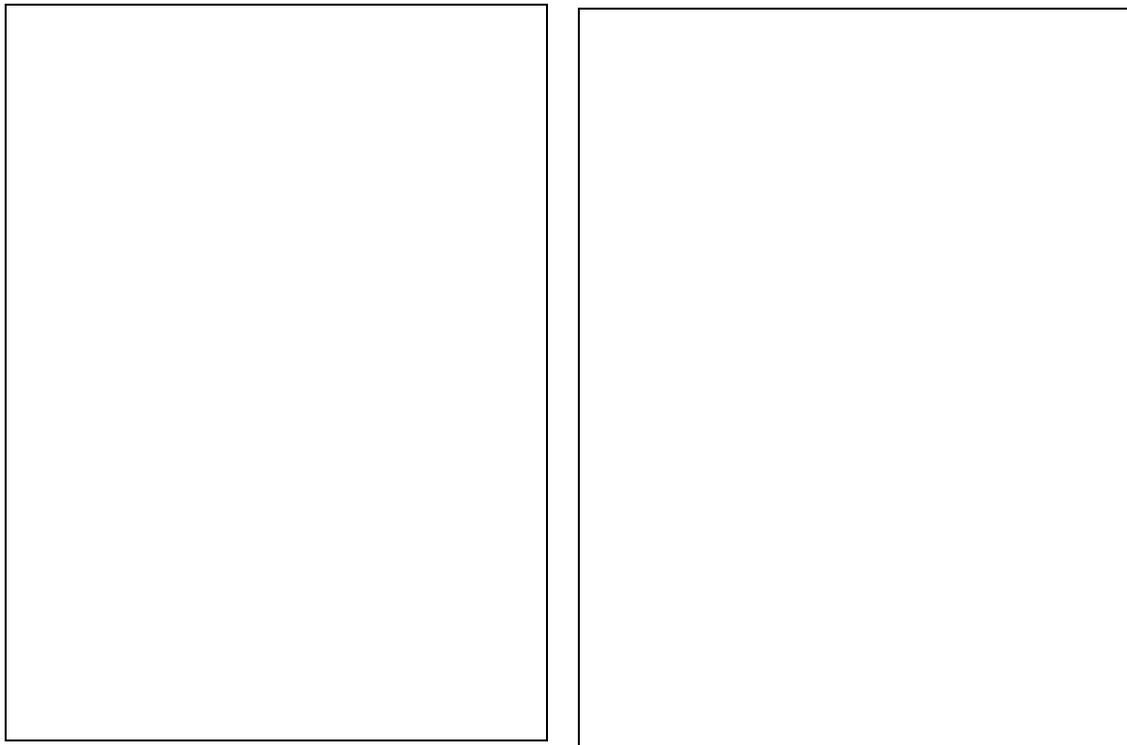


Fig. 5.2, 5.3 Theodore de Bry, *Americae. Pars Quarta*, (der.), Frontispicio, 1594. *Americae. Pars Quinta*, Frontispicio, 1595 (izq.).

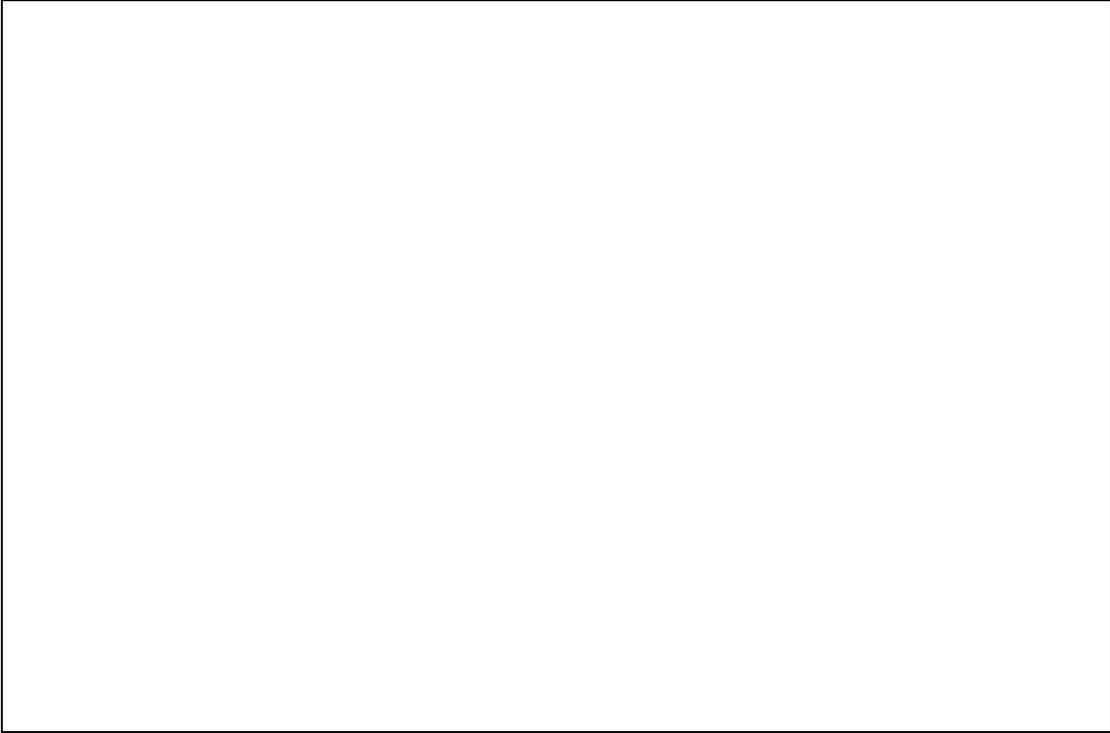


Fig. 5.4 Ramón de Arechaga y Calvo ?, *Vista del cerro y fortaleza fabricada por los Yncas del Peru en la ciudad del Cuzco*, antes 1778, AGI, Sevilla.

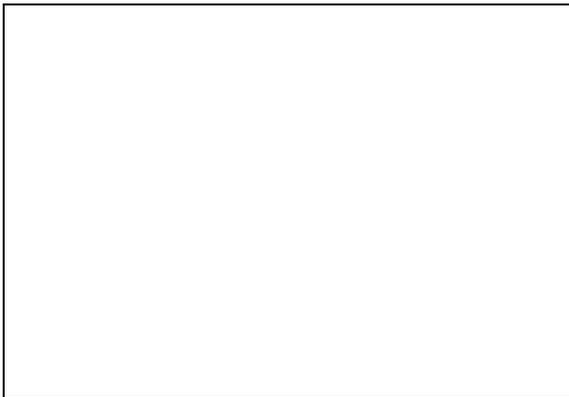


Fig 5.5 Llano Zapata, *Epítome Cronológico o idea general del Perú*, 1776, ff 18 y 19.



Fig. 5.6 Basilio Pacheco, *Funerales de San Agustín*, 1744, Óleo sobre lienzo, Convento de San Agustín, Lima.



Fig. 5.7 Schelte à Bolswert, *Funerales de San Agustín*, 1624. PESSCA 267A.

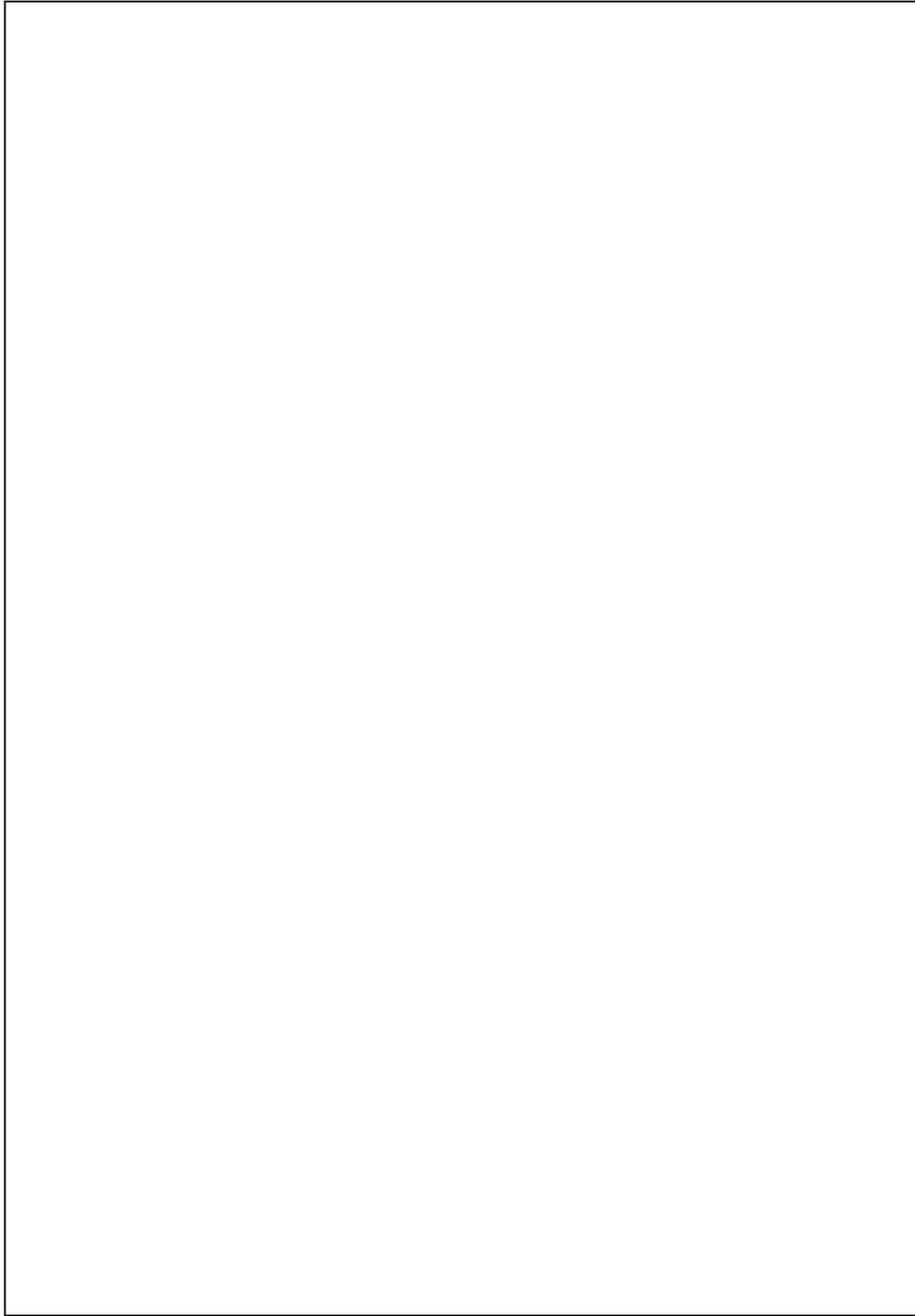


Fig. 5.8 Anónimo, *Virgen del Cerro*, c. 1700, Óleo sobre lienzo, Museo de la Casa de la Moneda, Potosí.

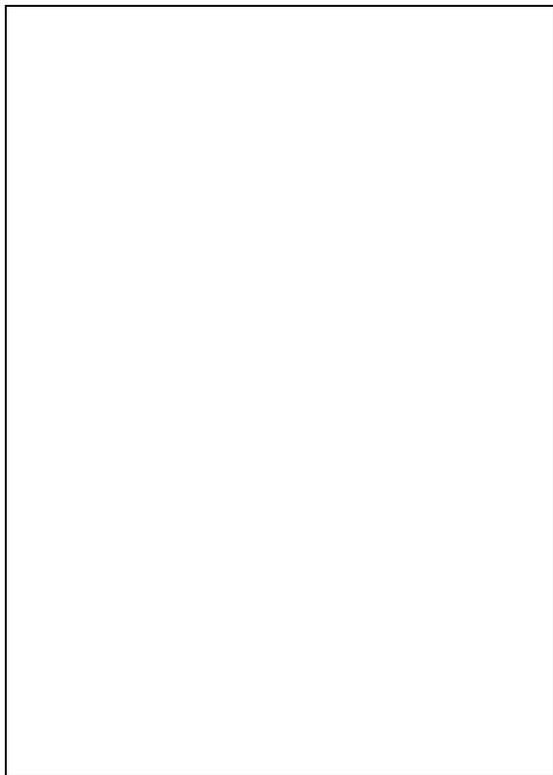


Fig. 5.9 Anónimo, *Virgen del Cerro*, c. 1720, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de La Paz.

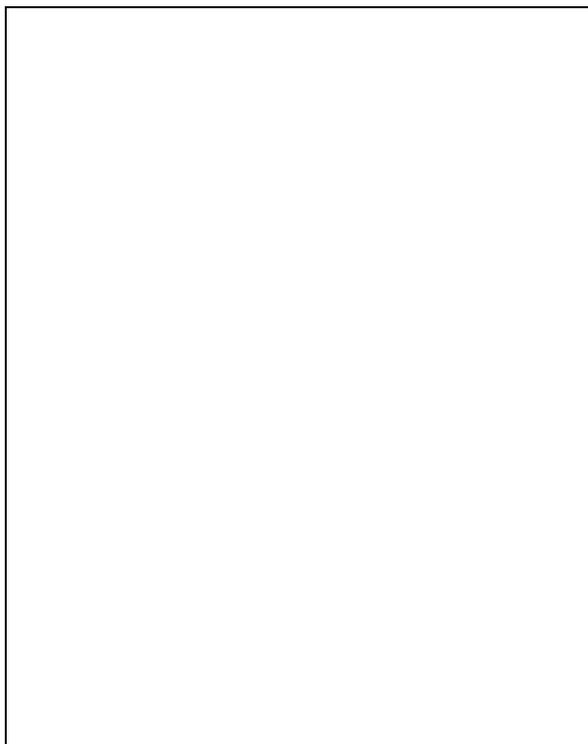


Fig. 5.10 Anónimo, *Nuestra Señora de Aránzazu*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Convento de las Carmelitas, Potosí.



Fig. 5.11 Anónimo, *Nuestra Señora de la Candelaria de Tenerife*, s. XVIII?, Óleo sobre lienzo, Antigua Sacristía de la Iglesia de la Compañía, Arequipa.



Fig. 5.12 Anónimo, *Virgen del Cerro*, Detalle de vicuñas, guanacos, vizcachas y perdices, c. 1700, Óleo sobre lienzo, Museo de la Casa de la Moneda, Potosí.

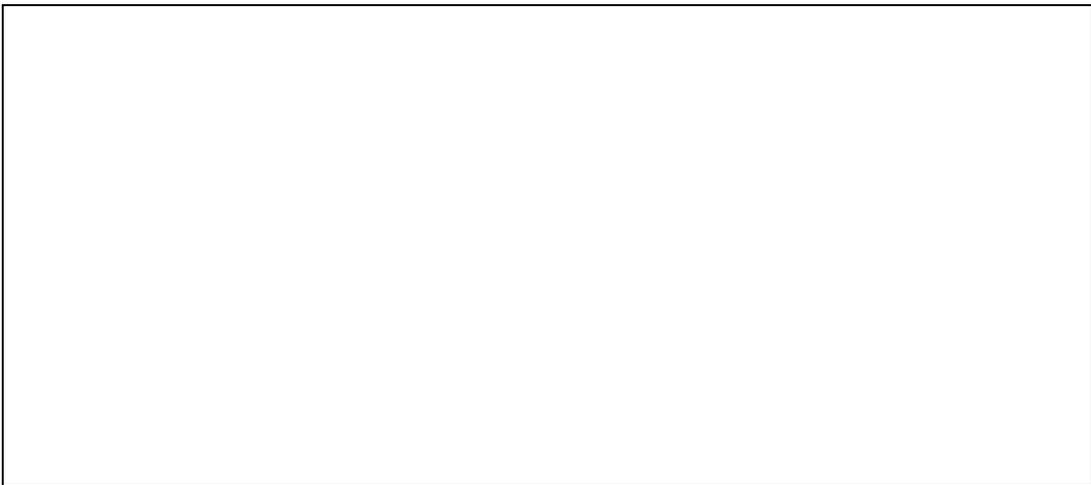


Fig. 5.13 Anónimo, *Virgen del Cerro*, Detalle de quenuales, c. 1700, Óleo sobre lienzo, Museo de la Casa de la Moneda, Potosí.

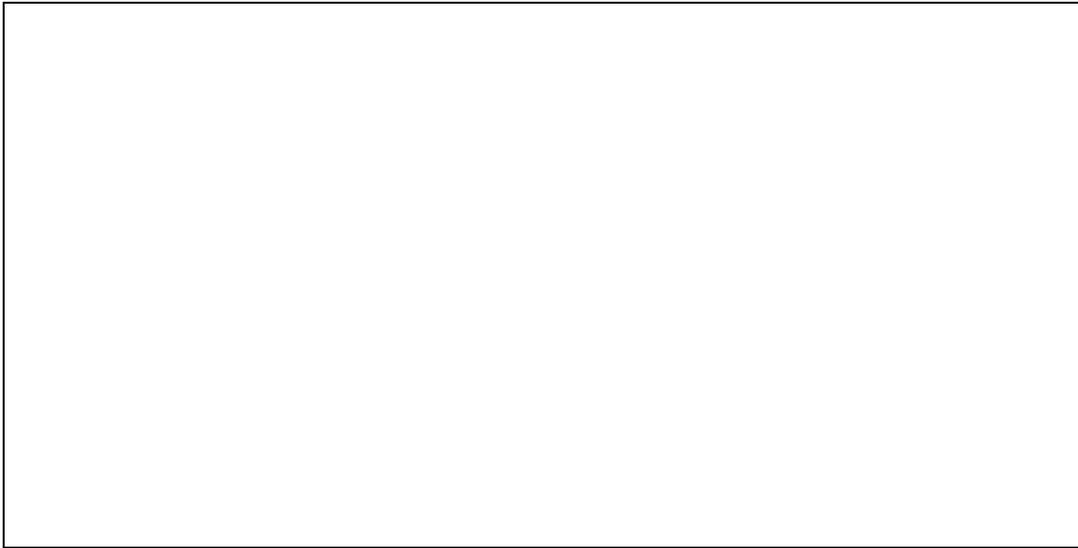


Fig. 5.14 Anónimo, *Virgen del Cerro*, Detalle de Gualpa con su rebaño de llamas, c. 1720, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de La Paz.

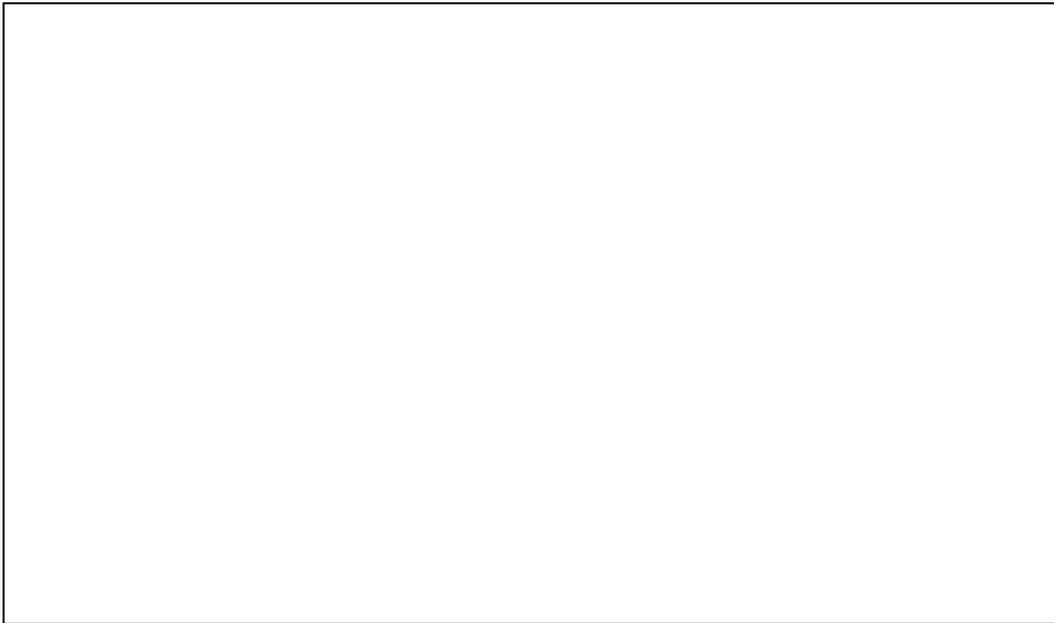


Fig. 5.15 Gaspar Miguel de Berrío, *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí*, 1758, Óleo sobre lienzo, Museo de Charcas, Sucre.

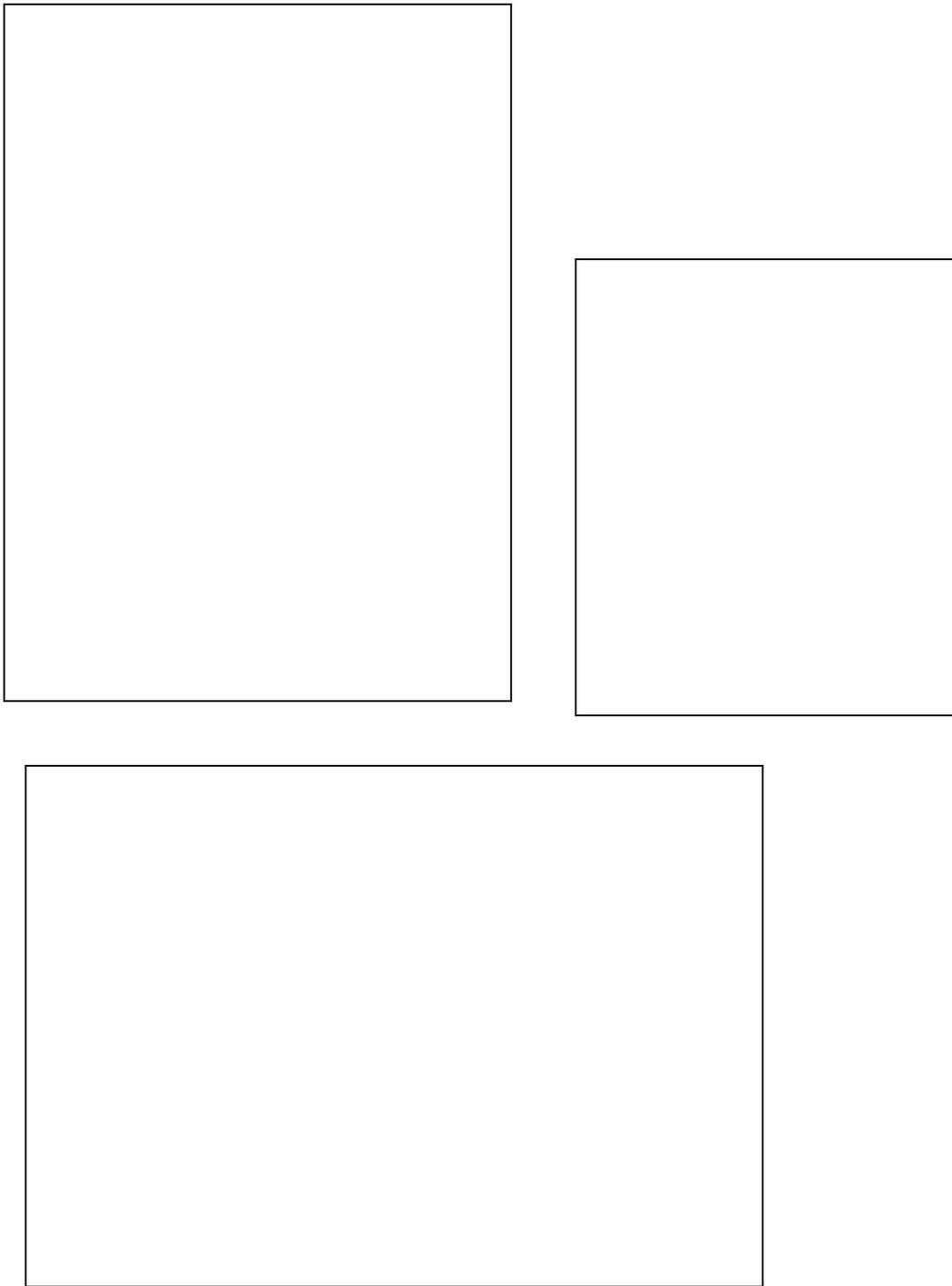


Fig. 5.15 Gaspar Miguel de Berrío, *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí*, 1758, Detalles.

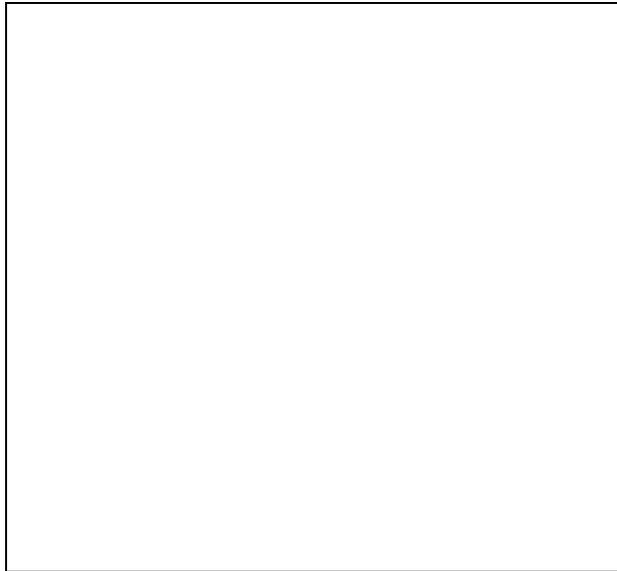


Fig. 5.16 Pedro Cieza de León, *Cerro de Potosí, Parte primera de la chronica del Peru*, Sevilla, 1553.

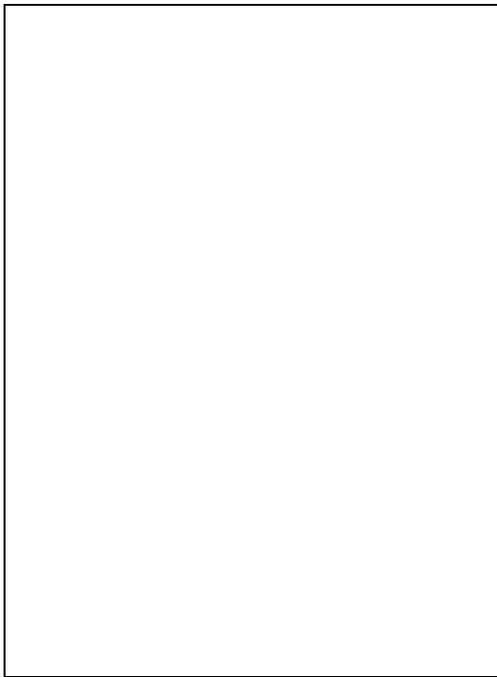


Fig. 5.17 Martín de Murúa, *Cerro y minas de potoci*, *Historia del origen, y genealogia Real de los Reyes ingas del Piru*, 1590, f. 141v.

Fig. 5.18 Felipe Guaman Poma de Ayala, *La villa rica enpereal de Potocchi, Primer y nueva coronica y buen gobierno*, Biblioteca real de Dinamarca, 1615-1616, f. 57.

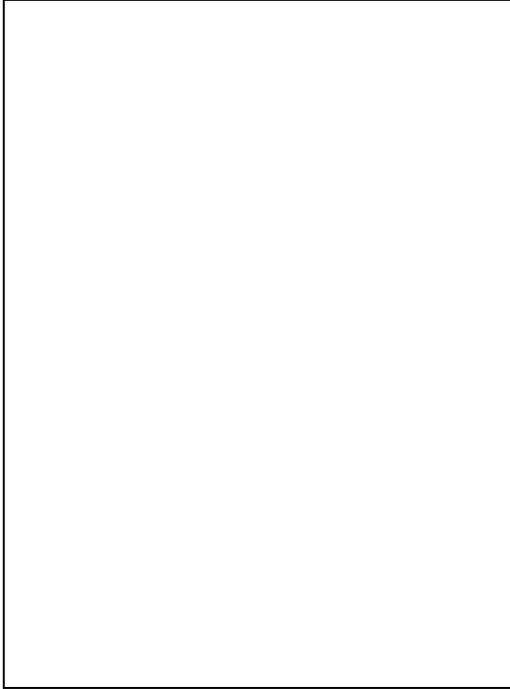


Fig. 5.19 Frontispicio, Pedro de Peralta Barnuevo *Historia de España vindicada*, Lima. Oficina de Francisco Sobrino, 1730.

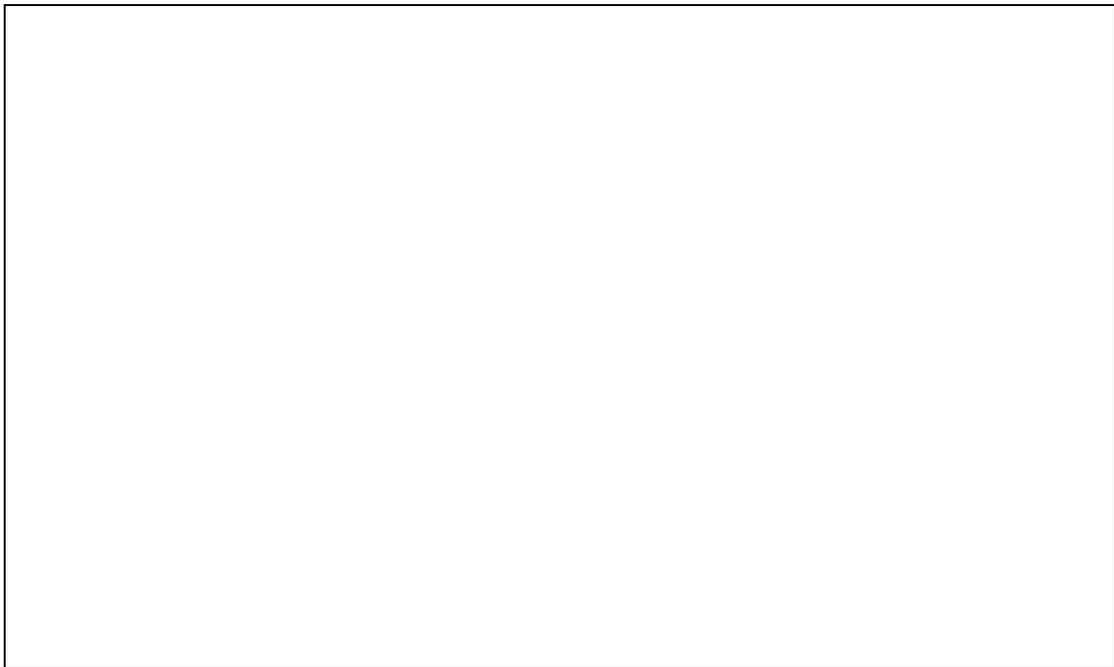


Fig. 5.20 Según Johan Wilhelm Baur, *Atlas in Montem a Perseo mutatus, Ovid's Verwandlungen: in 150 Kupfer dargestellt*, Nuremberg, 1685.

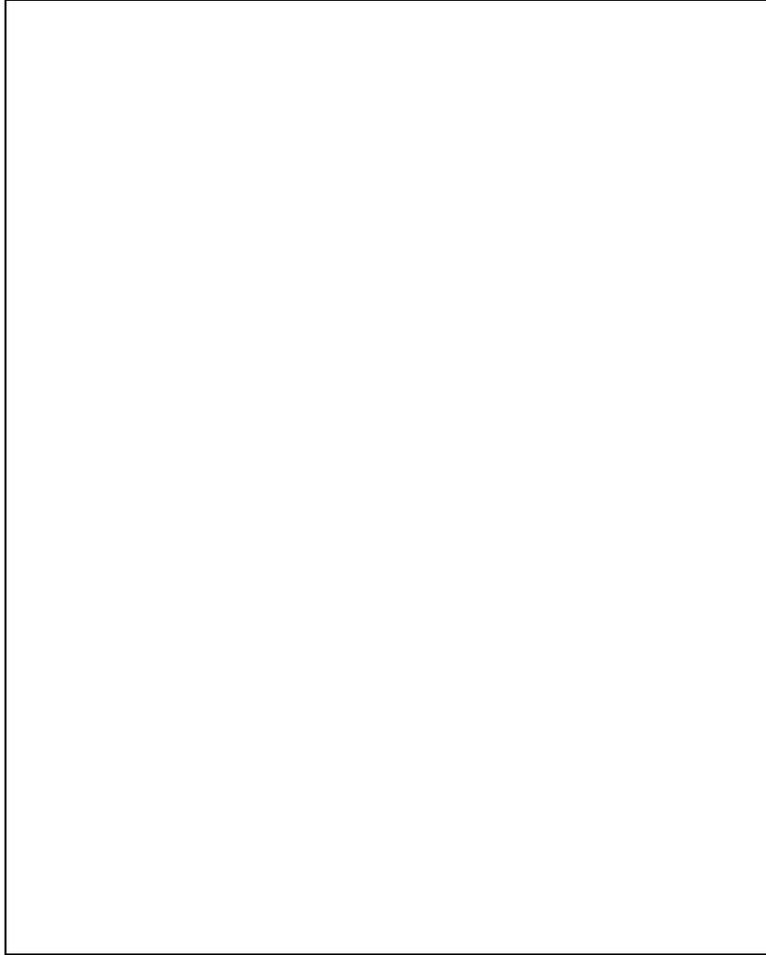


Fig. 5.21 Pedro Reinalte Coello, Frontispicio iluminado, *Noticia General de las Provincias del Piru*, 1630.

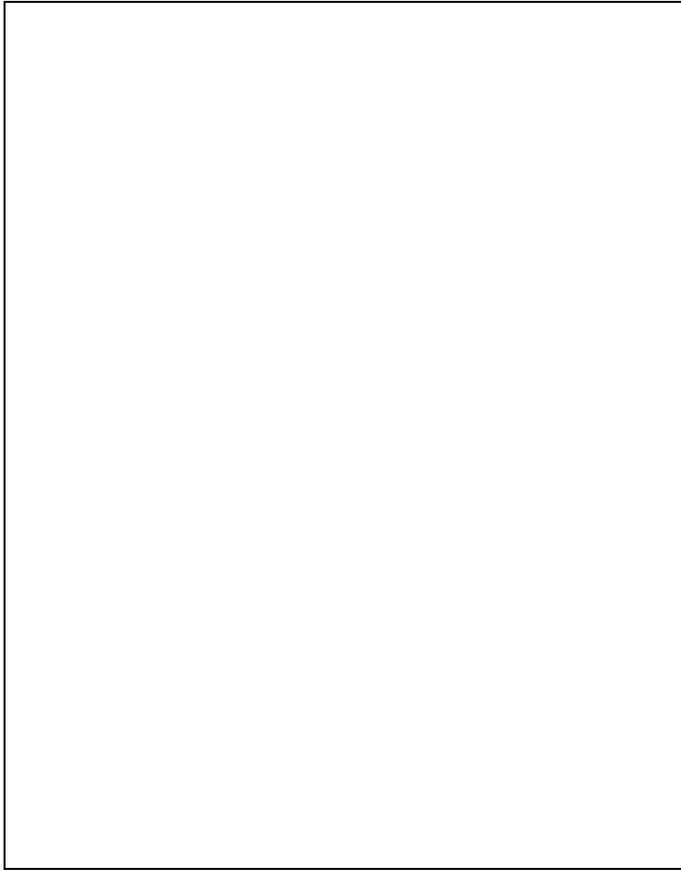


Fig. 6.1 Anónimo, *Bargueño con pinturas de naturaleza muerta, paisajes y escenas mundanas*, s. XVIII, Museo Pedro de Osma, Lima.

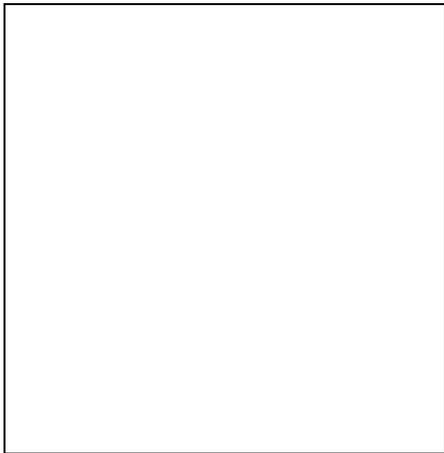


Fig. 6.2 Anónimo, *Frutero*, fines s. XVIII, Piedra de Huamanga policromada, Colección privada, Lima.

Fig 6.3 Anónimo, *Frutero*, fines s. XVIII, Piedra de Huamanga policromada, Colección privada, Lima.

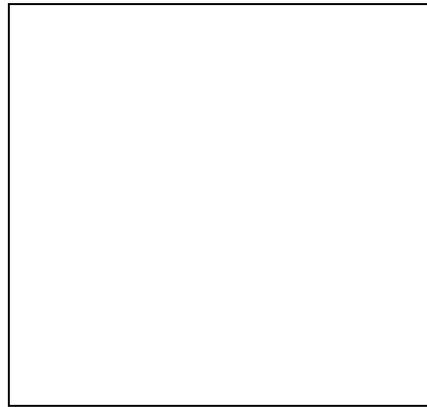
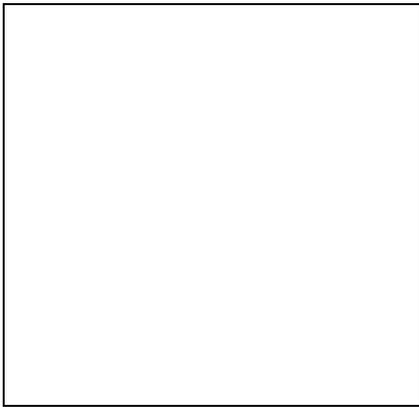
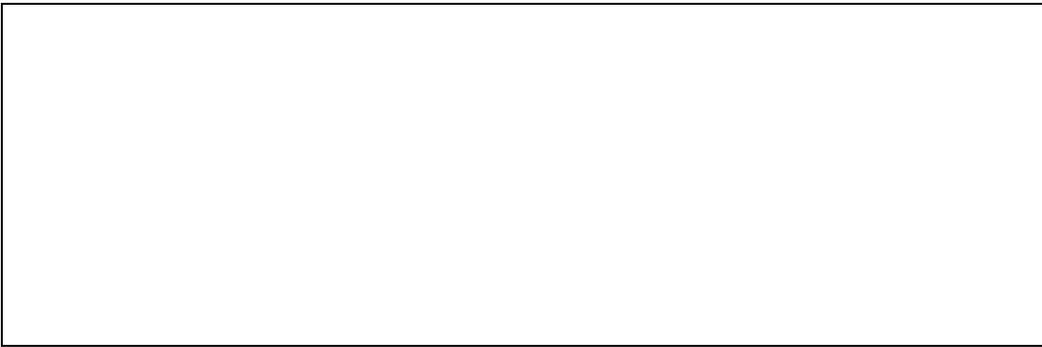
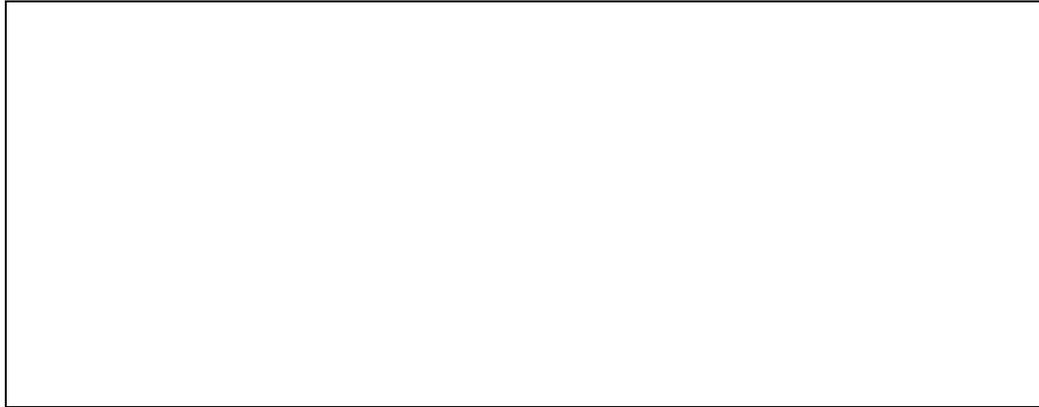


Fig. 6.4 Anónimo, *Floreros con aves*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Iglesia de San Martín, Potosí.



Fig. 6.5 Anónimo, *Florero con guacamaya*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Iglesia de San Martín, Potosí.

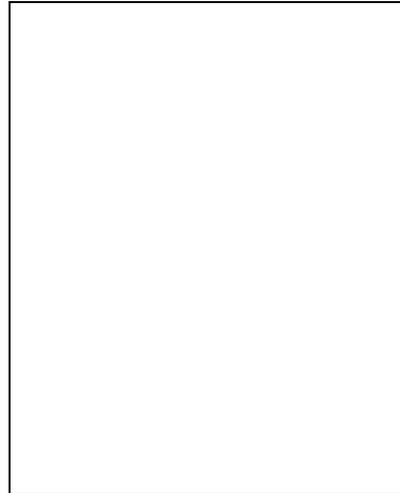
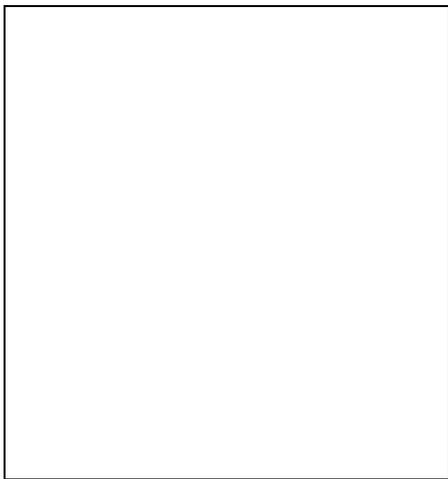


Fig. 6.6 Adriaen Collaert, *Florilegium* (libro de Flores), 1590. Rijksmuseum, RP-P-1907-4068.

Fig. 6.7 Bry Jan Theodor de, Kempener Jacob (inv.) *Polyptoton de flore*, c.1600. Rijksmuseum RP-P-2004-321.

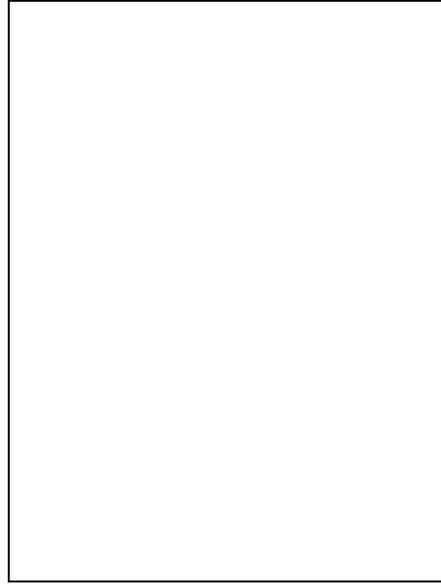
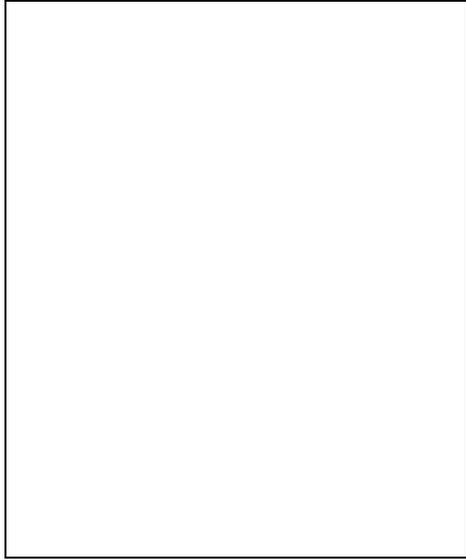


Fig. 6.8 Nicolaes Le bruyn, *Floreros con aves*, c. 1605. (izq.) Metropolitan Museum, 51.501.1135

Fig. 6.9 Michael Snyders *Florero con aves e insectos*, Serie de siete estampas, c. 1612-14. (der.).
Christies, 5 December 2012, London, South Kensington.

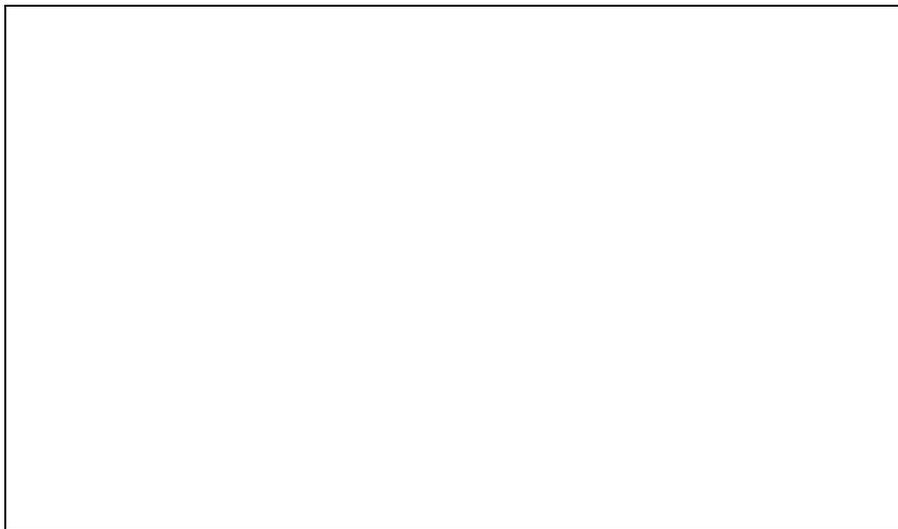


Fig. 6.10 Anónimo, *Florero con aves*, s. XVIII? Órgano del Evangelio, Óleo sobre panel de madera,
Catedral del Cuzco.

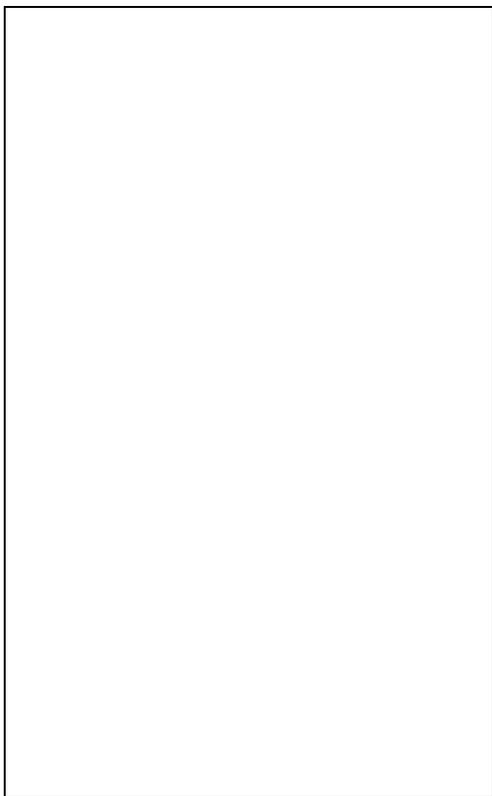


Fig. 6.11 Visscher, Claes Jansz, *Floreros con aves*, s. XVII-XVIII.

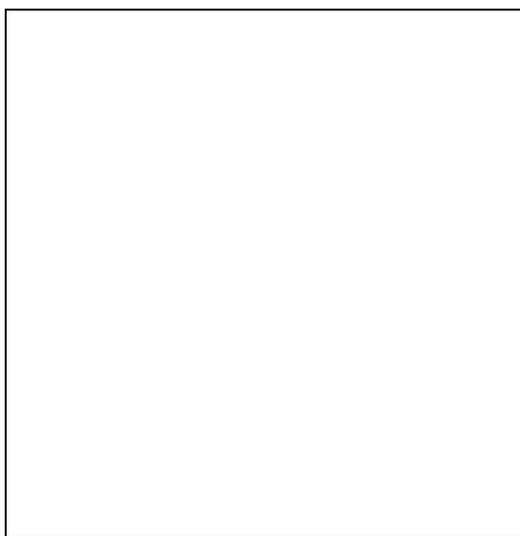


Fig. 6.12 Anónimo (Rafael Pareja), *Floreros*, s. XVIII / s. XIX, Óleo sobre lienzo, Convento de Santa Catalina, Arequipa

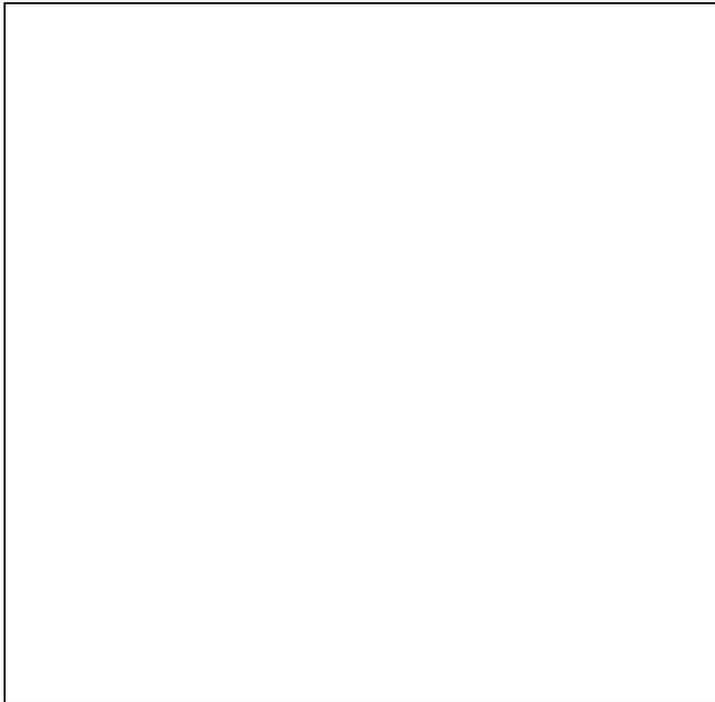
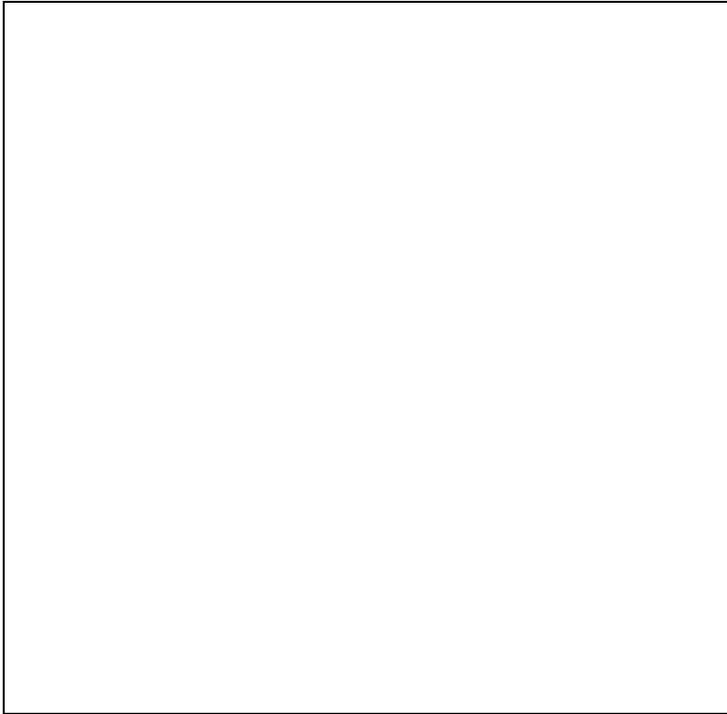


Fig. 6.13 Anónimo (Rafael Pareja), *Florerros*, s. XVIII / s. XIX, Óleo sobre lienzo, Convento de Santa Catalina, Arequipa.

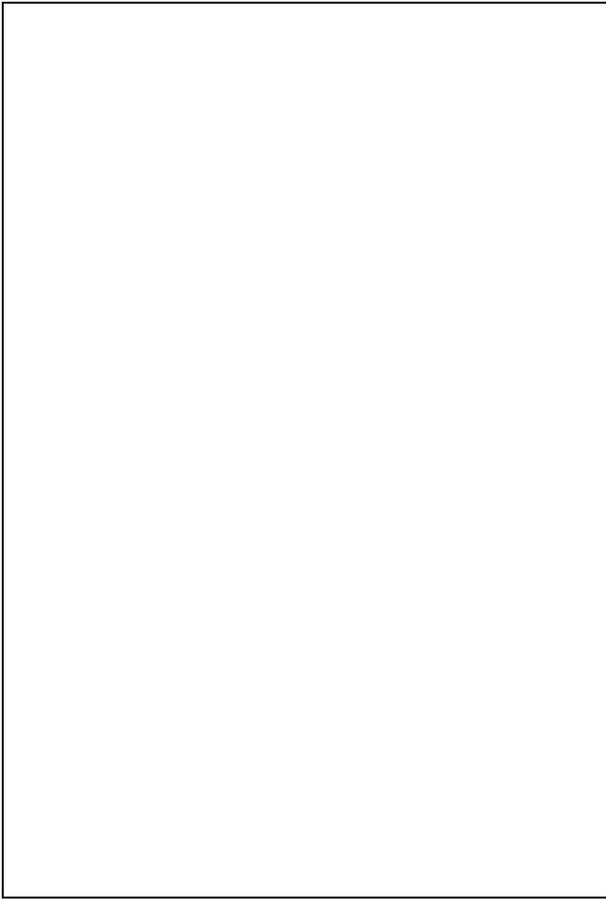


Fig. 6.14 Anónimo, *Virgen hilandera*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Pedro de Osma, Lima.

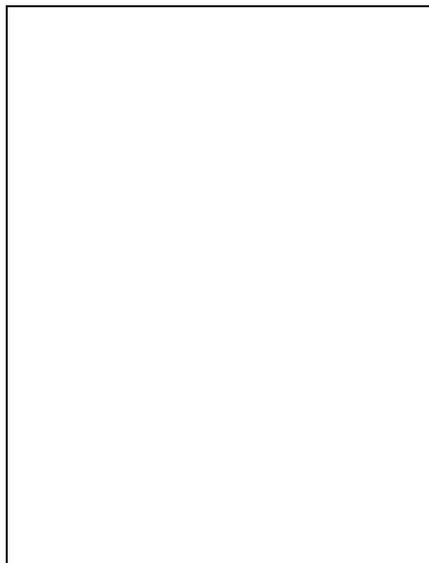


Fig. 6.15 Juan Simón Gutiérrez (atr.), *Virgen hilandera*, Óleo sobre lienzo, subastada en mayo del 2015 por Abalarte (Madrid).

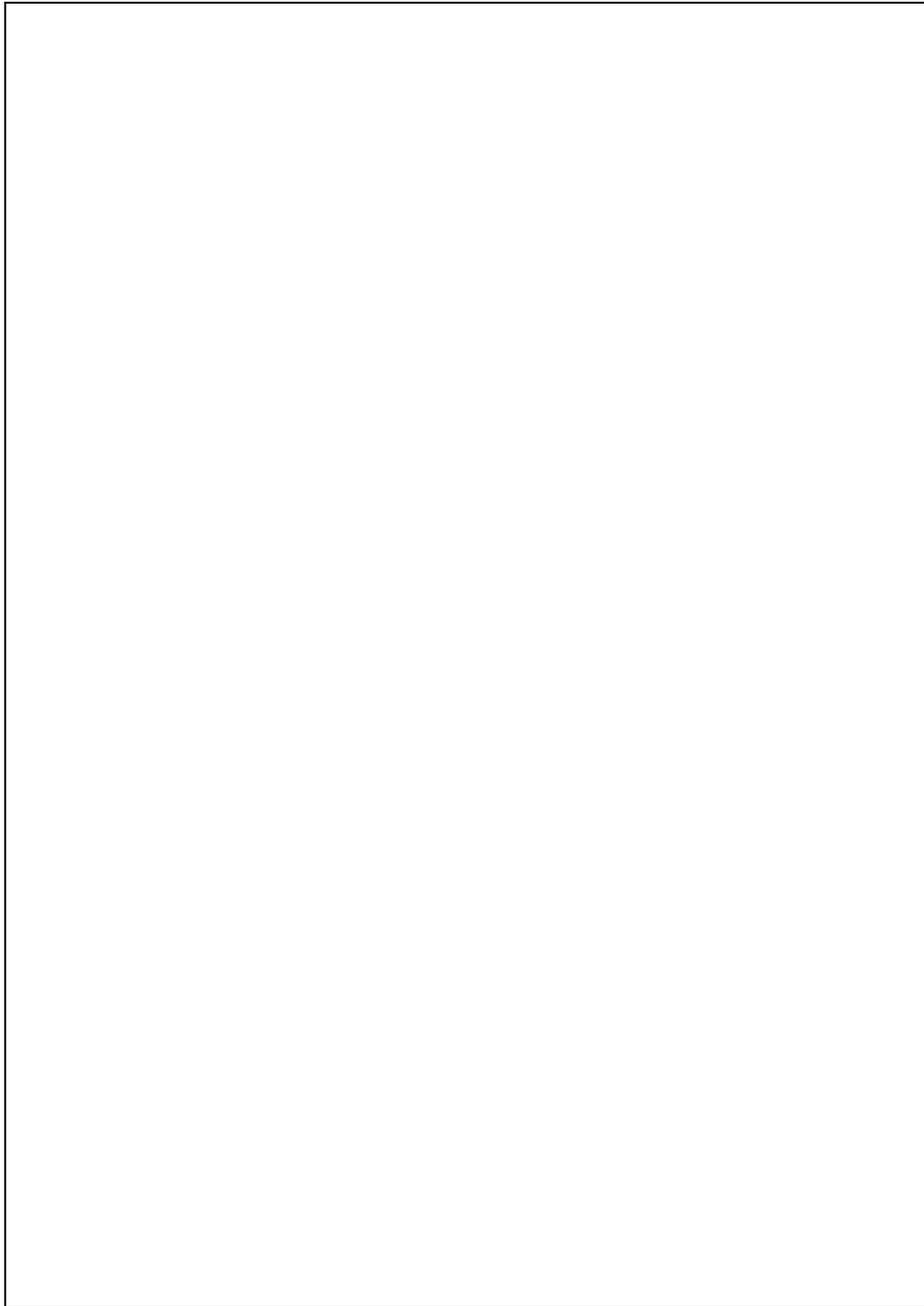


Fig. 6.16 Anónimo, *Cristo de la caída*, 1730-1750, Óleo sobre lienzo, Museo de arte de Lima.

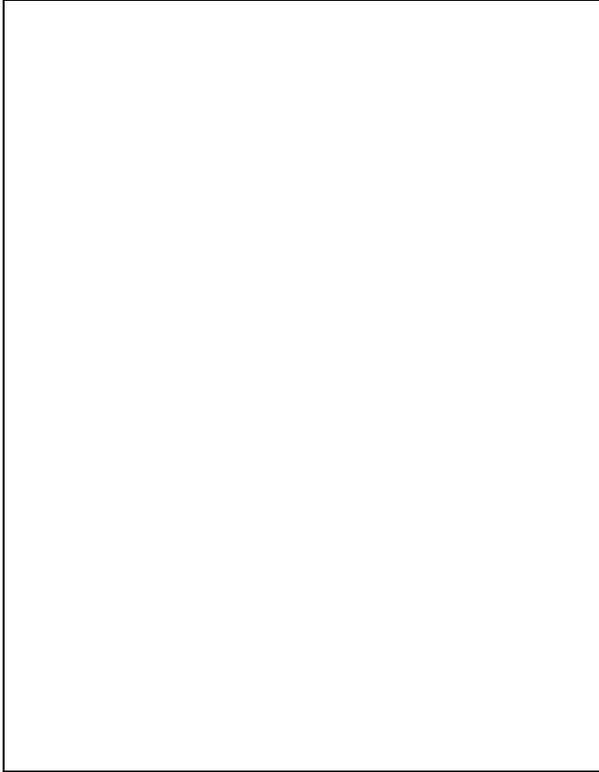


Fig. 6.17 Anónimo, *Cristo de los temblores*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Banco de crédito del Perú, Lima.

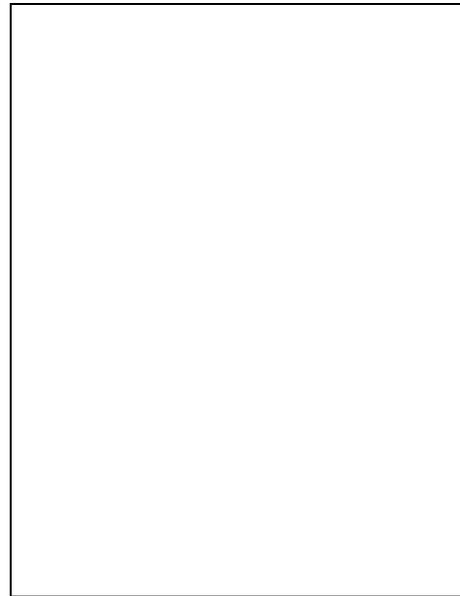


Fig. 6.18 Anónimo, *Niño Jesús Inca*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección privada, Lima.

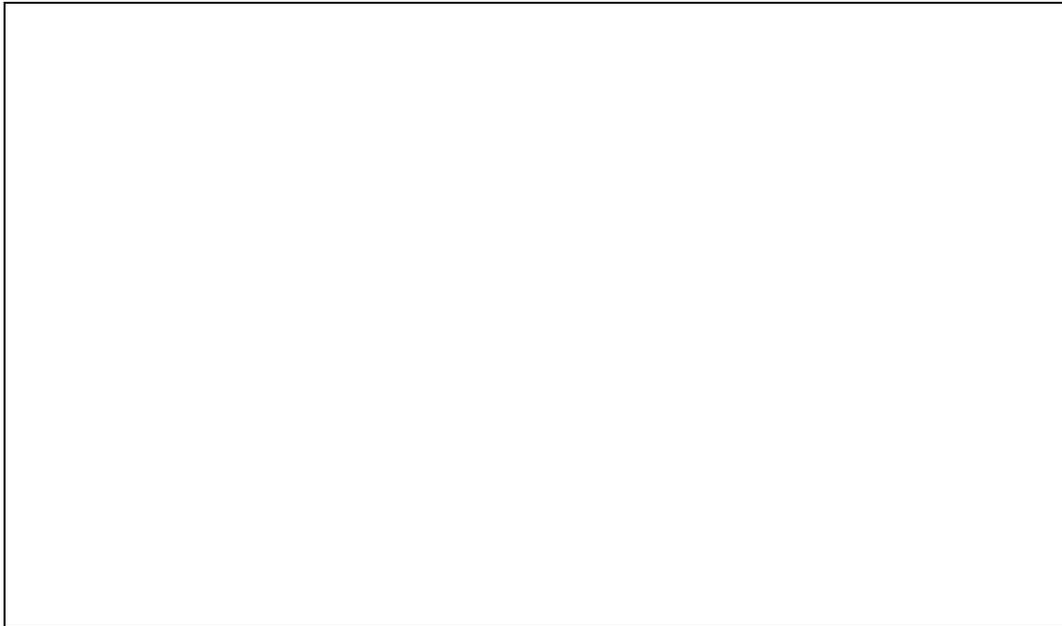


Fig. 6.19 Luis de Carvajal, *La última cena con carmelitas*, 1707, Monasterio de Santa Teresa, Ayacucho.

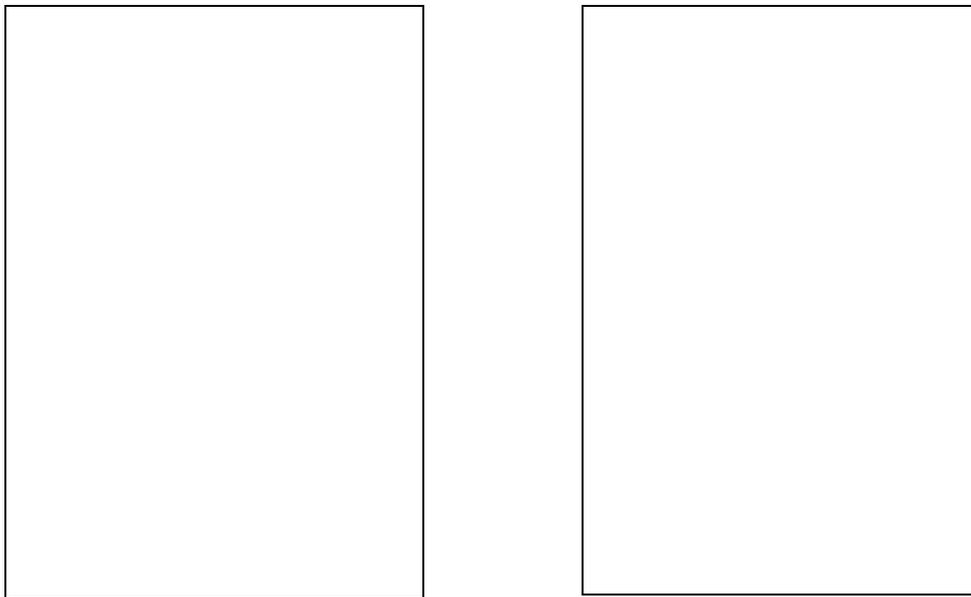


Fig. 6.20 Marcos Zapata (atr.), *La última cena*, c. 1755, Óleo sobre lienzo, Catedral del Cuzco.

Fig. 6.21. Martin Engelbrecht, *Agnus Dei Qui Tollis Peccata Mundi Exaudi Nos Domine*, en August Casimir Redel, *Elogia Mariana*, Augsburg, 1732. PESSCA 767A

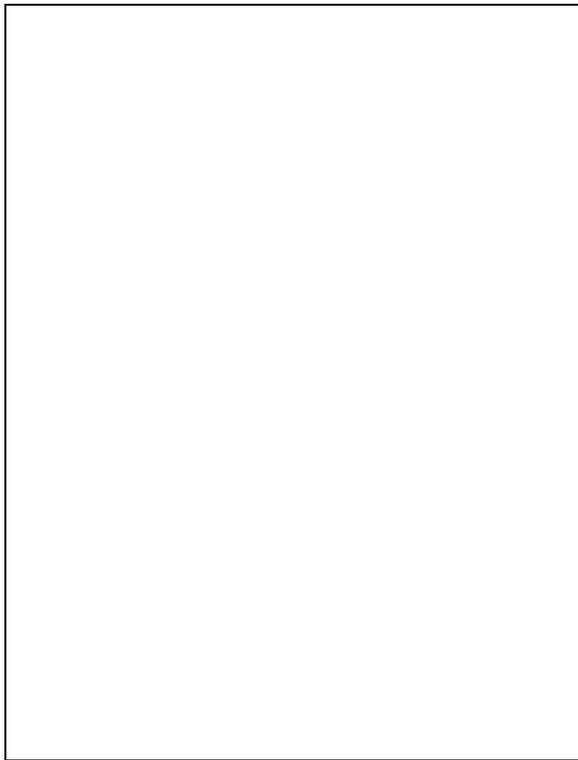


Fig. 6.22. Anónimo, *La última cena*, s. XVIII, Convento de Santa Catalina, Arequipa.

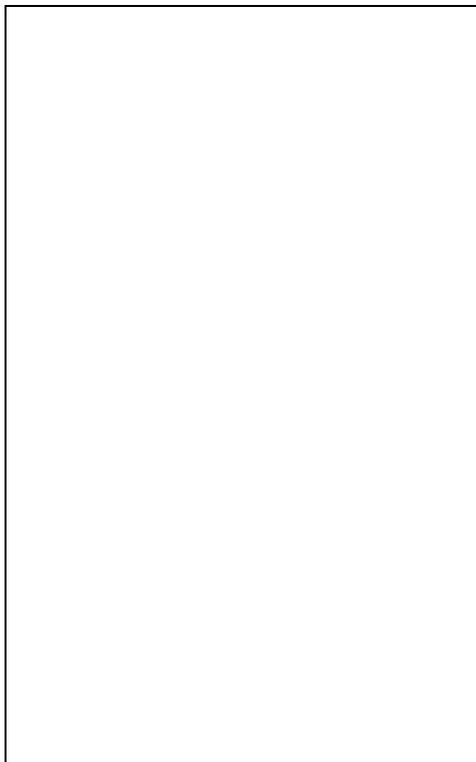


Fig. 6.23 Hieronymus Wierix, *Sanctissimi sacramenti, et sacrificii institutio*, en Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, 1593. Getty Research Institute.

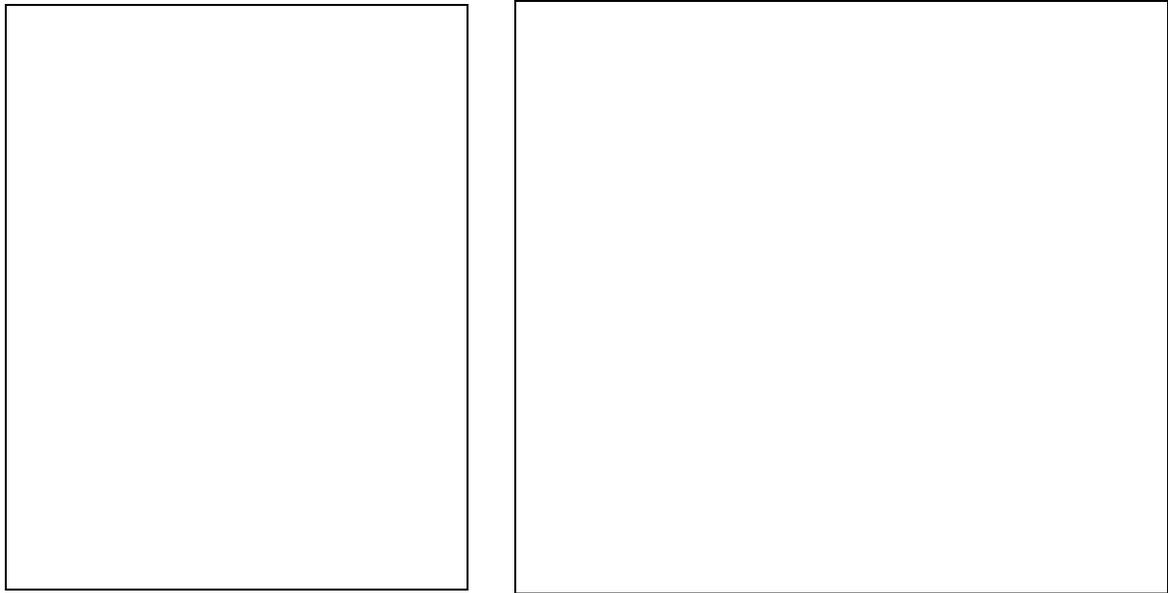


Fig. 6.24 Cornelis Galle, Pedro Pablo Rubens (inv.?), *La última cena*, 1650-54. Rijksmuseum, RP-P-OB-6999.

Fig. 6.25 Anónimo, *La última cena*, s. XVIII, Colección particular, Lima.



Fig. 6.26 Anónimo, *La última cena*, s. XVIII, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

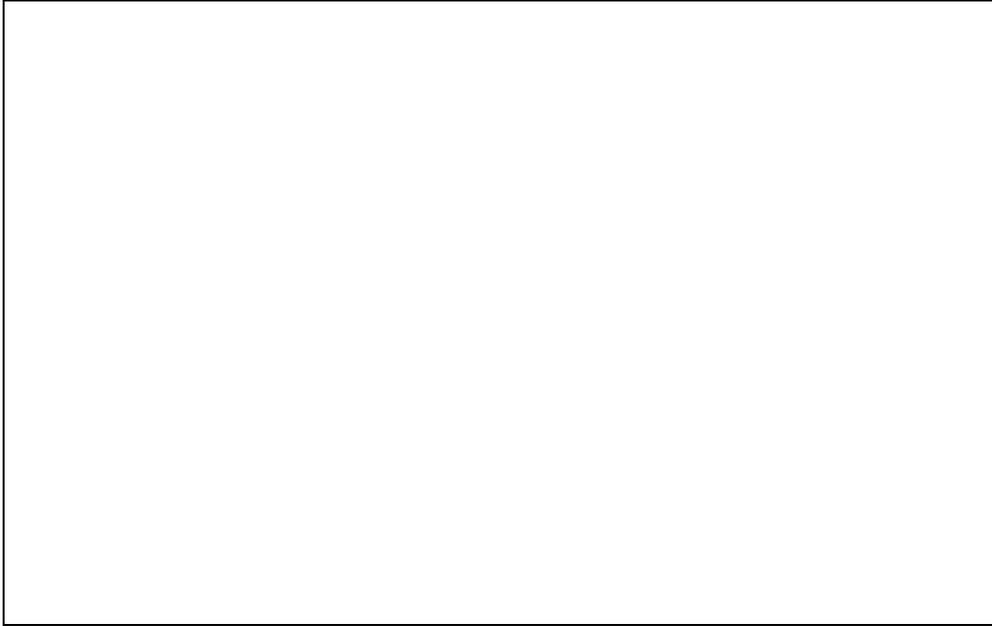


Fig. 6.27 Anónimo, *La última cena*, c. 1777, Iglesia Santiago de Curahuara de Carangas, Oruro.



Fig. 6.28 Anónimo, *La última cena*, s. XVIII, Convento de San Francisco, Cuzco.

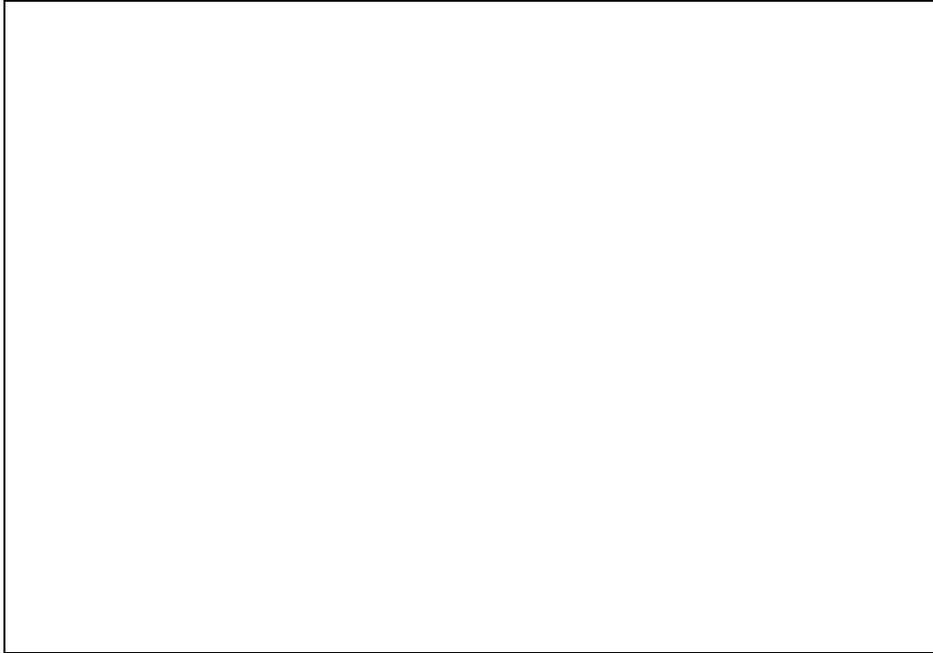


Fig. 6.29 Albrecht Dürer, *La última cena*, 1523. British Museum, E,3.145.

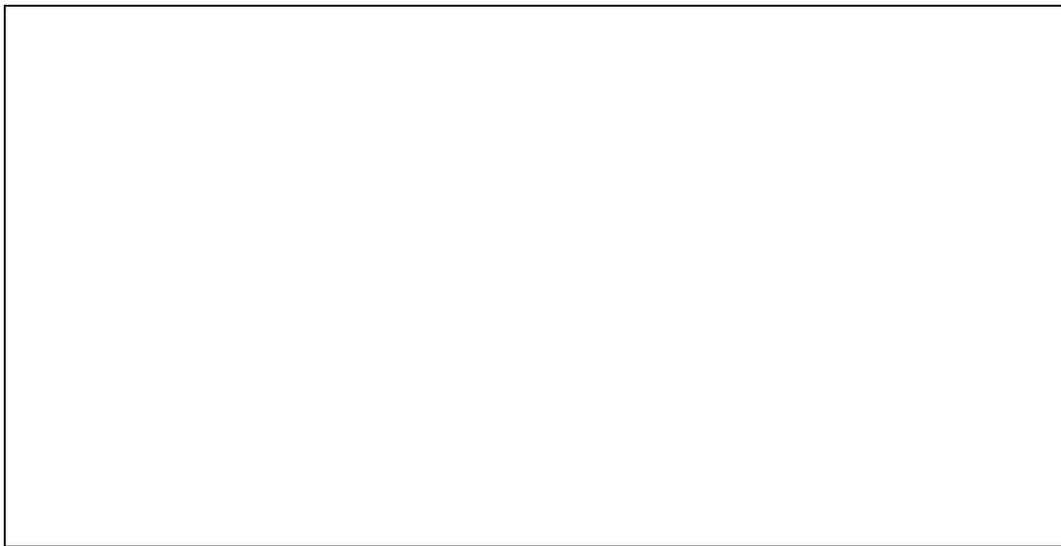


Fig. 6.30 Jan Sadeler, *La última cena*, sobre composición de Peter de Witte, 1575-1600. British Museum, F,1.268.



Fig. 6.31 Anónimo (círculo de Diego de la Puente), *La última cena*, s. XVII, Iglesia de la Compañía de Jesús, Arequipa.

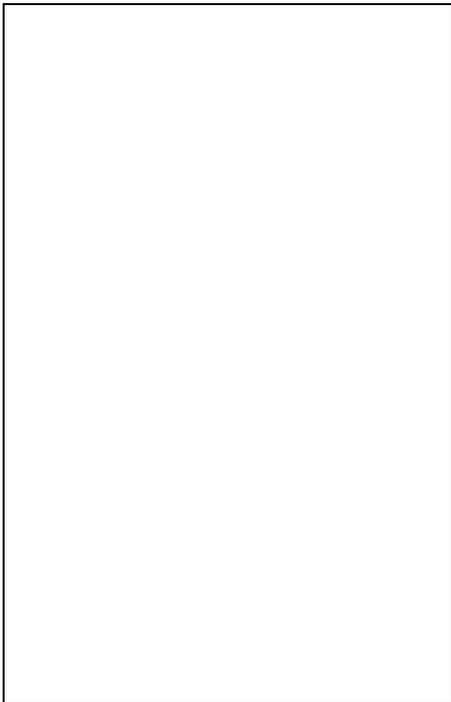


Fig. 6.32 Cornelis Cort, *La última cena*, 1578. Según composición de Livio Agresti, British Museum, 1919,0415.755.

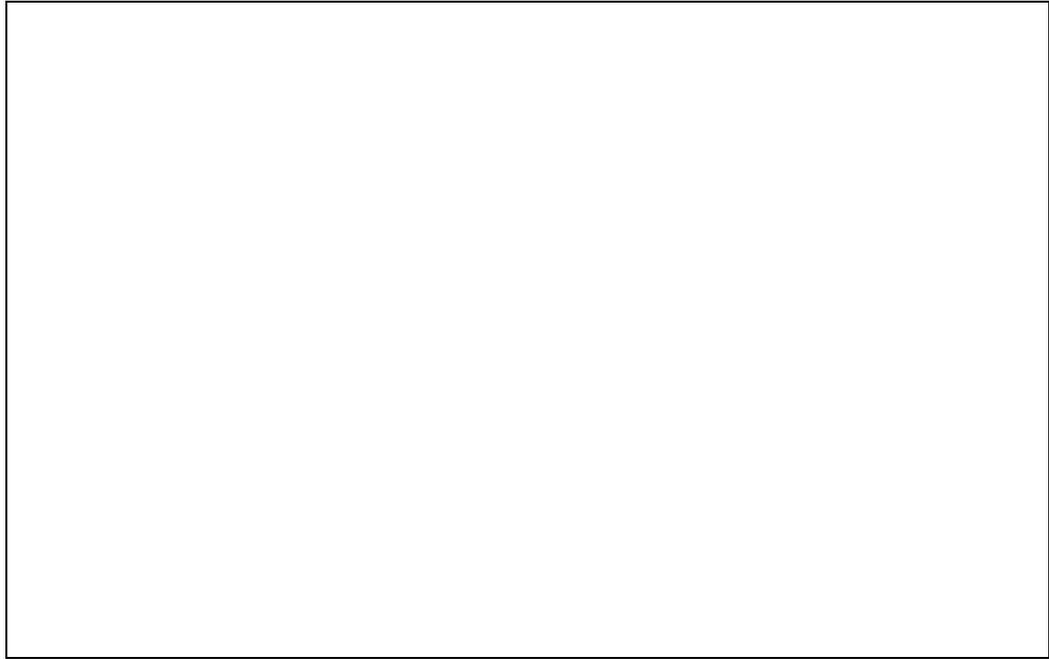


Fig. 6.33 Diego Quispe Tito (atr.), *Bendición de la mesa* (detalle), s. XVII, Óleo sobre lienzo, Iglesia de San Sebastián, Cuzco.

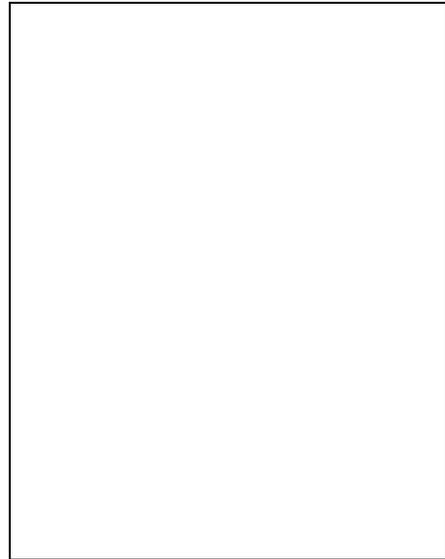
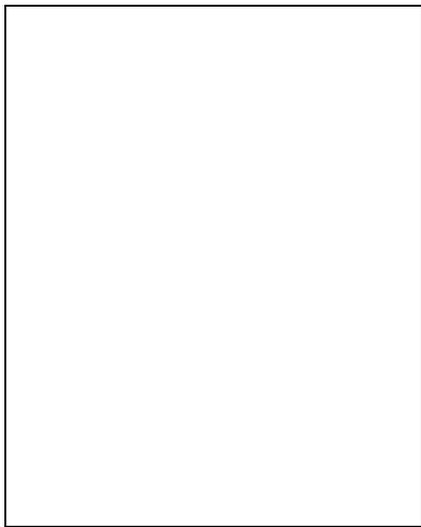


Fig. 6.34 Anónimo, *Dulce convite*, s. XVIII, Museo Histórico Regional, Cuzco.

Fig. 6.35 Cornelis Van Merlen, *Dulce convite*, *Santino*, s. XVIII.

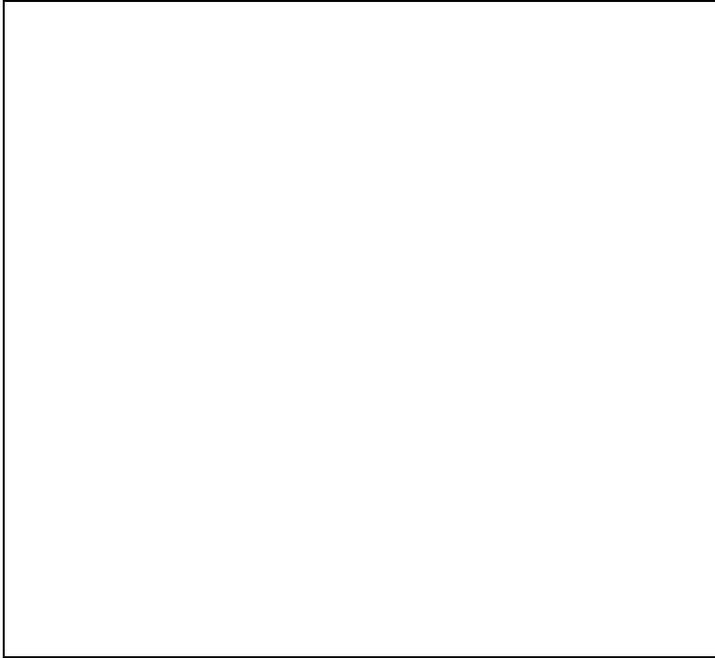


Fig. 6.36 Anónimo, *Nuestra Señora de Nieva*, 1777, Iglesia Santiago de Curahuara de Carangas, Oruro.

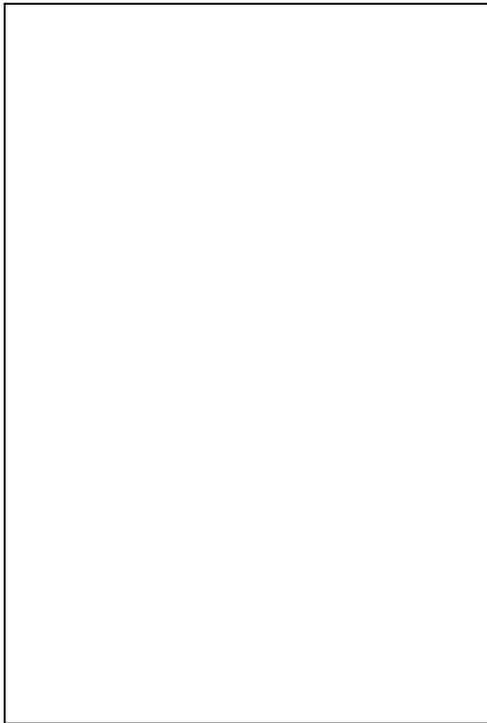


Fig. 6.37 José Cabezas, *Historia prodigiosa de la admirable aparición y milagros portentosos de la imagen soberana de Maria Santísima Nuestra Señora de la Soterraña de Nieva: especialissima defensora de truenos, rayos, centellas, y terremotos*, México, 1748.



Fig. 6.38 Anónimo, *Bendición de la mesa*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Colonial Charcas, Sucre.

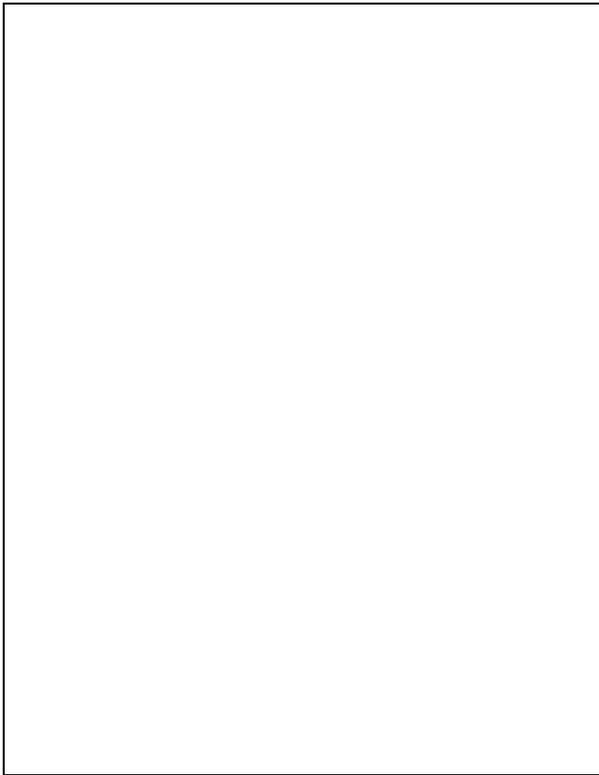


Fig. 6.39 Anónimo, *Bendición de la mesa*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Pedro de Osma, Lima.

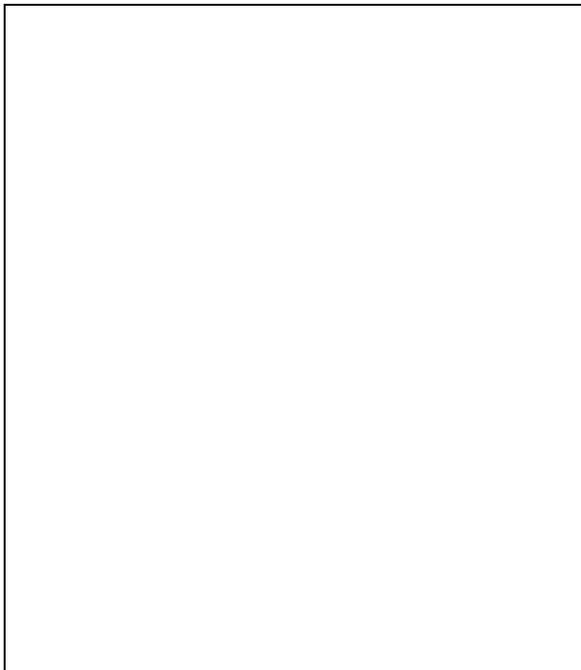


Fig. 6.40 Anónimo, *Bendición de la mesa*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo de la Nación, Lima.

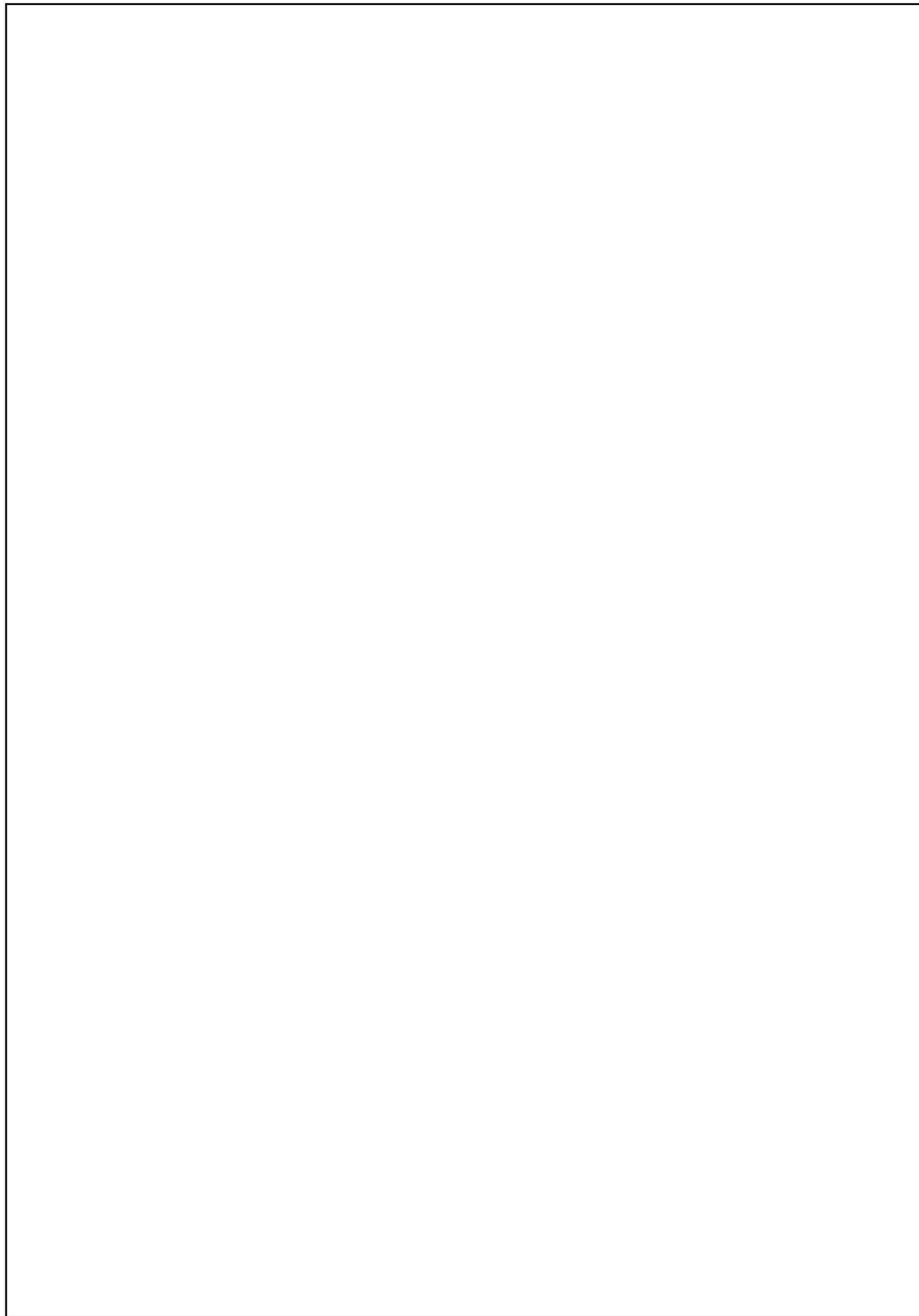


Fig. 7.1 Anónimo, *Santos protectores del ganado*, s. XIX, Tierra sobre sarga, Colección particular.

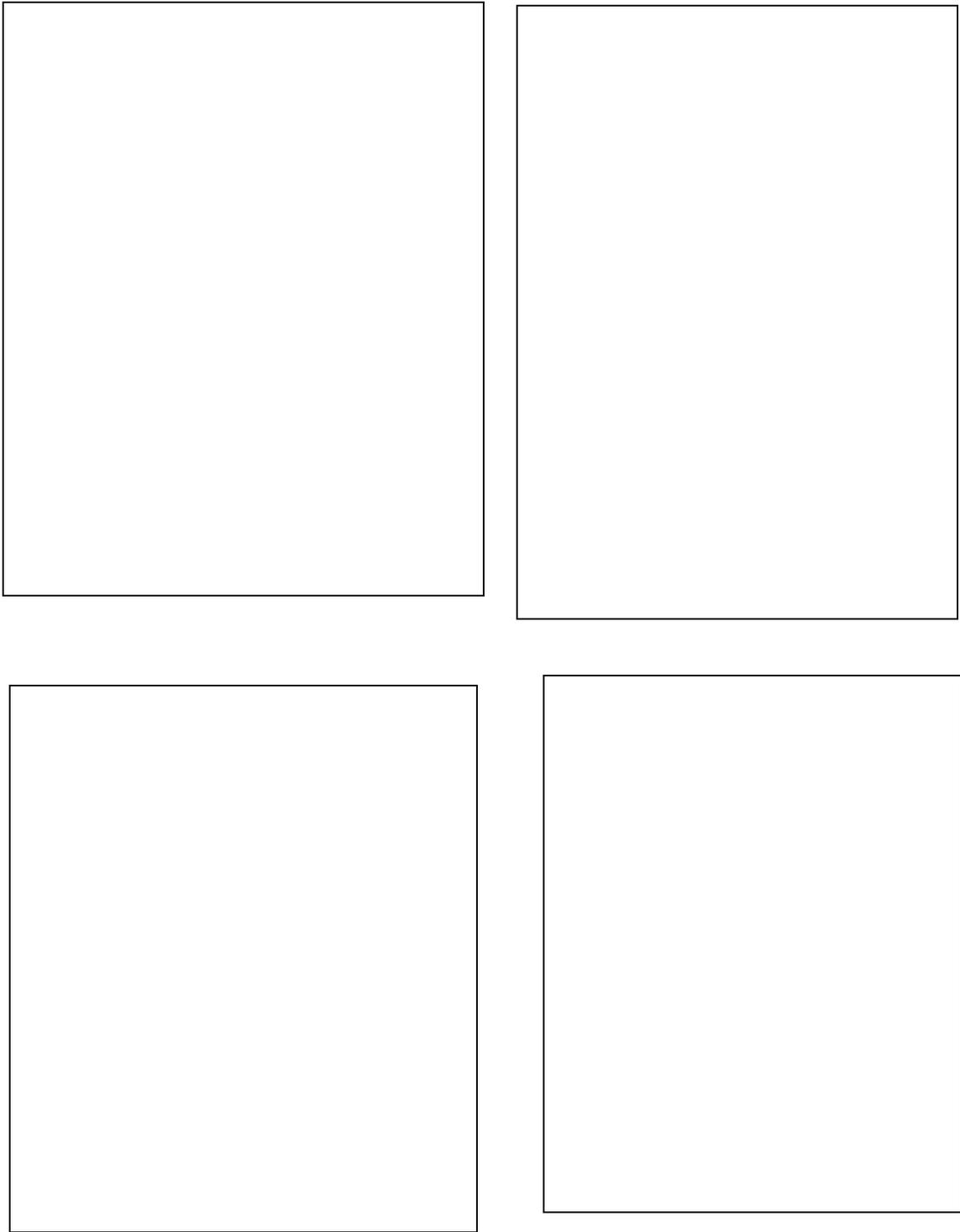


Fig. 7.2 Pinturas sobre sarga, *Santos protectores de la agricultura y el ganado*, s. XIX, Tierra sobre sarga.

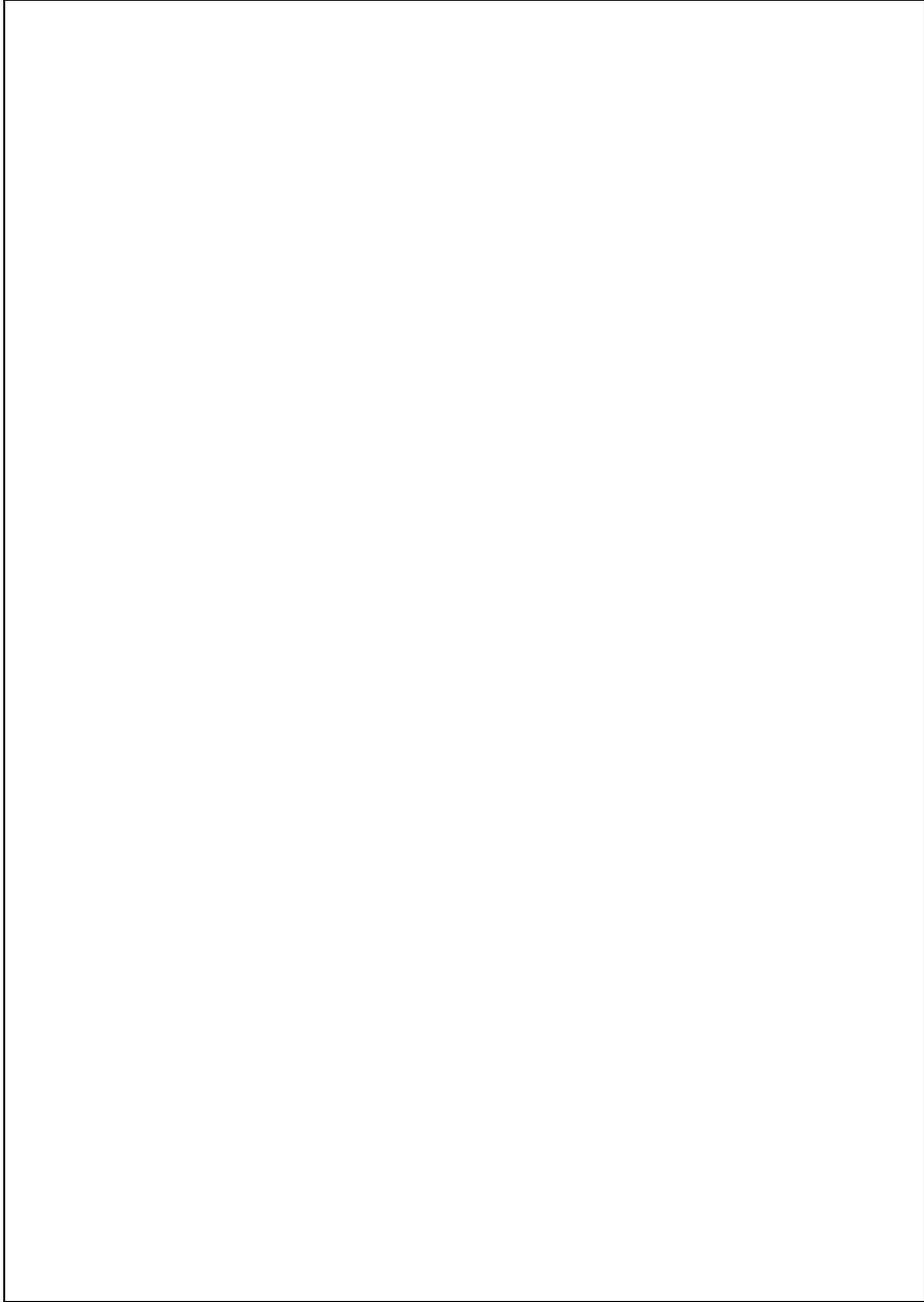


Fig. 7.3 Anónimo, *San Isidro labrador con santos patronos*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección Liebana, Lima.

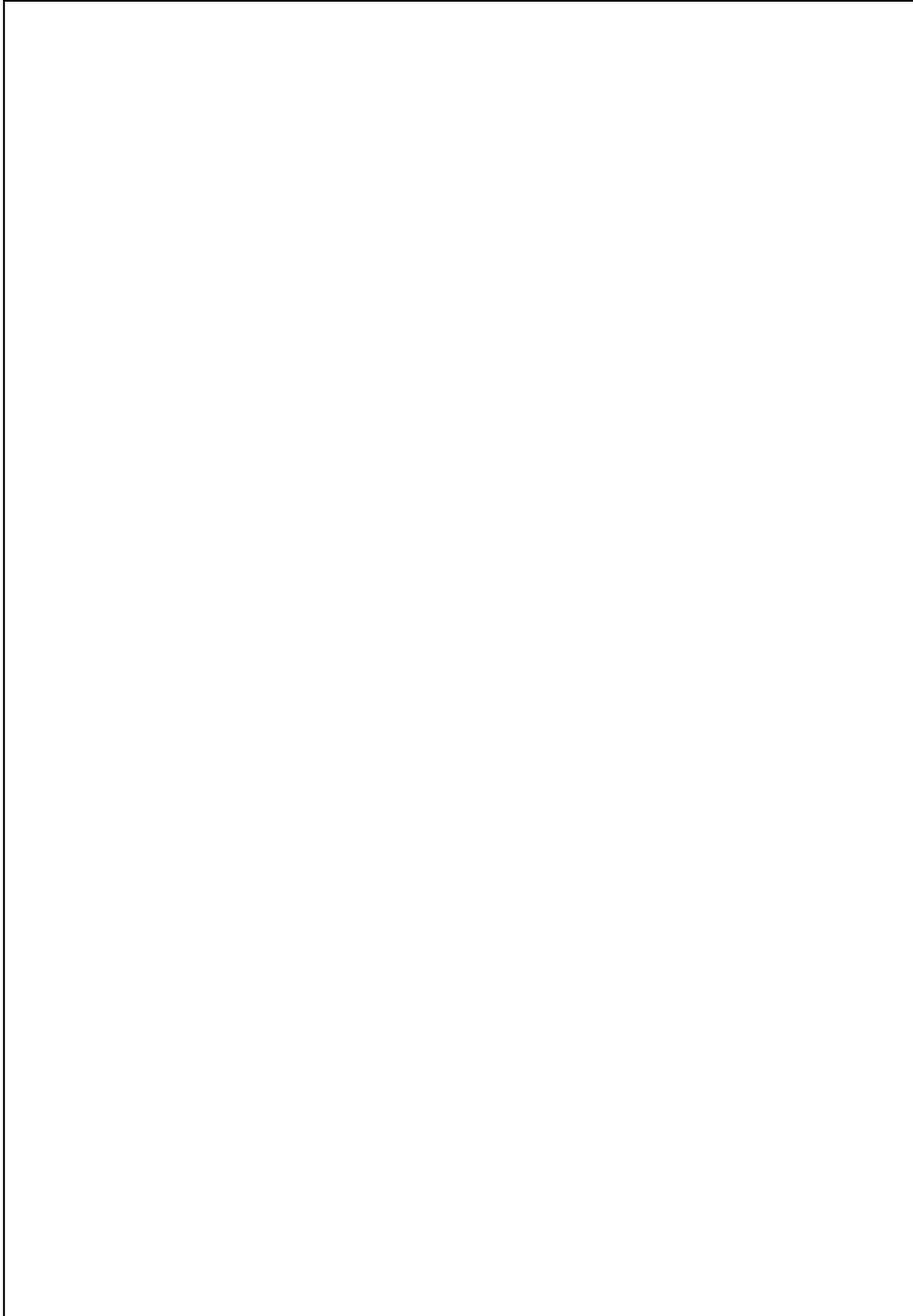


Fig. 7.4 Anónimo, *San Isidro Labrador*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo del Arzobispado, Cuzco.

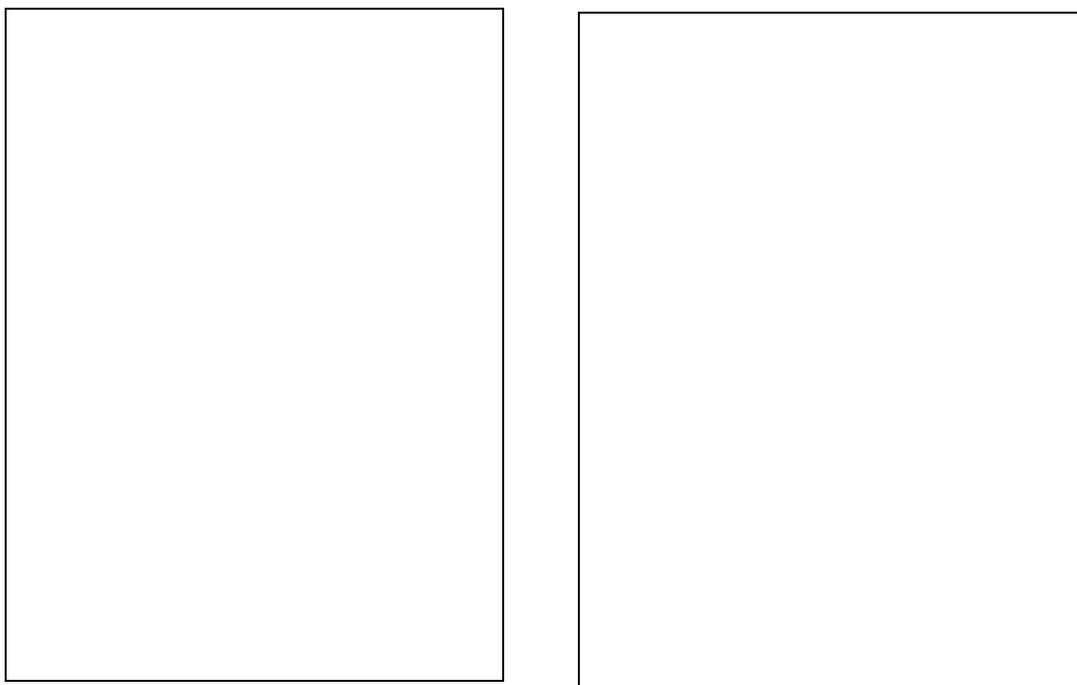


Fig. 7.5 Julián Velázquez (atr.), *Parabola seminantis*, s. XVII, Óleo sobre tabla, Iglesia del Triunfo, Cuzco.

Fig. 7.6 Hieronymus Wierix, *Dominica Sexagesimae. Parabola seminantis*, en Jerónimo Nadal, *Adnotationes et meditationes in Evangelia*, Amberes, 1595.

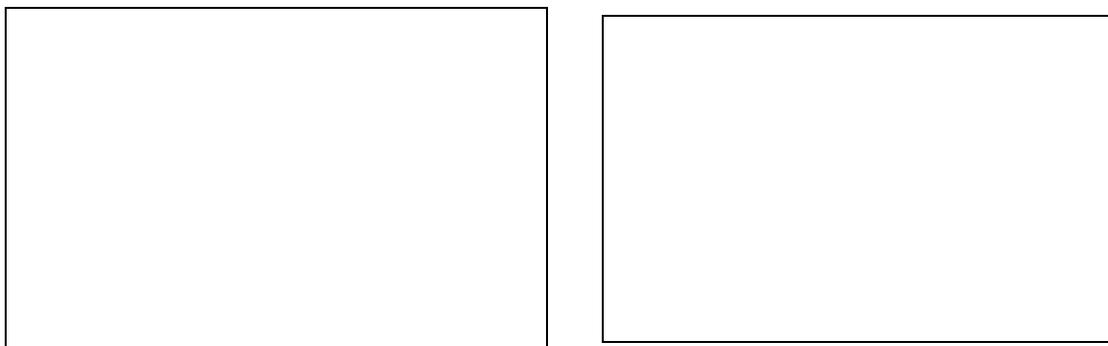


Fig. 7.7 Julián Velázquez (atr.), *Ángeles en paisajes rurales*, s. XVII, Óleo sobre tabla, Iglesia del Triunfo, Cuzco.



Fig. 7.8 Miguel de Berrío, *Adoración de los pastores*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de La Paz.

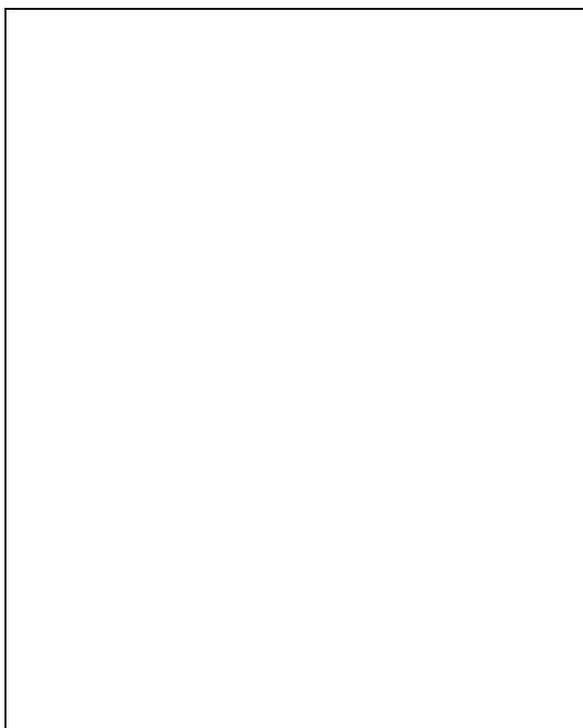


Fig. 7.9 Anónimo, *Sagrada Familia con el Niño dormido y San Juanito*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo de Charcas, Sucre.

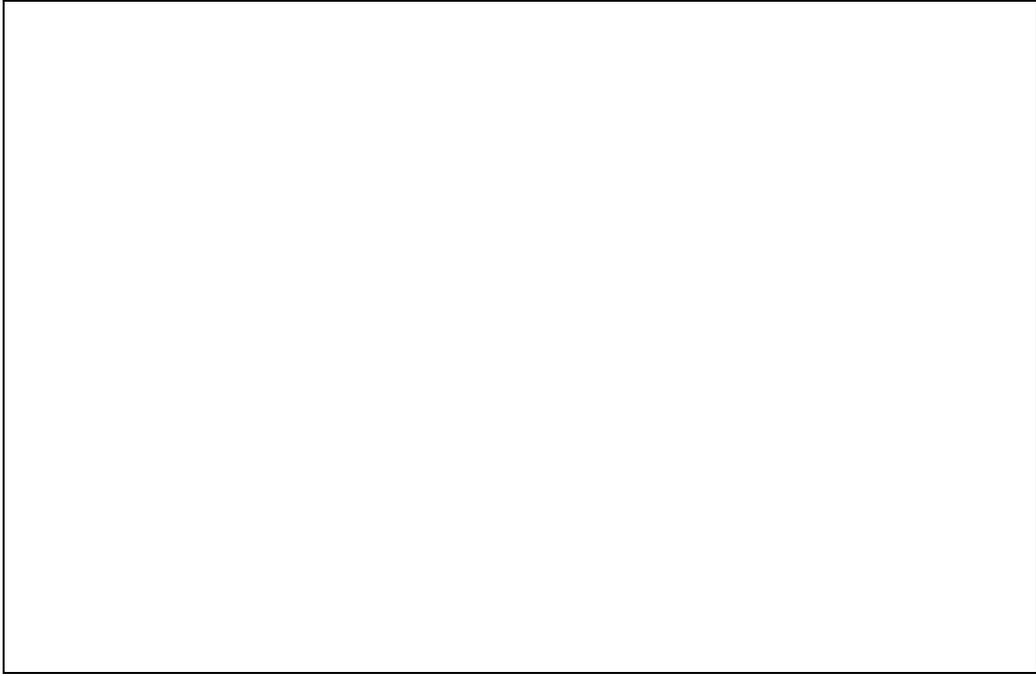


Fig. 7.10 Luis de Riaño, *Pinturas murales del Friso*, 1618-1626, Temple, Iglesia San Pedro de Andahuaylillas, Quispicanchis, Cuzco.

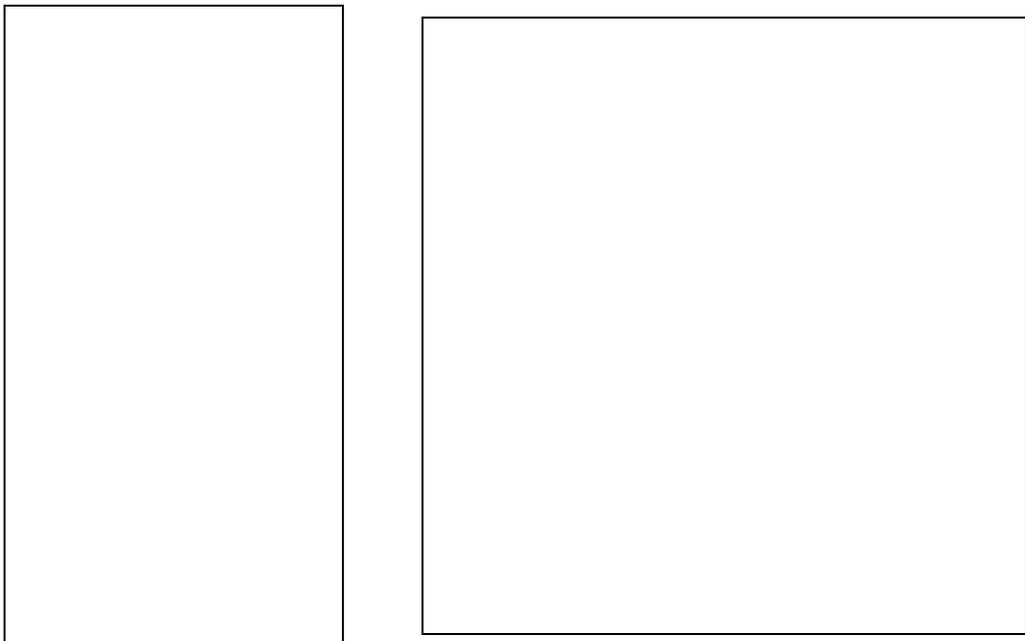


Fig. 7.11 Luis de Riaño, *Pinturas murales del Friso*, 1618-1626, Temple, Iglesia San Pedro de Andahuaylillas, Quispicanchis, Cuzco.

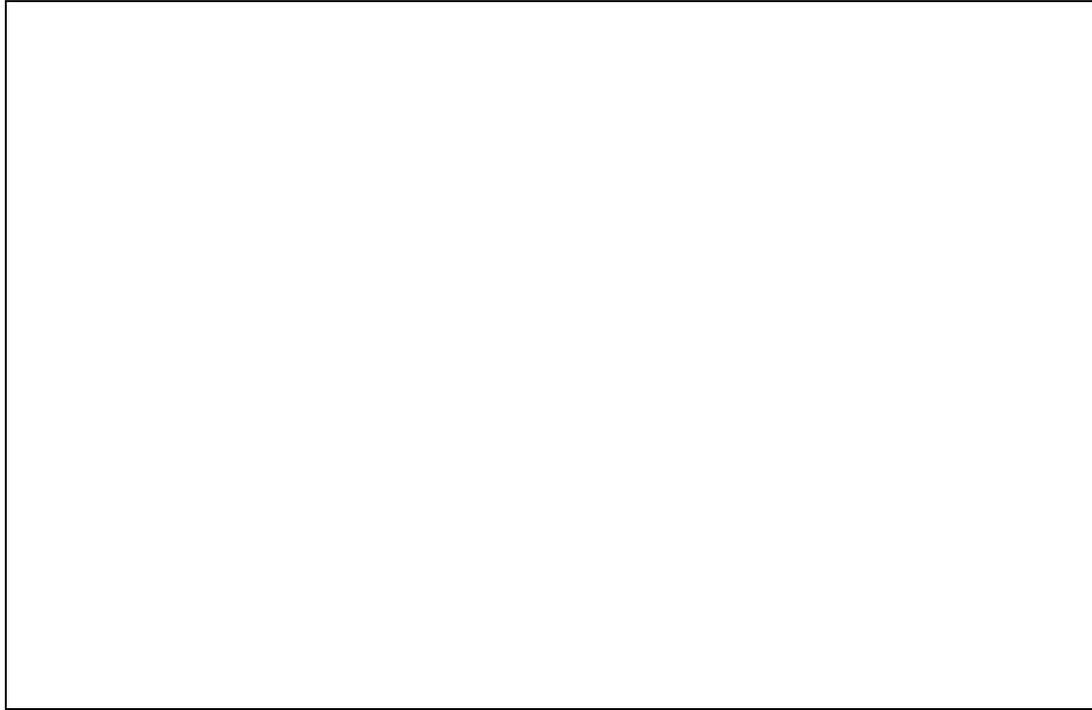


Fig. 7.12 Luis de Riaño, *La Anunciación*, 1618-1626, Temple, Coro, Iglesia San Pedro de Andahuaylillas, Quispicanchis, Cuzco.

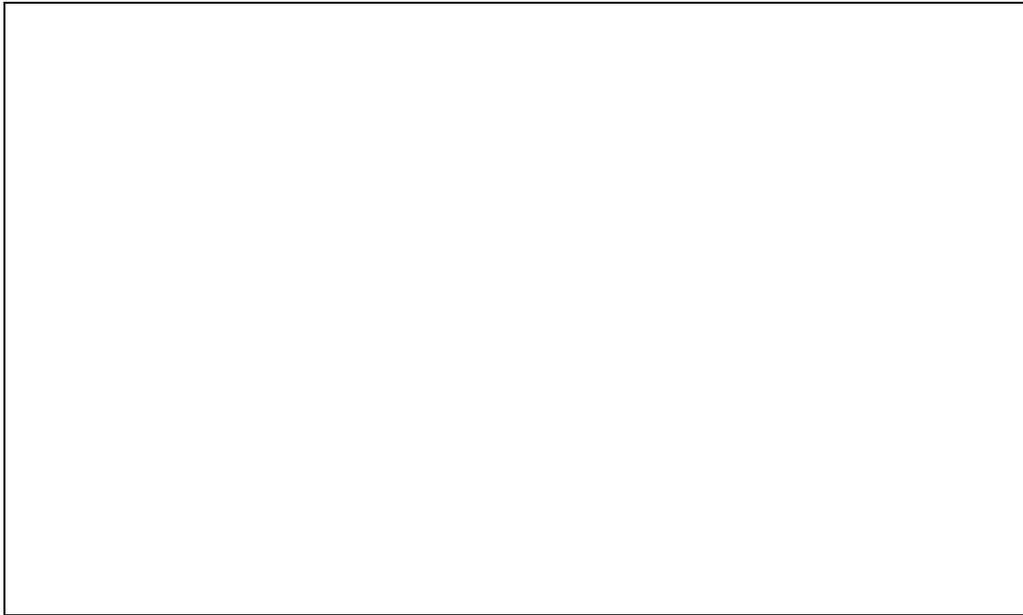


Fig. 7.13 Luis de Riaño, *Los dos caminos*, 1618-1626, Temple, Sotocoro, Iglesia San Pedro de Andahuaylillas, Quispicanchis, Cuzco.

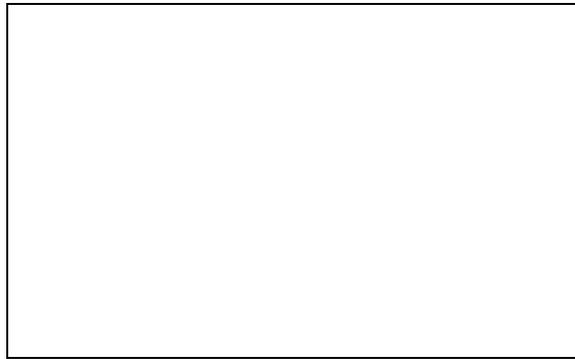
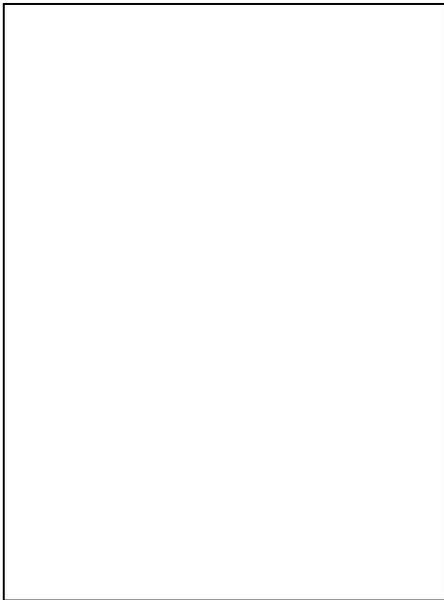


Fig. 7.13 b

Fig. 7.14 Anónimo, *Los dos caminos*, c. 1600, Publicado en Paris por Thomas de Leu. PESSCA 2978A.

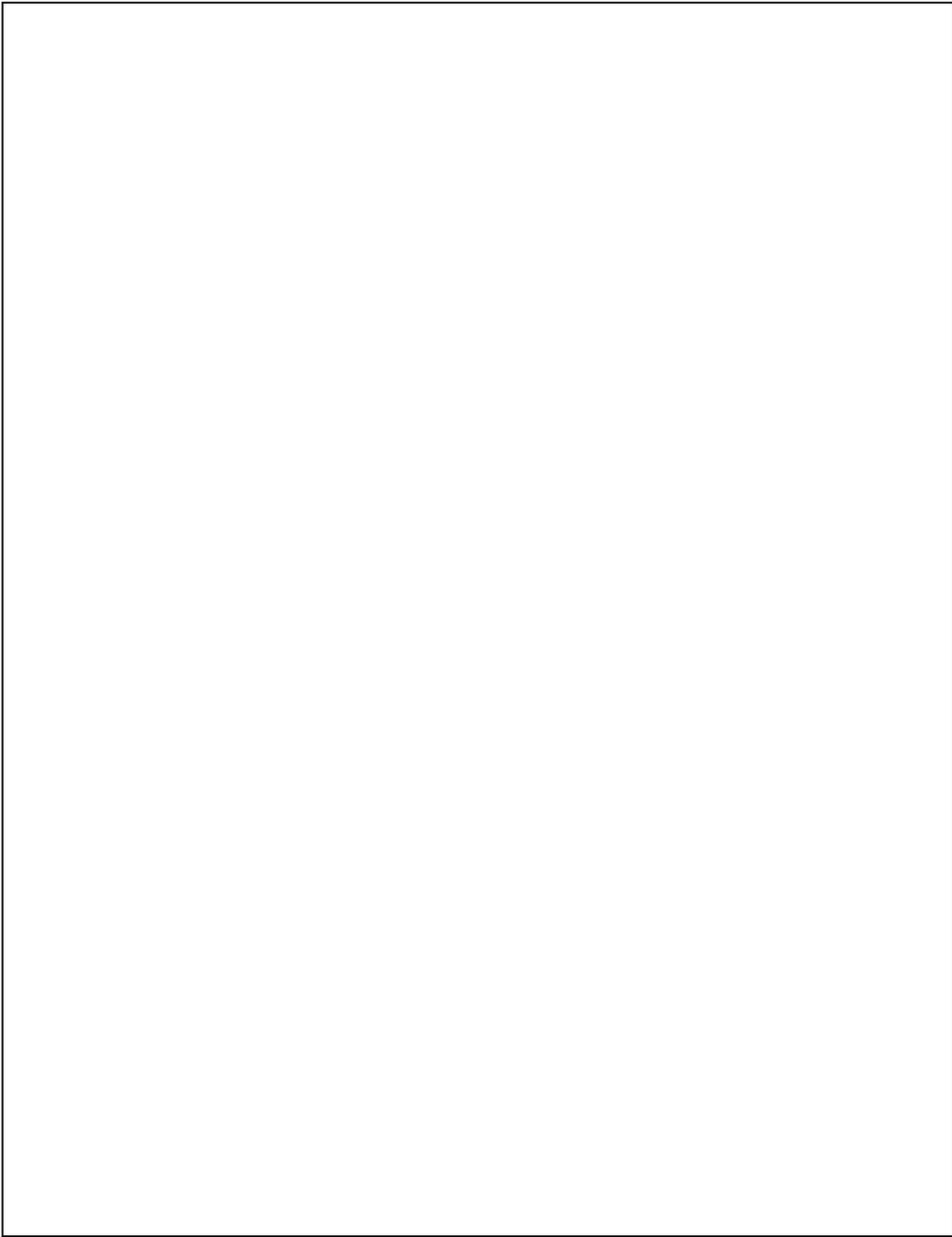


Fig. 7.15 Luis de Riaño, *Camino al infierno*, 1618-1626, Temple, Sotocoro, Iglesia San Pedro de Andahuaylillas, Quispicanchis, Cuzco.

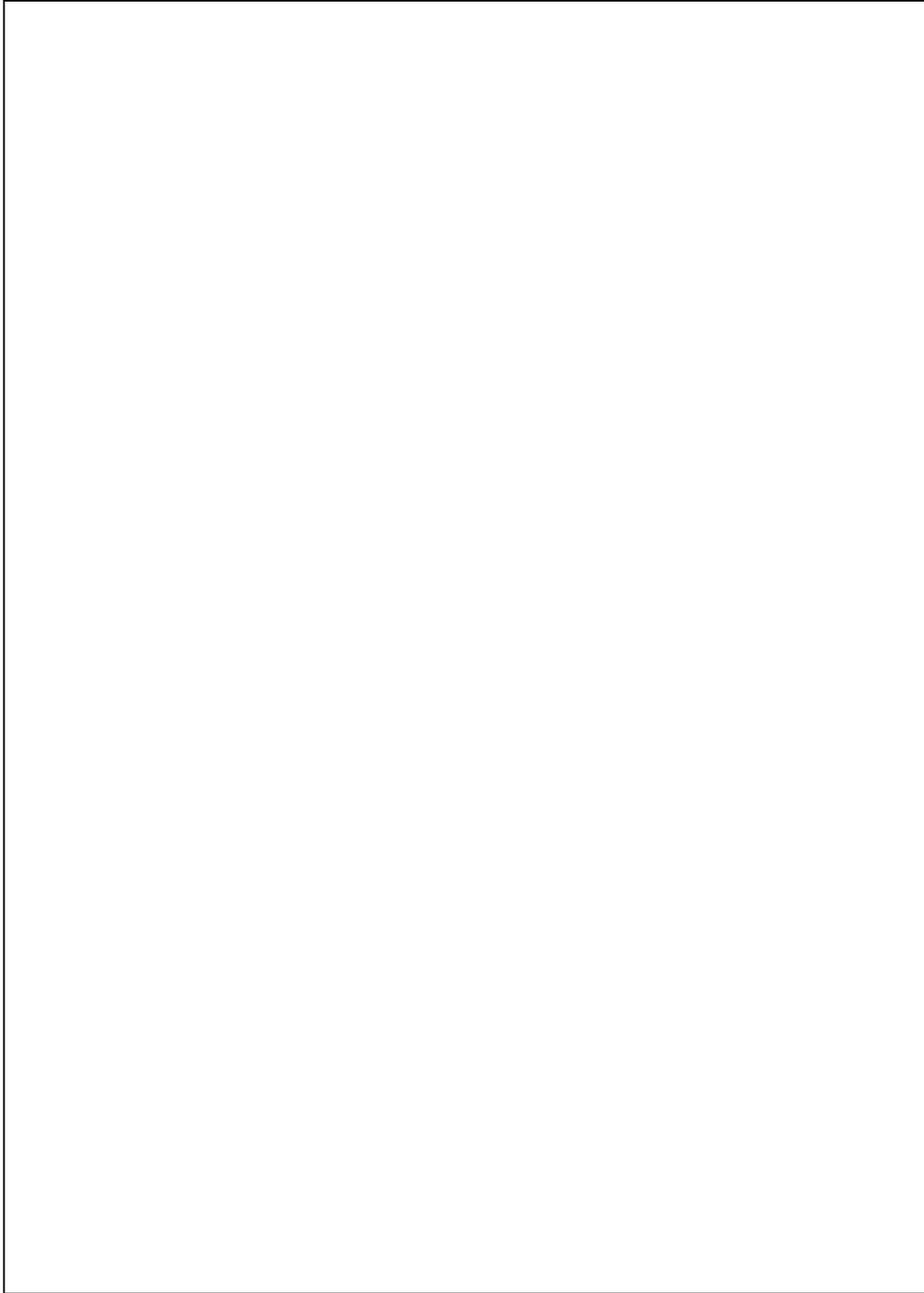


Fig. 7.16 Luis de Riaño, *Camino al Cielo*, 1618-1626, Temple, Sotocoro, Iglesia San Pedro de Andahuaylillas, Quispicanchis, Cuzco.

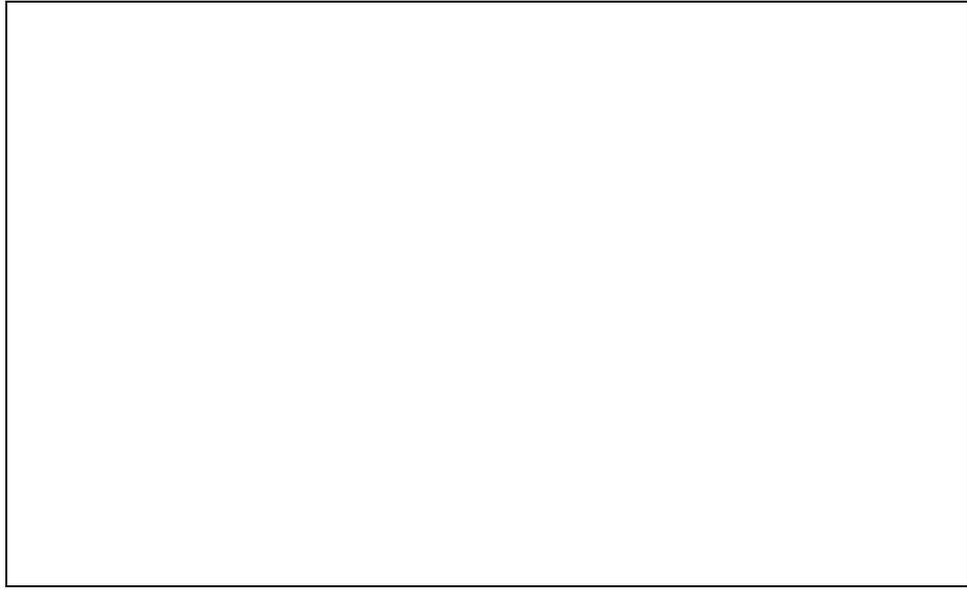


Fig. 7.17 Luis de Riaño, *Camino al Cielo*, (detalle) 1618-1626, Temple, Sotocoro, Iglesia San Pedro de Andahuaylillas, Quispicanchis, Cuzco.

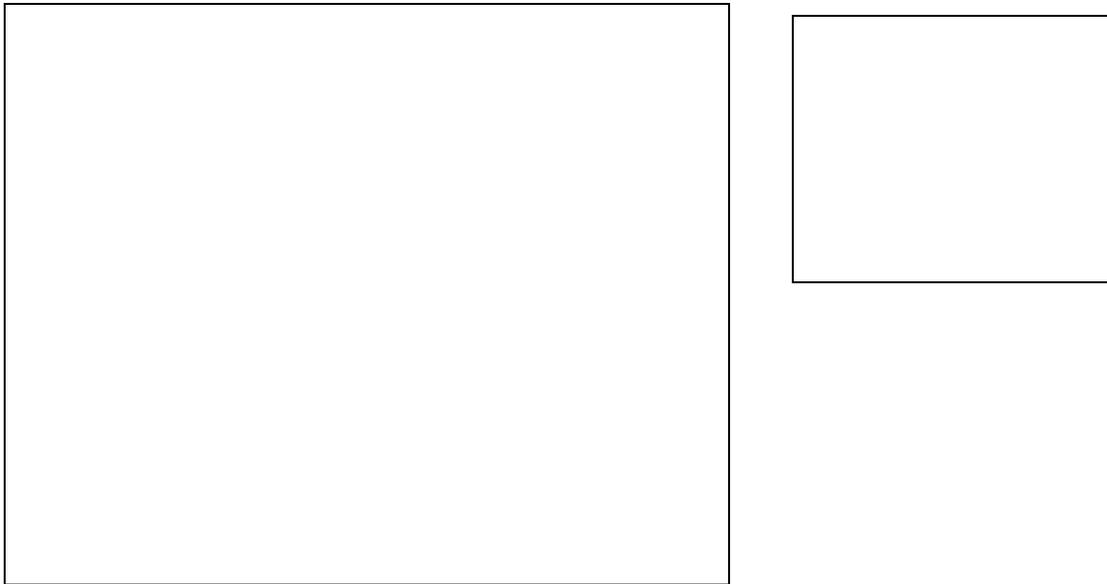


Fig. 7.18 Leonardo Flores, *Parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro*, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Catedral de La Paz.



Fig. 7.19 Luis de Riaño, *La Anunciación*, (detalle) 1618-1626, Temple, Coro, Iglesia San Pedro de Andahuaylillas, Quispicanchis, Cuzco.

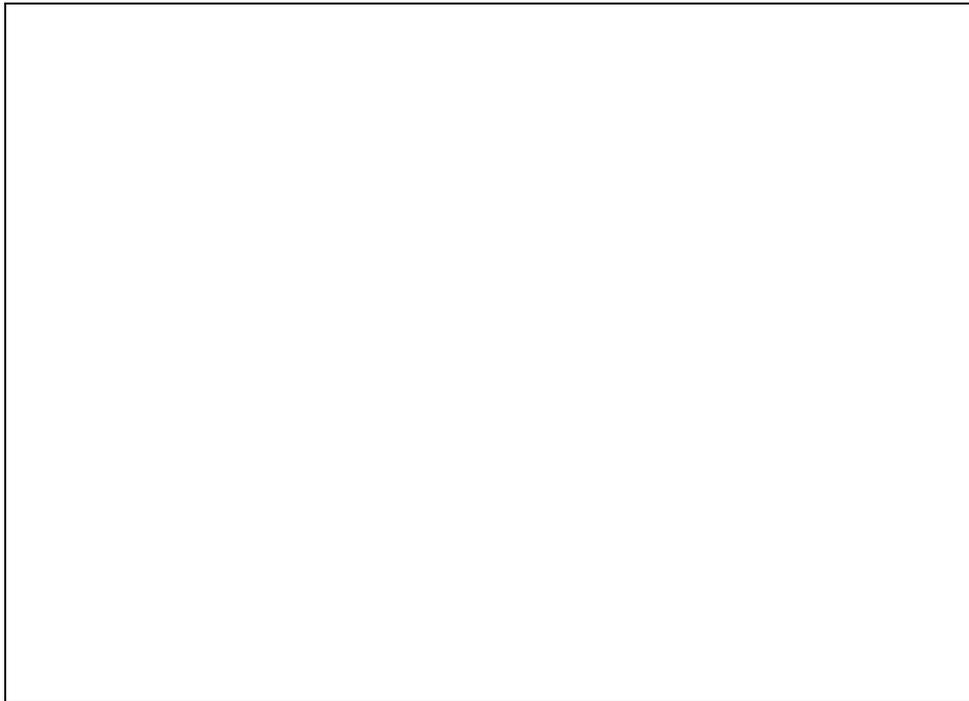


Fig. 7.20 Felipe Guaman Poma, *Travaxo Papaoca tarpuipacha / Capac Intiraimi, Deziembre XXXI un dia la luna XXX*, Dibujo en tinta, *Primer nueva Coronica y buen gobierno*, 1615-1615. Biblioteca Real de Dinamarca.

Bibliografía

Archivos y bibliotecas

AAC – Archivo Arzobispal del Cuzco
ARC – Archivo Regional del Cuzco
AGN – Archivo General de la Nación de Lima
AAL – Archivo Arzobispal de Lima
BNL – Biblioteca Nacional de Lima
AGI – Archivo General de Indias, Sevilla
AHN – Archivo Histórico Nacional, Madrid.

Fuentes impresas citadas

1. Abad Ibáñez, José, Manuel Garrido Bonaño. 1997. *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*. Madrid: Ed. Palabra.
2. Acosta, José de, Fermín del Pino-Díaz (ed.). 2008 [1590]. *Historia Natural y Moral de las Indias*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas.
3. Adorno, Rolena. 2011. “Andean Empire”. En Dym, Jordana, Offen, Karl (eds), *Mapping Latin America. A Cartographic Reader*. Chicago / Londres: University of Chicago Press.
4. Agreda, Sor María de Jesús. 1684. *Mística ciudad de Dios [...] Segunda parte*. Lisboa: Miguel Manescal.
5. Aguilar, José de. 1716. *Sermones varios de misión*. Madrid: Por la viuda de M. Blanco.
6. Aguirre, Miguel de. 1648. “Aprovacion”, en Francisco de Ávila. *Tratado de los euangelios que nuestra madre la Iglesia propone en todo el año desde la primera dominica de Aduento, hasta la vltima missa de difuntos, santos de España, y añadidos en el nuevo rezado. Explicase el Euangelio, y se pone vn sermon en cada vno en las lenguas castellana, y general de los indios deste Reyno del Perú, y en ellos donde dà lugar la materia, se refutan los errores de la gentilidad de dichos indios*. Lima: Imprenta de Pedro de Cabrera.
7. Agustino anónimo. 1865. *Relación de la religión y ritos del Perú, hecha por los primeros religiosos agustinos que allí pasaron para la conversión de los naturales*

[1555?]. En *Colección de documentos inéditos de Archivo de Indias*. Tomo III. Madrid: Imprenta de Manuel B. de Quirós: 5-57.

8. Alonso, Cortés N. 1920. *El Falso "quijote" y Fray Cristóbal de Fonseca*. Valladolid: Talleres tipográficos "Cuesta".
9. Álvarez, Bartolomé. 1998 [1588]. *De las costumbres y conversión de los indios del Perú. Memorial a Felipe II*. Madrid: Ediciones Polifemo.
10. Álvarez Plata, Marisabel. 2000. "Técnicas de la pintura colonial", en AAVV. *El retorno de los ángeles. Barroco de las cumbres de Bolivia*. Paris: Unión latina: 143-146.
11. Albert-Llorca, Marlène. 2002. *Les Vierges miraculeuses, légendes et rituels, Le temps des images*. Paris: Gallimard.
12. Alcalá, Luisa Elena. 2013. "On perceptions of Value in Colonial Art", en Stratton-Pruitt, Suzanne, *Journeys to New World. Spanish and Portuguese colonial art in the Roberta and Richard Huber Collection*. New Heaven-London: Philadelphia Museum of Art / Yale University Press: 18-27.
13. Alvin, Louis Joseph. 1866. *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères, Jean, Jérôme & Antoine Wierix*. Bruxelles: T.J.I. Arnold.
14. Anónimo. 1965. "Descripción de la Villa y Minas de Potosí. Año de 1603". En Giménez de la Espada, Marcos. *Relaciones geográficas de Indias-Perú. Vol. 1*. Biblioteca de autores españoles. Madrid: Ediciones Atlas.
15. Anónimo. 2008 [s. XVII]. *Ritos y tradiciones de Huarochiri*. Edición a cargo de Gerald Taylor. Lima: IFEA y IEP.
16. Arbiol, Antonio. 1706. *Desengaños Místicos a las Almas detenidas o engañadas en el camino de la perfeccion: Discurrense las más principales causas y razones*. Zaragoza: por Manuel Roman.
17. Arenado, Fuensanta. 1977. "Nuevos datos sobre el pintor Angelino Medoro (Roma 1567-Sevilla 1633)". *Archivo Hispanense*, 60, 184: 103-112.
18. Arenas, Marco Antonio, Martínez, José, Luis. 2009. "Construyendo nuevas imágenes sobre los Otros en el arte rupestre andino colonial". *Revista Chilena de Antropología Visual*, 13: 17-36.
19. Arias, Ricardo, 1979. "Las fuentes de Los misterios de la Misa de Calderón". *Bulletin Hispanique*, 81, 3, 4: 201-222.

20. Arriaga, Pablo Joseph de. 1999. *La extirpación de la idolatría en el Pirú* [1621]. Estudio preliminar de Henrique Urbano. Cusco: CBC.
21. Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé. 1965. *Historia De La Villa Imperial De Potosí. Vol. I* Providence: Brown University Press.
22. Atanasio Fuentes, Manuel. 1866. *Estadística general de Lima. Vol. 1*. Paris: Tipografía de Ad. Lainé et J. Havard.
23. Ávila, Francisco de. 1646-1648. *Tratado de los euangelios que nuestra madre la Iglesia propone en todo el año desde la primera dominica de Aduiento, hasta la vltima missa de difuntos, santos de España, y añadidos en el nueuo rezado. Explicase el Euangelio, y se pone vn sermon en cada vno en las lenguas castellana, y general de los indios deste Reyno del Perú, y en ellos donde dà lugar la materia, se refutan los errores de la gentilidad de dichos indios*. Tomo I-II, Lima: Imprenta de Pedro de Cabrera.
24. Ávila, Santa Teresa de. 1611. *Las Moradas*. En *Los libros de la B. Madre Teresa de Jesus fundadora de los Monasterios de monjas y frayles Carmelitas Descalços de la primera regla*. Madrid: Luis Sanchez, Impressor del Rey N.S.
25. Bailey, Gauvin. 2010. *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
26. Balderas Vega, Gonzalo. 2008. *Cristianismo, sociedad y cultura en la Edad Media: una visión contextual*. México: UIA.
27. Barcia y Zambrana, Joseph de. 1674. *El Despertador Christiano Quadragesimal. De sermones Doctrinales para todos los dias de la Quaresma (...)*. Cádiz: Imprenta de Christoval de Requena.
28. Barón y Arín, Jaime. 1799. *Compendio de la prodigiosa vida del venerable siervo de Dios Fr. Martin de Porres, natural de Lima: religioso donado profeso de la orden de predicadores*. Barcelona: Bernardo Pla.
29. Bargellini, Clara. 1999. "La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXI, 74-75: 79-98.
30. Barón y Arín, Jaime. 1799. *Compendio de la prodigiosa vida del venerable siervo de Dios Fr. Martin de Porres, natural de Lima: religioso donado profeso de la orden de predicadores*. Barcelona: Bernardo Pla.
31. Barreira, Isidoro de. 1622. *Tractado das plantas, flores e fructos que se referem*. Lisboa: Pedro Craesbeeck.

32. Bauer, Brian S. 1998. *The sacred landscape of the Inca: the Cusco ceque system*. University of Texas Press.
33. Bauer, Brian. 2008. *Cusco antiguo: Tierra Natal de los Incas*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.
34. Bechara, Zamir, 1997. “Banquetes y bodegones en las fiestas de la Nueva Granada durante la colonia. Los bodegones literarios de Domínguez Camargo”. *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 52 ,1-3: 215-254.
35. Begheyn, Paul. 2006. “The catechism (1555) of Peter Canisius, the most published book by a Dutch author in history”. *Quaerendo*, 36, 1: 51-84.
36. Bejar Navarro, Raymundo. 1990. *Arquitectura Inka, El Templo del Sol o Qoricancha*. Cusco: Imprenta Yañez.
37. Benedicto XIV. 1748. *De Sacrosancto Missae Sacrificio, Libri tres*. Roma: Nicolaus et Marcus Palearini. Academiae Liturgicae Conimbricensis Typographi.
38. Benino, Nicolás del. 1965. “Relación muy particular del Cerro y Minas de Potosí y de su calidad y labores, por Nicolas del Benino, dirigida a Don Francisco de Toledo, Virrey del Perú, en 1573”. En Marcos Giménez de la Espada, *Relaciones geográficas de Indias-Perú. Vol. 1*. Biblioteca de autores españoles. Madrid: Ediciones Atlas.
39. Berg, Hans van den. 1990. *La tierra no da así nomás: los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos*. La Paz: HISBOL.
40. Bernard, Carmen. 2006. *Un Inca platonicien. Garcilaso de la Vega 1539-1616*. Paris: Fayard.
41. Bernard, Carmen. 2009. “El Inca platónico y el africano ilustrado. Garcilaso de la Vega, Ouladah Equiano y la Tierra Prometida”. *Revista Co-herencia*, 6, 11: 73-86.
42. Bernard, Carmen. 2011. “Hebreos, romanos, moros e Incas: Garcilaso de la Vega y la arqueología andaluza”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Publicación digital. Debates: s/p.
43. Bernales Ballesteros, Jorge. 1973. “Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima”. *Archivo hispanense: Revista histórica, literaria y artística*, 56, 171-173, 2: 221-271.
44. Bernales Ballesteros, Jorge. 1981. “El Corpus Christi: fiesta barroca en Cuzco”. *Primeras Jornadas de Andalucía y América: La Rábida*, 2: 275-292.

45. Bleichmar, Daniela. 2011. "Peruvian Nature Up Close, Seen from Afar". *Res: Anthropology and Aesthetics*. 59/60. Spring/Autumn: 60-73.
46. Bleichmar, Daniela. 2012. *Visible Empire: Botanical Expeditions & Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*. Chicago: The University of Chicago Press.
47. Bolin, Inge. 1998. *Rituals of Respect: The Secret of Survival in the High Peruvian Andes*. Austin: University of Texas Press.
48. Bonavia, Duccio. 1985. *Mural Painting in the ancient Peru*. Indiana: University Press.
49. Bouysse-Cassagne, Thérèse. 1997. "Evangelización, hagiografía y mitos: de Empedocles a Tunupa". En: *Saberes y Memorias en los Andes*. Lima: IHEAL-IFEA: 157-212.
50. Bouysse-Casagne, Thérèse. 2005. "Las minas del centro-sur andino, los cultos prehispánicos y cultos cristianos". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 34, 3: 443-462.
51. Bouysse-Cassagne, Thérèse, Saignes, Thierry. 1997. *Saberes y memorias en los Andes: in memoriam Thierry Saignes*. Paris: Institut des hautes études de l'Amérique latine.
52. Brach, Jean-Pierre. 1994. *La symbolique des nombres*. Paris: Presses universitaires de France.
53. Brechetti, Angela. 2002. "'...Los pintaré como estaban puestos hasta que entró a este Reyno el Santo Ebanjelio' Santacruz Pachacuti Yamqui. 1613". *Anales del Museo de América*, 11: 81-102.
54. Briones, Luis, Espinoza, Gustavo, Chacama, Juan, Andrade, Juan. 1992. *Catastro evaluación y estudio de la pintura mural en el área centro sur andina*. Arica. Organización de Estados Americano. Universidad de Tarapacá.
55. Buendia, Joseph de. 1693. *Vida Admirable y Prodigiosas Virtudes del Venerable y Apostolico Padre Francisco Del Castillo, de la Compañia de Jesus, natural de Lima*. Madrid: Roman.
56. Burga, Manuel. 1988. *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*. Lima: Instituto de apoyo agrarios.
57. Burga, Manuel. 1991. "Rasgos fundamentales de la historia agraria peruana (s. XVI al XVIII)". *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*. 1: 49-67.
58. Burns, Kathryn. 1999. *Colonial Habits: Convents and the Spiritual Economy of Cuzco, Peru*. Durham: Duke University Press.

59. Cabredo, Rodrigo de. 1981. "Annua al P. Claudio Aquaviva. Lima 30 de Abril 1601". En *Monumenta peruana VII (1600-1602)*. Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu.
60. Calancha, Antonio de la. 1639. *Coronica moralizada del Orden de San Agustin en el Peru, con sucesos eemplares vistos en esta monarquía*. Barcelona: Lacavalleria.
61. Cañizares-Esguerra, Jorge. 2008. *Católicos y puritanos en la colonización de América*. Madrid: Fundación Jorge Juan.
62. Capoche, Luis. 1959. *Relacion general de la villa imperial de Potosi*. Biblioteca de autores españoles. Madrid: Ediciones Atlas.
63. Carducho, Vicente. 1633. *Dialogos de la pintvra sv defensa, origen, esse[n]cia, definicion, modos y diferencias*. Madrid: Impresso con licencia por Francisco Martinez.
64. Caro, Rodrigo. 1634. *Antiguedades, y principado de la ilustrissima ciudad de Sevilla: y chorographia de su convento iuridico, o antigua chancilleria*. Sevilla: Por Andres Grande.
65. Carrió de la Vandra, Alonso (Concolorcorvo). 1985. *El Lazarillo de ciegos caminantes*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
66. Chacón Torres, Mario. 1973. *Arte virreinal en Potosí; fuentes para su historia*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
67. Chang-Rodríguez, Raquel. 2009. "La ruta del Inca". *América sin nombre*, 13,14: 22-29.
68. Chastel, André. 1988. *La grotesque. Essai sur « l'ornement sans nom »*. Paris: Le promeneur.
69. Chiara, Albertin. 2008. "Historia de una difícil atribución". *De las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*. Madrid: Iberoamericana.
70. Cieza de León, Pedro. 2005. *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*. Ed. Crítica Franklin Pease. Caracas: Editorial Ayacucho.
71. Cobo, Bernabé. 1882. *Historia de la fundación de Lima*. Manuel González de la Rosa (Ed.). Colección de historiadores del Perú: obras inéditas, ó rarísimas é importantes, sobre la Historia del Perú ántes y despues de la conquista. Lima: Imprenta Liberal.
72. Cobo, Bernabé. 1893 *Historia del Nuevo Mundo, Vol. 4*. Marco Jiménez de la Espada (Ed.). Sevilla: Imp. De E. Rasco, Bastos Tavera.

73. Cobo, Bernabé. 1981. *Historia del Nuevo Mundo*, Tomo II. Ed. Marcos Jiménez de la Espada. Sevilla: Imp. De E. Rasco.
74. Colombo, Felipe. 1678. *Vida del sieruo de Dios V.P. fray Gonzalo Diaz de Amarante, padre de los pobres, de nacion portugues, y de profession religioso del real, y militar orden de Nuestra Señora de la Merced*. Madrid: Antonio Gonçalez de Reyes.
75. Contreras y Valverde, Vasco de. 1650. *Respuesta a la carta consolatoria del Illustrisimo Dotor D. Iuan Alonso Ocon Obispo del Cuzco, del Consejo de su Magestad, Visitador general de los Tribunales de la Santa Cruzada*. Lima.
76. Córdova y Salinas, Diego de. 1676. *Vida, virtudes, y milagros del Apostol del Peru el B.P. Fr. Francisco Solano*. Madrid: Imprenta Real.
77. Córdova y Salinas, Diego de. 1957. *Crónica franciscana de las provincias del Perú*. Washington: Academy of American Franciscan History.
78. Cornejo Bouroncle, Jorge. 1960. *Derroteros de Arte Cuzqueño. Datos para una Historia del Arte en el Perú*. Cusco: Editorial Garcilaso.
79. Cuesta García, de Leonardo, María José. 2002. "La fiesta del Corpus Christi en el paso del antiguo régimen a la época contemporánea. El caso de Granada". En Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil (cord.). *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 179-214.
80. Cummins, Thomas. 1992. "La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del inca". En: Henrique Urbano (compilador). *Mito y simbolismo en los andes: la figura y la palabra*. Cusco: Centro de estudios regionales Bartolomé de las Casas.
81. Cummins, Thomas. 1994. "Representation in the Sixteenth Century and the Colonial Image of the Inca. En Elizabeth Hill Boone, Walter Mignolo. *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Durham: Duke University Press: 188-219.
82. Cummins, Thomas. 1998. "Let Me See! Reading Is for Them: Colonial Andean Images and Objects 'como es costumbre tener los caciques Señores'". En: Elizabeth Hill Boone, Thomas Cummins, *Native Traditions in the Postconquest World*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection: 91-148.
83. Cummins, Thomas. 2002. *Toasts with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
84. Cummins, Thomas. 2003. "Imitación e invención en el barroco peruano". En Mujica Pinilla, Ramón *et al.*, *El Barroco peruano*. Vol. 2. Lima: Banco de Crédito del Perú: 27-59.

85. Cummins, Thomas. 2004. "Silver Threads and Golden Needles: The Inca, the Spanish, and the Sacred World of Humanity". En: Johanna Hecht, Cristina Esteras Martín. *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. New Haven: Yale University Press: 2-15.
86. Cummins, Thomas. 2007. "Queros, Aquillas, Uncus, and Chulpas: The Composition of Inka Artistic Expression and Power". En Richard Burger et al. (eds.). *Variations in the Expression of Inka Power. A Symposium at Dumbarton Oaks (1997)*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Reserch Library and Collection: 267-312.
87. Cummins, Thomas. 2008. "The Images in Murúa's *Historia General del Piru*: An Art Historical Study". En Thomas Cummins, Barbara Anderson (eds). *The Getty Murúa. Essays on the Making of Martín Murúa's "Historia General del Piru"*. *J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16*. Los Angeles: Getty Research Institute: 147-174.
88. Crosby, Alfred W. 2003. *The Columbian Exchange: Biological and Cultural Consequences of 1492*. Greenwood Publishing Group.
89. Crespo R., Alberto. 1956. *La guerra entre vicuñas y vascongados (Potosí, 1622-1625)*, Lima: Tipografía Peruana.
90. Cruz de Amenábar, Isabel. 2000. "El traje en el virreinato del Perú 1650-1800. Una metáfora del cuerpo". En Rafael Zafrá (ed.). *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Akal Ediciones: 111-126.
91. DaCosta Kaufmann, Thomas. 1998. "Maîtrise ou métissage ? Vers une interprétation de la façade de San Lorenzo de Potosí". *Revue de l'art*, 121 : 11-18.
92. DaCosta Kaufmann, Thomas. 2004. *Toward a Geography of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
93. Damian, Carol. 1995. *The Virgin of the Andes: Art and Ritual in Colonial Cuzco*. Miami Beach: Grassfield Press.
94. Dean, Carolyn. 2002. *Los cuerpos de los Incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco Colonial*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
95. Delumeau, Jean. 1988. "Un dossier de bénédictions". En *Fiestas y liturgia : actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez = Fêtes et liturgie : actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez*. Madrid: Casa de Velázquez: 291-298.
96. Delumeau, Jean. 1992. *Une histoire du Paradis, Le jardin des délices*. Paris: Fayard.
97. Devonshire Jones, Tom, Murray, Linda, Murray, Peter. 2013. *The Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture*. Oxford: Oxford University Press.

98. Díaz, Alvaro. 1991. *San Francisco Solano: gloria de los misioneros de América*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
99. Dickinson, Joshua C. III. 1969. "The Eucalypt in the Sierra of Southern Peru". *Annals of the Association of American Geographers*, 59, 2: 294-307.
100. *Doctrina Christiana para instrucción de los Indios*. Lima: Imprenta Antonio Ricardo, 1584.
101. Domínguez Camargo, Hernando. 1986. *Obras*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
102. Donahue-Wallace, Kelly. 2008. *Art and Architecture of Viceregal Latin America, 1521-1821*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
103. Durston, Alan. 2007. *Pastoral Quechua: The History of Christian Translation in Colonial Peru, 1550-1650*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
104. Duviols, Jean-Paul. 1985. *L'Amérique espagnole vue et rêvée: les livres de voyages de Christophe Colomb à Bougainville*. Paris: Promodis.
105. Duviols, Pierre. 1997. "Del discurso escrito colonial al discurso prehispánico: Hacia el sistema sociocosmológico Inca de oposición y complementariedad", *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 26, 3: 279-305.
106. Duviols, Pierre. 1997. "La interpretación del dibujo de Pachacuti-Yamqui". En: Bouysse-Casagne, Thérèse (ed.). *Saberes y memorias en los Andes: In memoriam Thierry Saignes*, Paris: Éditions de l'IHEAL.
107. Duviols, Pierre. 2002. "Mestizaje cultural en dos cronistas del incipiente barroco peruano: Santacruz Pachacuti y Guaman Poma de Ayala". En Mujica Pinilla *et al.*, *El Barroco Peruano*, vol. 1, Lima: Banco de Crédito del Perú: 59-97.
108. Eeckhout, Peter. 2004. "Reyes del Sol y señores de la Luna. Inkas e Ychsma. En Pachacámac", *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 36, 2: 495-503.
109. Eichmann, Andrés. 2009. *Cancionero mariano de Charcas*. Pamplona: Universidad de Navarra.
110. Espinosa Medrano, Juan de, Cisneros, Luis Jaime, y Rodríguez Garrido, José A. (eds.). 2011. *La novena maravilla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
111. Estabridis Cárdenas, Ricardo. 1989. "Un cuadernos de grabados de Halbeek y una serie de anacoretas del Cusco, *Kantu*. *Revista de Arte*, 6.

112. Estabridis Cárdenas, Ricardo, 1989. "Influencia italiana en la Pintura Virreinal". En Nieri Galindo, Luis. *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú: 109-166.
113. Estabridis Cárdenas, Ricardo. 2001. "Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII". *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano en la UPO*, Sevilla: UPO: 298-316.
114. Estabridis Cárdenas, Ricardo. 2002. *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
115. Estabridis Cárdenas, Ricardo. 2004. "El retrato en Lima en el siglo XVIII: las pinturas de Cristóbal Lozano". En Tradición, estilo o escuela en la pintura Iberoamericana. Siglos XVII-XVIII, México: UNAM: 105-130.
116. Estabridis, Ricardo. 2008. "Encarnación y sueño de José". En Torres della Pina, José (ed.). *Mestizo del renacimiento al barroco andino*. Lima: Colección Barbosa-Stern, CBS, 2008: 88-89.
117. Estabridis Cárdenas, Ricardo. 2010. "Arte y vida mística: el Alma y el Amor Divino en la pintura virreinal". *Revista del Museo Nacional*, L: 129-156.
118. Estabridis Cárdenas, Ricardo, Kauffman-Doig, Federico, Pinilla Mujica, Ramón. 1993. *Las plumas del Sol y los ángeles de la conquista*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
119. Estenssoro, Juan Carlos. 2000. "Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú colonial", en AAVV. En *Los colores del mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima: Museo de Arte de Lima: 67-107.
120. Estenssoro, Juan Carlos. 2001. "El simio de Dios: los indígenas y la iglesia frente a la evangelización del Perú, siglos XVI-XVII". *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 30, 3: 455-474.
121. Estenssoro, Juan Carlos. 2003. *Del paganismo a la santidad la incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima: IFEA, Instituto Francés de Estudios Andinos.
122. Esteras Martín, Cristina. 2004. "Acculturation and Innovation in Peruvian Viceregal Silverwork". En: Phipps, Elena, Johanna Hecht, Cristina Esteras Martín, y Luisa Elena Alcalá, *The colonial Andes: tapestries and silverwork, 1530-1830*. New York: Metropolitan Museum of Art: 58-71.

123. Favrot Peterson, Jeanette. 1993. *The Paradise Garden Murals of Malinalco. Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico*. Austin: University of Texas Press.
124. Fernández Juárez, Gerardo. 1995. *El banquete aymara: mesas y yatiris*. La Paz: Hisbol.
125. Ferrero, Sebastián. 2013. “Les peintures murales à San Pedro d’Andahuaylillas: agriculture et spiritualité dans les Andes”. *RACAR: Revue d’art canadienne / Canadian Art Review*, 38-2: 40-55.
126. Ferrero, Sebastián. 2015. “La escritura y los procesos de occidentalización del mito y legitimación de la imagen en *Las Postrimerías* de Carabuco”. *Revista de Indias*, 75, 265: 645-680.
127. Fonseca, Cristóbal de. 1622. *Primera y segunda parte del tratado del amor de Dios*. Madrid: Luis Sanchez.
128. Flores Galindo, Alberto. 1987. *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Instituto de apoyo agrario.
129. Flores Ochoa, Jorge, Kuon Arce, Elizabeth, Samanez Argumedo, Roberto. 1993. *Qeros, Arte Inka en vasos ceremoniales*. Lima: Colección arte y tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú.
130. Flores Ochoa, Jorge, Kuon Arce, Elizabeth, Samanez Argumedo, Roberto. 1993. *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
131. Francesch, Narciso. 1675. *Breve resumen, y compendio de la vida, virtudes, y milagros del beato Francisco Solano de la regular observancia del seráfico padre San Francisco*. Barcelona: Jacinto Andreu.
132. Fuente, Rodrigo de la. 1885. “Relacion del Cerro de Potosi y su descubrimiento”. En Giménez de la Espada, Marcos. *Relaciones geográficas de Indias-Perú. Tomo II*. Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández: 88-96.
133. García Ahumada, Enrique. 1990. “La catequesis renovadora de Fray Luis Jerónimo de Oré”. En AAVV, *Evangelización y teología en América (siglo XVI)*. X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra: 925-945.
134. García Arranz, Julio. 1993. Fauna americana en los emblemas europeos de los siglos XVI y XVII. Cuadernos de Arte e Iconografía, 6,11: 468-478.
135. García Mahiques, Rafael. 1992. “Gemidos, deseos y suspiros. El programa místico de santa Catalina de Arequipa”. Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”, XLVIII-IL: 83-113.

136. García Sáiz, María. 1995. "Aproximaciones conceptuales sobre la pintura colonial hispanoamericana". En Ramón Gutiérrez (coord.). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra.
137. Garcilaso de la Vega. 1609. *Primera parte de los Comentarios reales: que tratan del origen de los Yncas, reyes qve fveron del Peru, de sv idolatria, leyes, y gouierno en paz y en guerra: de sus vidas y conquistas, y de todo lo que fue aquel imperio y su republica, antes que los Españoles passaran a él*. Lisboa: Oficina de Pedro Crasbeeck.
138. Garcilaso de la Vega. 1617. *Inca, Historia general del Peru. Segunda parte de los Comentarios Reales*. Córdoba: Viuda de Andrés Barrera.
139. Garí y Siu mell, José Antonio. 1875. *Biblioteca Mercedaria ó sea escritores de la celeste, real y militar órden de la Merced. Redención de cautivos*. Barcelona: Imprenta de los herederos de la viuda Pla.
140. Gasparini, Graziano. 1978. "The Colonial City as a Center for the Spread of Architectural and Pictorial Schools". En Schaedel, Richard *et al.* *Urbanization in the Americas from Its Beginnings to the Present*. The Hague / Paris: Mouton Publishers: 269-282.
141. Gavilán, Alonso. 1976. *Historia De Nuestra Señora De Copacabana*. La Paz: Academia Boliviana de la Historia.
142. Gaume, Jean Joseph. 1885. *Tratado del Espiritu Santo que comprende la historia [...] general de dos Espíritus que se disputan el imperio del mundo y de las dos Ciudades que han formado, con las pruebas de la divinidad del Espiritu Santo, la naturaleza y el alcance de su acción sobre el hombre y sobre el mundo*. Madrid: Agustín Jubera.
143. Gentile Lafaille, Margarita. 2007. "Un relato histórico incaico y su metáfora gráfica". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 36. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/relainca.html>
144. Gentile Lafaille, Margarita. 2012. "Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro. Iconología, siglos XVI a XX". *Advocaciones Marianas de Gloria*. SIMPOSIUM (XXª Edición). San Lorenzo del Escorial: 1141-1164.
145. Gerbi, Antonello. 1960. *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*. México-Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
146. Gesualdo, Vicente. 1968. *Enciclopedia del arte en América*. Buenos Aires: Bibliográfica OMEBA.

147. Gisbert, Teresa. 1980. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. La Paz: Gisbert & CIA: 117-118.
148. Gisbert, Teresa. 1992. “La pintura mural andina”. *Colonial Latin American Review*. 1: 1-2: 109-145.
149. Gisbert, Teresa. 1992. “La imagen del Paraíso en la pintura cuzqueña”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. XLVIII: 115-140.
150. Gisbert, Teresa. 1994. *Bolivian masterpieces: colonial painting*. La Paz: Secretariat of Culture.
151. Gisbert, Teresa. 1996. *León Pinelo y la imagen del Paraíso en los Andes*. Sucre: Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.
152. Gisbert, Teresa. 1999. *El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural Editores.
153. Gisbert, Teresa. 2002. “La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú”. En: Mujica Pinilla, Ramón et al. *Barroco peruano*. 1. Lima: Banco de Crédito: 99-143.
154. Gisbert, Teresa. 2003. “Del Cuzco a Potosí. La religiosidad en el sur andino”, en Mujica Pinilla et al. *El barroco peruano*. Vol. 2. Lima: Banco de Crédito del Perú: 61-97.
155. Gisbert, Teresa. 2006. “Iconografía mitológica y masónica a fines del virreinato e inicios de la República”. En AA.VV. *Visión y símbolos. Del Virreinato criollo a la República Peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú: 161-201.
156. Gisbert, Teresa. 2006. “The Virgin Mary and the Rich Mountain of Potosi” (cat. VI-97). En Rishel, Joseph J, Suzanne L. Stratton-Pruitt. *The Arts in Latin America, 1492-1820*. Philadelphia: PA: Philadelphia Museum of Art: 447.
157. Gisbert, Teresa. 2006. “Fichas VI-87, VI-88, VI-89, VI-90”. En Rishel, Joseph J, Suzanne L. Stratton-Pruitt. *The Arts in Latin America, 1492-1820*. Philadelphia: PA: Philadelphia Museum of Art: 436-439.
158. Gisbert, Teresa. 2008. *El Paraíso de los Pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural.
159. Gisbert, Teresa. 2008. “La iglesia de Curahuara de Carangas”. En: Gisbert, Teresa y Carlos Rosso, *La iglesia de Curahuara de Carangas: la capilla sixtina del altiplano*. La Paz: Universidad Católica Boliviana San Pablo: 41-52.
160. Gisbert, Teresa. 2010. “El cerro de Potosí y el Dios Pachacámac” *Chungara. Revista de Antropología Chilena*. 42, 1:169-180.

161. Gisbert, Teresa *et al.* 1992. *Arte textil y mundo andino*. Buenos Aires: TEA.
162. Gisbert, Teresa, Mesa, José de. 1985. *Arquitectura andina, 1530-1830: historia y análisis*. La Paz: Embajada de España en Bolivia.
163. Gisbert, Teresa, Mesa Andrés de. 2010. “Los grabados, el ‘Juicio Final’ y la idolatría indígena en el mundo andino”. En *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Fundación Visión Cultural: 18-42.
164. Gisbert, Teresa, Mesa, José de. 2012. *Historia del arte en Bolivia. Periodo virreinal*. La Paz: Gisbert et Cia. Editorial.
165. Gjurinovic Canevaro, Pedro. 2012. *Iconografía de San Martín de Porres*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
166. Godoy, Enrique A., Broggin, Norberto V. 2011. “Los órganos de la catedral de Cuzco : elementos para su historia”. *Jornadas Interdisciplinarias de Investigación. La Investigación Musical a partir de Carlos Vega*, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Universidad Católica Argentina. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/organos-catedral-cuzco-elementos-historia.pdf>.
167. Gómez, Joaquín. 1749. “Breve noticia de la vida, i virtudes del R.P.Fr. Juan Joseph de Peralta [...]”. En Peralta, Juan de. *Las tres jornadas del cielo: via purgativa, iluminativa i unitiva; significadas en Gemidos, Deseos, i Suspiros; ordenadas en metrica consonancia para mas suave armonia al corazon*. Lima: Impr. de la Plazuela de San Christobal.
168. Gómez Martínez, Enrique. 2002. “El Cerro de la Cabeza. Lugar de aparición de Ntra. Sra. de la Cabeza”. *Instituto de Estudios Giennenses*. 202: 79-85.
169. González, Carlos. 2000. “El Silex del amor divino, de Antonio Ruiz de Montoya: El testimonio místico de un misionero entre los guaraníes”. *Teología*. 75-1: 29-73.
170. González de Acuña, Antonio. 1671. *Rosa Mistica, vida y mverte de Santa Rosa de S. Maria virgen de la tercera orden de S. Domingo, natual de la ciudad de los reyes metropoli del reyno del Peru en las Indias occidentales*. Roma: N.A. Tinas.
171. González Holguín, Diego. 1608. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua, o del Inca*. Ciudad de los Reyes [Lima]: F. del Canto.
172. Gose, Peter. 2008. *Invaders As Ancestors On the Intercultural Making and Unmaking of Spanish Colonialism in the Andes*. Toronto: University of Toronto Press.

173. Gracia, Joaquín. 2005. *Los jesuitas en Córdoba, desde la Colonia hasta la Segunda Guerra Mundial. Tomo I, 1585-1626*. Colección Jesuitas. Córdoba: Editorial Universidad Católica de Córdoba.
174. Granada, Fray Luis de. 1849. *Compendio y explicación de la doctrina cristiana*. Mora, José Joaquín de (ed.), *Obras del v.p.m. Fray Luis de Granada*, Tomo III, Biblioteca de autores españoles. Madrid: Rivadeneyra: 59-177.
175. Granada, Fray Luis de. 1856. *Introducción al símbolo de la Fe*. Mora, José Joaquín de (ed.). *Obras del v. p. m. fray Luis de Granada: Vida de fray Luis de Granada*. Madrid: M. Rivadeneyra.
176. Gruzinski, Serge. 2007. *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós.
177. Guaman Poma de Ayala, Felipe. 1980. *Buena Corónica y buen gobierno*, Vol. 1. Ed. Franklin Pease. Caracas: Ayacucho.
178. Guibovich Pérez, Pedro, Wuffarden, Luis Eduardo. 2008. *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo 1647-1687*. Lima: IFEA-Instituto Riva Agüero.
179. Gutiérrez, Ramón. 1995. "Los circuitos de la obra de arte, artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes". En: Ramón Gutiérrez (coord.). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra: 51-82.
180. Gutiérrez, Ramón. 1999. "Propuestas urbanísticas de los sistemas misionales de los jesuitas", en: Sandra Negro y Manuel María Marzal (coord.). *Un reino en la frontera: las misiones jesuitas en la América colonial*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú: 251-268.
181. Hairs, Marie-Louise. 1998. *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*. Tournai: La renaissance du livre:
182. Hampe Martínez, Teodoro. 1994. "El renacentismo del Inca Garcilaso revisitado: los clásicos greco-latinos en su biblioteca y en su obra". *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. 56. 3: 641-663.
183. Hampe Martínez, Teodoro. 1996. "Santa Rosa de Lima y la identidad criolla en el Perú colonial". *Revista de Historia de América*. 121: 7-26.
184. Harth-Terré, Emilio. 1975. *Perú, monumentos históricos y arqueológicos*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia: 158-159.

185. Hemming, John. 1970. *The conquest of the Incas*. New York: Harcourt Bace Javanovich Press.
186. Hernández Palomo, José. 2006. *Misión a Las Indias por el padre Gerónimo Pallas. De Roma a Lima: La "misión a las Indias", 1619 (Razón y Visión de una Peregrinación sin retorno)*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 22-23. <http://digital.csic.es/handle/10261/28821>.
187. Herrera, Fernando de. 1674. "Oracion panegírica a la beatificacion de Santa Rosa de Santa Maria". *Oraciones Panagyricas que dixo en el Peru el muy Rev. P. M. Fr. Hernando de Herrera*. Napoles: Imprenta de Luis Cavallo.
188. Herrera, Fernando de. 1675. *Sermones varios que dixo en el Peru*, Barcelona: Antonio Lacavalleria.
189. Holanda, Sérgio Buarque. 1987. *Visión del Paraíso: Motivos edénicos en el descubrimiento y colonización del Brasil*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
190. Hollstein, Friedrich *et al.* 2004. *Hollstein's dutch & flemish etchings, engravings and Woodcuts. 1450-1700, Vol. LXVI. The Wierix Family. Part VIII*. Rotterdam: Sound & Vision Publishers.
191. Hostnig, Rainer. 2008. *Pinturas rupestres de posible afiliación inca en el departamento del Cusco, Perú*. En Rupestreweb. <http://www.rupestreweb.info/pinturarupestreinca.html>: s/p.
192. Hurtado de Mendoza, Diego. 1664. *Chronica de la Provincia de San Antonio de los Charcas*. Madrid: [s.n.].
193. Instituto Boliviano de Cultura. 1987. *Conservación de los Monumentos virreinales de Bolivia*. La Paz: El Instituto.
194. Interian de Ayala, Juan de. 1782. *El pintor christiano, y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las imagenes sagradas*. Madrid: Por D. Joachim Ibarra.
195. Iriarte, Isabel. 1993. "Las túnicas incas en la pintura colonial". En Urbano, Henrique (comp.). *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*. Cusco: CBC: 53-86.
196. Itier, Cesar. 1992. "Discurso Ritual prehispánico y manipulación misionera: La 'oración de Manco Capac al Señor del cielo y tierra' de la *Relación* de Santa Cruz Pachacuti. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*. 21 (1): 177-196.

197. Itier, César. 1997. "El zorro del Cielo: un mito sobre el origen de las plantas cultivadas y los intercambios con el mundo sobrenatural". *Bulletin de l'Institut français d'études andines*. 26, 3: 307-346.
198. Itier, César. 2007. *El hijo del oso. La literatura oral quechua de la región del Cuzco*. Lima: IEP. IFEA.
199. Iwasaki, Fernando. 1986. "Las Panacas del Cusco y la pintura incaica". *Revista de Indias*: 177: 59-74.
200. Jesuita Anónimo. 2008. *De las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*. Chiara Albertin (ed.). Madrid: Iberoamericana.
201. Jiménez Díaz, María Jesús. 2002. "Una 'reliquia' Inca de los inicios de la Colonia: El uncu del Museo de América de Madrid". *Anales del Museo de América*. 10: 9-42.
202. Jiméno Xolé, Frédérick. 2010. "La rivalité commerciale entre les éditeurs d'estampes français et flamands en Espagne: le témoignage de Jusepe Martínez (1669-1677)". *In Monte Artium. Journal of the Royal Library of Belgium*. 3: 71-72.
203. Jordán Fernández, Jorge Alberto. 2007. "Algunas noticias de los primeros años de vida del convento de la Merced Descalza de Osuna, sacadas de los papeles del P. Pedro de San Cecilio". En; "Fundaciones religiosas en osuna durante el siglo XVII: La Merced y la Compañía", *Apuntes 2: Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna*. N° 5: 156-157.
204. Julien, Catherine. 1999. "History and Art in Translation: The Paños and Other Objects Collected by Francisco de Toledo". *Colonial Latin American Review*. 8, 1: 61-89.
205. Kagan, Richard. 2000. *Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793*. New Haven: Yale University Press.
206. Kauffmann-Doig, Federico. 1993. "La pluma en el antiguo Perú". En Estabridis Cárdenas, Ricardo, Kauffman-Doig, Federico, Pinilla Mujica, Ramón. *Las plumas del Sol y los ángeles de la conquista*. Lima: Banco de Crédito del Perú. 11-37: 18-24.
207. Kelemen, Pál. 1967. *Baroque and Rococo in Latin America*. New York: The Macmillan Company. Dover Publication Inc.
208. Kuon Arce, Elizabeth. 2005. "Del manierismo al barroco en murales cuzqueños: Luis de Riaño". En *Manierismo y transición al barroco. Memorias del III encuentro internacional sobre el barroco*. La Paz: Unión Latina: 105-114.
209. Kusunoki, Ricardo. 2006. "De Ruiz Cano a Unanue: arte y reivindicación criolla en Lima (1755-1806)". *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*. 29, 1: 107-120.

210. Lamirande, Émilien. 1983. "Le thème de la Jérusalem Celeste chez saint Ambroise". *Revue d'études augustiniennes*. 29, 3-4: 209-232.
211. Lazcano, González Rafael. 2005. *Agustinos españoles escritores de María*. Guadarrama. Madrid: Editorial Revista Agustiniense: 109-113.
212. Lavallé, Bernard. 1993. "Espacio y reivindicación criolla". En Lavallé, Bernard. *Las promesas ambiguas: ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero: 105-127.
213. Lavallé, Bernard. 2012. "La patria criolla entre localisme exacerbé et solidarité continentale dans la vice-royauté de Lima au XVII^e 'siècle'". *e-Spania* [Online] <http://e-spania.revues.org/21931>.
214. Lavallée, Danièle. 1970. *Les représentations animales dans la céramique Mochica*. Paris: Institut d'ethnologie: 46.
215. Lavarello Vargas de Velaochaga, Gabriela. 2012. *Dos pintores indígenas del Perú: Marcos Sapaca y Marcos Zapata*. Presentación personal online.
216. Leal Castillo, María del Rosario. 2001. "Importancia de la naturaleza y el arte en el proceso evangelizador". En *Arte y naturaleza en la colonia*. Bogotá: Museo de Arte Colonial: 97-185.
217. Lee Palmer, Allison. 2008. "The Last Supper by Marcos Zapata (c. 1753): A Meal of Bread, Wine and Guinea Pig". *Aurora: The Journal of the History of Art*. 9: 54-73.
218. Lemaître, Nicole. 1988. "Prier pour les fruits de la terre pour une étude des benedictions". en *Fiestas y liturgia: actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, 12/14-XII-1985 = Fêtes et liturgie : actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez, 12/14-XII-1985*. Madrid: Casa de Velázquez. 103-120.
219. León, Antonio de. 1688. *Constituciones Synodales del Obispado de Arequipa* [1684]. Lima: Ioseph de Contreras.
220. 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 oceano*. Lima: Imprenta Torres Aguirre.
221. León Rodríguez, Antonio de. 1618. *Relación de las fiestas que a la Inmaculada Concepcion de la Virgen N. Señora que se hizieron en la Real Ciudad de Lima [...]*. Lima: Imp. Francisco del Canto: 58-70.

222. Leonard, Irving A. 1992. *Books of the Brave Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*. Berkeley: University of California Press.
223. Lepape, Séverine. 2010. “Les éditeurs de la rue Montorgueil et les gravures flamandes: la production des Mathonière”. *In Monte Artium. Journal of the Royal Library of Belgium*. 3: 17-33.
224. Lisi, Francesco (ed.).1990. *El tercer Concilio Limense y la aculturación de los indígenas sudamericanos*. Salamanca: Gráficas Varona.
225. Llano Zapata, José Eusebio, Peralta Ruiz, Víctor. 2005. *Epítome cronológico o idea general del Perú: crónica inédita de 1776*. Madrid, España: Fundación Mapfre Tavera.
226. Llanque Chana, Domingo. 1995. *Ritos y espiritualidad aymara*. La Paz: ASETT.
227. Llull, Ramón. 1749. *Blanquerna: maestro de la perfeccion christiana en los estados de matrimonio, religion, prelación, apostolico señorío y vida eremítica*. Mallorca: Oficina de la viuda Frau Impressora de la Real Audiencia.
228. Lobo Guerrero, Bartolomé, Fernando Arias de Ugarte (ed.). 1987. *Sínodos de Lima de 1613 y 1636*. Madrid: Centro de Estudios Históricos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
229. Lohmann Villena, Guillermo, Sarabia Viejo, María Justina. 1986. *Francisco de Toledo: Disposiciones gubernativas para el Virreinato del Perú*. Vol. 1. Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
230. López-Baralt, Mercedes. 1988. *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Hiperión.
231. López Guzmán, Rafael, 2004. “Los caminos del arte”, en *Perú, indígena y virreinal*. Madrid: SEACEX: 42-48.
232. López Quero, Salvador. 2009. “Estructura literaria de las *Canciones entre el Alma y el Esposo* de Juan de la Cruz. La búsqueda ansiosa (1-12)”. *Criticón*. 105: 59-84.
233. Loyola, San Ignacio de. 2009. *Ejercicios Espirituales de S. Ignacio. Historia y Análisis*. Edición y estudio de Arzubialde, Santiago. Vizcaya: Ediciones mensajero.
234. Luengo Añon, Mónica. 2008. “El jardín barroco o la terza natura. Jardines barrocos privados en España”. En: Egido, Aurora y Laplana, José Enrique (eds). *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*. Colección Actas Filológicas. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses: 89-112.

235. Lumbreras, Luis Guillermo, Burga, Manuel. 2001. *Historia de América andina, Vol. 3 El sistema colonial tardío*. Quito: Universidad Simón Bolívar.
236. MacCormack, Sabine. 1998. "Art in a Missionary Context: Images from Europe and the Andes in the Church of Andahuaylillas near Cuzco". En Brown, Jonathan (ed.), *The Word Made Image: Religion, Art, and Architecture in Spain and Spanish America, 1500-1600*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum.
237. MacCormack, Sabine. 2010. "Poetics of Representation in Viceregal Peru: A Walk round the Cloister of San Agustín in Lima". En Donna Pierce (ed.). *The arts of South America. 1492-1850*. Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art. Denver Art Museum: 89-118.
238. Macera, Pablo. 1993. *La pintura mural andina siglos XVI-XIX*, Lima, Perú: Editorial Milla Batres.
239. Macera, Pablo. 2009. "Pintores populares peruanos". En *Trincheras y fronteras del arte popular peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú: 105-136.
240. Macera, Pablo, Berrocal Evanán, Carmelón. 1999. *Flora y fauna de Sarhua: pintura y palabra*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
241. Majluf, Natalia, Wuffarden, Luis Eduardo. 1998. *La piedra de Huamanga. Lo sagrado y lo profano*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
242. Majluf, Natalia. 2006. "Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825". En AA.VV. *Visión y símbolos. Del Virreinato criollo a la República peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú: 203-242.
243. Málaga Núñez Zeballos, Alejandro. 2002. "La Virgen Candelaria en el obispado de Arequipa: origen y milagros". En Decoster, Jean-Jacque (ed.). *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*. Lima: CBC, IFEA: 347-358.
244. Málaga Núñez Zeballos, Alejandro. 2011. *La Virgen de Arequipa: historia de la milagrosa Virgen de Chapi*. Arequipa: Universidad Católica de Santa María: 35-36.
245. Mannheim, Bruce. 1991. *The Language of the Inka Since the European Invasion*. Austin: University of Texas Press.
246. Mannheim, Bruce. 1999. "El arado del tiempo: Poética Quechua y Formación Nacional". *Revista andina*. 17: 1-20.
247. Mardones Bravo, Camila. 2012. "Pasiflora mística. Análisis iconológico de una pintura barroca de la Virgen de la Merced". *Aisthesis*. 52: 261-282.

248. Marco Dorta, Enrique. 1975 “Las pinturas que envió y trajo a España Don Francisco de Toledo”. *Historia y Cultura*. 9: 67-78.
249. Mariátegui, José Carlos. 2007. “El problema de la tierra”, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho: 39-52.
250. Mariazza Foy, Jaime. 2012. “Pintura y naturaleza: el paisaje en la pintura virreinal peruana”. *Illapa: Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*. 9, 9: 47-55.
251. Martínez, José Luis. 2009. “Registros andinos al margen de la escritura: el arte rupestre colonial”. *Boletín del Museo Chileno del Arte Precolombino*. 14, 1: 9-35.
252. Martínez, José Luis. 2010. “Mandó pintar dos aves...”: Relatos orales y representaciones visuales andinas”. *Chungará. Revista de Antropología Chilena*. 42, 1: 157-167.
253. Martínez, José Luis, Díaz, Carla, Tocornal, Constanza, Arévalo, Verónica. 2014. “Comparando las crónicas y los textos visuales andinos: elementos para un análisis”. *Chungara: Revista de Antropología Chilena*. 46, 1: 91-114.
254. Martínez, Marcos. 2008. “Descripción de jardines y paisajes en la literatura antigua”. *CFC. Estudios griegos e indoeuropeos*. 18: 279-318.
255. Maryks, Robert A. 2014. *A Companion to Ignatius of Loyola: Life, Writings, Spirituality, Influence*. Leiden: BRILL.
256. Mauquoy-Hendrickx, Marie. *Les estampes des Wierix: conservées au cabinet des estampes de la bibliothèque royale Albert I^{er}: catalogue raisonné enrichi de notes prises dans diverses autres collections*. Bruxelles: Bibl. Royale Albert I^{er}.
257. Mayers Caramuel, Lorenzo. 1677. *Conceptos predicables sagrados y políticos*. Vegeven: Imprenta Obispal.
258. Mayers, Kathryn, 2012. *Visions of empire in colonial Spanish American ekphrastic writing*. Lewisburg: Bucknell University Press.
259. Mazzotti, José Antonio. 1995. “En virtud de la materia. Nuevas consideraciones sobre el subtexto andino en los Comentarios Reales”. *Revista Iberoamericana*. 61, 172-173: 385-421.
260. Mazzotti, José Antonio. 1996. *Coros Mestizos del Inca Garcilaso. Resonancias Andinas*. Lima: Fondo de Cultura económica.

261. Medina, José Toribio. 1904. *La imprenta en Lima (1584-1824)*. Santiago de Chile: Impreso y grabado en casa del autor.
262. Meléndez, Juan. 1671. *Festiva pompa, cvito religioso, veneracion reverente, fiesta, aclamacion, y aplauso: A la feliz beatificacion de la bienaventurada virgen Rosa de S. Maria*. Lima: [s. n.].
263. Meléndez, Juan. 1681. *Tesoros Verdaderos de las Yndias. En la Historia dela gran Prouincia de San Iuan Bautista del Perú*. Tomo II. Roma: Imprenta de Nicolas Angel Tinassio.
264. Meléndez, Juan. 1682. *Tesoros Verdaderos de las Yndias en la Historia de la gran Provincia de San Iuan Bautista del Perú de el Orden de Predicadores*. Tomo III, Roma: Tinassio.
265. Mendoza, Gunnar. 1954. *Guerra entre vascongados y otras naciones de Potosí*. Documentos del Archivo Nacional de Bolivia (1622-1641). Potosí: Cuadernos de la Cultura Boliviana.
266. Mesa, José de, Gisbert, Teresa. 1957. “Nuevas obras y nuevos maestros en la pintura del Alto Perú”. En *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. Versión digitalizada por Yesica Soledad Lamanna: 9-72.
267. Mesa, José de, Gisbert, Teresa. 1961. *Un pintor orureño en el Cuzco: Fray Francisco de Salamanca*. Oruro: Universidad Técnica de Oruro. Departamento de Extensión Cultural.
268. Mesa, José de, Gisbert, Teresa. 1962. *Gregorio Gamarra*. La Paz: Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la Republica.
269. Mesa, José de, Teresa Gisbert. 1962. *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
270. Mesa, José de, Gisbert, Teresa. 1965. “El pintor Angelino Medoro y su obra Sudamérica”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. 5-18: 23-47.
271. Mesa, José de, Gisbert, Teresa. 1972. *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
272. Mesa, José de, Gisbert, Teresa. 1974. *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos. Universidad Mayor de San Andrés.
273. Mesa, José de, Gisbert, Teresa. 1974. *El pintor Mateo Pérez de Alessio*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés. Centro de Estudios Bolivianos.

274. Mesa, José de, Teresa Gisbert. 1975. "El pintor y escultor Luis de Riaño". *Arte y Arqueología*. 3-4: 145-158.
275. Mesa, José de, Teresa Gisbert. 1977. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz: Librería Editorial Juventud.
276. Mesa, José de, Gisbert, Teresa. 1982. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Vol. I. Lima: Fundación Augusto N. Wiese. Banco Wiese Ltda.
277. Mesa, José de, Gisbert, Teresa. 1983. "El hermano Bernardo Bitti – escultor". En Torres Ramírez, Bibliano, Hernández Palomo, José (coords). *Actas de las II Jornadas de Andalucía y América*. Vol. II. Universidad de Santa María de la Rábida: 411-428.
278. Mesa, José de, Teresa Gisbert. 1985. *Arquitectura andina: 1530-1830, historia y análisis*. La Paz: Embajada de España.
279. Mesa, José de, Teresa Gisbert. 1988. "Arquitectura, pintura y escultura". En AAVV. *Potosí, Patrimonio Cultural de la Humanidad*. Potosí: Cia. Minera del Sur.
280. Mesa, José de, Gisbert, Teresa. 1993. "La Flandre et le Monde andin". En Stols, Eddy, Bleys, Rudi (eds). *Flandre et Amérique latine. 500 ans de confrontation et métissage*. Amberes: Fonds Mercator: 169-196.
281. Mesa, José de, Gisbert, Teresa. 2000. "La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María". *Actas del I Encuentro sobre el barroco Andino*. La Paz: Unión latina.
282. Mignolo, Walter. 1994. "Afterword: Writing and Recorder Knowledge in Colonial and Postcolonial Situations". En Hill Boone, Elizabeth, Mignolo, Walter. *Writing without words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Durham and London: Duke University press.
283. Milhou. Alain. 1983. *Colón y su mentalidad Mesianica en el ambiente franciscanista español*. Valladolid: Casa-Museo de Colón.
284. Millones, Luis. 2000. "San Sebastián también desfila en Corpus". En Millones, Luis et al., *Desde afuera y desde adentro. Ensayos de etnografía e historia del Cuzco y Apurímac*. Osaka: National Museum of Ethnology: 18.
285. Millones Figueroa, Luis. 2006. "Filosofía e historia natural en el Inca Garcilaso". En: *Ensayos de cultura virreinal latinoamericana*. Zevallos Aguilar, Juan Ulises et al. (eds), Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos: 159-175.

286. Molanus, Johannes. 1771. *De historia ss. [i.e. sacrarum] imaginum et picturarum: pro vero earum usu contra abusum, libri quatuor; ejusdem Oratio de Agnis Dei, et alia quaedam; Johannes Natalis Paquot recensuit, illustravit, supplevit.* Lovanii: Typis Academicis.
287. Molina, Cristóbal de (el almagrista). 1943. *Destrucción del Perú.* En Loayza, Francisco (ed.). *Las crónicas de los Molinas. "Destrucción del Perú," crónica escrita por el año de 1553 por Cristóbal de Molina, sochantre de la catedral de Santiago de Chile. "Fábulas y ritos de los Incas," crónica escrita allá por el año de 1574 por Cristóbal de Molina, párroco de Ntra. Sra. de los Remedios del hospital del Cuzco.* Lima: Lib. y imp. D. Miranda.
288. Molina, Cristóbal de, Calvo Pérez, Julio, Urbano, Henrique (eds.). 2008. *Relación de las fábulas y ritos de los Incas.* Lima: Cátedra UNESCO Cultura, Turismo, Desarrollo. Facultad de Ciencias de la Comunicación, Turismo y Psicología. Universidad de San Martín de Porres.
289. Monardes, Nicolás. 1580. *Primera y segunda y tercera partes de la historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales que sirven en medicina: Tratado de la piedra Bezaar, y dela yerva Escuerçonera. Dialogo de las grandezas del hierro, y de sus virtudes medicinales. Tratado de la nieve, y del beber frio.* Sevilla: F. Diaz.
290. Moncada, Balthasar de. 1757. *Descripcion de la casa fabricada en Lima, corte del Perú, para que las señoras ilustres de ella, y las demás mugeres devotas, y las que desean servir à Dios Nuestro Señor, puedan tener en total retiro, y con toda abstraccion, y direccion necessaria los exercicios de San Ignacio de Loyola.* Sevilla: Joseph Padrino, impressor, y mercador de libros.
291. Montesinos, Fernando de. 1906. *Anales del Perú.* T. II. Madrid: Imp. De Gabriel L. Y del Horno.
292. Montiel, Edgar. 2009. "Las 'ediciones' en los Comentarios Reales y sus lecturas en el siglo de la Independencia". *Solar.* 5, 5: 39-56.
293. Moore, Charles. 1998. "La sacralización de la historia natural en La novena maravilla de Juan de Espinosa Medrano". *Lexis.* 22, 2: 147-175.
294. Moore, Charles B. 2000. *El arte de predicar de Juan de Espinosa Medrano. En "La novena maravilla".* San Miguel: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
295. Morales Folguera, José Miguel. 2009. "La celda del Padre Salamanca en el Convento de la Merced de Cuzco. Guía conceptual de la vida religiosa mercedaria en el altiplano peruano del setecientos.". *Imago. Revista de emblemática y cultura visual.* 1: 79-97.

296. Morán de Butrón, Jacinto. 1702. *La Azucena de Quito, que broto en el florido campo de la Iglesia en las Indias Occidentales*. Lima.
297. Moulin, Léo. 1993. “Les nouveautés américaines dans notre culture alimentaire”. En Stols, Eddy & Bleys, Rudy. *Flandre et Amérique latine*. Amberes: Mercatorfonds: 211-227.
298. Mulvany, Eleonora. 2004. “Motivos de Flores en Keros Coloniales. Imagen y Significado”. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*. 36, 2: 407-419.
299. Mujica Pinilla, Ramón. 1995. “El ancla de Rosa de Lima: Mística y Política en torno a la Patrona de América”. En José Flores Araoz et al. *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima: Banco de Crédito del Perú: 53-211.
300. Mujica Pinilla, Ramón. 1996. *Ángeles apócrifos en la América Virreinal*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
301. Mujica Pinilla Ramón. 1999. “‘Dime con quién andas y te diré quién eres’. La cultura clásica en una procesión sanmarquina de 1656”. En Hampe Martínez, Theodoro. *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos: 191-222.
302. Mujica Pinilla, Ramón. 2002. “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano”. En: Mujica Pinilla, Ramón et al. *Barroco peruano*. Vol. 1. Lima. Perú: Banco de Crédito: 1-57.
303. Mujica Pinilla, Ramón. 2002. “El arte y los sermones”. En Mujica Pinilla, Ramón et al. *El Barroco Peruano*. Lima: Banco de Crédito del Perú: 219-314.
304. Mujica Pinilla, Ramón. 2003. “Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico.”. En Mujica Pinilla, Ramón et al. *El barroco peruano*. Vol.2. Lima: Banco de Crédito del Perú: 258-335.
305. Mujica Pinilla, Ramón. 2005. *Rosa Limensis: Mística, Política e Iconografía en torno a la Patrona de América*. Mexico: IFEA. Fondo de Cultura Económica.
306. Mujica Pinilla, Ramón. 2006. “‘Reading without a Book’ –On Sermons, Figurative Art, and Visual Culture in the Viceroyalty of Peru”. En Stratton-Pruitt, Suzanne. *The Virgin, Saints and Angels. South American Painting 1600-1825 from the Thoma Collection*. Milán: Skira: 40-65.
307. Mujica Pinilla, Ramón. 2007. “Apuntes sobre moros y turcos en el imaginario andino virreinal”. *Anuario de Historia de la Iglesia*. 16: 169-179.

308. Mujica Pinilla, Ramón. 2008. “Éxtasis de María Magdalena”. En *Mestizo, del renacimiento al barroco andino*. Lima: Colección Barbosa-Stern: 70.
309. Mujica Pinilla, Ramón. 2008. “Sobre imagineros e imaginarios andinos. Algunas cuestiones metodológicas e históricas”. En *Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular*. Lima: Universidad Ricardo Palma- Instituto cultural peruano norteamericano: 14-31.
310. Mundy, Barbara. 2000. *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*. Chicago: University of Chicago Press.
311. Naas, Valérie. 1996. “La conception de l'art grec dans l'Histoire naturelle de Pline l'Ancien”. *Histoire de l'art*. 35, 36: 15-26.
312. Naas, Valérie. 2006. “De la mimesis à la phantasia: le discours sur l'art d'après Pline l'Ancien. *Phantasia*, L. Cristante (Ed). *Incontri Triestini di Filologia Classica*. IV : 235-256.
313. Nair, Stella. 2007. “Localizing Sacredness, Difference and Yachacuscumcani in a Colonial Andean Painting”. *Art bulletin*. Jun. LXXXIX, 2: 211-238.
314. Navarra y Rocafull, Virrey Melchor de. 1684. *Ordenanza general a favor de los indios y su adoctrinamiento*. Lima.
315. Navarro, Antonio. 1604. *Abecedario virginal de excelencias del Santissimo nombre de María, y propiedades naturales de piedras preciosas, aves, animales, fuentes, árboles, y otros secretos de la naturaleza*. Madrid: Pedro Madrigal.
316. Nave, Baronesa Francine de. 2009. “Amberes como centro tipográfico del mundo iberoamericano (siglos XVI-XVIII). En Pérez Rosales, Laura et al. *Memorias e historias compartidas: intercambios culturales, relaciones comerciales y diplomáticas entre México y los Países Bajos, siglos XVI-XX*. México: Universidad Iberoamericana: 91-122.
317. Nieremberg, Juan Eusebio. 1643. *De la diferencia entre lo temporal, y eterno. Crisol de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerias humanas y principales misterios diuinos*. Barcelona: Empronta administrada por Sebastian de Cormellas.
318. Nieremberg, Juan Eusebio. 1686. *Obras christianas del P. Juan Eusebio Nieremberg, de la Compañía de Jesus [...] tomo segundo*. Sevilla: Lucas Martin de Hermosilla.
319. Nieri Galindo, Luis. 1989. *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

320. Nieto, Víctor, Cámara, Alicia. 2002. *Arte colonial en Iberoamérica*. Historia del arte/ 26.
321. Noel, Martín. 1945. “Las iglesias de Potosí”. *Documentos de arte colonial sudamericano*. Buenos Aires: Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina.
322. Ojeda, Almerindo. 2009. El grabado como fuente del arte colonial: Estado de la cuestión. En Michaud, Cécile, Torres de la Pina, José. De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal. Lima: Col. Barbosa-Stern.
323. Okada, Hiroshige. 2006. “Inverted Exoticism? Monkeys, Parrots and Mermaids in Andean Colonial Art”. En Stratton-Pruitt, Suzanne. *The Virgin, Saints, and Angels. South American Paintings 1667-1825 from the Thoma Collection*. Milan: Skira: 66-79.
324. Okada, Hiroshige. 2014. “Mural painting in the Viceroyalty of Peru”. En Alcalá, Luisa Elena, Brown Jonathan (eds). *Painting in Latin America. 1520-1820*. New Heaven and London: Yale University Press: 403-436.
325. Olalla y Aragón, Frutos Bartolomé de, *Ceremonial romano*, Madrid: Antonio González de Reyes, 1708.
326. Ondegardo, Polo de. 1906. *Instrucción contra las ceremonias, y ritos que usan los Indios conforme al tiempo de su infidelidad. Tratado de los errores y supersticiones de los Indios, sacadas del Tratado y averiguación que hizo el licenciado Polo*. En Romero, Carlos Alberto (dir.). *Revista histórica*, Vol. 1, Lima: Oficina tipográfica de “La Opinión Nacional”.
327. Oré, Jerónimo. 1607. *Rituale seu manuale Peruanum, et forma brevis administrandi apud Indos sacrosancta sacramenta: iuxta ordinem Sanctae Romanae Ecclesiae*. Napoli: apud Io. Iacobum Carlinum.
328. Oviedo, Luis Antonio de. 1711. *Vida de Santa Rosa de Santa Maria, natural de Lima y patrona del Peru. Poema heroico*. Madrid: Juan Garcia Infaçon.
329. Pacheco, Francisco. 1649. *Arte de la pintvra, sv antigvedad, y grandezas descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella, assi antiguos como modernos, del dibujo, y colorido, del pintar al temple, al olio, de la iluminacion, y estofado, del pintar al fresco, de las encarnaciones, de polimento, y de mate, del dorado, bruñido, y mate, y enseña el modo de pintar todas las pinturad sagradas*. Sevilla: Simon Faxardo.
330. Palacios, José Félix (ed). 1844. *Índice general de los libros prohibidos: compuesto del Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar hasta fin de diciembre de 1789*. Madrid: Imprenta de D. José Félix Palacios.

331. Palafox y Mendoza, Juan. 1662. *El pastor de Nochebuena: practica breve de las virtudes, conocimiento facil de los vicios*. Bruselas: casa de Francisco Vivien.
332. Pallas, Gerónimo. 2006. *Misión a las Indias con Advertencias para los Religiosos de Europa, que la hubieren de emprender, como primero se verá en la historia de un viaje y después en discurso*. En Hernández Palomo, José (ed.). Sevilla: CSIC. <http://digital.csic.es/handle/10261/28821>.
333. Pastor de la Torre, Celso, Tord, Luis E. 1999. *Perú: Fe y Arte en el Virreynato*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur: 90-91.
334. Penhos, Marta. 2005. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI.
335. Peña Montenegro, Alonso. 1668. *Itinerario para parrochos de indios, en que se tratan las materias mas particulares, tocantes a ellos, para su buena administración*. Madrid: Ioseph Fernandez de Buendia.
336. Peralta, Juan de. 1749. *Las tres jornadas del cielo: via purgativa, iluminitiva i unitiva; significadas en Gemidos, Deseos, i Suspiros ; ordenadas en metrica consonancia para mas suave armonia al corazon*. Lima: Impr. de la Plazuela de San Christobal.
337. Peralta, Víctor. 2008. “Las redes personales en Perú y España de dos ilustrados católicos. Pablo de Olavide y José Eusebio Llano Zapata”. *Revista Complutense de Historia de América*. 34: 107-128.
338. Peralta Barnuevo, Pedro de. 1730. “Explicacion de la fachada”, *Historia de España Vindicada, en que se haze su mas exacta descripcion de sus excelencias y antiguas riquezas*. Lima: Oficina de Francisco Sobrino.
339. Peralta Barnuevo, Pedro de. 1732. *Lima fundada o conquista del Peru: poema heroico [...]. Parte primera*. Lima: Francisco Sobrino y Bados.
340. Pérez-Alcalá, Rosario. 1989. “Vicuñas y vascongados: la lucha por el poder en Potosí en el siglo XVII”. *Ifigea*. V-VI: 207-215.
341. Périssat, Karine. 2000. “Las representaciones del espacio americano en las fiestas limeñas de la época colonial”. *Criticón*. 78: 29-43.
342. Périssat, Karine. 2000. “Los Incas representados (Lima – siglo XVIII): ¿Supervivencia o renacimiento?” *Revista de Indias*. LX, 220, 2000, 623-649.
343. Phipps, Elena. 2004. “Cumbi to Tapestry: Collection, Innovation, and transformation of the Colonial Andean Tapestry Traditions”. En Elena Phipps et al. *The Colonial Andes*,

Tapestries and Silverwork, 1530-1830. New York: The Metropolitan Museum of art. Yale University Press: 72-99.

344. Picard, Bernard. 1723. *Cérémonies et coutumes religieuses de Tous les peuples du monde*. Tome II. Amsterdam: J.F. Bernard: 1-2.
345. Picinelli, Filippo. 1999. *El mundo simbólico: Los cuatro elementos*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
346. Pillsbury, Joanne. 2006. "Inca-Colonial Tunics: A Case Study of the Bandelier Set". En Young-Sánchez, Margaret, Simpson, Fronia (eds.). *Andean Textile Traditions*. Denver: Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art at Denver Art Museum: 123-169.
347. Pino, Fermín del, González-Alcalde, Julio. 2014 "El Quadro del Reyno del Perú (1799): un importante documento madrileño del siglo XVII". *Anales del Museo de América*, XX: 65-87.
348. Pizarro, Pedro. 1978 [1571]. *Relación del descubrimiento y conquista del Perú*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Peru.
349. Platt, Tristán. 1996. *Los Guerreros de Cristo: cofradías, misa solar, y guerra regenerativa en una doctrina Macha (siglos XVIII-XX)*. La Paz: ASUR.
350. Platt, Tristán, Bouysse-Cassagne, Thérèse, Harris, Olivia. 2006. *Qaraqara-Charka: mallku, inka y rey en la provincia de Charcas (siglos XV-XVII): historia antropológica de una confederación aymara*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) – Plural.
351. Plinio Segundo, Cayo. 1624. *Historia Natural*. Madrid: Luis Sanchez Impresor del Rey N.S.: 630.
352. Polia Meconi, Mario. 1999. *La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús (1581-1752)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú: 108-109.
353. Pouget, François-Aime. 1784. *Instrucciones generales en forma de catecismo: en las quales por la Sagrada Escritura y la tradicion se explican en compendio la historia y los dogmas de la religion*. Madrid: en la Imprenta Real.
354. Poupene-Hart, Catherine. "Reminiscencias bélicas y ambivalencias del sujeto colonial en la *Relación de antigüedades deste Reyno del Perú*". En Poupene-Hart, Catherine, Ferrero, Sebastián, Godenzi, Juan Carlos (eds). *El Perú en su historia. Fracturas y persistencias*. Paris: Le Manuscrit, en prensa.

355. Praz, Mario. 1975. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
356. Prieto, Melchor. 1622. *Psalmodia eucharistica*. Madrid: Por Luis Sanchez impresor.
357. Pupo-Walker, Enrique. 1982. *Historia, Creación y Profesía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*. Madrid: José Porrúa Turanzas: 123.
358. Querejazu Leyton, Pedro. 1975. "Sobre cinco tablas de Bitti y Vargas". *Arte y Arqueología*, 3-4: 97- 112.
359. Querejazu Leyton, Pedro, Ferrer, Elizabeth. 1997. *Potosí: Colonial Treasures and the Bolivian City of Silver*. New York / La Paz: Americas Society Art Gallery in association with / Fundación BHN.
360. Ramírez del Aguila, Pedro, Urioste Arana, Jaime (Ed.). 1978. *Noticias políticas de Indias y relacion descriptiva de la Ciudad de La Plata, metropoli de las provincias de los Charcas y nuevo Reyno de Toledo en las occidentales del gran Imperio del Peru*. Sucre: División de Extensión Universitaria.
361. Ramos Gavilán, Alonso. 1976. *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. La Paz: Academia Boliviana de la Historia.
362. Ramos Gómez, Luiz. 2004. "El motivo «torre» en el escudo de Cuzco y en los queros y otras vasijas andinas de madera de época colonial, del Museo de América (Madrid)". *Revista Española de Antropología Americana*. 34: 163-186.
363. Renard-Casevitz, France Marie, Thierry Saignes y Anne Christine Taylor. 1988. *Al este de los Andes: relaciones entre las sociedades amazónicas y andinas entre los siglos XV y XVII*. Quito: Ediciones Abya-Yala,
364. Ribouillault, Denis, Weemans, Michel (dir.). 2011. *Le paysage sacré : le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité = Sacred landscape : landscape as exegesis in early modern Europe*. Firenze : L.S. Olschki.
365. Rivard, Derek A. 2009. *Blessing the world ritual and lay piety in medieval religion*. Washington: Catholic University of America Press.
366. Ribera, Luis de. 2008. "Un cisne bético en Potosí". En Barrera, Trinidad. *Herencia cultural de España en América: siglos XVII y XVIII*. Madrid: Iberoamericana: 61-88.
367. Rodríguez Garrido, José. 1999. "Una pieza recuperada del teatro colonial peruano: historia del texto de El mejor escudo de Perseo del Marqués de Castell dos Rius". En Arellano, Ignacio, Rodríguez Garrido, José, (eds). *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert: 351-373.

368. Rodríguez Guillen, Fray Pedro. 1735. *El Sol, y año feliz del Perú San Francisco Solano, apostol, y patron universal de dicho reyno: hijo de la ilustre, y Santa provincia de los doce apóstoles ... consagra a la catholica sacra, y real magestad del Rey nuestro señor Don Felipe Quinto*. Madrid: Agreda.
369. Rodríguez Nozal, Raúl, González Bueno, Antonio. 2007. “Hipólito Ruiz López (1754-1816). Historia de una ambición”, Estudio introductorio. En Ruiz, Hipólito. *Relación del viaje hecho a los Reinos del Perú y Chile por los botánicos y dibujantes enviados por el Rey para aquella expedición, extractada de los diarios por el orden que llevó en estos su autor*. Madrid: CSIC.
370. Ross, Waldo. 1992. *Nuestro Imaginario Cultural: Simbólica Literaria Hispanoamericana*. Barcelona: Ed. Anthropos.
371. Rouillón, José Luis. 1990. “Una amistad ejemplar: Francisco del Castillo y Antonio Ruiz de Montoya (1643-1652)”. *Revista Teológica Limense*. 24: 123-133.
372. Rowe, John. 1979. “Standardization in Inca Tapestry Tunics”. En Pollard Rowe, Ann, Benson, Elizabeth P, Schaffer, Anne-Louise (eds.). *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, Washington D.C.: The textile Museum / Dumbarton Oaks: 239-264.
373. Rowe, John. 2003. “La cronología de los vasos de madera inca”. En John Rowe, *Los Incas del Cusco. Siglos XVI – XVII – XVIII*. Cusco: Instituto Nacional de Cultura: 320-21.
374. Rueda González, Armando, Leal del Castillo, María del Rosario. 2001. *Arte y naturaleza en la Colonia*. Bogotá: Museo de Arte de Bogotá.
375. Rueda González, Armando. 2001. “Sensibilidad alegórica: naturaleza de la imagen e imagen de la naturaleza”. En Rueda González, Armando, Leal del Castillo, María del Rosario, *Arte y naturaleza en la Colonial*, Museo de Arte Colonial, Bogotá: 83.
376. Ruiz, Hipólito. 2007. *Relación del viaje hecho a los reinos del Perú y Chile por los botánicos y dibujantes enviados por el Rey para aquella expedición, extractada de los diarios por el orden que llevó en éstos su autor*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
377. Ruiz de Montoya, Antonio. 1639. *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesus, en las prouincias del Paraguay, Parana, Vrugway, y Tape*. Madrid: En la imprenta del reyno.
378. Salazar, Bondy Augusto. 2006. *Aproximación a Unanue y la Ilustracion peruana*. Lima: Fondo Editorial, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

379. San Agustín. 1676. *La ciudad de Dios de San Agustín*. Amberes: Geronimo Verdussen, Impressor y Mercader de Libros.
380. San Agustín, Fray Andrés. 1688. *Dios prodigioso en el judío más obstinado, en el penitenciado más penitente, y en el más ciego en errores, después clarísimo en virtudes el venerable hermano fray Antonio de San Pedro: religioso lego del Orden esclarecido de Mercedarios descalços Redención de Cautivos*. Sevilla: Thomas Lopez de Haro.
381. San Cipriano. 1728. “De Sancto Spiritu”, *Sancti Caecilii Cypriani episcopi carthaginensis et martyris: Opera ad mss. codices recognita & illustrata studio ac labore Stephani Baluzii tutelensis*. Venetiis: Apud Antonium Gropium & Franciscum Pitterium, in Via marcatoria sub Signo Fortunae Generose.
382. San Damaso, Fr. Juan de. 1670. *Vida admirable del siervo de Dios Fray Antonio de San Pedro. Religioso profeso de los descalzos de Nuestra Señora de la Merced. Nacido en el Reyno de Portugal; convertido a la gracia de Dios prodigiosamente en el Reyno del Peru, en Lima*. Cadiz: Juan Lorenzo Machado.
383. San Efrén. *De Paradiso*. Traducción y notas Francisco Javier Martínez Fernández. Edición digital. www.sanefren.es.
384. Sancho de la Hoz, Pedro. 1534. *Relación de la Conquista del Perú*. Ed. digital. Centro de Estudios y difusión de la Cultura Andina Bartolomé de las Casas.
385. Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Joan de. 1993 [2014]. *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*. Estudio etnohistórico y lingüístico Duviols, Pierre, Itier, Cesar. Lima: Institut français d'études andines. Copia digital <http://books.openedition.org>.
386. Santo Tomás, Domingo. 2003. “Plática para indios”. En Taylor, Gérard. *El sol, la luna y las estrellas no son Dios: la evangelización en quechua siglo XVI*. Lima: IFEA Instituto Francés de Estudios Andinos: 27-28.
387. Santos, Fernando. 1992. *Ethnohistoria de la alta amazonía: siglo XV-XVIII*. Quito: ABYA-YALA.
388. Schenone, Héctor. 2008. *Santa María: iconografía del Arte Colonial*. Buenos Aires: Ed. de la Universidad Católica Argentina.
389. Scott, Heidi V. 2009. *Contested Territory Mapping Peru in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.

390. Santillán, Fernando de. 1879 [1572]. *Relacion del origen, descendencia, política y gobierno de los Incas*. Jiménez de la Espada, Marcos. *Tres relaciones de antigüedades peruanas*. Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello.
391. Sebastián, Santiago. 1964. “Hacia una valoración de la arquitectura colonial colombiana”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. 2: 219-238.
392. Sebastián, Santiago. 1981. *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza.
393. Sebastián, Santiago. 1990. *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro.
394. Sebastián, Santiago. 2005. “Iconografía del claustro barroco en Portugal, España e Iberoamérica”. *Tiempos de América*. 12: 29-39.
395. Sebastián, Santiago. 2006. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá: Corporación La Candelaria.
396. Sebastián, Santiago, Mesa, José de, Gisbert, Teresa. 1985. *Arte Iberoamericano. Desde la colonización a la independencia*. vol. XXIX. Colección Summa Artis. Madrid: Espasa Calpe.
397. Sepúlveda, Marcela. 2008. “Esquemas visuales y emplazamiento de las representaciones rupestres de camélidos del Loa Superior en tiempos incaicos. ¿una nueva estrategia de incorporación de este territorio al Tawantinsuyu?”. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 36, 2: 437-451.
398. Sig, Eveline. 2011. “Cuando mujeres se visten de flores y chacras bailan. Danza, fertilidad y espiritualidad en el altiplano boliviano”. *Anthropos*. 106, 2: 475-492.
399. Silverblatt, Irene. 1987. *Moon, Sun, and Witches: Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru*. Princeton: Princeton University Press.
400. Simpson, Beryl. 1979. *A Revision of the Genus Polylepis (rosaceae: Sanguisorbeae)*. Washington: Smithsonian Institution Press.
401. Siracusano, Gabriela. 2005. *El poder de los colores, de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
402. Siracusano, Gabriela. 2005. “Para copiar las buenas pinturas. Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVIII en Lima”. *Manierismo y transición al Barroco*. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. La Paz: Union Latina: 131-139.

403. Solano, Francisco de. 1988. *Cuestionarios para la formación de las relaciones geográficas de Indias: siglos XVI/XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
404. Solís, Antonio de. 1650. *Tesoro de la Iglesia Católica: El intento principal para que los ministros y acolitos sepan ayudar la missa rezada, y solemne, y los demas fieles oyrlas con la mistica exposicion de las ceremonias de la missa*. Lima: Jorge López de Herrera.
405. Soria, Martín. 1959. "Pintura en el Cuzco y el Alto Perú, 1550-1700. Rectificaciones y fuentes". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*. 12: 34-64.
406. Solórzano Pereira, Juan de. 1703. *Politica indiana*. Amberes: Henrico y Cornelio Verdussen.
407. Stanfield-Mazzi, Maya. 2009. "The Possessor's Agency: Private Art Collecting in the Colonial Andes". *Colonial Latin American Review*. 18-3: 339-364.
408. Stanfield-Mazzi, Maya. 2013. *Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes*. Tucson: The University of Arizona Press.
409. Stanfield-Mazzi, Maya. 2006. "La Virgen del Rosario de Pomata, en su iglesia y en el virreinato". [http://casadelcorregidor.pe/colaboraciones/ biblio Stanfield-Mazzi.php](http://casadelcorregidor.pe/colaboraciones/biblio Stanfield-Mazzi.php)
410. Stanish, Charles, Bauer, Brian. 2007. "Pilgrimage and the Geography of Power in the Inka Empire". En Burger, Richard *et al.* (eds.). *Variations in the Expression of Inka Power. A Symposium at Dumbarton Oaks*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection: 45-84.
411. Stastny, Francisco. 1967. *Breve historia del arte en el Perú: la pintura precolombina, colonial y republicana*. Lima: Editorial Universo.
412. Stastny, Francisco. 1969. "Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. 22: 9-46.
413. Stastny, Francisco. 1981. *Las artes populares del Perú*, Madrid: Ediciones Edubanco.
414. Stastny, Francisco. 1994. "Síntomas medievales en el 'barroco americano'". Documento de trabajo n. 63. Instituto de Estudios Peruanos.
415. Stastny, Francisco. 1997. "La peinture du Pérou colonial". En: Ramón Gutiérrez (dir.). *L'art chrétien du Nouveau Monde. Le baroque en Amérique latine*. Saint-Léger-Vauban: Éditions Zodiaque: 111-119.

416. Stastny, Francisco. 2002. "Vicente Carducho y la escuela madrileña en América". En Margarita Guerra Martinière et al. (eds). *Sobre el Perú: Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*. Tomo II. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.
417. Stastny, Francisco. 2014. "La presencia de Rubens en la pintura colonial". *Estudios de arte colonial*. Vol. I. Rose, Sonia V., Estenssoro, Juan Carlos (eds). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos. Museo de Arte de Lima.
418. Stone-Miller, Rebecca. 1995. *Art of the Andes, from Chavín to Inca*. New York: Thames and Hudson.
419. Stratton-Pruitt, Suzanne. 2006. "Our Lady of Cayma". En Stratton-Pruitt, Suzanne, *The Virgin, Saints and Angels. South American Painting 1600-1825 from the Thoma Collection*. Milán: Skira: 152-154.
420. Sulpicio, Severo. 1782. *Vita B. Martini*, cap. 2, cita de: Interián de Ayala, Juan, *El pintor christiano y erudito ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecüentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas: dividido en ocho libros, con un apéndice*. Tomo II. Madrid: D. Joachín Ibarra. Impresor de Cámara de S.M.
421. Tanquerey, Adolphe. 1990. *Compendio de teología ascética y mística*. Madrid: Ediciones Palabra.
422. Tapia, Mario. 1979. *La Quinua y la Kañiwa: Cultivos Andinos*. Bogotá: Centro Internacional de Investigaciones para el Desarrollo (CIID). Instituto Interamericano de Ciencias Agrícolas.
423. Tejada y Ramiro, Juan. 1859. *Colección de cánones y de todos los concilios de la iglesia de España y de América. Vol. III*. Madrid: Montero.
424. *Tercero cathecismo y exposicion de la doctrina christiana, por sermones: para que los curas y otros ministros prediquen y enseñen a los Yndios y a las demas personas. Impresso con licencia dela Real Audiencia*, Lima: Antonio Ricardo, 1585.
425. Teruel, Luis de. 1999. "Excursio ad idolâtras indigenas prope Limam". Doc. 30, 1614: ANNUA. En Polia Meconi, Mario. *La cosmovision religiosa andina en los documentos inéditos del archivo romano de la Compañía de Jesús (1581-1752)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
426. Thevet, Andrée. 1558. *Les singularitez de la France Antarctique, autrement nommée Amerique: & de plusieurs Terres & Isles decouvertes de nostre temps*. Paris: Chez les heritiers de Maurice de la Porte au Clos Bruneau.

427. Toledo, Francisco de, Lohmann Villena, Guillermo, Sarabia Viejo, María Justina (eds). 1986. *Disposiciones gubernativas para el Virreinato del Perú*. Vol. 1. Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
428. Tord, Luis Enrique. 1989. "La Pintura Virreinal en el Cusco". En AAVV. *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú: 167-211.
429. Travada y Córdova, Ventura. 1863. *El suelo de Arequipa convertido en cielo: historia general de Arequipa, 1752*. Odriozola, Manuel de, *Colección de documentos literarios del Perú*. Lima: Establecimiento de tipografía y encuadernación de A. Alfaro.
430. Trentelman, Karen. 2014. "Colorants and Artists' Palettes in the Murúa Manuscripts". Cummins, Thomas (dir.). *Manuscript Cultures of Colonial Mexico and Peru: New Questions and Approaches*. Los Angeles, California : Getty Research Institute: 116-140.
431. Ugent, Donald, Ochoa, Carlos. 2006. *La etnobotánica del Perú: desde la prehistoria al presente*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación Tecnológica, CONCYTEC.
432. Ulloa, Antonio de, Juan, Jorge. 1748. *Relacion Historica del Viage a la America Meridional* [...]. Parte I, Tomo 2. Madrid: Antonio Marin.
433. Unanue, José Hipólito. 1815. *Observaciones sobre el clima de Lima, y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre*. Madrid: Sancha.
434. Urbano, Henrique. 2002. "El Corpus Christi del Cuzco (Perú) o la sociedad cuzqueña como espectáculo". En Fernández Juárez, Gerardo, Martínez Gil, Fernando (coord.). *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 325-346.
435. Urbano Rojas, Jesús, Macera Pablo. 2008. "Santero y caminante". En Mujica Pinilla, Ramón (Coord). *Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular*. Lima: Universidad Ricardo Palma- Instituto cultural peruano norteamericano: 191-192.
436. Urdeix, Josep (ed.). 1999. *La Didajé: La Tradición Apostólica*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.
437. Urton, Gary. 1981. *At the Crossroads of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology*. Austin: University of Texas Press.
438. Urton, Gary. 1985. "Animal Metaphors and the Life Cycle in an Andean Community". En Urton, Gary (ed). *Animal, myths and metaphors in South America*". Salt Lake City: University of Utah Press: 251-284.

439. Van Kessel, Juan. 1993. "El tramposo engañado: el zorro en la cosmovisión andina". *Revista de ciencias sociales*. 3: 37-51:37.
440. Vargas Ugarte, Rubén. 1947. *Historia del culto de María en Ibero-América: y de sus imágenes y santuarios más celebrados*. Buenos Aires: Editorial Huarpes.
441. Vargas Ugarte, Rubén. 1961. *Vida de Santa Rosa de Lima*. Buenos Aires: Imprenta López.
442. Vargas Ugarte, Rubén. 1963. *Historia de la Compañía de Jesús en el Perú. Vol. 2*. Burgos: Imprenta de Aldecoa.
443. Vargas Ugarte, Rubén. 1968. *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Burgos: [s.e.].
444. Vargas Ugarte, Rubén. 1995. "La pintura colonial del Perú. Siglos XVI-XIX". En Milla Batres. *Atlas histórico u geográfico del Perú. Descubrimiento, conquista y Virreinato*. Lima: Editorial Milla Bartres.
445. Verdesio, Gustavo. 2001. "Forgotten Territorialities: The Materiality of Indigenous Pasts". *Nepantla: Views from South*. 2, 1: 87-88.
446. Verona, Giacomino da. 1921. *De Gierusalemme celeste e la Babilonia Infernale*. Edición de Emilio Barana. Verona: La Tipografica veronese.
447. Vert, Claude de. 1713. *Explication simple, littérale et historique des cérémonies de l'Église*. Vol. IV. Paris: Chez Florentin Delaulne.
448. Vespucci, Amerigo. 1986. *Cartas de viaje*. Luciano Formisano (Ed.). Madrid: Alianza Editorial.
449. Villanueva Urteaga, Horacio. 1989. "Los Mollinedo y el arte del Cuzco Colonial". *Boletín del Instituto Riva Agüero*. 16: 209-219.
450. Villarías-Noble, Juan. 2009. "Los paños históricos de Francisco de Toledo, Virrey del Perú: Contexto e interpretación de una representación gráfica indígena de la historia incaica". En Pino-Díaz, Fermín del et al. *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América indígena*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas: 77-90.
451. Wachtel, Nathan. 1989. "Les transformations de Tunupa. Restructurations religieuses dans les Andes méridionales (XVIe-XVIIe siècles)". *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée (MEFRIM)*. 101-2: 839-873.

452. Weststeijn, Thijs. 2008. *The visible world Samuel van Hoogstraten's art theory and the legitimation of painting in the Dutch golden age*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
453. Wilhelmsen, Elizabeth. 1990. "La memoria como potencia del alma en San Juan de la Cruz". *Carmelus*. 37: 88:145.
454. Windus, Astrid, Baumgarten, Jens. 2013. "The Invention of a Medieval Present: Visual Stagings in Colonial Bolivia and Brazil". En Windus, Astrid; Kroefges, Peter C. (Cords.). "El 'tiempo' en Latinoamérica colonial. Aproximaciones interdisciplinarias a la historia de un concepto (trans-)cultural". *Indiana*: 30: 51-76.
455. Witte, Arnold. 2011. "The power of repetition: Christian doctrine and the visual exegesis of nature in sixteenth- and seventeenth-century painting". En Ribouillault, Denis, Weemans, Michel. *Le paysage sacré: le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité = Sacred landscape : landscape as exegesis in early modern Europe*. Firenze: L.S. Olschki: 93-112.
456. Wuffarden, Luis Eduardo, Guibovich Pérez, Pedro. 1990. "El clérigo Juan López de Vozmediano, comitente de Martínez Montañés en Lima". *BIRA*, 17: 419-430.
457. Wuffarden, Luis Eduardo. 1996. *La procesión del Corpus Domini en el Cuzco / La procession du Corpus Domini à Cuzco*. Madrid: Union Latine.
458. Wuffarden, Luis Eduardo. 2002. "Iglesia y Colegio de Santiago. Arequipa". En Alcalá, Luisa Elena. *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: El Viso: 149-162.
459. Wuffarden, Luis Eduardo. 2004. "Corregidor Pérez". En Phipps, Elena et al. *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. New York: Metropolitan Museum of Art: 313-314.
460. Wuffarden, Luis Eduardo. 2004. "Alonso Chiguan Topa. Ficha 118". En Phipps, Elena et al. *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. New York: Metropolitan Museum of Art: 319-321.
461. Wuffarden, Luis Eduardo. 2004. "La Catedral de Lima y el 'triumfo de la pintura'". En Lohmann Villena, Guillermo et al. *La Basilica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú: 240-317.
462. Wuffarden, Luis Eduardo. 2005. "Las escuelas pictóricas virreinales". En *Perú indígena y virreinal*. Museu Nacional d'Art de Catalunya: 80-87.
463. Wuffarden, Luis Eduardo. 2005. "La descendencia real y el 'renacimiento inca' en el virreinato". En Cummins, Thomas. *Los incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú: 175-251.

464. Wuffarden, Luis Eduardo. 2006. "Avatares del 'bello ideal'. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825". En Mujica Pinilla, Ramón *et al. Visión y símbolos. Del Virreinato criollo a la República peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú: 113-159.
465. Wuffarden, Luis Eduardo. 2006. "Lord of the Earthquakes (VI-114)". En Rishel, Joseph J., Stratton-Pruitt, Suzanne L. *The Arts in Latin America, 1492-1820*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.
466. Wuffarden, Luis Eduardo. 2008. "'Mirar sin envidia.' Emulación, diferencia y exaltación localista en la pintura del virreinato del Perú". En: Gutiérrez Haces, Juana, Brown, Jonathan. *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. Vol. II. México: Fomento Cultural Banamex: 642-691.
467. Wuffarden, Luis Eduardo. 2008. "Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino". En Guibovich Pérez, Pedro, Wuffarden, Luis Eduardo. *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo. 1674-1687*. Lima: IFEA / Instituto Riva-Agüero.
468. Wuffarden, Luis Eduardo. 2011. "From apprentices to 'famous brushes': native artist in Colonial Peru". En: Katzew, Ilona, y Alcalá, Luisa Elena. *Contested visions in the Spanish colonial world*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art: 251-273.
469. Wuffarden, Luis Eduardo. 2011. "La transición de los modelos. Hombres, modelos y obras de arte en tránsito". En Brown, Jonathan. *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas*. Madrid: Museo del Prado: 51-66.
470. Wuffarden, Luis Eduardo. 2013. "Ethnie, religiosité et invention iconographique dans la peinture pendant la vice-royauté". En Pimentel, Víctor (dir.). *Pérou. Les Royaumes du Soleil et de la Lune*. Montreal: Musée des beaux-arts de Montréal: 158-187.
471. Wuffarden, Luis Eduardo. 2014 "The rise and the triumph of the regional schools, 1670-1750. En Alcalá, Luis Elena, Brown, Jonathan. *Painting in Latin America. 1550-1820*. New Heaven / London: Yale University: 307-364.
472. Zaballa, Ana de. 1999. "Joaquín de Fiore y el mesianismo en el Mundo andino (siglos XVI y XVII). En Rodríguez, Pedro *et al.* (eds). *El Espíritu Santo y la Iglesia: XIX Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*. Navarra: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra: 111-119.
473. Zaballa, Ana de, Saranyana, Josep-Ignasi. 1990. "La discusión sobre el joaquinismo novohispano en el siglo XVI en la historiografía reciente". *Quinto centenario*. 16: 173-189.

474. Zugasti, Miguel. 2005. *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Valencia: Pre-Textos.
475. Zuidema, Tom. 1962. *The ceque system of Cuzco: the social organization of the capital of the Inca*. Leyden.
476. Zuidema, Tom. 1985. "Lion in the city. Royal Symbols of transition in Cuzco". En: Urton, Gary (Ed). *Animal, myths and metaphors in South America*". Salt Lake City: University of Utah Press.
477. Zuidema, Tom. 1989. *Reyes y guerreros: ensayos de cultura andina*. Lima: FOMCIENCIAS.

Créditos fotográficos

Daniel Gianonni: 1.1, 1.3, 2.7, 2.12, 3.3, 3.7, 3.18, 3.19, 3.20, 3.22, 3.23, 4.3, 4.15, 4.21, 4.24, 4.25, 4.27, 4.29, 4.45, 4.47, 4.53, 5.6, 6.15, 6.17, 6.18, 6.19, 6.20, 6.34, 6.39, 7.3.

Sebastián Ferrero: 1.6, 2.4, 2.6, 3.4, 3.5, 3.6, 3.10, 3.11, 3.13, 3.24, 3.26, 3.28, 3.30, 3.32, 3.36, 3.37, 3.38, 3.39, 4.11, 4.12, 4.13, 4.14, 4.16, 4.17, 4.19, 4.20, 4.22, 4.30, 4.31, 4.32, 4.33, 4.36, 4.38, 4.39, 4.40, 4.41, 4.43, 4.49, 4.50, 4.51, 4.54, 5.8, 5.9, 5.10, 5.11, 5.12, 5.13, 5.14, 5.15, 6.4, 6.6, 6.11, 6.12, 6.13, 6.14, 6.20, 6.22, 6.23, 6.28, 6.29, 6.31, 6.32, 6.33, 6.38, 7.4, 7.7, 7.8, 7.9, 7.10, 7.11, 7.12, 7.13, 7.14, 7.15, 7.16, 7.17.

Teresa Gisbert: 1.7, 6.36.

Teresa Gisbert y José de Mesa: 7.18

Peter Hochhäusler: 2.5.

Pedro Gjurinovic: 3.33.

Ananda Cohen Suárez: 3.9, 4.53.

Ruperto Márquez: 4.42.

Gérard Priet: 4.48.

Richard Kagan: 5.1.

Gereon Sievernich: 5.2, 5.3.

Thomas Cummins: 5.21.

Paula Ermila Rivasplata Varillas: 5.5.

Natalia Majluf, Luis Eduardo Wuffarden: 6.2, 6.3.

Luis Eduardo Wuffarden: 6.25.

Joaquín Rubio: 6.26.

Freddy Arturo Gómez: 6.40.

Pablo Macera: 7.1, 7.2.

AGI: 5.4.

AAC: 4.52, 7.5.

Biblioteca Real de Dinamarca: 5.18, 7.20.

British Museum: 3.16, 3.29, 4.8, 4.18, 4.35, 6.29, 6.30, 6.32.

Gallica: 1.5.

Getty Research Institute: 6.23.

Harvard Art Museum: 4.4.

Museo de Brooklyn: 2.3, 3.15, 4.28.

Museo Etnológico de Berlín: 1.4.

Museo Nacional de Etnología y folklore de La Paz: 1.2.

Museo Nacional de La Paz: 7.6.

Museo Pedro de Osma: 5.22.

Rijksmuseum: 4.6, 4.7, 4.26, 6.24.

The Illustrated Bartsch: 4.2.

Christie's: 4.23, 6.10.

Abalarte, Madrid: 6.16.

Fundación José Felix Llopis: 2.1.

PESSCA: 2.8, 2.9, 2.10, 2.11, 3.25, 3.27, 4.5, 4.9, 4.10, 6.21.